

НОВЫЕ КНИГИ

- Алексеев М. П.** Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Изд. «Наука», Л., 1972, 468 стр. (Инст. русской лит-ры).
- Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.** Сквозь «умственные плотины». Из истории книги и прессы пушкинской поры. Изд. «Книга», М., 1972, 319 стр.
- Вопросы русской литературы.** [Сборник статей, вып. 2 (20), ред. коллегия: ... М. А. Назарок (отв. ред.) и др.]. Изд. Львовского унив., Львов, 1972, 121 стр. (Межведомственный республиканский научный сборник).
- Вопросы русской литературы.** [Ред. коллегия: В. А. Бочкарев (отв. ред.) и др.]. Куйбышев, 1972, 306 стр. (Научные труды Куйбышевского пед. инст., т. 99).
- Вопросы теории и истории литературы.** [Сборник статей. Отв. ред. В. Т. Ларцев]. Самарканд, 1972, 306 стр. (Труды Самаркандского унив., новая серия, вып. 200).
- Федор Михайлович Достоевский в портретах, иллюстрациях, документах.** [Альбом]. Под ред. В. С. Нечаевой. [Вступ. статья Л. М. Розенблюм]. Изд. «Просвещение», М., 1972, 447 стр.
- Кравцов Н. И.** Проблемы славянского фольклора. Изд. «Наука», М., 1972, 360 стр. (АН СССР, Отд. лит-ры и яз.).
- Ласунский О.** Литературные раскопки. Рассказы литературоведа. [Центрально-Черноземное книжное изд., Воронеж, 1972], 255 стр.
- М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников.** [Сост., подгот. текстов, вступ. статья и примеч. М. И. Гиллельсона и В. А. Мануйлова]. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1972, 568 стр. (Серия лит. мемуаров).
- Литературное наследие Сибири, т. 2.** [Ред. коллегия: ... Н. Н. Яновский (гл. ред.)]. Западно-Сибирское книжное изд., Новосибирск, 1972, 446 стр.
- Малинин В. А.** Философия революционного народничества. Изд. «Наука», М., 1972, 340 стр. (АН СССР, Инст. философии).
- Никольская Л. И.** Шелли в России. (Лирика Шелли в русских переводах XIX—XX вв.). Пособие для студентов-филологов к спецкурсу «Взаимосвязи литературы и проблемы перевода». Смоленск, 1972, 152 стр. (Смоленский пед. инст.).
- Пешков В.** Страницы прошлого читаю... [Литературные места Тамбовщины, связанные с именем М. Ю. Лермонтова. Центрально-Черноземное книжное изд., Воронеж, 1972], 203 стр.
- Проблемы русской и зарубежной литературы.** [Сборник статей]. Волгоград, 1971, 312 стр. (Волгоградский пед. инст.).
- Пушкинский сборник.** [Ред. коллегия: Э. В. Слинкина (отв. ред.) и др.]. Псков, 1972, 131 стр. (Уч. зап. Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 483).
- Родина Т. М. А.** Блок и русский театр начала XX века. Изд. «Наука», М., 1972, 312 стр. (Инст. истории искусств).
- Розенфельд У. Д. Н. Г. Чернышевский.** Становление и эволюция мировоззрения. Изд. «Высшая школа», Минск, 1972, 255 стр.
- Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции.** [Сборник статей. Ред. коллегия: ... Г. В. Краснов (отв. ред.) и др.]. Горький, 1972, 142 стр. (Уч. зап. Горьковского унив., вып. 132).
- Русские писатели-маринисты. Статьи и материалы.** [Редколлегия: ... М. М. Савченко (отв. ред.)]. Краснодар, 1971 [вып. дан 1972], 117 стр. (Научные труды Кубанского унив., вып. 156).
- Статьи о Чехове.** [Под ред. Л. П. Громова (отв. ред.) и др.]. Ростов н/Д., 1972, 109 стр. (Ростовский н/Д. пед. инст.).
- Лев Толстой. Проблемы языка и стиля. Доклады и сообщения IX и XI Толстовских чтений.** [Ред. коллегия: ... В. Л. Архангельский (отв. ред.) и др.]. Тула, 1971 [вып. дан 1972], 432 стр. (М-во просвещения РСФСР, Тульский пед. инст.).
- Тумилевич О. Ф.** Народная баллада и сказка. Изд. Саратовского унив., Саратов, 1972, 48 стр.
- Хурмеваара А.** «Калевала» в России. К истории перевода. Изд. «Карелия», Петрозаводск, 1972, 103 стр. (Инст. яз., лит-ры и истории Карельского филиала АН СССР).
- Яснополянский сборник. Статьи, материалы, публикации.** [Ред. коллегия: К. Н. Ломунов (гл. ред.) и др.]. Приокское книжное изд., Тула, 1972, 253 стр. (Музей-усадебка «Ясная Поляна» — Гос. музей Л. Н. Толстого).

Русская литература

№ 1

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

1973

Год издания шестнадцатый

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
М. Б. Храпченко. О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований	3
И. З. Серман. Нерешенные вопросы истории русской литературы XVIII века	11
В. Д. Пришвина. Слово Правды	29
Т. Я. Грифельд. О художественном методе М. Пришвина	46
К. Н. Григорьян. О современных тенденциях в изучении романа Лермонтова «Герой нашего времени» (к проблеме романтизма)	57

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

Лука Шекара (Югославия). Из истории русско-сербских литературных взаимосвязей («Хасанагиница» в русских переводах)	79
К. И. Ровда. Из истории чешско-русских литературных связей (В. Ч. Бендл — пропагандист и переводчик Пушкина)	86
Н. Н. Мостовская. Тургенев и петербургское Общество взаимного вспоможения русских артистов (по неопубликованным материалам)	98
Е. А. Таратута. Очерк С. М. Степняка-Кравчинского о Степане Халтурипе (история создания и публикации)	102
Б. В. Аверин. Из неопубликованных писем В. Г. Короленко	105
Н. И. Гитович. Неизвестные письма А. П. Чехова	109
А. К. Грунтов. Материалы к биографии Н. А. Клюева	118
А. И. Михайлов. Петр Орешин и крестьянские поэты начала XX века (к проблеме народности советской литературы)	126
А. Д. Зайдман. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств» (1919—1921 годы)	141

(См. на обороте)

В. И. Глоцер. К истории книги С. Федорченко «Шарод на войне»	148
Андрей Белый. Письма к А. М. Миссарян (публикация и вступительная заметка Нвард Терян)	155
З. И. Левинсон. О повести К. Федина «Трансвааль»	159

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. В. Базанов. Об изучении русской советской поэмы 20-х годов	165
А. И. Филатова. Советский исторический роман. Итоги его изучения и перспективы	187
А. И. Хватов. Шолохов за рубежом	202
В. А. Ковалев. Новые зарубежные труды о Леонове	213
Р. Ю. Данилевский. Новые немецкие монографии, посвященные русско-немецким литературным отношениям	217
Ю. Д. Левин. Типологическое исследование «Мертвых душ»	221
Н. Н. Грузинская, А. П. Могиланский. Писемский и революционная демократия	224
М. В. Теплинский. Вторая часть трилогии (путеводитель по «Отечественным запискам»)	226
ХРОНИКА	234

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)

В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, В. П. ГОРОДЕЦКИЙ, Л. Ф. ЕРШОВ, В. А. КОВАЛЕВ, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ

Отв. секретарь редакции *М. Д. Кондратьев*

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

Журнал выходит 4 раза в год

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*

Корректоры *Ж. Д. Андропова* и *Э. В. Коваленко*

Сдано в набор 20/ХІ 1972 г. Подписано к печати 15/ІІІ 1973 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆.

Печ. л. 15¹/₂—21.7 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 28,90. Тип. зак. № 1533. М-40635. Тираж 15600.

Ленинградское отделение издательства «Наука». 199164. Ленинград, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука». 199034. Ленинград, 9 линия, д. 12

О НЕКОТОРЫХ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Историко-материалистический подход к общественным явлениям — один из важнейших принципов марксизма-ленинизма. Подход этот в основе своей отличается от исторического рассмотрения социальных процессов, которое было свойственно многим идеалистическим школам XIX века, современной буржуазной историографии.

Историческое изучение литературы с позиций марксистской методологии, давшее крупные результаты, вызывало и вызывает постоянные нападки сторонников имманентного исследования эстетических объектов. Однако это ни в какой мере не сделало более убедительными их собственные теоретические принципы. И тогда как разные школы, защищающие автономию искусства, имманентный его анализ, после кратковременного существования одна за другой погружаются в Лету, историко-материалистическое изучение художественных явлений продолжает успешно развиваться и совершенствоваться.

Рост этой области знания заключается прежде всего во все более широком охвате истории мировой литературы, затем в дифференциации главных направлений исследования и, наконец, в углублении и совершенствовании его способов. В последние десятилетия объектом марксистского изучения стала литература от древнейших периодов ее формирования до развития в современную эпоху, в наши дни. Изучение это затрагивает не только зрелые, сложившиеся, но и молодые, вновь рождающиеся литературы Азии, Африки, Латинской Америки. Преодоление исторической фрагментарности научного познания уверенно соединяется с расширением его географических границ.

Многообразие видов и форм литературы, сложность ее связей с общественной жизнью делают возможными и необходимыми различные пути ее изучения, находящиеся в то же время в определенном единстве, которое обусловлено единством марксистско-ленинской методологии.

Среди основных направлений марксистского литературоведения отчетливо выделяется *историко-генетическое* исследование литературных явлений, изучение их происхождения. Естественно, что именно это направление сложилось раньше других и до сих пор занимает ведущее место в общей системе литературоведческих дисциплин. Вне познания жизненных, социальных истоков литературного творчества невозможно глубоко понять ни отдельные художественные произведения, ни писателя, ни литературный процесс в целом. Раскрывая связи различных художников слова, их творчества с жизнью определенной эпохи или разных исторических периодов, историко-генетическое изучение показывает движение литературы, смену одних литературных явлений другими, их взаимодействия и внутренние противоречия, идейную, эстетическую борьбу и историческую преемственность литературного развития.

Принципы и формы историко-генетического исследования не остаются неизменными. Под влиянием общего роста марксистско-ленинской теории, теоретической мысли в области эстетики и литературоведения

они претерпели и претерпевают немалую трансформацию. В свое время Г. В. Плеханов защищал то положение, что первый акт научной критики (сюда включалось и историческое изучение литературы) «состоит в том, чтобы перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления».¹ Сейчас марксистское литературоведение далеко ушло от такого понимания сущности научной критики, историко-литературных исследований. Не ограничиваясь отысканием социологического эквивалента литературных явлений, сторонники историко-материалистического подхода к литературе в лучших своих работах выявляют широту связей художников слова с исторической действительностью, многообразие тех жизненных импульсов, которые приводят к созданию крупных художественных обобщений.

В одном из примечаний в первом томе «Капитала» К. Маркс высказал глубокую мысль, имеющую прямое отношение и к литературоведческим исследованиям. Он писал о том, что гораздо легче свести определенные духовные представления людей к земной основе, чем вывести эти представления из анализа «данных отношений реальной жизни». И как мне кажется, этот второй — более сложный — подход получает все более широкое осуществление в работах литературоведов. При историко-генетическом исследовании нередко не только рассматриваются социальные истоки творчества писателя, его идейно-образные начала, но и характеризуется созданная мастером художественная система, которая «выводится» из реальной исторической действительности.

И тем не менее в последнее время высказывается определенная неудовлетворенность историко-генетическими исследованиями литературы, точнее — конкретными формами, которые они временами принимают. Неудовлетворенность эта вызывается прежде всего тем, что раскрытие многообразия соприкосновений писателя с действительностью зачастую превращается в нагромождение всякого рода мелочей, мало-существенных подробностей, за которыми, в сущности, исчезает и сам художник слова и его произведения. Стремясь воссоздать атмосферу, в которой жил и творил писатель, влияния, которые он испытал, исследователи нередко обращаются к характеристике его родных и знакомых, близких и дальних родственников, просто людей, с которыми он мог встречаться, что, естественно, удаляет ученого от самого предмета изучения — литературы.

Но главный упрек, который делается историко-генетическому исследованию литературы, состоит в том, что писатель, его творчество полностью «закрепляются» за той или иной эпохой, нередко истолковываются лишь как простое отражение ее характерных черт и особенностей. В то же время хорошо известно, что произведения крупных мастеров художественного слова переживают эпоху, породившую их, и оказывают огромное идейное, эстетическое воздействие на многие последующие поколения, воздействие, характер и сущность которого историко-генетическое исследование не объясняет.

Упрек этот, на наш взгляд, во многом справедлив. Некоторые ученые полагают, что историко-генетические исследования и не должны этим заниматься, другие же утверждают, что проникновение в процессы происхождения литературных явлений уже заключает в себе раскрытие того, какова будет их последующая жизнь.

Так, известный немецкий ученый Роберт Вайман (ГДР) пишет: «Не существует вообще никакой антиномии между историей возникно-

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. Гослитиздат, М., 1948, стр. 207—208.

вения и воздействия, между ними есть только методологическая связь, заключающаяся в следующем: чем больше историческая дистанция между первым и последним читателем, тем глубже перспектива, из которой встает во всем своем потенциальном значении процесс ее исторического возникновения. Воздействие литературы, выходящее за рамки ее возникновения, может прояснить только история ее возникновения».² С этими суждениями трудно согласиться, так же как и с тем взглядом, что историко-генетическое изучение литературы должно находиться в стороне от рассмотрения проблем воздействия.

Опыт показывает, что в настоящее время исследования, посвященные возникновению литературных феноменов, чаще всего не дают достаточного ориентира для характеристики их будущей судьбы. Об этом довольно ясно свидетельствуют, например, работы о современной литературе. Критики и литературоведы, занимающиеся современной литературой, обычно избегают высказываний о последующем восприятии тех или иных литературных произведений, пользующихся большим успехом у современного читателя, об их исторической судьбе. Трудности, возникающие здесь, очевидны.

Тем не менее историко-генетическое изучение литературы может и должно содержать в себе некоторые существенные предпосылки для понимания воздействия литературных явлений в последующие эпохи. Но это требует рассмотрения литературных объектов в более широкой исторической перспективе, в перспективе ведущих тенденций исторического развития. Следует подчеркнуть, что такого рода рассмотрение необходимо осуществлять не в виде дополнения к анализу отношений писателя, литературных направлений с их временем, а в самом ходе этого анализа.

Относительно «несовместимости» историко-генетических исследований с изучением воздействия литературы нужно сказать, кроме того, следующее: любой исследователь происхождения литературных явлений не может не касаться их роли, их влияния в тот исторический период, когда они возникли. А это и значит, что проблема воздействия и тут встает с достаточной отчетливостью.

Жизнь литературных произведений вне эпохи, в которую они появились, призвано освещать историко-функциональное их изучение. Оно находится в близкой связи с историко-генетическими исследованиями, но имеет свое самостоятельное значение. Его задачи состоят в том, чтобы выявить реальные формы и виды воздействия художественных произведений в различные исторические периоды, на различные слои читателей, раскрыть многозначность творческих созданий или, как теперь иногда говорят, их поливалентность в процессе исторического существования. Историко-функциональное изучение литературных явлений прошлого, в том числе и недавнего, включает в себя в качестве очень важного момента анализ их места и роли в современной художественной культуре, их значения для духовной жизни людей нашего времени.

О взаимоотношениях художника слова и читателя написано немало и с разных точек зрения. Этой проблемой занимались французский ученый Э. Эннекен, известный украинский лингвист и литературовед А. Потебня и его последователи, а также многие другие ученые. Свои суждения высказывали по этому вопросу Л. Толстой, О. Уайльд, А. Толстой, Ж.-П. Сартр и другие крупные художники слова. И в теоретико-аналитических построениях ученых, и в высказываниях ряда писателей нередко решающая роль в жизни художественных произведений отводилась читателю. Само литературное произведение при этом временами рассмат-

² Роберт Вайман. О связи прошлого с настоящим. «Вопросы философии», 1971, № 2, стр. 130.

ривалось лишь как некая форма, сосуд, которые наполняются реальным содержанием лишь в результате соприкосновения с читательской аудиторией и наполняются каждый раз иным содержанием — в зависимости от того, каков по своему духовному облику новый круг читателей. Выяснение действенной роли литературного творчества часто относили и сейчас нередко относят к психологии читательского восприятия.

Однако историко-функциональное изучение литературы и психология читательского восприятия — это разные научные направления. В то время как основу первого составляет раскрытие социально-эстетической функции литературных явлений, ее известного постоянства и изменчивости, содержание второго определяется исследованием особенностей психических состояний, которые вызывают литературные объекты у тех или иных групп читательской аудитории. Если психологию читательского восприятия интересует отношение определенных кругов читателей к разным эстетическим феноменам, то в центре внимания историко-функционального изучения литературы — воздействие важнейших ее явлений на общество в разные исторические периоды.

Очевидно, что историческое функционирование литературных явлений обуславливается, с одной стороны, их структурой и характером их соприкосновения с изменившейся социальной действительностью, новыми эстетическими запросами общества, с другой. Структура художественных произведений предстает здесь как постоянное и в то же время изменяющееся соотношение эстетически значимых величин. Не все, что вызывает в этой структуре интенсивную реакцию в период возникновения художественных созданий, оказывается эстетически действенным в более поздние эпохи, и наоборот, то, что вначале обладало «малым» эстетическим коэффициентом или даже казалось нейтральным, нередко позже приобретает энергию большого эстетического воздействия. Предметом историко-функциональных исследований и является соотношение динамически раскрывающейся структуры литературных произведений и их социально-эстетической функции.

В отличие от ряда других общественных дисциплин литературоведение изучает не только закономерности развития литературы, но и те идейные, эстетические ценности, которые создают художники слова. Ценностный подход, который проявляется уже в самом выборе объектов изучения и находит известное осуществление в историко-генетических исследованиях, наиболее широкое выражение получает при историко-функциональном подходе к литературе. Жизнь крупных творческих созданий на протяжении веков, их способность удовлетворять эстетические потребности многих и многих поколений людей и раскрывает воплощенные в них художественные ценности как реальное их свойство, качество.

Большое значение имеет *сравнительно-историческое и типологическое* изучение литературных явлений. Некоторые ученые всемерно сближают эти два научных направления, считая, что типологический подход представляет собой лишь разновидность сравнительного исследования литературы. Но мнение это следует признать необоснованным: типологическое рассмотрение литературных явлений сложилось как особое, самостоятельное научное направление. Находясь в динамическом взаимодействии со сравнительно-историческим анализом литературы, оно обнаруживает существенное отличие от последнего как в объекте исследования, так и в его методике.

Сторонники той точки зрения, что сравнительное изучение литературы включает в себя и типологические исследования, заявляют, что исходным моментом того и другого является сравнение. Это действительно так. Но ведь сравнение лежит в основе, в сущности, любой науки; без него вообще невозможен процесс познания. Именно поэтому нельзя

исходить из сравнения как принципа, обуславливающего возникновение тех или иных научных дисциплин, направлений. Решающая роль здесь принадлежит объекту изучения.

Во многих областях литературоведения приемы, метод сравнения используются весьма широко. Сравняются художественные образы, воплощенные в том или ином крупном творческом создании, произведения одного и того же автора, сопоставляется творчество писателей, живших в одну и ту же или в разные эпохи, и т. д. Но все это вряд ли можно отнести к сфере сравнительно-исторического изучения литературных явлений. Его особенность состоит в том, что оно раскрывает связи между различными литературами.

Традиционное сравнительное литературоведение сконцентрировало свои усилия на изучении преимущественно тех отношений между литературами, которые выражаются во влияниях и заимствованиях, на освещении того сходства, которое ими обусловлено. Это не исключает некоторых и более широких сопоставлений. Однако влияния и заимствования находятся в центре внимания. Накоплен огромный эмпирический материал. Не получая своего глубокого обобщения, он, в сущности, не играет сколько-нибудь значительной роли в понимании процессов литературного развития.

Учеными социалистических стран осуществляется интенсивное исследование творческих контактов, связей и взаимодействий между литературами в различные исторические периоды. Но временами исследование это сводится лишь к обзору сведений о личных и творческих контактах отдельных писателей, обзору, который содержит в себе описание многих фактов чисто внешнего характера.

Не отрицая важности изучения различных форм связей между разнонациональными писателями, между литературами, необходимо подчеркнуть особое значение исследований тех творческих контактов, которые становятся фактором внутреннего роста национальных литератур, их идейного, художественного обогащения. Ни одна значительная литература мира не развивается изолированно. Каждая из них широко использует художественный опыт других литератур. Раскрыть взаимный обмен передовыми идеями, творческим опытом — одна из важнейших задач сравнительно-исторических исследований. При этом существенным является не только выяснение того, как литературные связи, освоение художественных завоеваний других народов входят в процесс исторического развития той или иной национальной литературы, но и анализ особенностей этого процесса, которые обуславливают характер ее межнациональных контактов.

С этим тесно соприкасается второй фундаментальный аспект сравнительно-исторических исследований — изучение специфики национальных литератур, того вклада, который они вносят в сокровищницу общечеловеческих художественных достижений. При некоторой своей внешней очевидности своеобразие национальной литературы не может быть раскрыто без сопоставления ее с другими литературами и прежде всего так или иначе близкими к ней. Тем более невозможно охарактеризовать художественные ценности, созданные ею и имеющие не только национальное значение. С этой точки зрения большой интерес представляют исследования, рассматривающие ту или иную национальную литературу в кругу других соприкасающихся с ней литератур. И так же, как анализ творческих контактов тесно связан с изучением внутренних тенденций развития национальной литературы, раскрытие ее специфики предполагает сопоставление с литературами других народов.

Своеобразие *типологических* исследований — в отличие от сравнительно-исторических — состоит в том, что их объектом являются сходные, родственные литературные явления, вне зависимости от того, суще-

ствуют ли между ними генетические связи, прямые или опосредованные творческие контакты, влияния и т. д. Типологически родственными могут быть признаны литературные явления, не просто обладающие известным сходством, отдельными общими чертами, а те из них, которые близки друг другу по некоторым основным своим свойствам, по своей структуре. При этом родственное, общее, сходное при типологических обобщениях раскрывается не в последовательном отвлечении от индивидуального, частного, не в резком противопоставлении одного другому, а в их внутренних взаимосвязях.

Существуют различные уровни типологических исследований. И здесь прежде всего должна быть отмечена типология литературных направлений. Она включает в себя освещение вопросов об их различных видах, которые возникают на протяжении исторического развития словесного искусства. Виды эти неодинаковы в разных литературах мира, и в то же время у них обнаруживается определенная общность. В свою очередь и сами виды литературных направлений, такие, например, как реализм и романтизм, отличаются большой внутренней дифференциацией. Очень необходимы исследования, раскрывающие, так сказать, внутреннюю типологию отдельных литературных направлений, в частности их национальные типы.

Существенное значение имеет типология жанров и стилей. В этой области много нерешенных проблем. Для глубокого понимания мирового литературного процесса важно раскрыть общие начала, типологические «схождения», проявляющиеся в исключительном разнообразии жанров и стилей, в той сложной трансформации, которую претерпевают жанровые образования в различной социально-исторической среде.

Очень интересной и актуальной представляется типология исторического развития литератур. При всем своеобразии литератур отдельных наций и народов, того пути, который они проходят, в их эволюции обнаруживаются сходные черты и тенденции. Эти сходные черты распространяются либо на литературы многих народов, либо на литературы тех или иных регионов. Раскрытие видов, типов литературного процесса в различные исторические периоды и особенно в нашу эпоху — большая научная задача.

Типологические исследования, помимо обращения к широкому литературному материалу, требуют особой тонкости и глубины анализа. Тут весьма легко впасть в соблазн создания увлекательных, но малоубедительных концепций, так же как и художочных схем. То и другое нередко можно наблюдать в работах некоторых современных исследователей.

В последние полтора-два десятилетия наблюдается интенсивное стремление включить структурализм — в его несколько модифицированном виде — в сферу марксистского литературоведения.

Из сказанного видно, что автор этой статьи не разделяет принципов структурализма, его основных построений. В то же время, по моему мнению, целесообразно и необходимо при анализе литературных явлений пользоваться структурным подходом, который — и это надо подчеркнуть — нельзя рассматривать лишь как открытие и достояние современного структурализма, хотя бы уже потому, что он применялся до его возникновения, в том числе в трудах основоположников марксизма-ленинизма. Само понимание структуры у марксистов и структуралистов — разное. Для нас неприемлемы — трактовка структурных образований как соотношения «чистых» форм, положения о структуре художественных явлений как независимой от «сторонних» сил, замкнутой в самой себе системы.

Структурный подход, на мой взгляд, не составляет особого направления в марксистском литературоведении и может быть использован в разных сферах литературоведческих исследований, в частности в об-

ласти историко-функционального и типологического изучения литературы.

Необходимо не только разграничить структурализм, как идейно-философское течение, и структурные принципы анализа, но и провести водораздел между семиотическими исследованиями литературы и структуралистским ее пониманием. До последнего времени эти два подхода часто рассматривались как неразрывно связанные один с другим и многими их сторонниками, и противниками. Между тем становится все более очевидной необходимость семиотических изучений литературы на основе марксистской методологии.

Но почему собственно необходимы такого рода исследования? Прежде всего по той немаловажной причине, что в литературе существуют во многих разновидностях эстетические знаки, часто вступающие в сложные связи с образным освоением действительности. Изучение эстетических знаков, их связей и столкновений с художественными обобщениями дает возможность глубже понять процессы исторического развития литературы, процессы, происходящие в современной литературе, художественной культуре капиталистических стран.

Коренной недостаток семиотических исследований, ведущихся с позиций структурализма, феноменализма, неокангтаизма и некоторых других близких к ним идейно-философских течений, заключается в том всеобщем значении, которое придается эстетическим знакам. Сторонники этих течений любые виды художественного творчества рассматривают как знаковые явления. С их точки зрения, литература и искусство в целом — это знаковые системы, в которых существует своя особая иерархия знаков. Положения, выдвигаемые защитниками глобальной семиотики, по самому своему существу априорны, реальными фактами они не подтверждаются.

Для верного понимания места и роли знаковых явлений в литературе существенно установить различие между синтетическим художественным образом, обобщением и эстетическим знаком. В то время как синтетический художественный образ отражает действительность, ее процессы, эстетический знак является средством их обозначения. Между жизненным объектом, определенными идеями и эстетическим знаком нет причинной зависимости; их связь имеет конвенциональный характер. Крупное художественное обобщение всегда несет с собой открытие нового, неожиданного, эстетический же знак соотносится с явлениями и представлениями, в той или иной мере устойчивыми. Если синтетический художественный образ, значительное произведение, запечатлевая ранее неизвестное, освещая с неожиданной стороны «обжитое», активно содействуют разрушению привычных, закоснелых представлений, эстетический знак стремится к определенной канонизации уже сложившихся отношений, идей.³

Знаковые явления широко представлены в мифологическом искусстве, хотя оно вовсе к ним не сводится. Эстетические каноны как средневекового искусства, так и искусства классицизма, идеализирующие символично-аллегорические начала, свойственные им, также принадлежат к знаковой сфере. Романтики и сентименталисты, равно как и художники-классицисты, создали крупные художественные обобщения. Но и в произведениях сентименталистов, романтиков часто «присутствуют» особого рода эстетические знаки. Реализм в своих ведущих тенденциях, в своих лучших проявлениях противостоит знаковым процессам в искусстве. Однако они возникают и здесь тогда, когда исследование жизни, откры-

³ Более подробно вопрос этот рассматривается в моей работе «Семиотика и художественное творчество» («Вопросы литературы», 1971, №№ 9 и 10).

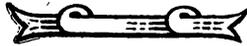
тие нового художник подменяет готовыми схемами, иллюзорными построениями.

Очень широкое распространение получили знаковые явления в современном массовом буржуазном искусстве. Тут главенствуют эстетические знаки в виде стереотипов. Характерная черта этого искусства — серийное производство героев, образов-масок. В течение десятилетий существуют и процветают такие жанровые серии, как ковбойские романы, сочинения полицейско-детективного содержания, произведения, авторы которых демонстрируют всякого рода патологию, в том числе психопатологию, романы ужасов и т. д. Все эти серийные сочинения построены на вариации стереотипов. В иной форме, но достаточно отчетливо и сильно знаковые процессы выступают в современных нереалистических направлениях литературы и искусства, в том числе в сюрреализме, драматургии абсурда и т. д.

Семиотический подход к литературным явлениям, отличный от принципов глобальной семиотики, еще только складывается. Его никак нельзя отнести сейчас к основным направлениям литературоведческих исследований. Но именно потому, что подход этот только еще формируется, он нуждается во внимании научной общественности и поддержке. Необходима углубленная разработка теории и методологии семиотического изучения литературы.

Однако это касается не только данной области литературоведения, но и других его направлений. Для того чтобы развитие исследований в каждом из них шло успешно, нужна непрерывная работа в области теории и методологии.

Ограничиваясь преимущественно проблемами исторического изучения литературных явлений, должен оставить в стороне теоретические вопросы современного литературоведения. Их много, они сложны и, естественно, требуют специального рассмотрения.



НЕРЕШЕННЫЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

Чем шире и плодотворнее идет изучение русской литературы XVIII века в советской и зарубежной науке, тем больше новых и сложных вопросов возникает в ходе каждой попытки построить единую концепцию векового литературного развития, все острее ощущается необходимость найти принцип его самодвижения и дать обоснование последовательности этого движения, т. е. предложить убедительную и обоснованную его периодизацию. Необходимость заново продумать принципы периодизации литературы XVIII столетия особенно остро ощущается сейчас, в ходе работы над новой, четырехтомной «Историей русской литературы», где XVIII веку будет отведена всего половина первого тома. В тесной связи с общей проблемой периодизации находится частная, но не менее важная проблема отношения нашей науки к так называемой «переходной» от XVII к XVIII веку эпохе, к 1690—1720 годам, проблема определения ее места в общем ходе литературного развития, ее значения для возникновения новой литературы.

Поэтому, несмотря на то, что нерешенных вопросов у нас многое множество, мне кажется, что названные мною являются в известном смысле ключевыми и без удовлетворительного их решения трудно будет писать о XVIII веке в «Истории русской литературы», если мы хотим писать историю, а не собрание пестрых глав, более или менее удачно поставленных рядом.

1

Итак, сначала о так называемой «переходной» или, как чаще ее называют, «петровской» эпохе. Речь пойдет не о том, что нужно эту эпоху открывать заново. Она давно открыта, и сделано для ее изучения много. Ни один учебник, ни одно руководство не обходится без более или менее ее подробной характеристики. Но во всех этих руководствах и пособиях петровская эпоха существует как бы сама по себе, вне ощутимых связей с последующим развитием. Может сложиться даже такое впечатление, что без петровской эпохи изложение хода развития новой русской литературы было бы гораздо стройнее, логичнее, литературнее в собственном смысле. Оно начиналось бы с Кантемира и далее последовательно включало Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, а вся пестрота собственно литературного, а в основном общекультурного материала, которым приходится заниматься теперь историку литературы XVIII века, перешла бы в ведение исследователей литературы XVII века.

Совершенно очевидное неблагополучие в оценках исторической роли петровской эпохи пагубно отражается на общих концепциях всего столетия, ибо в них слишком много значения придается случайности за счет общих закономерностей. История литературы XVIII века в том ее виде, в котором мы ее излагаем печатно или изустно, в лекционных курсах, не имеет начала. Где-то в 1730-е годы она возникает как бы из

ничего, ничем, кроме общенсторических закономерностей, не подготовленная.

Ибо если, с одной стороны, количество работ, посвященных различным видам и жанрам литературы этого времени (драматургия, поэзия, историография, ораторское слово и т. д.), возрастает неуклонно, то, с другой стороны, мы, пока во всяком случае, не имеем в своем распоряжении ни одного труда, обобщающего литературный материал эпохи, труда синтетического, монографии, посвященной литературному движению эпохи в целом.

Можно было ожидать положительных перемен в наших представлениях о литературе петровской эпохи от работ А. А. Морозова, в которых свежо и основательно пересматривается роль барокко и барочных художественных идей в русской литературе XVII—XVIII веков. Однако, на наш взгляд, этого не произошло, потому что А. А. Морозов в явлениях литературы барокко, таких например, как школьная драма, хочет видеть прямое отражение новых идейных веяний петровского времени. В действительности школьная драма из репертуара Славяно-греко-латинской академии, пользовавшаяся в 1702—1705 годах большим вниманием Петра, скоро его разочаровала. Это разочарование объяснялось не только неспособностью академических авторов быстро откликнуться на события политической жизни, но и неприемлемой для Петра философско-религиозной концепцией их произведений. Академические драматурги склонны были единственную причину побед и поражений искать в Провидении, объясняя торжество России благочестием русских войск. Понятно, что такое истолкование хода войны не могло удовлетворить Петра. А. А. Морозов предлагает следующее объяснение общественно-литературной роли барокко в петровскую эпоху: «Русское барокко петровского времени отразило его напряженность и противоречивость, ломку старых и становление новых форм во всех сферах общественной и культурной жизни. Свойственные искусству и поэзии барокко пафосность и стремление к грандиозности нашли позитивное применение, отвечая прогрессивным тенденциям исторического развития России».¹ Поскольку общепринятое мнение признает, что именно в деятельности Петра всего полнее отразились «прогрессивные тенденции исторического развития» его времени, то из недолгого увлечения Петра академическим театром и быстрого в нем разочарования можно заключить, что литература барокко в одном из своих ведущих жанров не смогла выразить ни духа, ни пафоса петровской эпохи.

И здесь еще очень заметен разрыв между постановкой общих «направленческих» проблем и решением частных вопросов. Частные исследования легко обходятся без обращения к проблематике литературного процесса в целом, а общие концепции берут материал большею частью выборочно.

Наиболее последовательная и продуманная концепция эпохи предложена Д. С. Лихачевым, который считает, что «в течение всего XVII века совершался длительный процесс перехода от средневековых художественных методов в литературе к художественным методам литературы нового времени, от средневековой структуры литературных жанров к структуре жанров нового типа, от средневековой корпоративности к индивидуализированному творчеству нового времени. Именно этот переход подготовил возможность приобщения русской литературы к опыту передовой литературы Западной Европы, ее „европеизации“, но, вместе с тем, этот же переход к новой системе литературы уже сам по себе был ее „европеизацией“».²

¹ А. Морозов. Ломоносов и барокко. «Русская литература», 1965, № 2, стр. 86.

² Д. С. Лихачев. Семнадцатый век в русской литературе. В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 326—327.

Все вышесказанное не помешало, однако, Д. С. Лихачеву по отношению к петровской эпохе стать на иную, более традиционную точку зрения: «В так называемую Петровскую эпоху, занятую ускоренным развитием экономики и государственности, было „не до литературы“». Петровская эпоха представляет собой в известной мере перерыв в развитии русской литературы. . .»³

Таким образом, получается, что процесс литературного развития, так последовательно и неуклонно шедший в XVII веке, на рубеже двух столетий сменяется «паузой», «перерывом» и возобновляется только во второй трети XVIII века.

Итак, «перерыв», «бессистемность» — вот веские формулы, которые предлагаются нам сегодня в качестве определений общего характера литературного развития занимающей нас эпохи.

Должен при этом оговориться, что те исследователи, которые видят в литературе переходной эпохи только «перерыв» или только «бессистемность», все же не отрицают в ней какого-то самостоятельного содержания, хотя и очень небогатого.

Словом, еще и сегодня переходная эпоха своим своеобразием, своей непохожестью на предшествующее и последующее состояние литературы вызывает к себе скептическое и осторожное отношение.

С точки зрения скептиков, мы должны, по-видимому, прежде чем решать вопрос о литературных направлениях этого времени и судить о стилистической природе тех или иных жанров, доказать, что в эту эпоху вообще *была* литература и что в ее развитии, содержании и стиле можно найти свою систему, свои принципы, свои задачи и цели.

Вот именно в такой научной ситуации, когда вводится все больше материала в научный оборот, а обобщение его связано с большими внутренними затруднениями, уместно, как мне кажется, обратиться к работам П. Н. Беркова. Эпоха, которую мы все условно, конечно, согласились называть переходной, т. е. вторая половина XVII—первая треть XVIII века, занимала его на всем протяжении его исследовательского пути. Изучая отдельные стороны литературной и культурной жизни этой эпохи, П. Н. Берков постепенно двигался к той постановке проблематики этого времени, которую мы находим в его посмертно вышедших работах, особенно в двух: «Задачи изучения переходного периода русской литературы»⁴ и «О литературе так называемого переходного периода».⁵

Ведь если «переходность» названной эпохи никем не отрицается уже более полутора столетий, то содержание этого «перехода», а главное — методика и методология изучения «переходности» как особого исторического качества остаются предметом научных споров и разногласий.

В статье «О литературе так называемого переходного периода» ученый так объяснил свой интерес к этой проблеме, которая, по его мнению, имеет и общеметодологическое значение: «Проблема „литературы переходного периода“ представляет в советской литературной науке как раз один из таких спорных вопросов, которые время от времени вновь привлекают к себе внимание исследователей, кажутся в течение какого-то хронологического отрезка убедительно решенными, но затем опять обнаруживается недостаточность предложенных объяснений, наступает, если не для авторов концепций, то для других литературоведов, разочарование в существующих толкованиях, и — как результат — возникает потребность в новом понимании и освещении данного явления».⁶

³ Там же, стр. 327.

⁴ См.: Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Изд. «Наука», Л., 1970, стр. 12—19.

⁵ См.: Русская литература на рубеже двух эпох (XVII—начало XVIII в.). Изд. «Наука», М., 1971, стр. 19—32.

⁶ Там же, стр. 19 (далее ссылки приводятся в тексте).

И ниже он пишет о том, что вовсе не отвергает мнений своих предшественников и только ищет более «общего ответа», более «полного» решения. Вот почему он начинает свое изложение с обращения к Пышину и Тихонравову — основоположникам русской историко-литературной науки — и находит у них именно ту формулировку «переходности» интересующей его эпохи, которая с некоторыми несущественными изменениями сохраняется и до наших дней. Позицию Пыпина в этом вопросе советский исследователь объясняет не имманентно, а исходя из общественно-политической борьбы его времени. «Скрыто полемизируя с поздними славянофилами, — пишет П. Н. Берков о Пышине, — последователями Ивана Аксакова, Т. Филиппова и — особенно — реакционными публицистами, вроде автора „Борьбы с Западом в нашей литературе“ Н. Н. Страховым, Пыпин настойчиво проводил мысль, что только в ориентации на Европу заключался исторически предопределенный путь развития Московской Руси, начиная с XV в.» (стр. 21). П. Н. Берков цитирует слова Пыпина, которые представляют собой логический вывод из всего им сказанного и дают объяснение эпохе реформ (П. Н. Берков считает их верными, хотя и недостаточными): «... для беспристрастного взгляда давно не подлежит сомнению, что преобразования Петра В. были только продолжением гораздо ранее начавшегося дела».⁷ И далее он приводит мнение Пыпина о тех явлениях в русском общественном сознании и русской литературе второй половины XVII века, которые показывают необходимость и неизбежность того нового, что принесла эпоха реформ: «Таким образом, еще не было произведено никакого переворота в русской жизни, никакого принципиального отступления от ее начал, какое приписывается Петровской реформе, и между тем в ней видимо совершается нечто прежде небывалое, так что последующие нововведения Петра для наблюдателя беспристрастного не представляют ничего неожиданного».⁸

В пыпинской постановке вопроса П. Н. Беркова привлекал ее последовательный историзм, однако, по его мнению, советская наука не должна была на этом останавливаться. Категорически отвергая указание Пыпина на московское правительство как основную силу в процессе «движения в сторону европейского образования», П. Н. Берков считал, что поиски правильного определения места переходной эпохи в русском литературном процессе возможны только при научном определении характера и содержания русского исторического развития этого времени. Привлекая суждения Маркса о всемирной истории и всемирной литературе, он предложил такой ответ на вопрос «Что такое литература переходного периода?»: «... русская литература так называемого переходного периода есть литература того периода, когда Московская Русь военным, экономическим и дипломатическим путем стала устранять свою местную и национальную замкнутость и стала входить во всемирную историю, а русская литература — во всемирную литературу» (стр. 32).

Таким образом, в отличие от классиков историко-культурной школы П. Н. Берков не ограничивается той относительно правильной характеристикой историко-литературного процесса переходной эпохи, которую он находит у Тихонравова и Пыпина. Он ищет объяснения специфики этого процесса не в деятельности «московского правительства» и не во «влиянии» иноземцев, а в общих исторических закономерностях эпохи, которые помогают ему понять, как общеевропейские законы исторического развития проявились в условиях русской исторической ситуации конца XVII—начала XVIII века и как они обусловили «переходность» русской литературы этого времени, смену вех в ней. Поэтому совершенно есте-

⁷ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I. Изд. 3-е, СПб., 1907, стр. 62.

⁸ Там же, т. II, стр. 313.

ственно все ранее сказанное завершается следующими словами: «...литература „переходного периода“ с ее усвоением и принорвлением к национальным потребностям некоторых результатов европейской образованности, в том числе и литературы (черты «барокко»), с одной стороны, и усилением в то же время национального своеобразия, нарастания сатирико-бытовых, в конечном счете, реалистически-критических тенденций — с другой, была одним из закономерных и неизбежных следствий этого всеобщего процесса, процесса формирования всемирной истории» (стр. 32).

Эти формулировки в последней работе П. Н. Беркова, на мой взгляд, ко многому обязывают всех, кого заботит дальнейшее развитие науки о литературе XVIII века. Они имеют значение не только для тех, кто специально занимается литературой переходной эпохи в различных ее аспектах, они в равной степени касаются всех, кого интересует историко-литературный процесс XVIII века в его самодвижении, его внутренних, скрытых течениях.

Своим оригинальным анализом понятия «переходность» П. Н. Берков обязывает нас к конкретному изучению самого содержания общественно-литературной жизни этого времени. В его известном докладе «Основные вопросы изучения русского просветительства» (1959) говорилось, что «своим воззрениям и Петр и Феофан Прокопович находили поддержку в учениях ранних западных просветителей XVII в. — Гоббса, Гуго Гроция и особенно С. Пуфендорфа... для России начала XVIII в. и это специфически препарированное просветительство было фактом несомненно передовым. Особенно важно было то, что на смену церковным теориям происхождения власти пришло „*jus naturae et gentium*“, „естественное право“, или, как говорили в ту эпоху, „право природы и народов“».⁹

Из этого следует, что просветительская идеология, как соединение рационализма и эмпиризма, становится не только содержанием русской общественной мысли, но и ее методологией, ее способом мыслить и рассуждать. А если это верно, то очевидно, что ту идеологическую проблематику, которую мы привыкли при анализе русского общественного сознания относить к периоду не ранее 1750—1760-х годов, следовало бы изучать в ее первых проявлениях на русской почве. Тогда окажется, что русская литература XVIII века именно как новая литература имеет свое органическое начало, имеет свою предысторию и что этой предысторией является та самая переходная эпоха, когда, по справедливому замечанию Д. С. Лихачева, было «не до литературы».

Действительно, было «не до литературы» в ее уже существовавших видах и жанрах. Думаю, что ни духовная драма, ни канты, ни панегирики не отвечали в полной мере запросам перестраивавшегося общества, и не только интересам тех, от кого исходила инициатива этой перестройки (Петру и его ближайшему окружению), но и тех, кто был пассивным исполнителем не всегда понятных намерений преобразователя, или тех, кто с ними, по разным соображениям, был не согласен.

Как известно, дворянская монархия, получившая при Петре столь стройную организацию и столь основательное идеологическое обоснование, равно как и это обоснование само по себе, вызывали глубокое недовольство как среди народных масс, выносивших на себе все тяготы создания мануфактур, войн и строительства новой столицы, так и со стороны боярско-аристократической оппозиции, осуждавшей принудительный характер большинства реформ и сопутствующих им мероприятий.

⁹ Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 12.

Протест народных масс идеологически выражался в полном отрицании реформ Петра и духа нового времени. С наибольшей последовательностью это отрицание прозвучало в русском расколе. Об этом в свое время убедительно писал Щапов: «...всматриваясь в действия раскольников при Петре Великом и вслушиваясь в их протесты против реформы Петра, мы находим, что при Петре Великом раскол, под формой религиозно-обрядовой секты, явно, окончательно принял религиозно-мистический характер *национально-гражданского демократизма*, религиозно-народной оппозиции против нового правительства, против устроенной по западноевропейским началам империи...».¹⁰ И даже не вполне с ним соглашаясь в общей оценке раскола, нужно признать, что определение характера раскольничьей оппозиции в основном верно. Эта оппозиция не сделала из опыта реформ никаких позитивных выводов.

Иначе повела себя оппозиция аристократическая.

Именно эта оппозиция с наибольшей остротой воспринимала реформы, именно ее отношение ко всем делам Петра формировалось уже на новом идеологическом уровне и, будучи враждебно Петру по многим причинам, представляло собой в то же время идейный продукт новой эпохи, ее самое разработанное и отчетливое идеологическое отражение. Ключевский говорит о «возбуждении политической мысли»¹¹ как следствии петровских реформ и особо останавливается на политической консолидации среди остатков старой боярской знати: «Различные условия помогали более раннему и углубленному напряжению политической мысли в этом родовитом и вместе высокочинном слое дворянства».¹² Историк называет здесь «некоторые политические предания, шедшие из XVII в.»¹³ влияние политической литературы (Пуфендорф, Гроций, Гоббс, Локк, Боккалини), он указывает на особую и непредвиденную роль заграничных поездок.

По мнению Ключевского, в политической идеологии одного из самых последовательных деятелей аристократической партии Д. М. Голицына совмещалась парадоксальным образом старина и новизна: «Делом его усиленной умственной работы было спаять в цельный взгляд любовь к отечественной старине и московские боярские притязания с результатами западноевропейской политической мысли». Но, добавляет далее Ключевский, «несомненно ему удалось то, что так редко удавалось русским образованным людям его века, — выработать политические убеждения, построенные на мысли о политической свободе».¹⁴

Оппозиционные к абсолютизму взгляды русской аристократии, равно как и официальная идеология политических документов, создаваемых под непосредственным руководством Петра I, были явлением одного порядка. И Петр, и его политические противники — «оппозиционеры» мыслили одними категориями, судили события и людей на основе одинаковых политических представлений. Имея в виду эти и сходные явления в духовной жизни переходной эпохи, Г. А. Гуковский писал: «Она заложила новый фундамент для культуры нового этапа, начала традиции, непосредственно продолженную Ломоносовым и в конце концов приведшую к Пушкину».¹⁵

Если мы действительно и серьезно, вслед за Г. А. Гуковским и П. Н. Берковым, хотим понять, какой «новый фундамент» подготовила

¹⁰ А. П. Щапов, Сочинения, т. I, СПб., 1906, стр. 226. См. также: К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 91—112.

¹¹ В. О. Ключевский, Сочинения, т. IV, Соцэкгиз, М., 1958, стр. 267.

¹² Там же, стр. 268.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, стр. 274.

¹⁵ Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939, стр. 44.

для литературы XVIII века переходная эпоха, какие «результаты европейской образованности, в том числе и литературы», она усвоила и переработала, то мы не можем ограничиваться, как до сих пор в основном делалось, изучением тех видов и жанров, в которых новое содержание механически привязывалось к старой форме, и потому не могло дать непосредственных положительных результатов для последующего литературного развития. И Тредиаковский, и Ломоносов, и Сумароков всемерно подчеркивали, что они создают новую литературу, доселе небывалую на Руси. И одновременно они настаивали на том, что вся их деятельность есть развитие заветного переходной эпохой. Для зачинателей русского классицизма исходным пунктом в их идеологических построениях была эпоха Петра и созданная им и его сотрудниками новая система политических воззрений, вернее было бы сказать — новая для России методология политического анализа и политических решений или, как предпочитали говорить и писать в XVIII веке, — «философия».

В то время как для последующего развития русской литературы и русской общественной жизни конкретные решения, предлагавшиеся в петровскую эпоху, неизбежно должны были устареть, потерять и практическую и теоретическую ценность, сами по себе проблемы, привнесенные в самосознание нации историческим опытом петровских реформ, оказались настолько существенными, настолько острыми, что их хватало с избытком на весь «петербургский период» русской истории.

Русское просветительство, возникшее как одно из следствий секуляризации общественной мысли, происшедшей в эпоху петровских преобразований, и многое от положительной программы Петра унаследовавшее (идею научно-промышленного прогресса, идею просвещения в собственном смысле, идею независимости науки и мысли от церкви и т. д.), не только не приняло идею «страха» как единственного средства обуздания и приневоливания к прогрессу, но, переосмыслив самое понятие «страха», сделало из него основную характеристику отрицаемого им миропорядка. В одах Ломоносова и трагедиях Сумарокова «страх» это не норма, не закон, а нарушение законов необходимости, это катастрофа.

Бог в одной из первых ломоносовских од елизаветинского царствования говорит, обращаясь к новой императрице:

Утешил я в печали Ноя,
Когда потопом мир казнил,
Дугу поставил в знак покоя,
И тою с ней завет чинил.

Хотел Россию бед водою
И гневною казнить грозой;
Однако для заслуг твоих
Пробавил милость в людях сих...

Вместо «грозы» и «казни», неизменных атрибутов абсолютизма, согласно традициям русской общественной мысли еще со времен Пересветова, Ломоносов утверждает как основу власти совсем другую программу, где «казнь» подчинена иному, высшему началу — закону. Продолжая свою речь к Елизавете, ломоносовский бог диктует ей такие правила:

Тобой поставлю суд правдивый,
Тобой сотру сердца кичливы,
Тобой я буду злость казнить,
Тобой заслугам мзду дарить...

«Казнь» здесь уже не основной принцип власти, не суть самодержавного правления, а только одна из ее функций, подчиненная другому, более важному и основному для Ломоносова и всего русского просветительства XVIII века принципу общественного, общего блага — принципу, который на языке ломоносовской оды называется «доброты».

Если предложенная нами постановка вопроса верна, то она дает возможность органически и естественно включить петровскую эпоху в единую концепцию историко-литературного процесса XVIII века,

найти ее истинное место в общем ходе литературного развития, определить ее роль в создании идеологических и теоретических предпосылок русского классицизма. Конечно, это потребует дополнительных разысканий, исследования публицистики 1720—1730-х годов, большую часть рукописной, но только в результате привлечения этих материалов мы сможем понять смысл и содержание духовной жизни России этого времени и установить меру участия ее в создании новой русской литературы, литературы XVIII века.

2

Определив место литературы петровской эпохи в общем процессе идейно-художественного развития столетия, мы «нашли» бы начало, предысторию новой русской литературы, а тем самым оказались бы вовлечены в решение другой, не менее важной и, по существу, такой же не решенной проблемы. Такой проблемой номер один является вопрос о научно обоснованной периодизации всего историко-литературного процесса XVIII века, который, разумеется, не укладывается в календарные рамки столетия, а, начинаясь в 1690-е годы, продолжается примерно до 1812 года.

Проблема периодизации любой литературной эпохи имеет и теоретический и практический смысл. Не имея в своем распоряжении мало-мальски обоснованной и убедительной схемы периодизации, мы будем еще долго продолжать испытывать те затруднения и неудобства, от которых страдает сейчас и научная и учебно-популяризаторская работа.

У нас почти нет трудов, в которых рассматривались бы теоретические принципы периодизации истории литературы вообще. И это тем более странно, что именно с этой проблемой приходится сталкиваться почти каждому исследователю, который выходит за пределы творчества одного писателя.

Уже давно было сказано, что «литературно-исторический процесс не может рассматриваться как движение по одной линии, даже отдельное произведение имеет несколько измерений, а для исторического синтеза возможности выбора и распределения элементов тем более становятся почти неограниченными. Подобно любому сообщению и любому повествованию, историческое изложение также означает постоянное забегание вперед или возвращение назад, изменение места и подхода, словом, перспективную обработку внешне нейтральной временной последовательности. При этом особенно большое значение имеет дифференциация хронологических единств, которая служит основным принципом классификации».¹⁶ И далее швейцарский ученый, критически оценивая различные варианты периодизации, которые основывались на понятии «поколения» или «эпохи», предлагает «оперировать не застывшими, разложенными по полочкам категориями, а динамическими понятиями о границах».¹⁷

Именно такое «динамическое понятие о границах» внутри историко-литературного процесса может очень помочь нам в поисках наиболее обоснованной системы периодизации, ибо «жесткость» в определении этих границ и составляет основную слабость существующих схем периодизации в учебниках и учебных пособиях.

В известном учебнике Д. Д. Благого в основу периодизации был положен хронологический принцип в сочетании с историко-литературным. Его книга делится на три основных раздела:

I. Литература первых десятилетий века. Зарождение новой литературы. На путях к классицизму.

¹⁶ М. Верли. Общее литературоведение. Изд. иностранной литературы, М., 1957, стр. 193.

¹⁷ Там же, стр. 201.

II. Литература 30—50-х годов. Русский классицизм. Создание литературного языка и новой системы стихосложения.

III. Литература последней трети века. На путях от классицизма к сентиментализму и реализму. Русский сентиментализм.¹⁸

При таком расположении материала не удалось избежать своего рода чересполосицы; ряд писателей, которым следовало бы присутствовать в разделе «Литература 30—50-х годов», оказались в следующем, например Лукин, Ф. Эмин. По поводу подобного подхода к периодизации литературы XVIII века недавно писал Г. П. Макогоненко: «Когда-то буржуазное литературоведение разделило литературу XVIII века на три периода — петровский, елизаветинский и екатерининский, связав каждый из них с царствующим монархом. Современные историки литературы отказались от подобной „периодизации“, но практически приняли это деление, изменив наименование периодов — „литература первого тридцатилетия“, „литература второго тридцатилетия“ и, наконец, „литература третьего тридцатилетия“».¹⁹

Новейшее учебное пособие²⁰ принимает другую классификацию материала. Общий раздел «Литература первой половины XVIII века» делится на главы персональные и обзорные. Открывается этот раздел главой «Развитие литературы в 1700—1730-е годы (общий обзор)», за ней следует глава о Прокоповиче, обзор — «Предклассицизм начала века» и главы о Кантемире и Тредиаковском. После главы о Тредиаковском — глава «Формирование русского классицизма» и персональные главы «Ломоносов» и «Сумароков».

Таким образом, как видно из названий глав и их расположения, авторы создавали свою схему классификации на основе общего представления о литературных направлениях.

Их подход к периодизации несколько иной, чем у Д. Д. Благого. Они стремятся к более конкретному отражению в периодизации всей сложности литературной жизни эпохи. Однако и в их работе заметно противоречие между хронологическим и типологическим критериями, и у них, но особенно, конечно, у Д. Д. Благого, хронологические деления совмещают в себе разнородные литературные явления. Хронология оказывается чем-то внешним по отношению к самой литературе, к ее направлениям, к ее внутренней динамике.

Г. П. Макогоненко в своей антологии²¹ разделил всю литературу столетия на две части: «Канун Просвещения» и «Эпоха Просвещения». В первую часть у него вошли Прокопович, Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, Херасков, Петров, Лукин, Чулков, Попов, Барков, Майков. Во вторую — Новиков, Фонвизин, Княжнин, Богданович, Капнист, Хемницер, Львов, Муравьев, Кутузов, Нелединский-Мелецкий, Державин, Крылов, Радищев, Дмитриев, Карамзин. Во вступительной статье к этому изданию Г. П. Макогоненко придерживается несколько иной периодизации. Здесь у него не два периода, а три: «Начало века», «Канун Просвещения» и «Эпоха Просвещения». Феофан Прокопович, который рассматривается в разделе вступительной статьи, названном «Начало века», в самой антологии включен в ее первую часть («Канун Просвещения»). Есть и другие несовпадения между членением антологии и вступительной статьи: Лукин, Чулков, Барков, Майков, помещенные в антологию в раздел «Канун Просвещения», в статье рассматри-

¹⁸ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз, М., 1960.

¹⁹ Г. Макогоненко. От Фонвизина до Пушкина. Из истории русского реализма. Изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 483.

²⁰ См.: История русской литературы XVII—XVIII веков. Изд. «Высшая школа», М., 1969.

²¹ Г. П. Макогоненко. Русская литература XVIII века. Изд. «Просвещение», Л., 1970.

ваются в разделе «Эпоха Просвещения». Предложенная Г. П. Макогоненко система классификации в общем основана на чисто идеологическом критерии, применимость которого в данном случае еще должна быть доказана и проверена.

Мы привели эти примеры периодизации не для того, чтобы «уличить» их авторов в противоречиях и оспаривать их схемы. Нам кажется более существенным то, что опыт этих авторов говорит об одном — о сложности и о недостаточной теоретической разработке проблем периодизации. Исследователи русской литературы XIX—XX веков могут опереться на известную ленинскую периодизацию русского освободительного движения.²² Исследователи литературы XVIII века таким образом не располагают. В результате мы вынуждены пользоваться или хронологическим принципом периодизации, или чисто идеологическим, или какими-то их комбинациями. Все они оказываются уязвимыми и внешними по отношению к самому литературному процессу.

Может ли быть сегодня предложено более удовлетворительное решение, чем те, какие мы приводили выше, или проблему научной периодизации русской литературы XVIII века следует считать вообще неразрешимой? Конечно, найти универсальное решение без специальных разысканий трудно. Но можно попытаться установить причины затруднений, с которыми сталкивается каждый исследователь литературы XVIII века, когда хочет определить, какие же этапы прошло литературное движение века.

Мне кажется, что затруднения происходят от того, что мы неотчетливо представляем себе самое содержание проблемы периодизации, а главное — не расчлняем ее в соответствии с тем уровнем историко-литературного процесса, на котором хотим найти ее решение. Когда мы обращаемся к литературному движению целой эпохи, то следует самим себе уяснить, что именно мы хотим «периодизировать», т. е. последовательность чего внутри историко-литературного процесса мы бы хотели проследить.

Периодизация каждого большого этапа в истории любой национальной литературы, для того чтобы не быть внутренне противоречивой, для того чтобы избежать обращения к критериям общеисторическим, общеидеологическим, общекультурным, должна исходить из той основной проблемы, решение которой определяет само содержание историко-литературного процесса.

Так, для русской повествовательной прозы XV—XVII веков основной проблемой было преодоление прямого дидактизма и разработка сюжеттики, лишенной религиозно-этической мотивации поведения персонажей. Следовательно, в основу периодизации литературного процесса этого времени может быть положена эволюция повествовательных, беллетристических жанров.²³

Е. Н. Купреянова предложила свою схему периодизации русского литературного движения XIX века на основе эволюции отношения к проблеме народности.²⁴

Исследователи русской литературы XVIII века находятся в особом положении. Русская литература за это столетие ускоро²⁵ проходит

²² См.: Е. Н. Купреянова. Значение ленинской периодизации освободительного движения для изучения и периодизации русской литературы XIX века. В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 14—44.

²³ См. об этом: Истоки русской беллетристики. Изд. «Наука», Л., 1970.

²⁴ См. упомянутую статью Е. Н. Купреяновой «Значение ленинской периодизации освободительного движения для изучения и периодизации литературы XIX века».

²⁵ См.: Д. С. Лихачев. Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков. «Русская литература», 1972, № 2, стр. 3—36.

те стадии литературного развития, которые в других европейских литературах заняли от двух до трех столетий. И это обстоятельство наложило печать своеобразия на литературное развитие эпохи. Именно это ускоренное развитие привело к тому, что во второй половине века и чем ближе к концу столетия, тем интенсивнее происходит формирование новых литературных направлений, которые так сказать «находят» друг на друга, действуют одновременно, а не сменяются в хронологической последовательности. Поэтому Д. Д. Благой в своей периодизации вынужден совмещать «направления» с «хронологией», искусственно размещая их в рамках произвольно обозначенных периодов.

Ускоренность литературного развития XVIII столетия в целом определяется еще и той «сверхзадачей», которая обнаруживается в ходе все убыстряющегося собственно исторического развития. Именно в XVIII столетии, в начале его третьего десятилетия, внутри новой культуры, созданной петровской эпохой, возникает стремление к созданию единой, общенациональной литературы из конгломерата отдельных и враждебных друг другу «литератур», столь характерного для XV—XVI веков и особенно для XVII века. Все большее обособление поэзии ученого монашества от так называемой демократической литературы, происходившее в XVII веке, открытая вражда между ними — лишь самое заметное выражение глубокого разлада между «литературами» разных сословий, между их культурно-эстетическими идеалами и художественной практикой.

Петровские административно-политические реформы направлены были на полное уничтожение сословно-соборного принципа государственного устройства. В идеале все должно было быть подчинено идее общего блага, государственного интереса, воплощенной в воле и замыслах абсолютного властителя.

Конечно, за этим стояла идея создания дворянской монархии, и политика преемников Петра, освобождавших дворянство от тягот службы государству, прояснила не идеальный, а «земной» смысл петровских реформ.

Борьба двух сил, двух разнонаправленных стремлений определяет собой движение литературы целого столетия, от 1730-х до 1820-х годов. Этими силами, которыми обуславливается в значительной мере характер и направление литературного развития, являются идея создания общенациональной литературы, с одной стороны, и — с другой — поиски выражения в литературе сословных интересов.

В программных выступлениях молодых Тредиаковского и Ломоносова была провозглашена необходимость создания литературы общенациональной со всей серьезностью и с полным сознанием исторического значения предпринятого ими дела.

При этом не следует упускать из виду и того очень важного в историко-литературном отношении обстоятельства, что литература петровского времени и все причастные к ней в тот или иной мере деятели еще не были заняты определением особого места литературы в общей системе культуры эпохи. Подчиненное положение и утилитарное назначение большинства литературных жанров этого времени воспринималось как осуществление естественного порядка, как неизбежность.

Именно поэтому сознательная деятельность основоположников новой литературы начинается с настойчивого разъяснения особого места литературы в кругу других «наук», ее специфической формы, призванной выразить только ей свойственное содержание. Именно в этой борьбе за право литературы жить и действовать по своим законам была объявлена «нелитературной» силлабическая поэзия и силлабическая система стихосложения, т. е. те виды и жанры литературы, которые силлабикой пользовались, — драма, панегирики, канты.

Предложенная Тредиаковским и поддержанная в принципе, хотя и существенно скорректированная Ломоносовым реформа стихосложения объявляла «нелитературой» не все литературное наследие, а только одну его часть, одно из направлений литературного движения XVII столетия — поэзию Полоцкого и его школы, поэзию кружковую, поэзию немногочисленной образованной элиты, поэзию для немногих и по этому одному уже парциальную и в этом смысле «сословную», а не общенациональную, хотя и не без претензий на гегемонию в национальной культуре.

Разрыв с силлабическим стихом имел двоякий смысл, перестраивалась поэзия не только в своей стиховой структуре, но и возникала ориентация на новую литературную традицию, на народную песню, на «поэзию простого народа» (Тредиаковский), таким образом самая высокая (художественно) поэзия оказывалась генетически связанной с жизнью и культурой всего «народа», всей нации. Путь к созданию литературы общенациональной был открыт, хотя он и не обещал легких и быстрых успехов.

Установка на завоевание более широкого круга читателей заметна в судьбе разных жанров новой литературы. Кантемир пишет свои сатиры так, «чтоб речь могла приближаться к простому разговору».²⁶ Тредиаковский переводит любовный роман, наполненный песнями. Завоевание широкой публики началось с его песен, получивших заметное распространение в рукописных песенниках. Внимание новых поэтов к песне объясняется еще и тем обстоятельством, что для нее не нужно было печатного станка, она распространялась в списках, как и сатиры Кантемира. Песни Тредиаковского²⁷ в 1730-е, песни Сумарокова в 1740-е годы готовят читателей к усвоению других жанров новой литературы, воспитывают умение понимать и воспринимать сложности новой стилистики.

Первый удар по старой литературе был нанесен стиховой реформой. Вторым был нанесен по важнейшему прозаическому жанру, ставшему в 1740-е годы (и позже) орудием сословных интересов по преимуществу, — по церковной проповеди, использованной ее авторами для страстной защиты интересов церкви и духовенства от новых посягательств со стороны государства и вольнодумцев.

Борьба с церковной проповедью велась двояким способом: теоретически и практически. Теоретически критиковали поэтику и стилистику церковной проповеди Ломоносов в своей «Риторике» (1743), Тредиаковский в «Слове о витийстве» (1745), Сумароков в двух эпистолах (1747) и снова Ломоносов в «Риторике» (1748).²⁸

Художественное преодоление ораторского стиля церковников 1740-х годов, сословной литературы духовенства осуществил Ломоносов в своих одах, переключив ораторские приемы на создание поэтического выражения общественного мнения нации: «... в поэзии Ломоносова еще в 1740-е годы вырабатывается особая „определенность“ того „я“, от имени которого ведется изложение в оде. Это не историческая, не социальная, не психологическая определенность поэтического „я“, а скорее всего определенность национальная или, точнее, общенациональная. Право Ломоносова давать „уроки царям“ мотивировано и обусловлено тем, что он выступает от имени всей России, всей нации, а не какого-либо сословия ее, не какой-либо определенной социальной категории».²⁹

²⁶ А. Д. Кантемир. Собрание стихотворений. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 414 (Библиотека поэта, большая серия).

²⁷ А. В. Позднеев. Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках. В кн.: Проблемы истории литературы. М., 1964, стр. 87—100.

²⁸ См.: Н. Д. Кочеткова. Ораторская проза Ф. Прокоповича и пути формирования русской литературы классицизма (печатается).

²⁹ И. З. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 130.

К середине XVIII века процесс самоутверждения литературы закончился, и ранее действовавшие во имя единой цели Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков расходятся и начинают враждовать. Внутри литературы начинают ощущаться тенденции центробежные, сходные с дифференциацией в общественной мысли.

Борьба сословных интересов политически заявила о себе в полной мере на заседаниях Комиссии для сочинения нового уложения (1767—1769) и в предшествовавших ей устных и письменных выступлениях по поводу «Наказа» Екатерины II. В одном из «мнений» А. И. Бибикова высказано очень характерное для представителей дворянства, как сословия господствующего, стремление выдать интересы дворянства за интересы нации в целом. Бибиков считает, что законоположения, которые может выработать Комиссия или какой-либо более узкий круг лиц, выделенных из числа депутатов, должны быть «сообразованы» «со всеобщее, а не к одной которой части клонящееся пользою... иначе же, когда все множество различного состояния депутатов иметь будут право законоположения, то, кроме многих затруднений, последовать может и то, что всякий из них только пользу и выгоду своих собратий наблюдать и о том пецшися будет».³⁰ Но и другие сословия, представленные в Комиссии, выдвигали требования, обоснованные исключительно их собственными, сословными интересами, подчеркивая, разумеется, в каждом случае, что стараются они только ради общей пользы.

Таким образом, и в политическом самосознании русского общества этого времени заметна некая двойственность: сословные интересы мотивируются «общей пользою», т. е. интересами общенациональными.

Конечно, не следует выводить прямым и непосредственным образом из политических споров в Комиссии литературные позиции писателей 1760—1770-х годов. Речь может идти только об общей почве, о состоянии умов, о борьбе идей в обществе, которая отражалась и на решении собственно литературных проблем.

Борьба между стремлением свою литературную работу представить как служение нации, «обществу» и действительным содержанием творчества, сословной его ограниченностью в историческом смысле проявлялась самым различным образом и часто у одного и того же автора. В трагедиях Сумарокова понятие чести в реальном наполнении прочитывается как его понимание сословно-дворянского идеала, но высказывается оно как понятие общечеловеческое, универсальное, всеобщезначительное. В одах и поэмах Ломоносова творится легенда о Петре, который в изображении поэта совмещает в себе черты идеального правителя с поведением рядового труженика, т. е. выражает полноту черт национального характера.

Стремление отстоять принцип внутрисословного равенства при сохранении неравенства междусословного внятно прозвучало в Комиссии 1767 года. Возражая против требования недворян (купцов) получить право владения крестьянами, дворянские наказания говорили: «... от таких в публике людей последует правильному и от давнишних лет заслуженному дворянству чувствительное в равенстве с ними огорчение».³¹

Зато внутрисословное уравнение защищалось в литературе с не меньшим жаром. В комедиях Фонвизина положительные герои — дворяне. В «Бригадире» понятие равенства скорее элитарно, чем эгалитарно. «Мы все дворяне, мы все равны», — говорит один из персонажей, воздвигая сословную границу для понятия равенства. В «Недоросле» это

³⁰ См.: А. В. Флоровский. Из истории Екатерининской законодательной комиссии 1767 г. Вопрос о крепостном праве. Одесса, 1910, стр. 22.

³¹ Там же, стр. 41.

еще яснее. Речь все время идет о дворянской чести как квинтэссенции всех добродетелей, совсем так же, как в трагедиях Сумарокова. Это значит, что понятие естественного равенства является абстрактным лозунгом на уровне, так сказать, человечества, а в конкретной социальной ситуации оно переводится на другой уровень и становится принципом равенства внутрисословного. Сходный пафос защиты внутрисословного пронизывает и выступления Державина против временщиков и «случайных людей».

Сословность, сословные пристрастия и предубеждения сказываются при обращении разных авторов к одному и тому же социальному типу, например — к купцу.

У Лукина купец — это носитель самых высоких добродетелей, с ним в этом солидарен Ф. Эмин, о котором исследователь его творчества писал: «Он защитник буржуазии; он сам — человек из низов... он не устаёт повторять: „Купечество есть душа государства“; он готов даже возмущаться тяжелой участью порабощенного крестьянина... и все же он верноподданнически защищает российскую монархию, крепостничество, церковь... Эмин не думает ни о каких капитальных преобразованиях, он хочет только внимания к купцу».³² Позднее сходную позицию займет П. А. Плавильщиков, который «обстоятельно развертывает патриотические взгляды с националистическим оттенком, используя при этом екатерининский „Антидот“, официальную и реакционную книгу. Но характерно при этом то, что вместо прославления дворянской, крепостнической России Плавильщиков выдвигает новых носителей национальных добродетелей и талантов»³³ — купцов, ремесленников и т. д.

У Майкова в его поэме «Елисей, или Раздраженный Вах» (1771) откупщик и его клиенты — городской плебс — изображены с явным чувством сословного превосходства: «Для Сумарокова и его последователей нравственные качества людей определяются их социальной принадлежностью. В частности, благородство для них — черта, свойственная только дворянам».³⁴ Ту же черту Г. А. Гуковский находил у Фонвизина: «... он органически делит всех людей на дворян и „прочих“. Дворяне характеризуются способностями, моральными наклонностями, чувствами и т. п. Ср. в их фамилиях: Правдин или Скотинин, Милон или Простаков, Добролюбов или Дурыкин; такова же дифференциация и характеристика в тексте соответствующих произведений. Наоборот, „прочие“, „неблагородные“ характеризуются прежде всего своей профессией, сословием, местом в системе общества: Кутейкин, Цыфиркин, Цезуркин и т. д.»³⁵

Сознательно сословная постановка вопросов литературы с особенной остротой проявилась в начале XIX века в спорах о театре и тематике драматургии. Для эпохи, которая занимает нас, т. е. для XVIII века в целом, мы должны, очевидно, считаться с тем, что сословность сохраняется не только в структуре общества, но живет и дает себя знать и в литературе. Вспомним хотя бы статью Карамзина в «Вестнике Европы».³⁶

И все же представление о необходимости поисков путей синтеза парциальных, сословных интересов в надсословном единстве литературы общенациональной явственно сказывается у того же Карамзина, несмотря

³² Гр. Гуковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 22.

³³ Там же, стр. 108.

³⁴ Г. Макогоненко. От Фонвизина до Пушкина, стр. 341.

³⁵ Гр. Гуковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века, стр. 182—183.

³⁶ См. об этом: В. В. Гиппиус. «Вестник Европы» 1802—1830 годов. «Ученые записки ЛГУ», Серия филологических наук, вып. 3, 1939, стр. 201—203.

на его заботу о дворянстве, несмотря на умеренность его политических симпатий. У Карамзина вновь с полной отчетливостью возникает идея литературы общенациональной, хотя сама по себе база, им выбранная, языковая и тематическая, препятствовала успешному решению взятой им на себя задачи перестроить литературу заново, отбросить все обветшавшее. И если судить только по полемическим выступлениям его противников, то ему действительно удалось построить совсем новую литературу, а не просто создать в ней новую школу.

Спор между Шишковым и Карамзиным был именно спором о том, на какой основе, из каких элементов строить единую общенациональную литературу. В отличие от более ранних литературных дискуссий XVIII века этот спор принял такой характер только потому, что «новый слог» предложил новое решение основной литературной проблемы века. И решение это было подкреплено самым убедительным аргументом — собственным творчеством Карамзина.

Смелость Карамзина в решении этой проблемы века не сопровождалась полным отказом его от дворянской точки зрения. Но при этом ориентация Карамзина на дворянство имеет принципиально иной, чем у Сумарокова, характер. Для Карамзина дворяне — это хорошее общество, те, кто участвует в создании европеизированной русской культуры, хранит ее и способен передавать культурные ценности следующим поколениям. Дворянство как хранитель национальной культуры — так понимает историческую роль этого сословия Карамзин и так понимали ее Пушкин и Гоголь, хотя слишком часто убеждались в утопичности своих надежд на «лучших людей». Ироническое словоопределение Щедрина «культурные люди» означало, что русской демократической мысли пореформенного периода эти претензии представлялись совершенно несостоятельными.

В XVIII веке, да и в первой четверти XIX века ни одно из сословий России спорить с дворянством в области культуры не могло, хотя деятелей науки в собственном смысле поставляли в основном не дворяне, а разночинцы.

Для решения проблемы литературы общенациональной творчество Радищева не имело того значения, которое оно приобрело в ходе развития освободительной идеологии в начале XIX века. Радищев не заботился о собственно литературном, стилевом единстве своей прозы. В «Путешествии из Петербурга в Москву» единство идеологическое ему казалось достаточным для его художественных целей.

Убежденный противник социальной иерархии абсолютистско-крепостнической монархии, Радищев, по-видимому, не считал возможным в условиях данного антагонистического общества работать над созданием литературы общенациональной. Она скорей всего представлялась ему делом будущего, в новой пересозданной России, в России свободного народа, а не в стране рабства и произвола, какой он воспринимал ее в конце 1780-х годов.

Итак, если попытаться составить схему периодизации развития русской литературы XVIII века, то, исходя из «сверхзадачи», которой в конечном счете подчинено было литературное движение с конца 1690-х до 1820-х годов, мы можем наметить, конечно, очень условные границы периодов.

Первая половина XVIII века есть тот период в существовании новой литературы, когда она завоевывает себе право на самостоятельное существование среди других видов духовной культуры. Появление в конце 1740-х годов «Риторики» Ломоносова, двух эпистол Сумарокова и его же трагедий знаменует собой окончательное утверждение светской литературы в качестве самостоятельной сферы духовного производства, в виде особой и самостоятельной формы самосознания нации.

Эта эпоха подразделяется на два периода: 1690—1720-е годы и 1730—1740-е годы. В первый период (так называемая петровская эпоха) происходит в основном переоценка всего культурного наследия прошлого и создание идеологических предпосылок для появления русской просветительской мысли. Во второй период основоположникам новой литературы (в первую очередь Тредиаковскому и Ломоносову) приходится отстаивать самое право литературы на самостоятельное существование внутри национальной культуры. При этом вся их деятельность подчинена широко и даже несколько абстрактно, идеологизированно понимаемому представлению о литературе как голосе нации, как выражении общенациональных интересов.

Во второй эпохе литературного развития (1750—1800) в свою очередь сравнительно легко определяются два периода: 1750—1770-е и 1780—1800-е годы.

В эту эпоху происходит принципиальная перемена в самом содержании литературного процесса. Из подвижнического дела одиночек литература превращается в движение, начинают творить кружки единомышленников и школы последователей, возникает борьба школ и литературные споры, появляются журналы, в свою очередь способствующие консолидации сходно мыслящих литераторов.

Именно это распространение литературы вширь, приобщение к ней все более разнообразного круга авторов и обусловило перемены в самом содержании литературного движения и в подходе к проблеме общенациональной литературы. Возникают разногласия по поводу той основы, на которую должна эта литература опираться. Как писал Г. А. Гуковский, имея в виду ближайшим образом Сумарокова и его последователей, «литература оторвалась от правительства... высказывание художественного слова перестало быть официальным. Носители литературы стали отличать себя, свое сознание и цели своей деятельности от сознания, деятельности и целей власти».³⁷

Сословная ограниченность позиций Сумарокова и сумароковцев в свою очередь породила противопоставленные им позиции Лукина, правительственную ориентацию на Петрова, нейтралистские выступления Чулкова.

Единство цели, характерное для 1730—1740-х годов, исчезает и сменяется противостоянием различных концепций литературы, не претендующих на синтезирующую роль, но выступающих с разной степенью уверенности в качестве претендента на общенациональное представительство. О внутренней противоречивости литературных позиций Сумарокова, например, недавно напомнил Г. П. Макогоненко. Он писал: «Не интересы народа, а права дворянства, не пафос строительства национальной русской культуры, а энергичное создание рафинированной культуры господствующего класса, культуры, которая должна соответствовать высокой политической роли в самодержавном государстве российского „благородного сословия“ — вот что вдохновляло Сумарокова. Но было бы ошибкой не видеть, что объективно огромная практическая деятельность Сумарокова, поэта и драматурга, выходила часто за узкие рамки и задачи, которые ставил перед собой Сумароков-политик. Создаваемая Сумароковым и его школой в XVIII веке литература, обслуживая интересы своего класса, в лучших своих образцах выражала и общенациональные интересы, входила в сокровищницу развивавшейся русской культуры».³⁸

³⁷ Г. Гуковский. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750-х—1760-х годов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 19.

³⁸ Г. Макогоненко. От Фонвизина до Пушкина, стр. 122.

Переход от тех взглядов, которые господствовали в школе Сумарокова еще до конца 1770-х годов, к новым взглядам на литературу в целом и на соотношение в ней сословного и общенационального во многом был обусловлен грандиозной крестьянской войной 1773—1774 годов. «... За плечами всей литературы, начиная с 1774 г. и до „Путешествия“ Радищева, все время стояла мысль о катастрофе, чуть-чуть не поглотившей дворянскую монархию. Эта мысль явственно проступает в „Недоросле“ Фонвизина. Она мучила всякого дворянского мыслителя того времени».³⁹ И если даже принять это утверждение, нужно отдать себе отчет в том, что пугачевское восстание не было осознано общественной мыслью и литературой как национальная трагедия. Более того, не было даже осмыслено, что литература не может претендовать на представительство общенациональных интересов, если она не включает в круг своего внимания основную часть нации. Почему так произошло — ответить нелегко. Этот вопрос потребовал бы особого изучения, но факт остается фактом — только Радищев в своих социально-политических построениях этот опыт учитывал, тогда как Державин видел в Пугачеве только разбойника, а Фонвизин самую возможность возникновения крестьянской войны выдвигал как еще один аргумент в защиту своей политической программы — ограничения прав самодержца и помещиков.

Однако между 1750—1770-ми и 1780—1800-ми годами есть существенное различие именно в отношении к той «сверхзадаче», которую мы предложили в качестве принципа периодизации.

Решения ее, которые осуществляются в 1780—1800-е годы, имеют иной характер, чем те, какие выдвигались в предшествующее тридцатилетие. Борьба вокруг выбора основы для создания литературы общенациональной продолжается, но изменяются исходные предпосылки и их художественная реализация.

Борьба идет между различными вариантами общего метода решения этой проблемы. Проблема национального характера из публицистического вопроса превращается в художественную тему и вбирает в себя, перекрывает свойственную предшествующему периоду «сословность» в подходе к проблеме века. Фонвизин видит в национальном характере губительное влияние рабства и деспотизма. Княжнин и Николев изображают общенационального героя в борьбе с тиранией. Плавильщиков требует литературного «уравнения» представителей других сословий с дворянами, он хочет, чтобы на сцену вместе с Пожарским выходил и Минин, но при этом свое требование он обосновывает принципом национальности. Русская литература должна выбирать таких персонажей, в которых национальное не спрятано под чужеземным. Отсюда возрождение традиций сатирических журналов 1769—1772 годов у Крылова. Отсюда и «Письма русского путешественника», который судит и оценивает Европу как равный, а не как неразборчивый подражатель последнему крику парижской моды. Проблема национального характера, в позитивном ли, в сатирическом ли его варианте, становится тем вопросом, о решении которого спорят между собой писатели этого периода. Именно в этом вопросе фокусируется решение проблемы литературы общенациональной, намечается подход к основной литературной проблеме 1810—1830-х годов, к проблеме народности, которую с очень большим основанием предложила для этого периода в качестве принципа периодизации Е. Н. Купреянова.

Но и в виде проблемы национального характера основная проблема эпохи решается в 1780—1800-е годы еще с учетом сословных интересов и сословной иерархии. Очень характерна в этом смысле идея двух теат-

³⁹ Гр. Гуковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века, стр. 243.

ров, для народа и для образованных, выдвинутая одним из критиков слезной драмы.⁴⁰

Предложенная нами схема периодизации может показаться похожей на некоторые из уже существующих. Так оно и есть на самом деле, ибо все, кто занимался проблемой периодизации, располагали в общем-то одними и теми же данными. Преимущество нашей схемы, как нам кажется, только в одном — она вся последовательно подчинена одному критерию, одному принципу классификации периодов. И пока не будет предложена другая схема, основанная на столь же последовательном применении одного, общего критерия к литературе всего столетия в целом, наша схема будет иметь очевидное преимущество над всем, что ей в этом смысле предшествовало.

⁴⁰ См. об этом: А. Я. Максимович. Сентиментальная драма. В кн.: История русской литературы, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 148—149.



СЛОВО ПРАВДЫ*

Михаил Михайлович Пришвин (1873—1954) полвека проработал в нашей художественной литературе и многими своими произведениями вошел в литературу мировую.

Началом его писательского пути была повесть «В краю непуганых птиц», вышедшая в 1907 году. Заканчивается он повестью «Корабельная чаща», изданной через несколько месяцев после кончины автора.

Начало и конец, первое и последнее звено творческой жизни,— они смыкаются в круг, как в некое завершенное единство. Мысли и образы, рожденные первой книгой, идут неизменно через всю долгую жизнь писателя. Обогащенные опытом зрелого человека и художника, приходят они и в последнюю повесть Пришвина.

Эта удивительная цельность заставляет нас вдуматься в ее истоки, проследить постоянство ее выражения в определенных образах, увидеть место М. М. Пришвина в русской литературе.

1

Перелистывая страницы написанного Пришвиным, мы убеждаемся в одном: куда бы ни устремлялась мысль писателя, она неизменно возвращается к своему истоку — к основному вопросу, который питает все возникающие образы. Это вопрос взаимосвязи личности и общества и значения самой личности человека. «... Чем ты, Михаил, можешь быть полезен новому обществу, и кто ты сам по себе?» — спрашивает Пришвин в дневнике 1945 года, вспоминая далекое прошлое.

Через многие годы, одно десятилетие за другим, проходит тема достоинства *каждого* человека, значительного и в то же время незаметного в сутолоке повседневности.

Мир в переживании Пришвина прекрасен и гармоничен. Эта гармония находится «в самой серой действительности», в ее «чудесной повседневности». Но красота его и добро нам обычно не видны, потому что все в нашей жизни «сдвинуто» со своих должных мест. Мечта художника есть не только вестник этого прекрасного, но она и его деятельная сила в устройстве жизни на земле. Пришвин называет художника деловито и несколько сухо «исследователем», который должен расставить людей и вещи, сдвинутые случаем, на свои места.

«... Что же такое деталь? — спрашивает Пришвин и отвечает: — Это есть явление целого в частном. — Что есть искусство? Вот какая-нибудь пичужка сидит на ветке, шишку долбит, и носик у нее кривой, и, с одной стороны, линия этого носика есть часть траектории чего-то огромного, вроде Марса, а с другой, это великое предстоит сердцу умильно, понятно, ответно: восхищение от пустяка и пустяк — это все!»¹

* Часть материала этой статьи использована нами в предисловии к двухтомнику избранных произведений М. М. Пришвина, выпускаемому к столетию со дня рождения писателя издательством «Художественная литература».

¹ М. Пришвин. Незабудки. Изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 94.

Итак, оказывается, что отправной точкой, с которой начинает каждый из нас свое исследование великого мира, может служить «пустяк», любая «деталь» мира. И в то же время этот пустяк, как сказал Пришвин, есть и великое *событие*: «это — все!»

Таким пустяком, вроде бесконечно малой величины в математике, и является личность отдельного человека — предмет постоянного внимания Пришвина-художника. «Вся моя жизнь с колыбели была борьбой за личность. Это моя тема и как писателя».²

Но как только внимание обращается к своему «я», тут-то и оказывается, что древний завет «познай самого себя» недостаточен для человека современного сознания. Познавать себя необходимо для того, чтобы освободиться от себя. Это значит — выйти из своей замкнутой ограниченности в ареал действия Всего человека, по терминологии Пришвина.

Веселый охотник, «певец природы», которого дореволюционная критика представляла «признанным бардом светлого бога, Великого Пана»,³ за всей своей веселостью таит, бережет, наращивает и оттачивает в себе, как оружие, сознание долга вмешаться в дурной порядок жизни на земле, где «все сошло со своих мест». Личное страдание — общее страдание, и нет резкой грани между мной и тобой, каждым и всеми: «Моя маленькая обида является ключом к чувству обиды множества людей, слеза моя падает в море слез, несущее на себе корабль нашего будущего» (дневник 1947 года).

Пришвин, в нашем понимании, не только глубже, но и проще тех характеристик, которыми его наделяют пишущие в зависимости от требований времени, моды и личных вкусов. Лучше всего понимает это он сам, когда говорит в своем дневнике о «дурацкой религии Пана», или в другом случае — о «пантеизме», который ему навязывают критики: «Моя природа есть поэтическое чувство друга — пантеизм далеко позади, — друга-человека, составляющего вместе начало общего дела, начало коллектива» (V, 406).

В частности, он пишет о себе и так: «Вся моя литературная деятельность... была отдана чувству родины». Это сказано было в начале Второй мировой войны. Центральный для себя вопрос о взаимосвязи личности и общества Пришвин ставит, побуждаемый тем же чувством Родины. Много значения вкладывает он в это емкое для него слово. Он пробует *показать* его с помощью искусства.

Образы живут у Пришвина около одного нравственного центра, одного переживания, одной темы — и ею питаются, как ручей питается водами ключа, от которого начинается его извилистый путь по земле. «Тема нашего времени... — как любить всех, чтобы сохранить внимание к каждому»,⁴ — так выражает Пришвин свою центральную мысль в конце жизни. В другом контексте о том же: «...любить не всех одинаково, но каждого — больше».

Исследователь Пришвина будет встречаться с вариациями этой темы, которая у автора играет разными и самыми неожиданными гранями — сопоставлениями в отношении различных явлений человеческой жизни и природы. Тема эта — сердце личности Пришвина, сердце его жизненного труда.

После кончины писателя мы опубликовали дневниковую запись, освещающую направление его пути в искусстве: «Есть в незримой среде,

² М. М. Пришвин. Собрание сочинений в шести томах, т. V, Гослитиздат, М., 1957, стр. 339. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

³ Р. В. Иванов-Разумник. Великий Пан. В кн.: Р. В. Иванов-Разумник. Творчество и критика. Статьи критические. 1908—1922. Изд. «Колос», Пб., 1922, стр. 48.

⁴ М. Пришвин. Незабудки, стр. 226.

окружающей каждого, тон времени, и кто слышит его, как будто получает крылья и может лететь и лететь. Но это не все, что нужно человеку. Человеку нужно слышать тон времени и идти по своей тропе». ⁵ И еще: «Поэзия — вернее всего — и есть искусство самобытно говорить общеизвестное» (дневник 1937 года).

«Своя тропа» у Пришвина и есть личное отношение к «общеизвестной» истине, тот неповторимый оттенок личного к ней прикосновения, благодаря которому каждая тема, в каком-то смысле всегда старая, встает как новая, и снова, как самая современная, стучится в сознание новых поколений: «Все повторяется... но круг повторений не совсем точно складывается с предыдущим, на какую-то чуточку он изменился, и вот эта „чуточка“ выхода из положенного времени и пространства и есть достижение художника» (дневник 1945 года).

Художник как бы бросает луч своего света на общую дорогу, и спутник, его читатель, по освещенному пути делает свой следующий шаг вперед, на самую «чуточку» продвигаясь по нему в неведомое пространство — в «небывалое».

Понять, уловить эту «чуточку» в художнике и вместе с ним сделать следующий шаг по общей тропе — это, по-видимому, и есть цель всякого читателя.

Пришвин начинал с революционных студенческих кружков, с книг по экономике, с лекций по философии. Но затем он как бы все это забыл, стараясь освободиться от чужих мыслей и чужих выводов, и «начал все сначала» — с природы, с края испуганных птиц.

Сам он об этом вспоминает много лет спустя так: «Первую половину своей жизни до 30 лет я посвятил себя внешнему усвоению элементов культуры, или, как я теперь называю, чужого ума. Вторую половину, с того момента, как я взялся за перо, я вступил в борьбу с чужим умом с целью превратить его в личное достояние при условии быть самим собой» (дневник 1939 года).

От истока всех истоков он пошел своей дорогой в поисках правды, без подсказки со стороны других, стал ее добывать не из книг, а от самой жизни. Зачастую он открывал для себя истины, давно открытые; часто «правда» Пришвина совпадала с правдой современного нам ее понимания. Вероятно, в таком труде мало было того, что принято называть «рациональным», но зато на редкость своеобразно, оригинально, и потому убедительней доказательств формальной логики.

Добывая истину, Пришвин находил для ее выражения свои слова, свежие, не затертые употреблением и отвлеченностью. Оттого мы и радуемся, узнавая каждый свою правду, выраженную средствами подлинного искусства.

Повторим, что в творчестве Пришвина его основная тема живет облеченной в одни и те же образы, полагающие начало его художническому видению мира. Действительно, все у Пришвина — и человек, и небо, и воды, и земля, и последняя обитающая в них мелочь, хотя бы знакомый «птичник» на вершине ели, — все это началось в тот момент жизни писателя, когда ему неожиданно и мгновенно открылось в *образе* значение стихии воды как общего материнского начала жизни на земле. И тут же этой общей стихии противопоставилась значимость каждой составляющей ее капли: капля — и вся стихия воды; личность — и общество; личность и вселенная. Вот и все центральное событие в жизни этого человека, то мгновение, когда он превратился в художника. Случилось это со скромным агрономом Пришвиным при первой его поездке на север в 1906 году на берегу Надвоицкого водопада (см.: V, 331).

⁵ Там же, стр. 116.

Образ капли и водной стихии рождает у Пришвина всегда множество ассоциаций в самых различных связях с жизнью: природа, общество, интимная жизнь чувств. Первую связь отмечает сам Пришвин тут же на берегу своего Падуна, когда он вновь посетил его в 1934 году: мысль его перекидывается на свое дело в искусстве. «До этой встречи с водопадом в Надвоицах, — пишет Пришвин, — я не смел быть писателем... я, маленький агроном, казалось мне тогда, не должен был браться за дело „гениев“, перед которыми я благоговел; и вот оказалось, что если жизнь понимать как творческий процесс органического целого, то в существе своем значимость или качество заключается не в большом или малом, а только в согласованности той или другой части с целым; значит, малое должно узнать себя в целом, и тогда оно исчезает как малость и вступает в равное общение со всеми частями» (VI, 810—811).

Этой мыслью может быть открыт ряд многочисленных высказываний Пришвина об искусстве как особом «творческом поведении», равенстве «большого» и «малого» перед лицом объединяющей их великой цели, о таланте как общем даре, а не одних только «избранных натур». Благодаря этому открытию Пришвин и *посмел* стать писателем.

Первая книга Пришвина «В краю непуганых птиц» заканчивается картиной людского потока — «водопада» на улице Петербурга: «Это не толпа, это не отдельные люди. Это глубина души одного гигантского существа, похожего на человека. Мелькают, сменяются его желания, стремления, ощущения. Но само неведомое существо спокойно шагает вперед и вперед» (II, 161).

Книга 40-х годов «Осударева дорога» вся целиком вырастает из этого образа; в ней много раз повторяется концовка первой книги. Например: «Весь водопад, как единое существо, живет своей цельной жизнью, и сквозь хаос и гул явно слышится, как будто кто-то великий ступает все вперед и вперед» (VI, 143).

Последнее произведение Пришвина 50-х годов — «Корабельная чаша». В центре его великий разлив северных рек, из которого как бы *вытекает* дальнейшее развитие сюжета, приобретая новое движение и силу.

Нам никогда не исчерпать примеров по текстам Пришвина. Вспомним только его «Лесной ручей» — эту на одном дыханье вылившуюся песнь о воде ли, о человеческой ли душе, о всем ли мире в целом... Идет человек по берегу ручья и льется рассказ как музыка с одним и тем же рефреном в разных вариациях: «рано ли, поздно ли, ручей мой придет в океан».

С тех пор этот рефрен будет встречаться во многих произведениях писателя.

Вся жизнь Пришвина была целиком посвящена поиску положительного разрешения его темы о ценности личности и одновременно о ее долге перед общим делом людей на земле.

Пришвин отправился в 1906 году на север записывать народные сказки. Там, по его утверждению, он нашел мечтаемую страну непуганых птиц и зверей, в которой возможно осуществление искомого им единства.

Отправляясь на север в первое путешествие, Пришвин не подозревал еще тогда, что он сам — художник. Он знал лишь одно — что занят был до сих пор не своим делом. Вот почему он бросил начатую было деятельность ученого.

Привезенные Пришвиным вместе с образцами фольклора путевые заметки оказались художественным произведением. Чем поражают они нас и теперь — это сочетанием в них поэзии и самой что ни на есть неприкрашенной прозы, понимаемой как неподкупная наблюдательность художника-правдолюбца, в этом своем качестве — представителя русской реалистической школы.

Это острый «безжалостный» взгляд: так оно есть и потому сказать иначе не могу — не смею!

В конце жизни Пришвин записывает о своем направлении в искусстве так: «Реализм — это вернее всего русская школа, тождественная с общим устремлением истории нашей морали в ее движении к правде» (V, 419).

Нет никакой идеализации увиденного в краю непуганых птиц, который Пришвин, тем не менее, так полюбил, что остался ему верен до конца своих дней.

Пришвин настолько скромен в самооценке и правдив в оценке наблюдаемой им жизни, что он до последнего, завершительного периода своего творчества, т. е. до начала 40-х годов, называет «очерками» все самые разнообразные виды своих произведений — даже автобиографический роман «Кашеева цепь». Глубину того, что тайлось у Пришвина в этом самоопределении, хорошо разглядел А. М. Горький и так об этом сказал: «Пришвину угодно свои поэмы называть очерками... в его книгах есть... нечто более сложное, чем искусство. Вот это и является для меня самым драгоценным» (I, 556; IV, 8).

Пришвин на эти горьковские слова отзывается так: «Но я и сейчас не соглашаюсь с Горьким... До того много я чувствую в жизни поэзии, начиная с северных былин, кончая шепотом двух женщин у калитки, что как-то даже и стыдно себя самого называть поэтом. Мне стыдно, потому что искренно хочу оставаться с теми, кто относится к поэзии, как верблюд, переходящий пустыню, к воде: наливает в себя и, горбатый, потихоньку идет в долгий путь... Грибоедов чудесно сказал: „Пишу, как живу, и живу, как пишу“... Таков и мой идеал: достигнуть в словесной форме согласия ее с моей жизнью» (I, 556, 525).

11 сентября 1926 года Горький пишет Пришвину: «Вы делаете огромное дело, которое не скоро будет понято и почувствовано. Я вовсе не так самонадеян, чтобы сказать, что вполне понимаю вас, но я уверен, что безошибочно чувствую огромное значение той мудрости, которой вы обладаете, которую так изумительно просто проповедуете».

Сам Пришвин это понимал. Через 10 лет, т. е. в 1937 году, Пришвин возвращается к только что процитированному нами горьковскому письму и записывает в дневнике: «Сегодня утром вспомнил, скольким людям, начиная с Горького («вы делаете великое дело»), я показал через окошко мучительной их жизни возможность радости, счастья. Мне стало хорошо на душе и дальнейший путь мой осветился».

В книге посетителей пришвинского домика под Звенигородом в деревне Дунино, где жил последние свои годы писатель, есть среди прочих и запись читателя, подписавшегося: «один из миллионов неведомых друзей». Он пишет так: «За что мы любим М. М. Пришвина? Прежде всего за то, что в его произведениях радость открытий и радость победы. Открытия лучших качеств в человеке. Победы человека над собой, над его слабостями».

А. М. Горький говорил: „Русские писатели веками твердили нам о том, как мы страдаем, и никогда о том, как радуемся“.

М. М. Пришвин первый сказал нам задушевное слово о Радости».

2

В книге «В краю непуганых птиц» дано в начатках все, что будет развито с самыми разнообразными оттенками в остальных произведениях Пришвина за последующие полвека его работы.

С первых же ее страниц, следуя за повествованием, мы замечаем и трезвый глаз очеркиста, и, одновременно, взволнованность сердца у человека общественной совести. Путешествие на север начинается, и пароход плывет из Петербурга по Неве. Пассажиры вспоминают славные дела Петра. Но вот показываются на пути крепостные стены Шлиссельбурга. Все знают, что происходит за этими стенами. Несколькими фразами (и это — в 1906 году, после только что пережитой и задушенной революции) автор заставляет нас «замолчать» вместе со всеми пассажирами при взгляде на крепость, и «бледные призраки становятся на пути мысли к легким, приятным воспоминаниям о славных делах Петра» (II, 13).

Так честно и просто ведется повествование в книге до конца. Пришвину нет нужды умалчивать и о доброй старине, он с радостью подчеркивает, как «много потрудились здесь те бескорыстные пустычники, которых с величайшим благоговением, как святых», чтит все Обонежье (II, 20—21).

Но не может русский художник-реалист пройти мимо того, что он сейчас видит в «краю непуганых птиц». Пароход останавливается у Климентского монастыря, пришедшего в полный упадок. Пришвин сходит с народом на берег, присутствует на монастырской трапезе, прислушивается к беседам. Горькие сомнения: «Молились, трудились? Но где хоть малейшие следы этой вековой работы и молитвы? И эти вялые ответы, неодушевленные лица...» (II, 23).

По ходу рассказа возникают темы, не только не ушедшие для нас сейчас, в наши 70-е годы века, в прошлое, но ставшие еще более жгучей нашей современностью. Это темы об охране, о спасении природы; о спасении памятников народного живого слова.

Пароход плывет по Свири: «Берега... какие-то невеселые... Хороши они, вероятно, были раньше, когда на них были вековые леса. И теперь лес тут всюду, только и слышишь слово „лес“, но с прилагательными: пиленный, строевой, жаровой, дровяной и т. д.» (II, 16—17); «...Бесчисленное количество леса пропадает даром» (II, 64).

«Онежское озеро называется местными жителями просто и красиво „Онего“, точно так же, как и Ладожское в старину называлось „Нево“. Жаль, что эти прекрасные народные названия стираются казенными... И это не пустяки», — подчеркивает автор (II, 18).

В книге запечатлены и спасены для нас, потомков, уходящие и частично навеки ушедшие народные речения, подробности быта, истории края... У пристани Петрозаводска Пришвин замечает в разгар лета сани или экипажи с колесами без спиц — это средства передвижения по каменистым дорогам.

Пришвин плывет по озеру на лодке, сделанной «без единого гвоздя». спшитой «вересковыми прутьями» (II, 29).

Мелькает в книге множество местных терминов, передающих неповторимый колорит жизни. Сколько записано названий одного, скажем, ветра на озере: это и шалонник, и летний, и сток, и побережник, обедник, полуночник, торок, жаровой, а то и просто «походный ветерок» (II, 29). Всего нам не перечислить — отошлем нашего читателя к книге за самостоятельными находками.

Пришвин набрасывает географический пейзаж водораздела Белого и Балтийского бассейнов — это бывшая «осударева» дорога, по которой некогда царь Петр волоком протащил свой флот и незарастающий след которой своими глазами увидел Пришвин в 1906 году. Но «чего стоила населению эта дорога», — роняет автор между строк.

Свободным рассказом запечатлены в книге особенности крестьянского труда на севере, где земля людям «не мать, а мачеха» (II, 83). Перевозка скотины весной в лодках на острова с более плодородной землей...

Женщины ездят на лодках доить... Тучи комаров, мошек, оводов... Как спасаются от них люди и скотина... Как ловят и заготавливают рыбу — главный предмет дохода от продажи ее «обдиралам», которые ее перепродают в Петербург... Как заготавливают корм на зиму для скотины там, где еле растет чахлая трава на голых камнях... Как бурлачат... Как охотятся... Значение для охотника деревенского колдуна (и это — в начале нашего века!). Пришвин не только ведет с ним долгие беседы, но и дает нам в книге его фотографический портрет.

Все богатство наблюдений добыто Пришвиным утомительным хождением по камням, спаньем с охотниками и рыбаками у костра или в курной избе, беседами в прозрачные белые ночи с разными местными людьми, души у которых — как эти чистые ночи, как сама северная природа.

История края, мало кому известная, особенно в начале века, кажется у Пришвина сказкой, но тем не менее она — подлинная правда. Пришвин ненавязчиво вкрапливает в рассказ историю возникновения подлинно существовавшего здесь государства в государстве — Выгореции. Это было во времена борьбы старообрядцев с государственным православием, когда людям оставалось или умереть, или бежать в пустыню. И как из этого побега, по закону жизни, всегда торжествующей, она, эта жизнь, вновь возродилась в форме Выгореции, где осуществились «труд, простота, любовь к людям» (II, 127). В краю леса, воды и камня «закипела умственная жизнь». Выгореция в своей деятельности выходила даже за пределы России. И это «достоверно известно», — деловито уточняет Пришвин.

«И все это удивительное создание самостоятельного народного духа... — говорит он, — погребено без следа» (II, 139). Но это не совсем верно: след остался в виде книги «История Выговской пустыни» летописца ее Ивана Филиппова (1655—1744) с приложением подробнейшего плана всех построек. След остался и в книге М. М. Пришвина: писатель застал в 1906 году разрушающиеся остатки этих строений — он видел их собственными глазами. И не только видел, но и привел в первом издании своей книги их фотографии.

Еще раз повторим: в первой книге Пришвина посеяны семена многих мыслей и образов, которые проросли и развились в последующих произведениях писателя.

В первой книге действуют уже и будущие персонажи последних произведений Пришвина. Так, например, описывается праздник в доме «большака». Автор тут же и расстается с этими людьми. Но не навсегда. Проходит несколько десятков лет, и вот Пришвин снова оживляет остановившееся некогда время, возвращается к покинутому им празднику, и отсюда начинается действие нового романа.

В первой книге Пришвина поставлена одна из центральных тем всех произведений последних лет — о единстве жизни, о «порочном разделении ее на дух и на плоть»: «Старец-то все молился, да не домолился, а крестьянин все пахал, да в святые попал» (II, 82). Вот почему в «Осударевой дороге» старец благословляет простую человеческую жизнь с ее «мамушками и люлечками».

В конце жизни эта мысль высказана, между прочим, и так: «Ты — это значит, что я должен для тебя что-то сделать. Ты в отношении я... это значит: я положу душу за друга. И еще это значит — утверждение жизни здесь, на земле».

В «Краю непуганых птиц» слышна уже лирическая тема всей жизни и творчества Пришвина — об идеальной любви к женщине, переходящая во все последующие произведения: автобиографический роман «Кашеева цепь», повесть «Жень-шень», поэму «Фацелия». В первой книге эта тема приоткрывается реалистическим рассказом о лебеде, убивать которого северяне считают грехом. Автор тут же нам сообщает,

что второй лебедь, оставшийся одиноким после убитого, никогда уже не подберет себе пары (II, 33—34).

В разработке женского образа первой же книгой рождается одна из тем Пришвина, не покидаемая им впоследствии, — это «великая драма» борьбы человека со смертью (II, 43).⁶ И правда, кому же ее поручить, как не женщине-матери, родоначальнице всей жизни на земле. История Степановны довольно близко повторится в последнем романе Пришвина «Осударева дорога». В нем старуха-староверка Мироновна лежит в гробу, упрямо не желая спастись от затопления, осуществляемого на строительстве канала в «земных» целях. Но в последний момент сила жизни prevозмогает, старуха уплывает в своем гробу, как в лодке, уплывает к людям, гордость ее рушится, и Мироновна превращается в скромную «мирскую няню», помощницу новой жизни.

... Так — в романе. А в жизни Степановна стала учительницей в «мирской» школе.

3

После «Края непуганых птиц» Пришвин создает ряд произведений, в которых описывает свои хождения по России и напоминает сам в них подчас то «Огромного Мануйлу», то лесковского «Очарованного странника», и трудно провести грань между этими литературными образами и образом самого автора.

«Читаю „Очарованный странник“ Лескова и как в зеркале вижу в нем своего Мануйлу», — записывает Пришвин в 1952 году, работая над последним своим произведением — «Корабельная чаща» (VI, 642).

Произведения М. М. Пришвина — как следы писателя по родной земле: Казахстан... Дальний Восток... Средняя Россия... И, наконец, прямое обращение к своему внутреннему миру — дневник писателя, документ жизни. По дневнику создаются циклы «Лесная капель», «Фанцелия», «Глаза земли». Об этом жанре своем автор думает так: «... не больше ли всякой повести эти записи о жизни, как я их веду?»⁷

Победное окончание Великой Отечественной войны Пришвин встретил повестью «Кладовая солнца». Эта повесть с простейшим сюжетом о двух детях, заблудившихся в лесу, по внутреннему смыслу своему она и была о победе — победе высокого человеческого начала в жестокой природе.

Повесть была единодушно принята. Получила она признание и за рубежом, была переведена на многие языки мира. Лейтмотив повести: «правда есть правда вековой суровой борьбы людей за любовь» (V, 45). Этой теме посвящено ее сюжетное продолжение «Корабельная чаща». В новой повести те же дети — брат и сестра — отправляются в северные леса на поиски своего отца, куда тот направлен работать лесником после фронтового ранения.

В «Кладовой солнца» Пришвин впервые называет свое произведение сказкой. До сих пор писатель играл условностями литературных форм. Но отныне и до конца жизни Пришвин будет называть свои крупные произведения — и повести и роман «Осударева дорога» — сказками.

Сказка — это точное определение стиля и содержания пришвинского творчества. Он передает свое видение мира через творчество мифа или сказки — излюбленным приемом русского народного творчества. Сказка

⁶ См. главы «Прекрасное мгновение» и «Творческое бессмертие» в книге М. Пришвина «Незабудки» (стр. 201—217).

⁷ М. Пришвин. Незабудки, стр. 130.

по Пришвину — это созидательная сила мечты. Вот где усматриваем мы источник несокрушимого оптимизма у Пришвина.

«Большим писателем называется тот, кто сумел поселить уверенность в неспорченности жизни — в реальности сказки» (дневник 1937 года).

Сказка, как произведение, вытекающее из поэтического видения мира, как бы превосхищает действительность и прокладывает путь, по терминологии Пришвина, в «небывалое». Иными словами, делу предшествует мечта, и сказка превращается человеком в правду. Сказка разбивает границы действительного опыта и возможностей и заставляет верить в победу над Кащеем бессмертным, Змеем-горынычем, в силу живой воды, в могущество чистого сердца Ивана-дурака. «Внутри сказки — все мы понимаем — таится правда, но если сказку сломаешь, как игрушку дети ломают, то правду не найдешь».

Это и есть особенность пришвинского творчества: свою сказку писатель сочетает с правдивостью очерка. Он, по его собственному признанию, стремится создать «современную правдивую сказку». Что очень существенно: по мысли Пришвина, сказка, как литературная форма, подчинена законам музыкального творчества. «Сказка тем сказка, что она подчинена ритму, не как рассказ, механическому, а песенному. Я это понял по „Кладовой солнца“ ... сказку я понимаю в широком смысле слова как явление ритма... Сказку, не подчиненную поэтическому ритму, я исключаю» (V, 718).

Пришвин понимает: нельзя теперь писать о родной земле, о ее природе, как о пейзаже, или о пейзаже как о фоне человеческой жизни. Природа для него — это вместилище *всего*, значит, и самого человека с его сложной душой. Чем дальше течет жизнь человека, тем глубже совершается проникновение его в новые и новые пласты жизни — природы, тем многоплановее ее образы. Образ человеческой правды у художника вырастает, он становится «больше солнца» (V, 75).

Последнее произведение Пришвина получает современное звучание и в то же время оно еще более сказка, чем «Кладовая солнца». Хотя эта повесть и построена на фактическом материале всех предыдущих произведений, все в ней в образах-загадках. Автор «манит» в ней нас вглубь жизни и тем открывает читателю широкий простор для сотворчества.

Хорошо сказал о «Корабельной чаще» К. А. Федин: «... повесть вобрала в себя все качества, какими обладал Пришвин издавна, все искусство, которое выработал, приобрел он на своем пути, и повесть стала в своем роде кристаллизованной пришвинской прозой еще небывалой насыщенности».⁸

«Корабельная чаща» у Пришвина — это, конечно, все тот же край непуганых птиц, что и полвека назад, только отнесенный теперь в область Коми, в «немеряные» леса по бассейну реки Пинеги. В 1935 году Михаил Михайлович совершил поездку в эти леса. Часть пути он проделал верхом, часть на лодке, и сам работал на веслах. Все описанное в повести — это личные впечатления и личный труд, совершенный на седьмом десятке лет.

Сохранился обширный путевой дневник последнего путешествия и огромное количество фотографий, имеющих теперь уже научный интерес. Из этой поездки — реалистические подробности в повести: плавание на плоту и деловая оговорка, что «это кажется только, что спящему холодно под слоем лапника на сене». Или — о спасительном значении

⁸ Конст. Федин. Писатель, искусство, время. «Советский писатель», М., 1961, стр. 256.

«нудьи» для пловца (V, 184). Или — описание глубинного залама и тут же «очерковое» сообщение автора: «мы своими глазами видели, как большой старый медведь по глубинному залому перешел реку Верхнюю Тойму» (V, 193).

О каждом действующем в повести лице можно дать фактическую справку в отношении его прототипа или отдельных черт, собранных у разных встреченных Пришвиным людей. Недаром Михаил Михайлович постоянно повторял нам, что «не умеет *выдумывать* чего нет в жизни».

Приступая в последние годы жизни к написанию повести, Пришвин вернулся и к своей первой книге, влил старое в новое: круг жизни и творчества писателя сомкнулись.

Реалистические подробности быта северных людей начала века перенесены в повесть, написанную в 50-е годы, но освещены теперь новым, вторичным символично-басенным смыслом, углубляющим понимание жизни.

В начале века было: «не ходи на мой топор». Так наблюдал Пришвин в жизни — и нечего было ему к этому прибавить: так было. А в новой книге тут же рядом ставится рассказчиком вопрос: «Нельзя ли эту заповедь звериную обратить в человеческую?» (VI, 660). Рассказчиком — значит и самим Мануйлой. Совершается внутренний переворот в охотнике: ему становится тесно на своем личном, родовом «путике», и он выходит на большой человеческий путь. Как это совершается с человеком — читатель узнает из самой книги.

Основной герой повести — все тот же Мануйло — простой человек в точном значении этого слова, т. е. освобожденный от всего лишнего, «незагроможденный чужой мыслью», — так говорит о нем сам автор.

Такой человек и есть поэт в понимании Пришвина: человек, видящий мир непосредственно. Становится понятным, отчего Мануйло, противопоставленный «маленькому городскому человеку», — «огромный»: он — сказочник огромного мира, он с ним слит, он в каком-то смысле с ним соразмерен.

Под конец жизни Пришвин писал: «... думать надо о всем, а писать хорошо можно только о самом простом, чем вся жизнь наполнена, этого простого надо искать и на это простое все думы променять» (VI, 710).

«— Друг, скажи мне по правде. — И друг отвечает: — По правде говорю тебе.

Вот эта правда понимания друг друга и есть наука простого человека, его философия и его поэзия» (VI, 604).

Последняя повесть Пришвина так и была названа автором поначалу — «Слово правды». Изменила она свое название только по требованию редакции при первой ее публикации. Пришвин беспокоится в эти дни, что если повесть будет названа «Корабельная чаща», то «у читателя на его пути отнимается указующий перст» (VI, 784).

«„Живой человек“ — это герой моей будущей повести... Живой человек — это находчивый человек в правде... такому человеку не нужно в решительный момент действия лезть на полку справляться по книгам и не нужно идти к начальству просить выдать мандат на спасение утопающего... Мой живой человек — это именно и есть умный человек в нашем смысле — находчивый в правде: Суворов, Ленин. Живой человек есть то же самое, что простой человек... прикосновенный всею личностью к жизни, выходящий из жизни и ее созидающий» (V, 530).

Мануйло и автор — это, конечно, один и тот же человек. Им стало тесно на «путике» собственности, они находят выход к свободе творческого дела. Так было в жизни с Пришвиным, так в повести с Мануйлой. Но их свобода — не свобода своеволия и в то же время не слепое подчинение чужой мысли. У каждого творческого человека есть свой приказ в душе, своя тропа — свой «путник». Бывает так, что он может даже по-

спорить «с приказом из области». Так было с Мануйлой при борьбе с запонью: он один знал, что делать, и, с риском для себя, отстоял свой внутренний «приказ» на пользу общему делу.

Сказка, притча — любое из этих определений приложимо и к «Корабельной чаше», но очерком ее теперь уж никак не назовешь. В ней Пришвин передает нам прямо в руки «ключ» к своему творчеству как «волнующей тайне» вживания в природу, как поискам границы, где «природа кончается и начинается человек...» «Если только понадобится кому-нибудь этот ключ», — добавляет автор.⁹

Мы берем сейчас из рук в руки этот ключ и открываем тайник, где живет разгадка о человеке, стоящем на грани природы. Так и надо читать повесть с первых и до последних ее строк: все образы — о человеке и только о нем. Приведем примеры.

Наблюдение над елкой: Пришвина интересует, почему у нее кривые сучки. Потому, думает он, что каждому хочется раньше другого из-под тени продвинуться к солнцу. «Солнце в тених не виновато... мы-то вот на земле все разные, и от каждого из нас на другого падает разная тень» (V, 53).

О детях в школе: «В классе было очень шумно... весь класс был как крона лиственного дерева в ветреный день: каждый листик, каждый гибкий сучок хотел сорваться с места, не послушаться и улететь» (V, 65).

Весь поток новой повести движется на фоне одного мыслеобраза, который мы отметили как центральный у Пришвина: «как любить всех, чтобы сохранить внимание к каждому», а в образах повести — как предохранить ветки у елки от «искривления».¹⁰

И как направление в борьбе, как выход для усилий Всего человека, Пришвин создает много раз повторяющийся, «ведущий» в повести образ верхней мутовки — верхнего пальца елки, указующего на солнце. Он привидится раненому солдату, герою повести Веселкину в его смертный час как символ достойно прожитой жизни.¹¹

О человеке — всем великом человеке в совокупности — создан рефрен повести, музыкально вступающий в центральных смысловых местах: «Свет великий, желанный и страшный, ... великий свет больше солнца, может быть, свет самой истинной правды» (V, 272, 75).

«Почему он страшный?» — спросит читатель. Автор отвечает в повести прямым разъяснением образа: перестройка в жизни дерева — это перестройка в жизни человека, привнесенная великой революцией. «Веселкин радостно подумал и об этой своей елочке, и о себе самом, и обо всем русском угнетенном народе, и о том, что на всех нас бросился свет правды безмерной, желанной и страшной...»

— Если даже простая елка, — думал Веселкин, — столько лет должна была болеть и перестраивать теньевые хвоинки на солнечные, то что же должен был преодолеть русский человек, переделываясь, чтобы вынести такой великий и страшный свет!» (V, 92).

Тема «Кладовой солнца», тема человеческой правды как борьбы за любовь, облеклась «Корабельной чашей» в образ «великого света» — «кому на счастье, кому на гибель» (V, 60).

⁹ «За липами облетевшими, сквозными, золотится небо, на желтом черные все неправильные зубчики леса. Это с далеких времен волнующая тайна с предчувствием какой-то грани человека (помню, это же писал я в свои двадцать девять лет, этими же даже словами).

Вот это вживание в природу и является ключом к моей литературе, если только понадобится кому-нибудь этот ключ» (V, 405).

¹⁰ Центральную для замысла запись у Пришвина, сделанную во время писания повести, см.: VI, 560, 599 («Смотрю сейчас на елку...»).

¹¹ Этот образ встречается у Пришвина и в других его произведениях, например в «Лесной капели», в «Фацелии».

4

В последней повести, несмотря на ее сгущенную сказочность, все приближается к современности и конкретизируется — этого требует жизнь; потому так, что Пришвину «невыносимо неловко так жить, сложив руки перед низкой тучей беды для всего человечества... Тема же для дум во всем мире одна: войной кончится все это напряжение, или всемирный организм всего человека рассосет эту величайшую для всех времен напасть?» (VI, 764, 762).

Вот почему здесь надо сказать прямо: «Корабельная чаша» — это повесть о нашей родине, о душе нашего народа, о его духовных ценностях, о творческих задачах, поставленных перед нами историей в ее поступательном движении. И, наконец, о вкладе нашей Родины в общее дело всех народов земли: «Туда, где складывается у людей правда, мне кажется, я спешу — спешу и кричу: — Погодите, подождите, возьмите меня! Итак, всюду, мне кажется, все делают правду, а каждый из нас непременно спешит, каждый нужен для всех, и все нужны для каждого» (VI, 749).

Потому так много, так тревожно говорят в повести ее герои о какой-то правде истинной, что последняя повесть М. М. Пришвина — это сигнал уходящего из жизни человека, обращенный к своему народу, — меньше всего думает он сейчас о себе. Это сигнал, как связь времен, как эстафета поколений, страстный зов человека, стремящегося уберечь живую душу родного народа, ее взрастить — эту заветную чашу, эту правду истинную, созидаемую веками и поколениями.

Это высказывается в повести то с болью, то с радостью. С болью, когда возникает необходимость срубить корабельную чашу. С радостью, когда необходимость минует и люди чашу спасают.

«Есть такая страна!» — восклицает Пришвин в конце жизни, утверждая реальность найденного в молодости края неугаанных птиц. И пишет об этом новую повесть, в центре которой заповедная чаша — душа его родины России. О ней-то и идет долгий разговор всех героев «Корабельной чащи». Ее не рубят, а берегут как святыню. «... Любить Россию — это духовное состояние», — замечает Пришвин в предсмертном дневнике (VI, 714).

Есть в повести еще одна сокровенная мысль писателя. Она о том, что не может русский человек принять для себя отъединенного от всего мира благополучия: наша правда есть вселенская правда, и ей в жертву мы, русские, готовы даже «срубить» свою заповедную Чашу. Идет война за правду — и за победу ее для всех народов мира мы готовы отдать свое сокровище. Отдать Чашу за Правду — в этом была высокая жертва «собственностью», и это присуще, по мысли Пришвина, русскому характеру — совлечь с себя все украшения жизни, отдать все свои личные ценности ради суровой и чистой правды бытия.

Эта мысль об интернациональном чувстве русского человека обращается у Пришвина к нам еще одной гранью: пока будет существовать превозношение одного народа над другим, до тех пор будет питаться им дух войны и до тех пор мир на земле будет невозможен.

В самый разгар мировой войны, в 1943 году, Пришвин пишет рассказ «Город Света»¹² — о всечеловеческом чувстве братства народов, присущем русским людям, — об умении восхищаться чужим народом, как своим. И мы понимаем: это, конечно, не от ложного смирения, такое щедрое одаривание других, — оно от богатства собственной природы. Таков русский человек в лучших своих представителях, проявивших себя в истории и искусстве.

¹² В кн.: М. Пришвин. Дорога к другу. Изд. «Молодая гвардия», М., 1957.

Четко ставится в повести тема дела, противопоставляемого мечте. «Конфликт поэзии как личного дела («мечты») и правды жизни (как общего человеческого опыта). Этот конфликт, как один из планов, выявляется в моей новой повести... с центральной идеей сказку обратить в правду» (VI, 605, 594).

Так и было задумано вначале: стражи чащи по слову солдата Веселкина отдадут ее на общее дело — на военные нужды страны: «Умел сказать простой солдатик, люди задумались и порешили свою священную рощу отдать. Триста лет берегли и, услышав слово о правде, нашли в себе силу расстаться» (V, 199).

В черновиках к повести мы нашли следующий текст: «Такой был у нас в лесу простой человек Василий Веселкин, и в нашей России наш Ленин: он ли не любил родину, и он же бросил ее в смертельную борьбу за мир во всем мире».

Пережив необходимость жертвы, автор находит выход из нее — он спасает Корабельную чащу мудростью стариков: молодые рубят — старики берегут! И потому Мануйло отправляется ходоком от стариков в Москву, к М. И. Калинин, находит у него понимание и поддержку: война кончается, чащу надо сберечь для будущих людей, «вроде школы для молодых людей» (V, 267).

Автор сообщает своей теме современное звучание, вкладывая ее в уста Калинина. Он говорит, что слово правды — это «о мире во всем мире... Наше слово придет, когда настоящая жизнь сложится. — А что есть настоящая? — спросил Мануйло. — Коммунизм! — ответил Михаил Иванович» (V, 247).

Мануйло возвращается в свои леса, рассказывает о встрече с Калининым.

«... И как же ты понимаешь, — спрашивает его один из стариков, Онисим, — войн теперь на земле вовсе не будет?»

— Вот и я тоже так спросил у Калинина, — говорит Мануйло, — и он мне ответил: пусть и война, да люди будут сближаться между собой не для войны, а для мира.

— Это правда истинная, — ответил Онисим» (V, 271).

Итак, правда истинная найдена, наконец, автором и его героями. И хотя нам теперь ясно, где она и каковы к ней пути, но кажется — никакие усилия, никакие слова не будут излишни, чтоб еще раз обозреть пройденный нами мысленный путь.

Первое определение правды, данное в «Кладовой солнца», оборачивается в «Корабельной чаще» новой стороной: суровая борьба за любовь с готовностью к самопожертвованию — именно такая любовь и выводит людей к радости.

Радость жизни — это скрытая сила, это внутренний двигатель всего творчества М. М. Пришвина и самой личности его (VI, 716).

«Корабельная чаща» заканчивается поэмой о колыбельной песне природы. «Жизнь стоит того, чтобы жить и даже страдать за нее», — говорит автор. И начинается симфония солнечного восхода. Так — в природе. А в человеческом мире путь к осуществлению такой радости был только что выражен словами Калинина — «сближаться между собой для мира».

В поисках сближения, т. е. понимания, и трудятся в повести все ее участники. На пути их встанут жизненные препятствия... «Еще бы совсем немного... только, только упусти из-под ног тропу...» — это постоянно повторяющееся предостережение автора его героям (V, 260). Жажда сближения, тоска друг по другу, страстная устремленность человека к человеку — все это облекается в повести в различные образы, говорящие об одном — «о великой правде понимания» (V, 179).

«Разве сказать — любовь?» — робко оговаривает автор мысль, уже высказанную ранее четко в «Кладовой солнца» (V, 152). Образы ее возникают по самым различным поводам: это лучинки и спички, оставленные неведомым путником для тебя в избушке на общей тропе. Это раскаленный камень в печи — «красное пятно в темноте и великое дыхание добра... другого и нет добра на земле, как что один человек сделал для неизвестного друга» (V, 264, 263). Это топляк — бревно, выброшенное океаном на необитаемый остров, и великая радость человека, увидавшего на бревне человеческую метку: «Севлес» (V, 195).

Путь к осуществлению этой правды понимания и единства выражен в повести на редкость просто. «Не гонитесь поодиночке за теплым счастьем», — говорит автор словами своих стариков — хранителей Чащи. И еще: «не надо сил своих на добро ни жалеть, ни считать» (V, 261, 220).

В последний раз возникает из прошлого маленький городской человек. Ему кажется, что он у костра, зажженного рукою друга, «нашел свой дом», и ему захотелось вернуться «к этому добру первоначальному».

И тут новое предостережение: из душевного «теплого» уюта может возникнуть соблазн завершенности, остановки. Автор решительно отводит этот лукавый соблазн. «Возврата нам нету, и дом нам не у костра в заповедном лесу, не позади, а весь — впереди» (V, 264).

Вся картина поворачивается к нам, как глобус, обратной, скрытой до сих пор стороной, и так Корабельная чаща становится не хранителем неподвижного старого, а копилкой сил для движения в новое — в небывалое.

«Возврата нет!» — отсекает автор.

5

Читаем и постепенно вовлекаемся в ритм живым словом сказителя, со смысловыми повторами «как у колодцев», «как у заборов», «как в пути у встречных людей».

Язык писателя доносит нам уже забываемые в нашей книжной культуре обороты: «сосед, упредив вопрос, сам пояснил...» (V, 94); «вьется тропа человеческая, скажи, кто ее вытропил» (V, 237).

В повесть вкраплены законченные басни или притчи, вернее, они сами родились под влиянием того же сказывательного приема, когда рассказчик не понуждает себя торопиться за острой мыслью, а отдается потоку сердечных дум, позволяет себе обходить предмет этих дум с разных сторон и задерживаться мыслью и как бы перекинуться словом со своим читателем.

Именно так рождаются и басни, и поэмы Пришвина.

Глава-басня о топляке... (V, 190—191).

Глава-басня о том, как «трудно свое счастье найти, но нелегко тоже его и нести...» (V, 220—224).

Или короткие басни о кукушке, о рябине... (V, 251, 232).

Или законченный рассказ о колыбельной песне природы, который по своему поэтическому настрою может быть назван поэмой (V, 255—256).

Мы уже отмечали, вслед за К. А. Фединым, что «Корабельная чаща» вобрала в себя все темы и все художественные ценности, собранные писателем за долгую его жизнь.

Поставленная в «Краю непуганых птиц» тема охраны природы продолжается с еще большей настойчивостью в «Корабельной чаще». Именно

об этом идет центральный в повести разговор с М. И. Калининим: «Лес захламлен, и заела пила» (V, 244).

Вспоминая свою раннюю повесть «Черный араб», Пришвин черпает теперь из нее самый тон поэтического повествования. Он записывает в дневнике: «Явился план последней части „Сузем“. Мотив его будет тот, что сузем „чуткий“. На этом все и построить, как сделан „Черный араб“» (VI, 616).

В «Корабельной чаше», в части пятой «Утиная вечерка», складываются в единый рассказ мотивы одной из центральных пришвинских тем — любви к женщине. Они складываются из разных произведений: здесь и роман «Кашеева цепь», и повесть «Жень-шень», и короткие рассказы «Одинокий журавль» и «Скорая любовь». Это сделано Пришвиным по-новому и столь непринужденно, что кажется, автор забыл о тех своих давно написанных вещах и все их содержание переживает и пересказывает впервые.

Читая «Корабельную чашу», все время надо помнить, что это — последнее произведение писателя. Пришвин, как бы прощаясь, оглядывает пройденный путь, сизнова живет прошедшими, но неумирающими образами.

Не перечислить здесь всего, возвращающегося к писателю в этом его последнем странствии в глубину пережитого. Из «Фаделии» и из «Жень-шеня» повторяется мотив упущенного и возвращенного «чудесного мгновения»: «...Один только свет остается, одна надежда на то, что чудесное мгновение когда-нибудь снова вернется и еще больше и лучше будет» (V, 157).

Из «Жень-шеня» переносится в «Чашу» мотив, роднящий разных людей: это уход китайца на старости лет в тайгу. И в «Чаше»: «Так повелось в области Коми, что кто-нибудь очень пожилой, потерявший силу работать в семье, уходил на Звонкую сечу и там жил» (V, 265). Стираются преграды между людьми, воздвигаемые национальностью, эпохами... Все уроднено и наполнено внутренней значительностью.

Картина великого разлива в романе «Осударева дорога» по-новому разворачивается в «Чаше». Глаза животных... Огонек разума в глазах крысы, роднящий с человеком это маленькое и всеми презираемое животное... Родственность с человеком самой ничтожной твари, имеющей лик, имеющей взор, имеющей огонь разума... Это не надумано за писательским столом — это воспоминание виденного и пережитого в жизни — во время последней большой поездки в 1938 году на некрасовские Вежи под Костромой.

Есть в повести еще одна тема, о которой нам необходимо сказать читателю. Действие книги, как мы знаем, строится на приключениях детей, брата и сестры, ищущих отца. Книга эта — без традиционной любовной интриги. «Роман без женщины», — так определяет ее автор, — «книга мужества» (VI, 787).

Но секрет книги в том и заключается, что женщина отсутствует в ней только в традиционном смысле слова. На самом деле вся повесть строится на отношениях Мужчины и Женщины, на попытке проникнуть в глубинную их сущность, двух противоборствующих и в то же время дополняющих друг друга начал. Данные в образах брата и сестры, они тем самым освобождены в повести от всякого палета эротизма (если понимать это слово в его вульгарном значении), и перед нами представлен в чистой детскости как бы извлеченный из проблемы корень ее, или смысл. В этом приеме — и оригинальность книги, и ее особая чистота.

При расставании Пришвину надо еще объясниться с другом своим — читателем, что такое охота в его, пришвинском, понимании и опыте. Как часто приходилось ему, автору знаменитых охотничьих рассказов, слышать недоуменный вопрос: «Как это можно любить природу и... сосредоточиваться на убийстве животных?» (V, 143). Ответ в «Корабельной чаше» многозначен. Это — рассказ о том, как из охотника «создался на свете настоящий поэт»: поначалу ему, наивному охотнику, «нужен трофей — доказать, что мир чудес существует и начинается тут, совсем близко, прямо... за околицей». Все это сказано в частях пятой и шестой — о большой охоте.

Вот охотники обнаружили глухарей на вырубленной поляне, недавно бывшей их родным домом. Глухари сидели на пнях и, незащитные, пели. И охотники «не смели стрелять в поющих на пнях бездомных теперь глухарей» (V, 164).

Придет время, и Пришвин, страстный охотник, запишет у себя в дневнике: «Вдали каждый день за густыми зелеными разгораются больше и больше золотые леса. Но раньше меня при этом самого тянуло к уткам, вальдшнепам, тетеревам. Теперь тоже золотые леса, и знаю, в них сохранилось все то же. Но зачем же мне теперь тянуться, шагать, тащиться с ружьем, если теперь я могу только подумать, и все ко мне прилетает, садится на письменный стол. Теперь мне только раз взглянуть на леса из своего окна — и все мое царство возле меня собирается» (VI, 761—762).

Обо всем этом рассказано в повести, рассказано в применении ко времени, когда она писалась, рассказано ненавязчиво, без окончательных выводов-формулировок. Читатель должен сам их делать, сам догадываться, каждый по-своему, следуя за детьми, преодолевающими препятствия среди дремучих лесов, бредущими в поисках отца.

Снова смыкается круг жизни! Мы вспоминаем здесь признание М. М. Пришвина, сделанное им на 80-м году жизни, о переживании раннего детства: «...и по земле, и по людям, и по книгам я искал себе такого отца-наставника... кто мог бы своим вниманием указать мне в жизни истинный путь».¹³

Писатель шел вместе со своими героями сквозь завалы и буреломы лесов, словно продираясь сквозь самое время, шел так до конца своей повести — до конца своих дней: повесть была окончена в декабре 1953 года. М. М. Пришвин умер через месяц.

Михаил Михайлович не позволяет себе учительства — он передает свои мысленные и сердечные находки прямо в руки читателю, каждому из нас, как своему единственному и главному собеседнику. Он доверяет нам.

И потому к каждому из нас обращены его слова, записанные в дневнике при окончании «Корабельной чаши»: «До сих пор я все боялся, что умру и повесть останется недописанной. Теперь показался конец, бог даст, допишу, и ничего даже, если что и случится, теперь все намечено, и без меня допишут» (VI, 722).

Мы понимаем: Михаил Михайлович так призывает нас к сотворчеству, причем к сотворчеству не только в искусстве, но и в самой многообразной жизни. Мы следим по параллельному повести дневнику за трудом писателя: он, уже кончающий жизнь человек, не дает себе отдыха, он неустанно движется. Он записывает в эти дни: «...поручаю начатое мною делать другому, а сам продвигаюсь вперед. Куда же „вперед“? Вперед — это к тому месту, где уже все понимают, что и к чему

¹³ М. Пришвин. Весна Света. Изд. «Молодая гвардия», М., 1953, стр. 586.

они делают... Мне кажется, что каждый настоящий творец в своем творчестве всегда чувствует существование всеобщего очага творчества и свое движение вперед понимает как движение сознания к этому очагу...» (VI, 723—724). «...Слово правды делается всеми человеческими и нечеловеческими правдами и неправдами, а не тобой одним».¹⁴

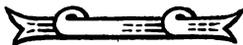
Корабельная чаща... Пока не вчитаешься — слышишь какой-то гул бессловесный, глухое бормотанье, и все об одном, об одном, о какой-то правде истинной, которую ищут все участники действия.

Не человек это — лес шумит. Гул лесной идет среди могучих грив, с увала на увал по бескрайнему сузему. Бессловесный гул, но из глубин его просится на свет, хочет родиться живущее в них человеческое слово.

Слышится музыкальный ритм сказа. И вот среди немой природы просияла мысль — прозвучало слово человека о понимании, о мире, о радости — это слово правды истинной, всем понятное, всем желанное, с таким трудом и мукой осуществляемое.

Слово названо — и Чаща спасена.

¹⁴ М. Пришвин. Незабудки, стр. 242.



О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ М. ПРИШВИНА

Все произведения Пришвина, от ранних очерков до повести «Корабельная чаша» и Дневников, отмечены стремлением «собрать» и художественно запечатлеть лицо родной земли. Этим объясняется его страстная любовь к природе, удивительно точное видение ее и мастерское умение рисовать словами траву, цветы, лес и небо.

Созданное М. Пришвиным современно и значительно для нас. Неверно думать, что природа и человек в его изображении далеки от конфликтов нашего времени. Идеал социальной нравственности пронизывает все творчество писателя. Его «домашняя» философия, «личное» понимание марксизма, как он говорил, неустанное утверждение этики «творческой личности в социализме» — все это обращено к нашему современнику, к другу-читателю. Ценность слова М. Пришвина тем более велика сегодня, что слово это филигранно отточено.

Из множества «секретов» пришивинской прозы, над разгадыванием коих трудятся литературоведы, есть секрет, который отмечен давно, но до сих пор недостаточно раскрыт, — это романтичность природы и человека в изображении М. Пришвина. Исследование этой стороны творчества писателя подвигалось медленно, так как судьба романтического образа в теории социалистического реализма оказалась драматичной, и неясности определений *романтизма, романтики, романтичности*, их взаимоотношений с социалистическим реализмом не могли не отразиться в конкретных исследованиях творчества советских писателей.

В 30-е годы, например, по выходе в свет повести, наиболее романтической из всего созданного М. Пришвиным, — «Жень-шень», рецензенты весьма противоречиво судили о ее художественных достоинствах. Доброжелательно и верно перечисляя талантливые частности творческой манеры М. Пришвина, общую оценку повести они давали, как правило, исходя из требований, предъявляемых к реалистической художественной прозе. Поричали писателя за отрыв от действительности, за неопределенность изображенного времени, за «необщественность» героя, видели в повести обаятельную утопию. «Где подлинный корень жизни?» — полемически вопрошал автор одной из статей о повести, имея в виду, что «Жень-шень» никак не отражает подлинную действительность советского Дальнего Востока.¹ Тем не менее и полемисты соглашались, что «романтика» М. Пришвина, его мечта «способна обогатить внутренний мир социалистического человека».²

Со временем в природе пришивинских образов многое прояснилось, так как существенно обогатилась теория реалистического и романтического художественного мышления, и вульгарно-социологические крайности в литературных оценках были сняты. Очерки, повести, рассказы,

¹ В. Перцов. Где подлинный корень жизни? «Литературная газета», 1933, № 29, 23 июня.

² А. Тарасенков. Поэма-очерк. «Художественная литература», 1934, № 6, стр. 12.

роман «Кащеева цепь», Дневники писателя заняли достойное место в советской литературе как оригинальный пример лирико-философской прозы.

Авторы исследований 60—70-х годов, посвященных творчеству М. Пришвина, говорят о реалистическом методе писателя, учитывая при этом и романтические свойства его прозы.

Г. Ершов пишет о «романтике любви» в «Жень-шене», о «романтизированном детстве Курымушки в „Кащеевой цепи“»,³ не прибегая к термину, о некоторых качествах романтического письма говорит Т. Хмельницкая,⁴ А. Хайлов опровергает неверные суждения о М. Пришвине критиков 30-х годов: «Забывая о том, что „Корень жизни“ — произведение романтическое, а потому в нем нет непреложной необходимости выдерживать исторический принцип, критики... неправомерно обвиняли М. Пришвина в социальном утопизме».⁵ «Последовательным, правомерным романтиком», человеком, для которого мечта, собственное представление о мире обладают не меньшей реальностью, чем материальный мир, называет писателя И. Мотяшов в небольшом вступительном слове к своей книге о М. Пришвине.⁶ О «романтическом воображении» героя «Жень-шеня» упоминает М. Пахомова.⁷

И все же сегодня мы можем сказать, что богатый, весьма своеобразный талант М. Пришвина, привлекающий внимание исследователей философскими мотивами и лирическими свойствами, в своих романтических качествах остается в монографиях и статьях неясным. Часто за словом «романтик» следуют обычные упреки (в мягкой форме, разумеется, в сравнении с оценками 30-х годов) в неопределенности героя, в расплывчатости сюжета, в неконкретности времени и т. п. Упреки эти возникают, как представляется, в результате наших обманутых «реалистических ожиданий», традиционного подхода к автору, которого очень трудно назвать только реалистом. Хотя реалистическое начало в его творчестве, особенно в изображении природы, бесспорно.

Примером односторонности анализа художественной манеры писателя можно назвать работу В. Столяровой «Творческий метод М. М. Пришвина».⁸ Автор добросовестно аргументирует «реалистическое искусство» М. Пришвина, сопоставляет эстетические взгляды художника и его предшественников и о различных пишет как о принципиальных, отделяющих социалистический реализм от критического. При этом в творческом методе М. Пришвина совершенно не учитываются романтические качества его письма, будто в идейно-эстетической системе писателя их нет вовсе. Естественно, что теоретические суждения М. Пришвина оказываются «ограниченными», несмотря на то, что «высказывания писателя затрагивают и освещают коренные положения эстетики социалистического реализма». По мнению В. Столяровой, усиленное внимание писателя «к задаче творить радость» помешало развернуть другое задание — следить, как в искусстве «происходит переработка брошенных революцией» идей. Из трех компонентов искусства, выделенных М. Пришвиным, — действительность, личность художника, читатель — «большее внимание оказано художнику»,⁹ и это воспринимается как упрек, как умаление роли «действительности» в художественной практике М. Пришвина.

³ Г. Ершов. Михаил Пришвин. Гослитиздат, М., 1953, стр. 87 и 179.

⁴ Т. Хмельницкая. Творчество Михаила Пришвина. «Советский писатель», Л., 1959.

⁵ А. Хайлов. Михаил Пришвин. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 73—74.

⁶ И. Мотяшов. Михаил Пришвин. «Советский писатель», М., 1965, стр. 4.

⁷ М. Пахомова. М. М. Пришвин. Изд. «Просвещение», Л., 1970, стр. 56.

⁸ В. Столярова. Творческий метод М. М. Пришвина. Автореферат дисс. Горький, 1969.

⁹ Там же, стр. 16, 17.

В этом смысле нимало не устарело предостережение К. Федина, высказанное им в свое время по поводу «Корабельной чащи» М. Пришвина. Заметив в повести соединение двух начал: «сказочного» и «самой реальной простой правды», К. Федин советовал не судить повесть лишь с точки зрения реалистических законов творчества: «...если подходить к этому обозначению («правды истинной», — Т. Гр.) с меркой реалиста, то можно подивиться: чего, собственно, ищут герои повести и почему они так много философствуют о „правде истинной“?»¹⁰ Не учитывая существования иных «мерок», можно прийти к глубоко неверному заключению: «Романтическая отвлеченность суждений писателя о добре и зле существенно ограничивала силу его гуманизма».¹¹ Но сила гуманизма вряд ли зависит от степени конкретности или отвлеченности художественного образа, она измеряется иными категориями: социальной направленностью гуманизма, его общественной активностью, соотношением гуманистических идей с другими идеологическими концепциями данного общества и т. д.

О повести «Жень-шень» И. Мотяшов пишет: «Цель Пришвина реальна и благородна. И она — единственно верная цель. Пути ее достижения, по Пришвину, наивны и утопичны». И здесь же читаем опровергающую это суждение оговорку: «Однако, само искусство Пришвина является „лекарством“... Оно служит достижению цели, воспитывая, формируя души людей, делая их лучше, выше в нравственном отношении...»¹²

В связи с романтической «отвлеченностью» пришвинских героев писателя упрекают еще в одном недостатке — в нетипичности его художественного мира. В «Истории русской советской литературы» автор статьи о М. Пришвине, благожелательно и тонко анализирующий его манеру, вынужден был вполне серьезно отказать творчеству Пришвина в типичности: «Пришвину нередко ставили в вину отсутствие у него образов, которые можно было бы назвать типическими. Но при всей художественной достоверности и убедительности они и не могли быть типическими: им не хватало той полноты и всесторонности индивидуализации, которые характерны для классических эпических жанров... Воссоздание характеров для Пришвина — лирика и философа, остается задачей подчиненной, при всей ее важности...»¹³

В рассуждениях о «нетипичности» героев М. Пришвина чувствуются теоретические представления, ныне устаревшие.¹⁴ Основу их составляет понимание типического как качества, присущего лишь изображению действительности в формах самой действительности. Так или иначе, право на типичность в этом случае признается лишь за реалистическим принципом отражения.

Между тем романтическая типизация существует, это признано целым рядом теоретиков.¹⁵ Романтическая типизация была свойственна и художественному методу М. Пришвина.

М. Пришвин, много и охотно разъяснявший основы своего творчества (искусство как поведение, рождение замысла из факта, превраще-

¹⁰ К. Федин. Писатель, искусство, время. М., 1961, стр. 257.

¹¹ И. Мотяшов. Михаил Пришвин, стр. 153.

¹² Там же, стр. 144.

¹³ История русской советской литературы в трех томах, т. 3, Изд. АН СССР. М., 1961, стр. 298.

¹⁴ См., например, их уточнение: Г. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. Изд. «Просвещение», М., 1972, стр. 49—53.

¹⁵ См.: У. Фохт. Некоторые вопросы теории романтизма. В кн.: Проблемы романтизма. Изд. «Искусство», М., 1967, стр. 80; А. Овчаренко. Романтизм в советской литературе. В кн.: Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., 1968; Ан. Дремов. Романтическая типизация. «Вопросы литературы», 1967, № 4, стр. 100; см. также материалы дискуссии о романтизме 1963—1964 годов (работы А. Соколова, В. Ванслова, И. Волкова, Л. Тимофеева и др.).

ние очерка производственного в очерк «праздничный» и т. д.), оставил множество замечаний по поводу романтического образа в своем понимании. Мысли эти не систематизированы пока, они разбросаны по дневникам, очеркам, повестям, в будущем они, несомненно, окажутся полезными при анализе природы романтичности у писателя.

М. Пришвин никогда не отделял себя от реализма, декларировал свою верность научной точности темы или факта. Мысль эта существенна, если учесть, что творческое развитие писателя было сложным, что суждения о его художественном методе были весьма разноречивы и ему приходилось, например, опровергать «декадентство», которое видели в его произведениях отдельные критики. М. Пришвин называл себя реалистом, но при этом неизменно делал оговорки разного рода, из коих можно было заключить, что одновременно он осознавал себя и романтиком. Он понимал свой романтизм как возвышение действительности до высшей сути ее самой, т. е. изображал действительность в идеале, настаивал на социально облагораживающей миссии романтизма, всячески старался породнить его с требованиями дня, с современностью. Бытие включает романтику. «Это у меня романтизм бытия», — говорил М. Пришвин в 1920 году.¹⁶

Позже писатель продолжал отстаивать близость к жизни романтического образа, старался сделать его понятным, «естественным» для читателя, объясняя корни его. «Вся моя особенность, все истоки моего характера и поведения берутся из моего физического романтизма... и в книге „Жень-шень“ об этом я все сказал» (VI, 471). «Настоящий, органический» романтизм он трактует как силу, образующую в человеке личность, необходимую для роста сознания человека, для возвеличивания человеческого духа. Это сила, попирающая самую смерть, это — безграничное вечное стремление человека к совершенству, стремление «вдаль» (VI, 479). Естественно, что М. Пришвин страстно желал ввести художественную энергию романтического образа «в коммунизм». «Мудрость автора должна сказаться в том, чтобы дать картину возможного коммунизма, в который все мы верим, который должен победить, и отделить его от картины провалов на пути к цели...» — писал он, обдумывая «Осудареву дорогу» (VI, 452).

Наряду с близостью художественной мысли М. Пришвина к реальной основе, его служением не злобе дня, а социалистической современности в ее высшем смысле, с его «личностным» направлением в социальной нравственности, нужно не забывать еще об одной черте его мировоззрения, которая обусловила его романтизм.

Из понимания М. Пришвиным этики художника, общественного долга писателя, из особенностей его дарования следует эстетическое правило: намеренно изображать добро, а не зло, достижения, а не «провалы» общества.

А. Платонов в свое время упрекал романтиков, таких, как А. Грин, К. Паустовский, в том, что они освобождали мир от «скверны конкретности» и вольно или невольно искажали его изображение. Нельзя сказать, что М. Пришвин не видел «скверны» в современной ему жизни, он видел ее, и огорчился, и спешил через беды к радости: «В достижении радости я прохожу стадии уныния, прячу его и обращаю в слово только победу над унынием».¹⁷

Присущими художнику средствами писатель вмешивался в действительность, рисовал мир через призму добра, заложенного в личности. С другой стороны, пассивный гуманизм он не считал социальной до-

¹⁶ М. М. Пришвин, Собрание сочинений в шести томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1957, стр. 340 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

¹⁷ М. Пришвин. Дорога к другу. М., 1957, стр. 246—247.

бродетелью. Настоящее зло хромое, писал он, зло шагает по свету, лишь опираясь на костыли добродетели. Злу нельзя потворствовать даже сугубым художественным вниманием, нужно пестовать добро в каждом человеке, в каждом деле.

М. Горький говорил о культурном значении добра, о его «исторической стоимости». М. Пришвин развивал именно эту мысль всем своим творчеством, и в марксистском учении его покорила именно эта перспектива: «время зла пройдет, и нам самим, своими руками можно сделать для всех счастливую жизнь» (VI, 711).

С этой чертой мировоззрения и эстетики М. Пришвина связаны его художнические возможности, его «родословная» в литературе, его страсти. Ему близки, например, С. Аксаков, Л. Толстой. Но о Н. Гоголе он пишет и благоговейно и одновременно «не понимая» сути его таланта. В «Портрете» Н. Гоголь сгустил зло, и оно стало жить! По мнению М. Пришвина, лучше с этой целью сгущать добро. В подтверждение своей мысли он обращается к наивному жизнеощущению фольклора, где добро всегда пересиливает зло, к «хорошему» в природе, и отстаивает эти начала вопреки скептикам. «...Если о живых людях напишу хорошо, то говорят: „Неправдоподобно!“ Не верят, что есть такое доброе среди людей. Если же станешь писать о мертвых человеческих душах, как Гоголь, то хотя и признают реалистом, но это признание не дает отрады... И так я нашел себе любимое дело: искать и открывать в природе прекрасные стороны души человеческой».¹⁸

Вот где истоки романтики М. Пришвина и секрет его «поведения» в искусстве. Персонифицированное добро в его творчестве не только воплощение утверждающего принципа социалистического реализма, это — сгущение добра, «двукратное потенцирование», приближение к идеалу.

Обратимся к творческой практике М. Пришвина. Наглядную возможность проследить рождение романтической доминанты образа в лаборатории художника дает сравнительный анализ очерка «Дорогие звери» и повести «Жень-шень». И очерк и повесть написаны на основе одних и тех же наблюдений в поездке по Дальнему Востоку. Исследователи неоднократно извлекали выводы из их сопоставления, но преимущественно в плане лирико-философской прозы.¹⁹

В очерке «Дорогие звери» мы видим жизнь такой, какова она была на самом деле в начале 30-х годов в уссурийской тайге, в ее точных, суровых фактах. Знакомимся с мужественными людьми, которые в те годы были там единственными организаторами советского планового хозяйства и примером социалистической этики: егерем Иваном Францевичем, Иваном Ивановичем Долгалем, принимавшим участие в экспедициях В. К. Арсеньева, Дулькейтом, научным работником оленеводческого парка. Они первыми противостояли стихии наживы. Мы узнаем, что оленеводческий совхоз Май-хэ организован советской властью после раскулачивания прежних владельцев хозяйства. Корреспондента из Москвы как всякого незнакомого человека приняли поначалу настороженно: совхоз встревожен случаями браконьерства. Вероятно, поэтому китаец-лодочник присмотрелся к гостям, «вдруг повернул и начал скоро... утекать... узнав, что из Москвы, быстро ударил веслами и скрылся во мраке» (II, 603).

В повести «Жень-шень» нет этих сложностей. Драматизм, присущий событиям объективного мира, уступил место драматизму мира субъективного, сфере нравственной («поражение» героя в любви и преодоление драмы в творчестве). Драма оказалась перемещенной в области,

¹⁸ Там же, стр. 210.

¹⁹ См. названные выше монографии о М. Пришвине, статью Л. Федотовой «Чудо лирического преображения» («Русская речь», 1970, № 6) и др.

подвластные Пришвину-художнику. Главная тема эпохи — утверждение нового, социалистического типа отношения человека к труду, к природе, совершенствование самого человека — не исчезла (герой трудится, создает совхоз), но видоизменилась существенно, она осложнилась философскими, этическими исканиями героя.

Соответственно в повести перед нами проходят совершенно иные, «добрые», эпизоды и картины (без браконьеров), сузился круг лиц, захваченных коллизией, переосмыслена роль персонажей (вместо недоверчивых китайцев — мудрый Лувен, выразитель лучших народных начал характера), и сама природа настроена иначе, на лирико-романтический лад.

Разительной метаморфозе подвергается образ «женщины в зеленом» с глазами Хуа-лу при ее «переселении» из очерка в повесть. Будущая героиня повести «Жень-шень» ничем не выделяется среди множества лиц и событий очерка, неизмеримо более интересных, чем она. Художественная площадь, которая отведена ей в очерке, — половина страницы. Автор — во Владивостоке, его мучает какая-то невысказанная мысль. По намекам догадываемся, что он ищет «фокус», образ-идею для будущей повести. Появление «женщины в зеленом» с глазами Хуа-лу вызывает всплеск потаенной мысли автора — из некоего туманного брожения рождается вдруг «золотая роза» художественного образа. «Все вопросы в одно мгновение решились, в одно мгновение все я понял... После того долго стою в очереди в ожидании трамвая и сочиняю роман-сказку...» (II, 628). Сцена написана в прозаическом тоне: трамвайная остановка, толпа, автор «собрался с духом», чтобы «привеситься к трамваю», ему это удалось, но, увидев женщину, он «успел соскочить, помочь», устроить ее на свое место...

Кстати, отметим, что в Дневниках 1951 года («Как начался „Жень-шень“?») этот же эпизод рассказан несколько иначе, но также прозаично: «...она повернулась, прыгнула на ступеньку, и вагон покатился. Я бросился вагон догонять, но люди мне помешали» (VI, 463).

В повести «Жень-шень» героиня выступает в совершенно иной роли. Из сюжета, связанного с творческими исканиями автора, она перешла в сюжет, раскрывающий поиски лирическим героем смысла жизни, равновесия бытия и духа, грани меж чувствами охотника, стремящегося схватить случай «за копытца», и художника, желающего остановить прекрасное мгновение, не прикоснувшись к нему руками, сохранив его возвышенным и не унизив прозой жизни. Героиня и здесь нужна в повествовании лишь для драматической завязки сюжета. Встреча ее с героем приводит его к глубочайшему нравственному потрясению. Она не поняла высоких «терзаний» героя, и они расстались навсегда. Героиня «наказана» в повести единственной прозаической деталью — «оправив прическу», она удалилась. Все остальные черты ее романтизированы. Нет имени, нет биографии, нет житейских конкретностей, нет действий, нет слов. Она — идеал женщины в представлении героя, его мечта.

Появление ее было почти чудесным, загадочным: герой увидел ее, и мгновенно, «как в сказке о царевне-лебеди, началось превращение. Глаза у нее были до того те же самые, как у Хуа-лу, что все остальное олень... переделывалось незаметно в человеческие черты, сохраняя в то же время, как у оленя, волшебное сочетание, как бы утвержденную свыше нераздельность правды и красоты» (III, 231). И единственная прозаическая деталь необходима автору для того, чтобы дать понять диссонанс мечты героя и действительности, объяснить драму потерянной любви.

Идеализации, «очищению» подверглась и самая идея повести, связанная с образом женщины, идея верности прекрасному мгновению, победы над утилитарностью. В очерке «Дорогие звери» есть еще один пер-

сонаж, от которого, весьма вероятно, какая-то черта могла перейти в повесть, это — незнакомая «дама в кают-компании», бывшая одновременно с автором на острове, где цветет лотос. Память о встрече с нею полна неясной печали и, что любопытно, сопровождается рассуждениями, далекими от идеи «Жень-шеня». Автор пишет: «Влюбляться, проходить — вот счастье путешественника: чуть ведь только полюбил, и это уж надо беречь, ревновать, защищать и, конечно, служить...» (III, 632). Мы знаем, что идея повести «Жень-шень» прямо противоположна этой благоразумной сентенции, в которой явно влияние опасливой житейской морали.

Автор-повествователь в очерке биографичен. Ученый, путешественник, охотник, он по заданию редакции в июле-сентябре 1931 года побывал на Дальнем Востоке. Там он наблюдал жизнь зверосовхоза, где за три дня до его приезда окончены были работы по устройству нового парка для оленей. Из повести тщательно изгоняются приметы точного времени, границы его обозначены весьма неопределенно — от русско-японской войны до «наших дней» совхоза Май-хэ.

Образ героя «Жень-шеня» дан вне быта. В очерке рассказчик мог привязать к поясу чайник и отправиться в горы, позже он мог сесть за самовар с местной бухгалтершей. Для повести все это — слишком низкий план. В очерке сцена встречи под деревом-шатром с Хуа-лу, ланкой, выглядит следующим образом: «... было прохладно, хорошо, я вынул записную книжку и занялся подсчетом расходов аванса и, когда начал составлять телеграмму о присылке денег, заметил, будто что-то мелькнуло...» (II, 626). В повести эта встреча играет важную эстетическую роль, и сцена переосмыслена в сторону преимущественного внимания к «двукратно потенцированным» эмоциям и размышлениям героя. Разумеется, «авансы с телеграммами» изъяты из нее.

Подобно героине, рассказчик в повести не имеет имени и не наделен портретом, образ его обобщен, чуть условен. Нам раскрыто богатство лишь одной стороны его бытия — его чувств (его разочарование в любви, преодоление драмы в творческом труде). Он биографичен и в повести, но биографичность эта иного свойства: она выражается не во внешних приметах обстоятельств и времени, а в близости мыслей и чувств рассказчика к духовному миру М. Пришвина.

Герой оказался типизированным по законам лирико-романтической прозы: высветлена идея обретения счастья в творчестве, безжалостно отброшена всяческая «скверна конкретности», которая хотя и была правдой жизни, но не могла стать правдой искусства в романтическом решении темы.

Совершенно ясно, что роль факта или события в очерке и их художественное значение в повести различны. В одном случае «среднее», характерное явление для условий Дальнего Востока, в другом — сгусток поэтической мысли. У М. Пришвина красноречив самый процесс шлифовки факта в образ.

В очерке «Дорогие звери» дается краткая научная информация о жень-шене, реликтовом растении, ставшем на черных рынках мира объектом бешеной спекуляции. Автор с некоторой иронией относится к надеждам лечащихся этим корнем. Рассказывает историю, бывшую с «одним из наших ученых». Ученого командировали в тайгу для покупки корня. Шесть вооруженных людей принесли жень-шень в полночь, «только после усиленной просьбы хозяина» показали драгоценность и, когда они узнали, что вместо 30 тысяч золотом им могут дать лишь 300 рублей, «поднялся всеобщий великий хохот в фанзе» (II, 601).

В повести эта история происходит с самим героем-рассказчиком, перемещена во времени и насыщена философским смыслом. «Манчжуры приветливо мне поклонились... все обернулись ко мне с величайшим по-

формация действительности в идеал согласно авторским представлениям происходит во многих других произведениях М. Пришвина.

Доказательство тому — образ сказочника Мануилы, с которым мы встречаемся в первом очерке М. Пришвина «В краю непуганых птиц» (1907) и в повести «Корабельная чаща», опубликованной в 1954 году. Мануйло — один из основных голосов в пришвинском хоре добрых героев, и его народной мудростью автор поверяет свои нравственные и философские представления. Он — «Огромный Мануйло», символ всего народа, общение с которым необходимо для истинного художника.

Эволюция образа Мануилы от «факта» к художественному образу показательна для М. Пришвина, она проходит, примерно, те же ступени, которые отделяли недоверчивых китайцев-лодочников от Лувена. У Мануилы с Выгозера (в очерке «В краю непуганых птиц») автор подмечает свойство, которое становится впоследствии определяющим в характере Огромного Мануилы: он обладает верой во все чудесное. Рыбаки, охотники с интересом слушают сказки Мануилы, Мануйло хорошо знает их занятия и нравы. В остальном он ничем не отличается от окружающих, и автор говорит о нем в деловом, будничном тоне. Обычно для тех мест и времен заветная мечта Мануилы — сходить в Иерусалим, увидеть «пуп земли». Автор не боится прозаичности, иначе не стал бы передавать содержание мечты в стиле персонажа, простодушном, грубоватом. Мануйло «на вид серьезный, строгий», но когда начинает сказывать сказки, в лице его мелькает нечто столь легкомысленное, «что становится смешно». Не очень уважительно относятся к его сказкам: «манит» — значит обманывает.

Мы живо, в безжалостных житейских подробностях представляем его будни, автор разрешает нам это со своей позиции строгого наблюдателя. В семейной жизни Мануйло несчастлив, его дочь потеряла рассудок в детстве, заблудившись в лесу. Избушка их полуразрушена, они бедны, однако для странников, ради их новостей Мануйло сжег уже три самовара (см. II, 112).

Мануйло в «Корабельной чаще», так же как герой повести «Женьшень», освобожден от бытовой достоверности; это выразитель лучших национальных качеств народа, его стремлений к «правде истинной», добру и справедливости.

Соответственно радикально изменены подробности повествования и тон его. Мануйло ни у кого не вызывает недоверия или иронии своими сказками, представления его о мире безгранично расширены, он открывает тайну Корабельной чащи, говорит с Калининным о своем «путике», он всегда щедр душой, привык «сил своих на добро не жалеть и не считать», «это досталось ему от своих отцов, и деда, и прадеда» (V, 220). Усилены те свойства героя и представлены те события, которые отражают идеальную суть народного характера. Мануйло сближен с авторским «я», с мыслью рассказчика, дар свой он понимает в духе пришвинских поисков «правды истинной». Сравним:

О сказках Мануилы в очерке:

Мануйло мастер «манить», снисходительно говорят односельчане, не понимая, что эти сказки и есть единственная красота их «загнанной» жизни (II, 112).

О сказках Мануилы в повести:

...Сказками у нас заманивают в небывалое, а я говорю только то, что между нами самими: я только правду говорю и никуда не заманиваю. Я говорю: нет на свете краше того места, где реки текут Кода и Лода (V, 95).

Можно возразить, что повесть была написана через 40 с лишним лет после появления очерка, что в эволюции образа Мануилы приняло

участие не только воображение автора, но и время, и великие события, совершившиеся в 1917 году и в последующие десятилетия. Это возращение резонно и при сопоставлении его необходимо учитывать.

Но у Мануйлы из «Корабельной чащи» есть предшественники и в других произведениях писателя. В 1935 году в очерке «Северный лес» М. Пришвин рассказал о Водяном, Романове и Губине, проводниках писателя в путешествиях по северным рекам. Многие из их характеристики перешло к будущему Мануйле. Водяной, Романов, Губин — добродушные, по-своему поэтичные люди. У них сохранилась почти сказовая, былинная манера речи, держатся они с большим достоинством, понимают интерес М. Пришвина к их стороне, песням, к сохранившимся с незапамятных времен языческим лесным корягам с родовыми знаками. Бесспорно, они — носители драгоценного идеального начала национального характера, но ни один из них не лишен прозаических черт. Романов заломил несообразную цену со «столичных» и лишь потом смущенно одумался; речитатив Губина воспринимался комически: на все, даже пустяковые, вопросы он старательно отвечал стихами и т. д.

И, наконец, приведем еще один пример романтической типизации в творчестве Пришвина. Охотник Антипыч из очерка «Северный лес» существенно отличается от Антипыча из повести «Кладовая солнца». Старый, восьмидесятилетний «маленький человек с острым глухариным клювом», беспрестанно рассказывающий небылицы, в которых, по словам автора, «брехня вылезала наружу» (II, 716), — таков Антипыч в «Северном лесе». В нем ощутимы отпечатки сложной жизни, смешано и дурное и доброе.

«— Эх, Антипыч, старый, скоро ли я от тебя правды дождусь?

Вдруг Антипыч от моих слов переменялся в лице, вытянул шею, наклонил ко мне голову...

— Правды захотел? — говорил мне Антипыч, все ближе и ближе дотягиваясь губами до уха.

— Нет! — отшатнулся он вдруг от меня, — нет!.. » (II, 716).

Он обещает сказать ее перед смертью, но правда его может оказаться очередной небылицей, очередным «охотничьим рассказом». Будь она у него на самом деле, такой говорун не держал бы ее в тайне. Жесты, мимика Антипыча не вызывают у автора симпатии, мы понимаем, почему он мог называть его «врун Антипыч».

Сравним Антипыча из повести «Кладовая солнца». Это всеми уважаемый человек, речь его полна намеков и шуток, но далека от лжи. И автор относится к нему иначе:

«— Антипыч, ну брось свои шутки, скажи нам по правде: сколько же тебе лет?

— По правде, — отвечал старик, — я вам скажу, если вы вперед скажете мне, что есть правда, какая она, где живет и как ее найти... Нет, пока жив, я сказать не могу, вы сами ищите. Ну, а как умирать буду, приезжайте, я вам тогда на ушко перешепну всю правду. Приезжайте» (V, 20, 24).

Что изменилось? Мягче, приветливее стали интонации. «Правда» и здесь рассказчику не открыта, но ее «услышала» собака Травка и спасла мальчика, тонущего в болоте. По законам жанра (повесть названа «сказкой-былью») образ Антипыча стал «добрее», резкие черты исчезли.

Есть Антипыч и в «Корабельной чаще». Этот персонаж введен в повесть с открытой назидательной философской установкой, и беседа о «правде истинной» развернута здесь на две страницы. Суть ее высказана в обобщенной форме, она заключается в завете отцов: «не гонитесь поодиночке за счастьем, гонитесь дружно за правдой». Завет оставлен в наследие современному поколению, это вечное народное начало, положенное в основу социалистической нравственности.

Вполне сознавая, что подобное внимание к героям М. Пришвина весьма односторонне, что настойчивое следование логической цели сопоставления чрезвычайно обедняет художественный образ и что многосторонний анализ выявил бы сопутствующее множество причин и следствий, можно все-таки утверждать, что идеализация, «неконкретность», отвлеченность, «заданность» героев и обстоятельств, пересоздание мира согласно идеалу, желанию автора, а не прямому диктату действительности — явление в творчестве М. Пришвина закономерное. И утверждение духовного богатства современного человека осуществляется в изображении, приближенном к идеалу, романтизированном.

Значительно труднее судить о типизации в тех произведениях М. Пришвина, где нет объективированного героя-человека, а речь идет о героине-природе, например в рассказах-миниатюрах («Лесная капель», «Фацелия», «Дневники»). Законы лирического повествования дают возможность автору «раствориться» в изображении природы, уйти в идеологический, философский подтекст образа.

Но и в этом случае мы видим, что природа как объективированный герой существует не самоцельно (картина данного реального места, реальных условий действия). Она несет романтическое содержание образа автора, насыщена идеями, это — творческая «личность», которая у М. Пришвина, как правило, романтична. Природа доведена до своего высшего выражения, идеала — в одухотворенности, антропоморфизме.

Соединение воссоздающего и пересоздающего принципов художественного отражения рождает своеобразие метода М. Пришвина: описания явлений природы под пером его научно достоверны, точны, особенно во внешнем, «предметном», облике, и одновременно их главное содержание, «человеческое», романтизировано («личность» елочки, социальная дидактика Корабельной чащи, многочисленные говорящие и действующие символы из мира природы).

«Это не природа у меня, — вернее, природа не в обычном понимании», — писал автор. Более справедливо назвать ее «мифом», созданным человеком, утверждающимся в природе. «Этим путем я шел в своем писательстве... Вот, может быть, я и останусь в поэзии, как географическая поправка к туманным мечтам романтиков. И это будет здорово в русском духе» (V, 380).

Верно ли говорить о М. Пришвине как о социалистическом реалисте с романтическим стилем? Вряд ли. Романтика в его произведениях не просто стиль, а принцип отражения действительности, осуществляемый в романтической типизации. Характер романтического идеала, тот или иной вариант сочетания романтических признаков, их взаимоотношение с реалистическим письмом — все это дает единственный в своем роде образ, результат пересоздания мира в художественной практике данного писателя. «Думал о том, что одни люди ищут сходства во всем и подобия, другие, напротив, ищут особенностей и случаев. Два совершенно разных мирозерцания», — писал М. Пришвин (VI, 513), имея в виду «тип», «характер» и способы художественного обобщения их. Творчество М. Пришвина ждет дальнейших исследований и определений с точки зрения метода, где были бы учтены все сложные формы романтической типизации. Об этой особенности его художественного мышления нужно помнить, иначе теоретическая «аттестация» его произведений останется спорной.



О СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ИЗУЧЕНИИ РОМАНА ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

(К ПРОБЛЕМЕ РОМАНТИЗМА)

1

Проблема романтизма Лермонтова давно привлекает внимание исследователей. И не случайно одним из основных пунктов вопросника по разделу литературоведения к V съезду славистов в Софии был вопрос: «Каким произведением следует считать роман Лермонтова „Герой нашего времени“ — романтическим или реалистическим?» Условия анкетной формы, ограниченность объема ответа (две-три страницы машинописи) не давали возможности развернуть сколько-нибудь подробную научную аргументацию.¹ Этой возможности я был лишен и в докладе, прочитанном на V Всесоюзной межвузовской лермонтовской конференции в Орджоникидзе, где в самой общей форме было сказано мною о преобладающей роли романтизма не только в поэзии Лермонтова, но и в его прозе.²

Романтизм Лермонтова выражен настолько ярко, что отрицать его невозможно. Он признается всеми исследователями без исключения, с той только разницей, что одни распространяют романтизм на все творчество поэта, другие находят в недрах лермонтовского романтизма элементы реализма, придавая им преувеличенное значение, третьи идут дальше по пути большего ограничения сферы действия романтической эстетической системы и превращают Лермонтова в основоположника критического реализма.

С целью обоснования реализма Лермонтова сторонники этой распространенной концепции ссылаются главным образом на роман «Герой нашего времени». По словам автора главы о Лермонтове в десяти томной академической истории русской литературы, во второй половине 30-х годов Лермонтов отходит от романтизма и ставит перед собою задачу реалистического изображения «героя своего времени — человека одаренного и мыслящего, но искалеченного светским воспитанием и оторванного от жизни своей страны и своего народа. Так возникает образ Печорина и весь замысел романа „Герой нашего времени“». ³ Эта концепция с различными вариациями закреплена в учебниках истории русской литературы для вузов. ⁴

¹ Ответы литературоведов СССР, Чехословакии, Венгрии, Югославии, Бельгии опубликованы в кн.: Славянска филология, т. II. София, 1963, стр. 123—133.

² См.: Е. Н. Григорьян. Роман Лермонтова «Герой нашего времени» — вершина русской романтической прозы. В кн.: М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963, стр. 36—53. Эта же статья опубликована (на болгарском языке) в журнале «Език и литература» (1963, № 4).

³ История русской литературы, т. VII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 345 (глава написана В. А. Мануйловым).

⁴ См.: А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, т. I. Изд. 2-е, испр., Изд. МГУ, 1965, стр. 795; История русской литературы XIX века, т. I.

Другие, сознавая, что для романа Лермонтова тесны рамки реализма, идут на компромисс. Почти полвека тому назад С. В. Шувалов рассматривал Лермонтова как «наиболее яркого представителя романтизма 30-х годов», оставившего «очень заметный след и в развитии русского реализма — своим романом „Герой нашего времени“». ⁵ Ныне Д. Е. Максимов, развивая и несколько модернизируя тезис Шувалова, у которого о реализме Лермонтова сказано в осторожных тонах, говорит о промежуточном характере лермонтовского романа, который, по мнению Д. Е. Максимова, «стоит на грани романтического и реалистического периода в истории русского искусства и сочетает в себе характерные черты обоих этих периодов». ⁶ Близок к этой позиции Г. М. Фридлендер, который считает, что роман Лермонтова «возникает... на пути скрещения реалистического и романтического направлений». ⁷

В 60-е годы появились новые тенденции в толковании мирозерцания Лермонтова и стилистической природы его романа. О реализме «Героя нашего времени» пишут более сдержанно.

Но вот несколько лет назад появилась статья Д. Д. Благого «От „Евгения Онегина“ к „Герою нашего времени“ (к вопросу о художественном методе Лермонтова)», представляющая собой новую попытку научной аргументации реализма романа Лермонтова.

Положительным является то, что Д. Д. Благой выступает против, как пишет сам, довольно длительное время распространенного в нашем литературоведении «догматического и резко противоречащего как эстетике, так и истории представления о том, что все подлинно ценное в литературе может быть создано только методом, средствами и приемами реалистического искусства слова». ⁸ В этой связи моя статья «Роман М. Ю. Лермонтова „Герой нашего времени“ — вершина русской романтической прозы» рассматривается Д. Благой «как реакция на имевшую недавно место недооценку романтизма» (стр. 296). И далее: «... даже и для тех, кто не разделяет крайней позиции Григорьяна, случай Лермонтова в русском литературном процессе, ему современном, представляется весьма загадочным и, во всяком случае, исключительным». «Загадочность» для автора статьи заключается в том, что «из-под пера Лермонтова одновременно выходят и реалистический роман „Герой нашего времени“ и бесспорно романтические произведения — действительно вершины русского активного романтизма, — поэмы „Мцыри“ и „Демон“» (стр. 297).

В начале статьи автор ее решительно заявляет, что «литературоведы никак не считают теперь романтизм всего лишь проходной ступенькой к реализму, признают самоценность, большую, порой и прямо громадную, идейную и художественную значимость многих его явлений» (стр. 295). Д. Благой, как увидим ниже, рано хоронит антиисторические представления о романтизме. Они, к сожалению, слишком крепко укоренились в сознании многих исследователей, о чем свидетельствует и собственная его статья, где лишь в начале ее автор, высказав ряд комплиментов в адрес романтизма, в последующем освещении проблем лермонтовского романа все положительное и прогрессивное приписывает только реализму. Читателю так и неясно: в чем же «самоценность, большая, порой и прямо

Под редакцией проф. Ф. М. Головенченко и проф. С. М. Петрова. Изд. 2-е, М., 1963, стр. 426 (глава о Лермонтове написана Б. В. Нейманом).

⁵ С. В. Шувалов. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М.—Л., 1925, стр. 182, 185.

⁶ Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 107.

⁷ «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1963, т. XXII, вып. 4, стр. 320.

⁸ Д. Д. Благой. От «Евгения Онегина» к «Герою нашего времени». В кн.: Проблемы романтизма. Сб. статей. Изд. «Искусство», М., 1967, стр. 295.

громадная, идейная и художественная значимость многих явлений» романтизма. Неясной остается и цель самой статьи, в которой, с незначительными отклонениями, повторяется традиционная концепция.

Д. Благой вслед за своими предшественниками подымает на щит образ Максима Максимыча как «свидетельство все нарастающей» в творчестве Лермонтова «стихии народности», как «народного, демократического персонажа», поставленного автором, по мнению Д. Благого, «между собой и героем в качестве некоей призмы, своего рода критерия для проверки и оценки героя» (стр. 312). Максим Максимыч — «простой, обыкновенный человек», носитель «стихии народности» — противопоставляется Печорину-«аристократу». Разгадку идейной направленности романа Д. Благой ищет в социальной значимости образа Максима Максимыча, который, оказывается, значительно ближе Лермонтову, чем Печорин, и призван выражать авторскую позицию.

Искусственно надуманные перемещения, при которых Максим Максимыч возводится в идеал человеческой личности, объявляется подлинным героем романа, чуть ли не двойником автора, делаются во имя доказательства принадлежности «Героя нашего времени» к «величайшим созданиям русского критического реализма». Но почему роман Лермонтова, оставаясь «величайшим созданием», не может принадлежать к высшим достижениям русской романтической прозы? Очень просто. Как бы ни признавались заслуги романтизма, «идейная и художественная значимость» многих его явлений, все же романтизм («хуже»), «ниже» реализма. Д. Благой не допускает мысли, что после «Евгения Онегина», с которым автор статьи связывает наступление реалистического этапа русской литературы, может появиться роман, написанный с позиций романтизма.

Однако и при самом тенденциозном подходе трудно не заметить, игнорировать отчетливо выраженные в романе Лермонтова характернейшие черты романтической эстетической системы, романтического стиля. Как же быть с ними? «... Почти совсем опуская конкретную предысторию Печорина, — пишет Д. Благой, — он (Лермонтов, — К. Г.) окружает его привычным для романтического героя ореолом загадочного, „странного“ человека, ставит его в весьма романтические ситуации («Бэла», «Тамань»), наконец, развертывает действие своего романа в „колыбели русского романтизма“ — на Кавказе. Именно это-то и обманывает тех исследователей, которые считают роман Лермонтова явлением или даже вершиной русского романтизма» (стр. 315).

Оказывается, все это несущественно, не имеет никакого значения при решении вопроса о характере миросозерцания Лермонтова и стилистической природе его романа. Все это хитросплетенный прием автора, чтобы ввести в заблуждение читателей и исследователей. Напрасно литературоведческая мысль более ста лет бьется над проблемой «Героя нашего времени», проблемой, которая становится даже предметом дискуссии на международных съездах. Нужно просто все явные признаки романтической сущности лермонтовского творения отбросить: они лишь «для обмана». Тогда окажется, что «по методу типизации, по видению и воссозданию объективной действительности, наконец, по своему стилю, в котором „мысль обрела язык простой и страсти голос благородный“, первый русский роман в прозе о „современном человеке“, „Герой нашего времени“, продолжает, развивает, углубляет и упрочивает традиции пушкинского „Евгения Онегина“» (стр. 315). Эти традиции, определяющие «силу и реалистическую сущность» обоих романов, выразились прежде всего в «умении критически отнестись и к самому герою», встать над ним. «... Отделить в творческом акте создания романа, — замечает Д. Благой, — себя от *такого* своего героя, поставить себя рядом с ним и по существу *над ним* было важнейшим моментом становления в лермонтов-

ском творчестве метода реалистической типизации, величайшим торжеством Лермонтова как художника-реалиста» (стр. 312).

Эти аргументы только на первый взгляд могут показаться основательными. К примеру, в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» авторское «я» то отдаляется от образа героя (песни I и II), то сближается, порою сливается с ним (песни III и IV).⁹ Однако на этом основании никто из исследователей творчества английского поэта не нашел возможным назвать «Чайльд-Гарольда» реалистическим произведением. Что же касается «Героя нашего времени», то здесь проблема авторской позиции намного сложнее.

А как примирить «реализм» лермонтовского романа с тем, что говорит Белинский о Печорине? «В „Бэле“ он является каким-то таинственным лицом, — писал Белинский. — Героиня этой повести вся перед вами, но герой — как будто бы показывается под вымышленным именем, чтобы его не узнали. Из-за отношений его по „Бэле“ вы невольно догадываетесь о какой-то другой повести, заманчивой, таинственной и мрачной».¹⁰ Повесть «Бэла» в целом характеризуется критиком как произведение «загадочное». После прочтения последующих повестей момент «загадочности» не исчезает. Не исчезает и «загадочность» образа Печорина. Собственно, он, в котором Белинский видел «основную идею романа» (IV, 146), и вносит в повествование момент «загадочности». В «Тамани», замечает Белинский, «он... является тем же таинственным лицом, как и в первых повестях». Далее: «Вы читаете наконец „Фаталиста“, и хотя в этом рассказе Печорин является не героем, а только рассказчиком случая, которого он был свидетелем, хотя в нем вы не находите ни одной новой черты, которая дополнила бы вам портрет „героя нашего времени“, но, странное дело! вы еще более понимаете его, более думаете о нем, и ваше чувство еще грустнее и горестнее...» (IV, 199).

Читатель все время ждет от критика ответа на вопрос: что за «странный» человек Печорин, кто же он? И ответа не находит. Его нет, потому что текст романа заставляет Белинского быть осторожным в окончательных выводах о «герое времени». «Он (Печорин, — К. Г.), — пишет Белинский, — скрывается от нас таким же неполным и неразгаданным существом, каким являлся нам в начале романа» (IV, 267).

С каких это пор «загадочность», «таинственность», «недоговоренность» стали признаками «реалистического метода типизации»?

Следует обратить внимание и на язык Белинского, например, когда он говорит о впечатлении от повести «Бэла»: «...вам грустно, но грусть ваша легка, светла и сладостна; вы летите мечтою на могилу прекрасной, но эта могила не страшна: ее освещает солнце, омывает быстрый ручей, которого ропот, вместе с шелестом ветра в листьях бузины и белой акации, говорит вам о чем-то таинственном и бесконечном, и над нею, в светлой вышине, летает и носится какое-то прекрасное видение, с бледными ланитами, с выражением укора и прощенья в черных очах, с грустною улыбкою...» (IV, 219).

Нужно ли доказывать, что этот поэтический отрывок навеян стилистической природой повести Лермонтова. Образы, общий колорит, способ выражения — все заимствовано из поэтики романтизма, языка раннего Пушкина, еще в большей степени Жуковского.

Может быть, здесь сказалась случайно, внезапно нахлынувшая в порыве восторга безотчетная стихия традиции? Нет. Это система восприятия. Нет сомнения, что Бэла в толковании Белинского — чисто романтический

⁹ А. А. Елистратова. Байрон. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 112—113.

¹⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 199. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

образ, так же как и девушка из «Тамани» — «обольстительная, как сирена, неуловимая, как ундина, страшная, как русалка, быстрая, как прелестная тень или волна, гибкая, как тростник. Ее нельзя любить, нельзя и ненавидеть, но ее можно только и любить и ненавидеть вместе» (IV, 226).

В творческой эволюции Лермонтова наблюдается, особенно в последние годы жизни, стремление к более четкому обозначению грани между личностью автора и персонажами его произведений. Помимо других причин, играл здесь роль и чисто психологический момент: желание скрыть от «света», от чуждой и враждебной среды свою внутреннюю жизнь. Этот вопрос встал перед поэтом с особой остротой после выхода романа «Герой нашего времени». Современники, не только литературные враги, но и те, кто сочувственно относился к Лермонтову, увидели в образе Печорина отражение личности автора. Именно этим обстоятельством, прежде всего, была вызвана его попытка в предисловии ко второму изданию романа всячески отгородить себя от Печорина, подчеркнуть общественную значимость этого образа как собирательного типа «современного человека», «героя времени».

В образе Печорина Белинский видел «субъективное изображение лица», отражение личности автора: «...изображаемый им (Лермонтовым, — К. Г.) характер, — как мы уже слегка и намекнули, — так близок к нему, что он не в силах был отделиться от него и объективировать его» (IV, 267).

По мнению тех, кто считает роман Лермонтова произведением «критического реализма», автор «развенчивает», «разоблачает» героя, «чинит суд над ним». Да, критическое начало в «Герое нашего времени» весьма существенно, но какого свойства этот критицизм? Каково авторское отношение к «саморазоблачениям» Печорина? Одно, во всяком случае, ясно — автор не судит о нем со стороны, он кровно заинтересован в судьбе героя, и если и чинит суд над Печориным, то чинит суд и над самим собой. Дело не в реализме, а в личности Лермонтова. Критицизм присутствует и в ранней лирике поэта, например в «Монолог» (1829). И «Дума» — произведение субъективно-личностное, горькие признания в котором идут, как писал В. Г. Белинский, «из глубины оскорбленного духа» (IV, 522). «Дума» являлась приговором современному поколению, от которого автор себя не отгораживал. Он не мог отгородиться и от Печорина. Лермонтову было свойственно это редчайшее, удивительное умение возвыситься не только над действительностью, но и над самим собой, умение взглянуть на себя со стороны, способность беспощадного самоанализа. Таков и Печорин в своих признаниях, на что обратил внимание еще Белинский и что составляет важнейшую особенность лермонтовского психологизма.

Несмотря на попытки Д. Благого сблизить авторскую позицию с жизненными представлениями Максима Максимыча, все же приходится признать «внутреннюю близость» Лермонтова к Печорину. В то же время в статье утверждается, что, благодаря способности автора романа смотреть на героя «со стороны и сверху», процесс «самораскрытия» освобождается от «романтического субъективизма» (стр. 314). Но все дело в том, что не будь того, что названо здесь «романтическим субъективизмом», не было бы ни романа, ни его романтического героя.

В образе Печорина — итог раздумий Лермонтова о «современном человеке» и о себе. Эти два аспекта в романе неразрывно связаны. Здесь характерный для всего творчества поэта один и тот же круг скорбных «черных дум».

Личная тема у Лермонтова никогда не заглушалась. Творческие усилия его всегда были сосредоточены на задаче выражения своего внутреннего мира, «внутреннего человека». О чем бы поэт ни писал, что бы он ни изображал — всюду ощущается присутствие его личности. Роман

«Герой нашего времени» не составляет исключения. Объективизация заключается в этом случае не в том, что автор становится наблюдателем жизненной битвы со стороны, перестает исследовать жизнь собственного сердца и сосредоточивает внимание на изучении окружающей среды, внешнего мира. Объективизация происходит здесь иным путем — все большим обогащением духовного мира личности впечатлениями и наблюдениями явлений внешнего мира, накоплением жизненного опыта. Все это помогает познать не только других людей, но через них, в столкновении и конфликтах с ними, и самого себя.

Близок к позиции Д. Д. Благого Б. И. Бурсов, хотя свой тезис о реализме «Героя нашего времени» он сопровождает разного рода оговорками и туманными рассуждениями о сосуществовании в творчестве поэта реализма и романтизма. Бурсов вынужден признать, что в поэзии Лермонтова «романтизм преобладает над реализмом», но спешит сразу же добавить: «и реализм занимает здесь существенное место». Лермонтов «одновременно, — пишет Б. Бурсов, — и романтик и реалист... Может быть, мировая литература не знает другого подобного примера такого органического сочетания в одном художнике реалиста и романтика... Как драматург — он романтик, хотя это романтизм особого толка... Крупнейшее его сочинение в прозе — роман „Герой нашего времени“ — по преимуществу реалистично».¹¹

Дальнейшие рассуждения Б. И. Бурсова так и не проясняют, что значит эта ограничительная, половинчатая фраза о лермонтовском романе («по преимуществу реалистично»), какого именно «особого толка» романтизм в драмах Лермонтова? Б. И. Бурсов противопоставляет Лермонтова западноевропейскому романтизму, который, как известно, не был однородным. «... Лермонтовский романтизм, — пишет он, — чужд меланхолии и всякого рода ужасов, которые были так характерны для романтизма в западноевропейских литературах» (стр. 175). Но едва ли можно составить правильное представление о Лермонтове вне, в отрыве от общеевропейского движения романтизма, содержание и сущность которого далеко не исчерпываются «меланхолией и всякого рода ужасами».

Та же половинчатость, такие же расплывчатые формулировки у Бурсова в оценке образа Печорина. Исходная позиция исследователя, казалось бы, верна: «Образ Печорина — одно из самых больших открытий в русской и мировой литературе XIX века. От него лежал прямой путь к образам не только Толстого, но и Достоевского» (стр. 176). После этого тезиса читатель вправе ожидать от исследователя разъяснения: в чем же величие этого образа? Оказывается, «Лермонтов возвел Печорина на романтический пьедестал, но заставил его мучиться своей романтичностью» (стр. 176). Эта загадочная фраза, к сожалению, ничего не поясняет. «Печорин, — пишет Б. Бурсов, — однако, скорее реалистический, нежели романтический герой. В нем отражен конкретный момент в эволюции русского передового человека» (стр. 178). А разве романтический герой не может отражать конкретный момент в эволюции передового человека? А Алеко Пушкина, герои Байрона, Шиллера, Гюго, Мицкевича?

Б. Бурсов недооценивает достижения романтизма в области психологического анализа. «... Романтический психологизм, как правило, — пишет он, — уходит от анализа реальных отношений человека и мира, поскольку романтический герой либо меланхолически замыкается в самом себе, либо, когда он активен, оказывается в совершенно неестественных ситуациях. Лермонтовский романтический психологизм чрезвычайно близок реалистическому... Психологический анализ в романтизме всегда схематичен, ибо романтический герой дается не столько в развитии, сколько

¹¹ Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Изд. 2-е, до- раб., «Советский писатель», Л., 1967, стр. 175.

в раскрытии различных его сторон, как необычайно сложная и даже исключительная данность» (стр. 176, 178).

Без достаточной мотивировки романтизму отказывается в способности раскрытия внутреннего мира героя в развитии; к тому же далеко не все романтики уходили от анализа «реальных отношений человека и мира». Другое дело, что они освещали эти отношения со своих, романтических позиций. В психологическом анализе они опирались не только на Руссо, достижения сентиментализма, но и Шекспира (в особенности на психологизм «Гамлета»). Иначе романтизм не смог бы стать школой психологизма для виднейших реалистов второй половины XIX века.

Утверждение о том, что Лермонтов одновременно и романтик и реалист, не отличается новизной. Так писал В. Закруткин за двадцать лет до появления книги Б. Бурсова.¹² Ново только то, что если в прошлом Лермонтова безоговорочно превращали в реалиста, насильственно заставляя «преодолеть» романтизм, то теперь больше стали писать о сочетании романтизма и реализма в творчестве поэта, в частности в романе «Герой нашего времени». Был сделан и еще один шаг вперед: слово «сочетание» было заменено словом «синтез».

В некоторых новейших работах тезис о синтезе реализма и романтизма в творчестве Лермонтова выдвигается особенно настойчиво. «...Путь Лермонтова, — пишет В. А. Архипов, — был путем органического синтезирования революционного романтизма и реализма».¹³ На такой же позиции стоит А. В. Чичерин: «Лермонтов, ультраромантик в „Вадиме“, ультрареалист в „Княгине Лиговской“, приходит к гармоническому и весьма активному синтезу (В. Закруткин писал о «цельном и гармоничном сочетании», — К. Г.) реализма и романтизма в „Герое нашего времени“...»¹⁴ Об этом же несколько иначе говорит и С. Г. Бочаров: «...романтизм и реализм сосуществуют, взаимно влияя, в творчестве одного художника («Демон» и «Герой нашего времени» как два итога в творчестве Лермонтова)».¹⁵

Рассуждения о синтезе, на первый взгляд, звучат убедительно. Они как бы снимают все противоречия и сложности в научном освещении творчества Лермонтова. Но что подразумевают сторонники этой точки зрения под словом «синтез»?

Любое значительное произведение литературы не возникает в пустом пространстве. В нем, в той или иной степени, в той или иной форме, присутствует момент синтезирования, обобщения — и не только личного опыта автора. Разве в «Евгении Онегине» или «Анне Карениной», в этом же смысле, нет синтеза? В стиле «Героя нашего времени» Лермонтов, как писал В. В. Виноградов, «объединил в гармоническое целое все созданные в пушкинскую эпоху средства художественного выражения. Был осуществлен новый стилистический синтез достижений стиховой и прозаической культуры русской речи».¹⁶

Спорным является не то, что Лермонтов, широко используя «лучшие достижения романтической культуры художественного слова»,¹⁷ опирался и на опыт реалистической прозы. Суть вопроса заключается в свойствах составных элементов и их соотношении в новом стилисти-

¹² См.: В. Закруткин. Пушкин и Лермонтов. Исследования и статьи. Ростов-на-Дону, 1941, стр. 21—22.

¹³ Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. Изд. «Московский рабочий», 1965, стр. 4 (см. также стр. 46, 49).

¹⁴ «Вопросы литературы», 1965, № 10, стр. 176.

¹⁵ С. Г. Бочаров. Характеры и обстоятельства. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении [т. I]. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 407.

¹⁶ «Литературное наследство», т. 43—44, 1941, стр. 624.

¹⁷ В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 2-е, перераб. и доп., М., 1938, стр. 299.

ческом синтезе, осуществленном в романе Лермонтова. Что является в нем преобладающим, определяющим его стилистическую природу — достижения, пусть осязаемые, критического реализма на ранней стадии его развития или же богатейший опыт и завоевания русского и западноевропейского романтизма?

2

Белинский писал, что «Герой нашего времени» Лермонтова — «книга, которой суждено никогда не стареться», что она «всегда будет нова» (VIII, 116). История подтвердила справедливость этих слов. И что удивительно, несмотря на грандиозные изменения в жизни общества, изменения, которые произошли и в науке о литературе, в области методологии, методики исследования, следует все же признать, что круг основных вопросов в изучении романа Лермонтова остается тот же, что и сто тридцать лет тому назад, хотя способы доказательств стали более совершенными, порою изощренными. С не меньшей остротой, чем это имело место при жизни автора, продолжают споры об идеях, о стиле романа, о психологическом содержании и социальном смысле образа Печорина.

Богатство и глубина содержания «Героя нашего времени», своеобразие психологизма и стилистической природы («зашифрованность» текста, проническая интонация, скрытый смысл слов) создают удобную почву для разного рода экспериментов. И время от времени появляются статьи с интригующими заглавиями, широковещательными декларациями о «новых путях», об оригинальном подходе и т. д. Но, увы, читателя ждет разочарование. На поверку «новый путь» оказывается старым. Старыми оказываются и идеи, перекроенные на новый лад.

К такого рода статье относится, на мой взгляд, и выступление В. М. Марковича на страницах журнала «Русская литература».¹⁸ Его статья не блещет ни новизной (хотя и написана «с блеском»), ни оригинальностью научной позиции. Новый в ней только способ доказательств, «оригинальны», как увидим ниже, лишь комбинации старых схем.

Статья В. М. Марковича озаглавлена «„Герой нашего времени“ и становление реализма в русском романе». Тезис о реализме романа Лермонтова существует давно, из года в год повторяется в разных вариациях, в разном словесном оформлении, но по-прежнему нуждается в более основательной научной аргументации.¹⁹ Вот за решение этой важной задачи и взялся В. М. Маркович. Он, неудовлетворенный подходом своих предшественников, решил идти «другим путем, переноса решение вопроса в область более конкретных художественных величин» (стр. 46). Каковы они, эти «конкретные художественные величины», увидим ниже.

В. М. Маркович сознает, что когда речь идет о Лермонтове, то без категории романтизма не обойтись, и пытается дать свое толкование этого понятия. Но прежде чем высказать собственные суждения, Маркович кратко излагает концепцию Г. А. Гуковского, которая в общих чертах сводится к следующему: романтизм в русской литературе возникает и достигает своей зрелости еще до Отечественной войны 1812 года. В нем намечаются два самостоятельных течения: одно — субъективно-психологическое, связанное со «школой Жуковского — Батюшкова», другое — гражданское, героическое, выразившееся в творчестве поэтов декабристского круга. Над представителями этих двух течений возвышается молодой Пушкин, усвоивший достижения обоих течений, преодолев-

¹⁸ В. М. Маркович. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе. «Русская литература», 1967, № 4, стр. 46—66.

¹⁹ См.: А. Н. Соколов. Советское лермонтоведение юбилейного года. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1965, т. XXIV, вып. 3, стр. 253.

ший «противоречивость» романтического миросозерцания и ставший на путь «поэзии действительности» — реализма. «В свете подобных рассуждений Г. А. Гуковского, — пишет В. М. Маркович, — бурный расцвет русского романтизма в эпоху, наступившую после декабрьского разгрома, выглядит непонятным и ненужным (ведь романтизм уже выполнил свою историческую миссию, породив реализм)» (стр. 63).

В. М. Маркович пересматривает концепцию Г. А. Гуковского, считая невозможным говорить о существовании в преддекабристскую пору сложившегося и созревшего русского романтизма. По мнению автора статьи, романтизм в 1810-х—начале 1820-х годов еще только «пробивался в виде отдельных тенденций» и «нет ни одного поэта, драматурга или прозаика, в творчестве которого романтизм стал бы (хотя бы на самое короткое время) всеобъемлющей системой». В. М. Маркович ссылается на книгу Л. Я. Гинзбург «О лирике», в которой автор утверждает, что «понятие „романтизм“ в прямом и полном смысле этого слова неприложимо к творчеству поэтов „школы Жуковского—Батюшкова“», на статью А. М. Гуревича «Романтики или „классики“?», где выдвигается тезис о поэзии декабристской как «предромантической» и где автор утверждает, что термин «романтизм» «в полном его объеме неприменим к декабристской литературе», что можно «говорить лишь о романтических тенденциях, о подступах к романтизму».

Злоупотребление такими формулами-оговорками, как «в прямом и полном смысле этого слова», «в полном его объеме», не способствует решению проблемы, если принять во внимание и то, что далеко не всегда ясно, что конкретно подразумевается под понятием «романтизм». О чем речь? «Романтизм» и «реализм» как категории истории литературы отражают живой процесс развития. Ими обозначаются не замкнуто неподвижные явления. Каждое из этих направлений имеет свою предысторию, изначальные признаки, свои этапы, переходы от низших к высшим формам. В недрах старого направления возникают элементы, предвещающие зарождение нового. Но они — лишь тенденция, они еще не сложились в эстетическую систему, еще нельзя говорить о новом направлении. И наоборот. В недрах нового направления сохраняют еще известную силу, по инерции ли мышления, по другим ли причинам, традиции старого. Здесь действует закон непрерывности литературного процесса, исторической преемственности. Все сказанное бесспорно, но для нас важно следующее: в чем видит исследователь следы старого при изучении творчества того или иного автора, как он определяет их место в эстетической системе писателя, стилистической природе его произведений, что, по его мнению, является доминирующим, определяющим: следы старого или признаки нового?

В. М. Маркович, соглашаясь с положением Л. Гинзбург о том, что понятие «романтизм» в прямом и полном смысле неприложимо к творчеству поэтов «школы Жуковского—Батюшкова», пишет: «Обнажая мощную инерцию жанрового мышления, нормативность словоупотребления, рационалистическую основу всей поэтики и другие доромантические черты, типичные для русских элегиков начала XIX века, исследовательница считает возможным вслед за А. Н. Веселовским настаивать на доромантическом характере даже лирики Жуковского 1808—1824 годов» (стр. 63).

Рационализм, как и нормативность эстетики слова, чужды романтическому миросозерцанию. Элегия, занимающая господствующее положение в лирике как Жуковского, так и Батюшкова, является, по определению Белинского, «ультраромантическим родом» поэзии (VII, 150). Творчество русских элегиков начала XIX века — та почва, на которой возникает и формируется русский романтизм как литературное направление.

В. М. Маркович признает «зрелый характер» романтизма Пушкина, усматривая в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» более тесную связь с романтическим мирозерцанием, нежели в элегиях Жуковского и «Думах» Рыльева. «Однако и в южных поэмах, — пишет автор статьи, — „байронизм“ которых буквально бросается в глаза, Пушкин все-таки не является романтиком в точном смысле слова. Сам Г. А. Гукровский признавал, что в „Кавказском пленнике“ „байроническая характерология индивидуальности борется... с прорывами в объективное“ и что „прорывы“ эти имеют принципиальное значение» (стр. 63).

Г. А. Гукровский безусловно прав; эти «прорывы в объективное» в поэме Пушкина имеют место, но из этого едва ли можно заключить, что «Кавказский пленник» не принадлежит к поэзии романтизма. «Вообще даже беглый взгляд легко обнаруживает, — продолжает В. М. Маркович, — что Пушкину на всем протяжении его пути — от начала до конца — оставались чужды всеоглощающий субъективизм и напряженный индивидуализм, романтическая рефлексия и романтический пафос, концепция „двоемирия“, парение над действительностью и поэтика, ориентированная на требование грандиозного» (стр. 63).

Вот, оказывается, что подразумевается под «спецификой романтизма», отличающей его от других художественных направлений! По этой схеме историко-литературного процесса творчество молодого Пушкина остается вовсе «за пределами романтизма» и даже «художественных систем, непосредственно его подготовивших». Истоки творчества Пушкина — «в традициях „державинского направления“, представлявшего собой русский вариант просветительского реализма» (стр. 64).

Все эти рассуждения нужны автору статьи для доказательств своего тезиса о невозможности формирования романтизма в русской литературе до подавления восстания декабристов. «...Русский романтизм складывается тогда, когда наступает пора пересмотра декабристских концепций истории, народа, человека, опиравшихся на формулы и методологию просветительской мысли» (стр. 64—65). Таким образом, формирование романтического направления в русской литературе ставится в прямую зависимость от декабризма и освободительного движения. В. М. Маркович солидаризируется с Л. Я. Гинзбург, с ее определением русского романтизма как «детища политических неудач и разочарованной дворянской интеллигенции» (стр. 64).

Не раз уже указывалось, об этом приходилось писать и автору этих строк, что схему развития общественных идей нельзя механически переносить на литературный процесс, который, разумеется, находится в тесной зависимости от экономического, социального фактора. Однако это отнюдь не означает, что картина внутреннего развития литературы должна обязательно совпадать с политической историей, соответствовать ее этапам.

В плане же литературном В. М. Маркович ограничивает миссию и романтизма и реализма в начальной стадии их становления, хотя и в противоположных формах, на решении одной и той же задачи — «преодоления иллюзий просветительского рационализма. В силу этого они не сосуществуют, а борются, развиваясь в яростной теоретической и творческой полемике друг с другом. Но на почве общности задачи оказывается принципиально возможным взаимодействие и взаимопроникновение. В определенный исторический момент оно становится даже необходимым» (стр. 65).

Тезис об общности задачи романтизма и реализма выдвинут для обоснования возможности их взаимодействия и взаимопроникновения, хотя и без того ясно, что движение литературы, особенно в переходные эпохи, нельзя понять без учета фактора взаимодействия. Большое значение имеет и момент взаимообогащения, с той только оговоркой, что

не только реализм мог обогащаться достижениями романтизма, как утверждает В. М. Маркович. Нужно допускать возможность и обратного процесса, что сказалось в стилистической и жанровой природе романа Лермонтова и что вводит в заблуждение многих его исследователей.

Зачем вообще понадобилось это искусственное построение о невозможности формирования романтизма до разгрома декабрьского восстания, о единовременности возникновения романтизма и реализма в русской литературе? Все это нужно автору статьи для стройности концепции, для того, чтобы в романе Лермонтова видеть «синтез романтического и реалистического методов», видеть в нем «критический реализм середины века в его классически чистой и законченной форме» (стр. 61, 56).

Ни многословные рассуждения о «просветительском реализме», ни противоположение (исторически более правомерно сопоставление) Печорина Онегину не убеждают в том, что первый — «индивидуальность», а второй лишен индивидуальности, что особенность Онегина заключается в том, что в нем виден «определенный психологический тип», эволюция которого объясняется «реакцией личности на дисгармонию и противоречивость общественной жизни» (как будто всего этого нет в лермонтовском романе и в его герое), что, наконец, в пушкинском «Онегине» «конкретного, осязаемого наглядного образа личности нет» (стр. 56). Все это уж очень напоминает, несмотря на оговорки, одно из основных положений книги В. А. Архипова в специфически вывернутом виде, в которой автор, с целью обоснования своего тезиса о «синтезе» реализма и романтизма в творчестве Лермонтова, снижает значение пушкинского романа.

В. М. Маркович, в противоположность тем, кто строит концепцию реализма романа Лермонтова на возвышении образа Максима Максимыча, понимает, что как бы высоко ни ценить достоинства доброго старика, все же не он герой произведения — и обращается к толкованию личности Печорина.

Автор статьи пользуется категорией характера, понимаемого «как внутренняя сущность поэтического образа человека» (стр. 46). Эта расплывчатая формула позволяет ему «внутреннюю сущность образа», как увидим ниже, наполнить весьма старым и сомнительным содержанием. По воле автора статьи Печорин превращен в философа, холодного мыслителя, который в поисках критериев добра и зла окончательно запутался в своих метафизических построениях. При этом он выглядит таким практичным, жестоким честолюбцем, испытателем душ, который с холодной расчетливостью добивается торжества своей власти над другими. Первое печоринское представление о совершенстве, по мнению В. М. Марковича, — в преклонении перед силой. В Печорине «постоянное, неутолимое стремление властвовать». Он, утверждает автор статьи, «пьянящим упоением власти и торжеством победы... дорожит как самыми драгоценными дарами жизни». Его «сосредоточенная жестокость, эгоцентрическая отчужденность и бессердечное глумление над людьми... не вынужденная уступка трагическим обстоятельствам эпохи, не бессознательное приноравливание к ним, а принципиальная позиция, принципиальная жизненная программа...» (стр. 47).

Здесь воскрешен в новом облачении старый тезис о Печорине-«злodeе», «изверге». Но В. М. Маркович понимает, что повторять поверхностные, легковесные утверждения неудобно, а потому старается вносить коррективы, дать свое понимание сущности лермонтовского образа. Он не отказывает Печорину в идеалах, говорит мимоходом о «красоте и цельности его характера», видит в его индивидуализме какие-то «позитивные устремления глубокого нравственного смысла». В. М. Маркович не утверждает, что такие понятия, как «любовь», «доброта», «дружба»,

«справедливость», в сознании лермонтовского героя потеряли свою ценность. Но они сохраняют лишь свое идеальное значение. «...Ведь они,— замечает В. М. Маркович,— не имеют ничего общего с реальной жизнью». Печорин видит, что в жизни жестокость, подлость, злоба, тщеславие, зависть — «все эти низкие и ничтожные мотивы с оскорбительным постоянством торжествуют над благородными и возвышенными...», а потому он «сознательно провозглашает зло своим символом веры» (стр. 51). Неужели Печорин только и делает, что экспериментирует, «испытывает добро», испытывает свою волю, свою власть, строит «интриги» с одной лишь целью: доставить боль и страдания другим? Неужели он всего-навсего жалкая разновидность, предвосхищающая ницшеанского сверхчеловека, которому все дозволено?

Автор статьи не задается вопросом: зачем Печорину власть? Чувствуя свое превосходство, свою силу, разве он наслаждается своими «победами», торжествует? Нет. Он только страдает, и страдает больше, намного острее, чем его «жертвы». Печорин весь, по характеру мирозерцания и жизненной позиции, в романтизме. Его индивидуализм, резко подчеркнутая гордая независимость — средство утверждения личности, самозащиты, обозначения четкой грани между собой и враждебной средой. Нелепо требовать от Печорина ясности идеала, этой ясности не было и у автора романа. Потому и идеал романтический. Он недостижим, выражен лишь в мечтах, в «жадной тоске» по «миру иному». Здесь источник трагизма Печорина, его ожесточения против мира, людей.

А как выглядит личность Печорина в толковании В. М. Марковича? Искусственно придумывается «жестокая дилемма»: «или в фанатичном ослеплении броситься наперекор неодолимой силе фактов, или предпочесть безрадостную судьбу пассивного созерцателя-стойка... Но ни тот, ни другой путь не устраивает Печорина...» (стр. 51). Ход мысли героя лермонтовского романа, если верить автору статьи, предельно прост: доброта, благородство, возвышенные стремления — бессильны перед злом; не в них реальная сила. Это только, так сказать, идеальные, не имеющие в жизни практического значения абстрактные категории. Реальны — эгоизм, подлость, предательство. Реально — зло. Печорин, как практически мыслящая личность, как «реалист», сознательно выбирает зло. Он даже «внешне», по словам автора статьи, «живет по тем же принципам, что и окружающие его самолюбивые ничтожества и подлецы» (стр. 53). Если это действительно так, то возникает естественный вопрос: в чем же тогда сила, красота, величие образа Печорина?

В своей оценке Печорина В. М. Маркович несколько не оригинален. Еще при жизни Лермонтова, как известно, немало было попыток смешать с грязью Печорина, изображая его жестоким, властолюбивым, холодным, расчетливым эгоистом, злодеем, извергом. Тогда писали, что такие типы в России невозможны, что Печорин лишь призрак, выдумка больной фантазии. В наши дни исследователи не так далеко ушли от прошлых отрицательных характеристик образа Печорина, только ищут более удобные, более гибкие формулы. Нельзя же механически повторять старые «обвинения». К тому же мешает Белинский, полемика с которым идет давно, только скрыто, стыдливо.

Все сторонники концепции реализма лермонтовского романа основной удар, как правило, направляют на Печорина, силясь всячески приземлить, принизить его, сбросить с романтического пьедестала. Одни пытаются объяснить его «странное» поведение через призму ограниченного миропонимания Максима Максимыча, другие судят о нем, становясь в позу философа-моралиста. Позиция первых приведет только к односторонним суждениям. Намного опаснее философы-моралисты, которые подходят к Печорину со своей специфической меркой, своим

кодексом, навязывая Лермонтову сомнительные, чуждые автору романа «Герой нашего времени» идеи.

В 1964 году, в потоке юбилейной литературы о Лермонтове, появилась статья В. Левина «Об истинном смысле монолога Печорина». Исследователи, по мнению автора статьи, ошибаются, когда придают особо важное значение монологу Печорина, видя в нем известный ключ к пониманию лермонтовского образа. Они заблуждаются «по силе инерции», проявив «несчастную доверчивость... к буквальному значению слов». Оказывается, все очень просто. Монолог Печорина всего лишь хитрый прием опытного ловеласа и соблазнителя, фальшивого, пустого человека, ни одному слову которого нельзя верить. «...Все разговоры Печорина с княжной Мери... — пишет В. Левин, — являются звеньями одной цепи, ходами шахматиста, превосходно разыгрывающего свою партию. Не составляет исключения и данный монолог... Печорин выиграл партию не одним ходом. Он методично, четко и продуманно разыграл свою роль».²⁰

Оригинальный подход! И сравнение какое! Все так ясно, что можно только удивляться, почему так долго исследователи, начиная с Белинского, ломают голову над простым вопросом.

Оставим разбор «партии» шахматистам. Важен способ доказательств автора статьи. Что дает ему основание не верить в искренность Печорина? В. Левин обращается к тексту романа, но как? «Я задумался на минуту и потом сказал, *приняв глубоко тронутый вид...*» В. Левин замечает по этому поводу: «Если человек *принимает* определенный вид, значит он играет какую-то роль, и у нас уже есть некоторые основания не доверять ему» (стр. 278). На этом, собственно, и строится вся концепция фальшивости природы Печорина. Но непонятно, в чем заключается «открытие» В. Левина!? Ведь фраза Печорина ничего другого и не означает, кроме прямого признания в том, что он притворяется влюбленным, что он ведет жестокую игру, — ему ничего не стоит так же «хладнокровно» играть собственной жизнью.

В оценке поведения Печорина следует принять во внимание его жизненную позицию, его внутреннюю борьбу с самим собою и борьбу с внешними обстоятельствами. Его состояние, его ожесточение вполне объяснимы. Он сознает «необъятные» силы в себе и не видит возможности их разумного применения. Ему скучно и тоскливо. В его беспокойной натуре сильна жажда деятельности, жажда бытия. Когда он начинает «игру» с Мери, его мысль занята только одним: дразнить Грушницкого, ограниченного, самовлюбленного, пустого фразера, дать ему почувствовать, какой он жалкий в своем ничтожестве. Нужно понять, что княжна Мери — только орудие в этой своеобразной мести. И когда ее честь оказалась поставленной на карту, то Печорин без колебаний поставил на карту собственную жизнь, чтобы защитить невинную жертву от грязной клеветы.

В статье В. Левина, во имя стройности «концепции», все это предано забвению. Увлеченный своим «открытием», в разоблачительном азарте он идет дальше. Чтобы «обмануть» княжну Мери, пользуясь ее доверчивостью, Печорин выдумал легенду о своем прошлом. «Из рассказа Максима Максимыча мы узнаем, — пишет В. Левин, — что никакого конфликта между юным Печориным и светом не было... С ним произошла какая-то неприятность, кажется, дуэль, из-за которой он выслан на Кавказ — ну и что же, она нисколько не компрометирует его в глазах света, и двери гостиных по-прежнему широко открыты перед ним» (стр. 280).

²⁰ В. Левин. Об истинном смысле монолога Печорина. В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 278.

Печорин не только ловелас и «превосходный актер», но и пустой фразер и лгун, и, главное, ему удалось обмануть всех. Он, пишет В. Левин, «обманул не только легковерную княжну Мери — в этом еще раз сказалась гениальность лермонтовской кисти, — но и принявших монолог всерьез многоопытных критиков» (стр. 280). Автор статьи полагает, что все его предшественники были доверчивыми простачками, которым не удалось раскусить смысл хитрых «ходов» Печорина, всю фальшивость его натуры. Только Белинского, говорит В. Левин, «провести оказалось не так-то легко». Ссылка на Белинского нисколько не подтверждает мысль о том, что в монологе Печорин «лгал уже совершенно искренне». Нет у Белинского такого прямолинейного, категорического утверждения, дающего основание для превращения Печорина в пустого фразера, играющего словами. Да, Белинский высказывает сомнение в искренности монолога Печорина, но в очень осторожной форме: «От души ли говорил это Печорин или притворялся?.. кажется, что тут было и то и другое» (IV, 240). Белинский говорит о «двойственности» его натуры, о сложности его внутреннего мира, который не так легко понять. «Причины этого раздвоения, этой ссоры с самим собою, — писал Белинский, — очень глубоки» (IV, 243). А через несколько страниц, касаясь признаний Печорина в беседе с Вернером (во многом близких по содержанию с монологом), Белинский пишет: «Это признание обнаруживает всего Печорина. В нем нет фраз, и каждое слово искренно» (IV, 252).

По поводу психологической окрашенности и стилистической природы речи Печорина В. Левин замечает: «Как холодны и расчетливы фразы, okayмляющие монолог, как противоречат они в тоне своего звучания выпрненной и пылкой „исповеди“ Печорина!» (стр. 278). В поведении, в языке Печорина выискиваются черты, сближающие его с Грушницким. Он, пишет автор статьи, «дважды становится... перед княжной Мери в позу Грушницкого», понимая, что, «окутав себя ореолом романтики, он скорее и вернее добьется успеха. Печорин сознательно подражает человеку, над которым он смеется, подражает именно в том, что как раз и вызывает его смех» (стр. 279).

Отношение Печорина к княжне Мери на протяжении знакомства не было одинаковым. На первых порах она служит орудием разоблачения Грушницкого, позера и фразера. И здесь Печорин проявляет не только удивительную изобретательность, но и глубокое знание человеческого сердца.

Наступает второй этап, когда княжна влюбляется в Печорина, в душе которого тоже происходят какие-то изменения. Быть может, ненадолго, пусть на мгновение, но в нем пробуждается чувство, жажда быть любимым, мелькает надежда... «Душа Печорина не каменистая почва, — писал Белинский, — но засохшая от зноя пламенной жизни земля» (IV, 263). И появляется потребность открыть свою душу перед невинным, еще неспорченным любящим существом. Такова психологическая предпосылка монолога-исповеди Печорина.

Жизненная позиция Печорина сложна: он более не верит ни в любовь, ни в счастье. Его скептицизм — это не скептицизм Арбенина (хотя между ними много общих черт), на время нашедшего покой и счастье в жизни с любимой женщиной. «Он (Печорин, — К. Г.) много переувствствовал, много любил, — писал Белинский, — и по опыту знает, как непродолжительны все чувства, все привязанности; он много думал о жизни, и по опыту знает, как ненадежны все заключения и выводы для тех, кто прямо и смело смотрит на истину, не тепшит и не обманывает себя убеждениями, которым уже сам не верит...» (IV, 252—253). И когда наступает решающая минута объяснения с княжной Мери, Печорин признается в том, что он ее не любит. Печорин не мог поступить

иначе: он не стал обманывать себя и княжну. Это было жестоко, но честно.

В монологе Печорина В. Левин находит «мелодраматизм», «романтизм», «своеобразное лермонтовское пародийное переосмысление образа романтического героя». Все эффектные «ходы», пользуясь терминологией автора статьи, направлены к одной цели: дискредитировать образ Печорина.

Как уже говорилось, все это не ново и не оригинально. В свое время Белинский, как раз в обстоятельном разборе монолога Печорина, дал достойную отповедь проповедникам «благопристойного» поведения. Он писал: «Какой страшный человек этот Печорин!.. „Эгоист, злодей, изверг, безнравственный человек!“ — хором закричат, может быть, строгие моралисты. Ваша правда, господа; но вы-то из чего хлопочете? За что сердитесь? Право, нам кажется, вы пришли не в свое место, сели за стол, за которым вам не поставлено прибора... Не подходите слишком близко к этому человеку, не нападайте на него с такой запальчивою храбростию: он на вас взглянет, улыбнется, и вы будете осуждены, и на смущенных лицах ваших все прочтут суд ваш» (IV, 235).

Современных строгих критиков личности Печорина не смущает то обстоятельство, что декларированные ими «новые» пути, которые по сути дела являются старыми, идут вразрез с тем, что писал Белинский о романе Лермонтова и о его герое. Возможно, по мнению этих авторов, Белинский устарел или ошибался. Но тогда нужно открыто вступить с ним в полемику, убедить читателя в том, что великий критик заблуждался в своей страстной и последовательной защите Печорина и людей печоринского типа.

3

Автор настоящей статьи находится в более выгодном положении по сравнению с теми, кто претендует на «открытия» и оригинальность взгляда. Свою задачу он видит в изложении и развитии некоторых строк концепции Белинского, без которой, по его глубокому убеждению, понять текст романа Лермонтова и подлинный смысл образа Печорина невозможно.

Исходным моментом Белинскому служил тезис о «сосредоточенности чувства», «гармонической соответственности частей с целым», о «строгом соразмерном распределении» функций действующих лиц группирующихся «вокруг одного лица», явившегося «средоточием», образующим, организующим началом «оконченности, полноты и замкнутости целого» (IV, 200).

Особенность лермонтовского романа вытекает, по мнению критика, из «глубокого знания» автором «человеческого сердца и современного общества». В романе «один герой и одна основная идея» — «важный современный вопрос о внутреннем человеке». Основная идея развита в «главном действующем лице» — Печорине (IV, 146). Сцепление всех других разнородных элементов романа в единое целое осуществляется через восприятие, мирозерцание этого «главного действующего лица».

Таким образом, понимание лермонтовского романа, его идей, содержания, стиля теснейшим образом переплетается с трактовкой образа Печорина. Оценка его личности является не частной проблемой, не одним из вопросов изучения романа; она, эта оценка, приобретает принципиально важное, первостепенное значение. Достаточно малейшего отклонения, перемещения, например выдвижения Максима Максимыча на первый план как выразителя народной точки зрения, развенчивающего романтический образ Печорина, чтобы с самого начала встать на ложный путь.

Истолкование других действующих лиц романа безотносительно к Печорину приведет только к недоразумениям и путанице. Они, собственно, и представлены, чтобы разъяснить Печорина. Они составляют почву, среду, где действует он, подчинены основной цели: раскрытию личности героя в столкновениях и конфликтах с другими, в разных ситуациях. Каждый из действующих лиц, каждый эпизод (иногда, казалось бы, незначительные подробности) прибавляют новый штрих, новый оттенок к психологическому портрету Печорина.

В образе Печорина Белинский видел, с одной стороны, изображение «современного героя» как порождение времени, определенный социально-психологический тип, с другой — отражение личности автора. Эти два аспекта рассматривались критиком в тесной зависимости друг от друга. Следовательно, оценка образа Печорина имеет принципиальное значение не только в понимании основной идеи романа, но и личности Лермонтова.

Глубокие нити, ведущие от психологического портрета Печорина к личности автора, были замечены еще при первом издании романа. Пусть нет тождества между ними («Герой нашего времени» — не автобиографическое произведение), пусть на протяжении всего повествования сохраняется известное расстояние между ними — и все же они духовно сродни, тесно переплетены их судьбы и во многом объясняют друг друга. Печорин и личность автора совпадают в самом существенном: в жизненной позиции и характере видения мира.

Много дали Белинскому личные встречи с Лермонтовым. О встрече в Пятигорске летом 1837 года сохранились сведения в воспоминаниях Н. М. Сатина.²¹ Известно, что эта первая встреча не сблизила их. Они не поняли друг друга. Белинский впоследствии признавался, что он тогда не «раскусил» Лермонтова.

Совершенно иной характер носила встреча в апреле 1840 года в ордонанс-гаузе, где поэт находился в заточении за дуэль с Барантом. Эта встреча помогла Белинскому увидеть в поэте черты, которые никто из современников не заметил, включая и тех, кто, казалось, близко знал его. Впервые тогда Белинскому удалось «поразговориться от души» с поэтом. Он был в восторге от «чуждой природы» Лермонтова, от его «глубокого и чисто непосредственного вкуса изящного». Белинский, делясь впечатлениями от встречи с Лермонтовым, писал: «Перед Пушкиным он благоговеет и больше всего любит „Онегина“. Женщин ругает... Мужчин он также презирает, но любит одних женщин и в жизни только их и видит. Взгляд чисто онегинский...» (XI, 509).

Эти строки следует воспринимать с учетом шуточного тона дружеского послания, где некоторые моменты передаются в намеренно утрированном виде. Тем не менее все, что говорится в этом письме, имеет важное значение для правильного понимания соотношения между личностью поэта и героем его романа. Белинский, в поисках формулы общего впечатления от встречи с Лермонтовым, писал: «Печорин — это он сам, как есть». Отсюда можно заключить: суждения критика о Лермонтове в той или иной степени характеризуют и Печорина. «...Мне отрадно было видеть, — писал Белинский, — в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого... Каждое его слово — он сам, вся его натура, во всей глубине и целости своей» (XI, 509).

Эти слова служат ключом к пониманию гуманистической основы романа «Герой нашего времени». В них В. В. Гиппиус находил главную

²¹ В кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 202.

мысль статей Белинского о Лермонтове. В них же видел он «классическое определение» личности поэта и пафоса всего его творчества.²²

Печорин, хотя в какой-то степени, в социальном и психологическом плане, — продолжение онегинского типа, как явление русской жизни, но по сути своей другой. Онегин, «отшельник праздный и унылый», разочарованный, равнодушный к жизни, скучает и в обществе, и наедине с собой. Все ему надоело, и он как бы ничего более не ждет от жизни, все он предвидит. Печорин тоже разочарован, и он томится душевной пустотой, и его личность можно было бы характеризовать словами Пушкина об Онегине:

Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий охлажденный ум...

Но в то же время у Печорина натура другая — активная, беспокойная, кипящая, жаждущая бури. «Этот человек, — писал Белинский, сопоставляя Печорина с Онегиным, — не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду...» (IV, 266).

Есть и иные черты в Онегине, которые не чужды и Печорину. Онегин «наедине с своей душой Был недоволен сам собой», его «змея воспоминаний», его «раскаянье грызет».

Белинский, касаясь содержания стихотворения Пушкина «Воспоминание», в котором поэт с грустью пишет о своих заблуждениях, отмечает: «...этим доказывается не то, чтоб у него было больше других заблуждений, но то, что, как душа мощная и благородная, он глубоко страдал от них и свободно сознавался в них перед судом своей совести» (VII, 349—350).

Не приходится сомневаться в том, что и Печорин принадлежит к высшим натурам «с мощной и благородной душой». Обладая редкой способностью самоанализа, он умеет прямо и смело держать ответ перед своей совестью, осуждать свои слабости и заблуждения, чинить суровый суд над собою. К этому следует добавить, что Печорин в стремлении быть предельно искренним в своей исповеди, как отмечал Белинский, «не только откровенно признается в своих истинных недостатках, но еще и выдумывает небывалые или ложно истолковывает самые естественные свои движения» (IV, 266).

Близость Печорина к Онегину еще больше подчеркивается Белинским, когда он в поисках общих закономерностей переносит проблему из психологической сферы в область социологии. «Этот роман, — писал критик о «Герое нашего времени», — не злая ирония, хотя и очень легко может быть принят за иронию; это один из тех романов,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом».

(IV, 264)

Онегин для Белинского был прошлым. Современности намного ближе Печорин, который, по словам критика, «выше Онегина по идее» (IV, 266). В этом отношении Печорин более близок к Чацкому, с его критически острым, озлобленным умом, с его ненавистью к светскому

²² См.: В. В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 248.

обществу. Известное идейное родство между романом Лермонтова и грибоевской комедией заключается и в том, что в обоих произведениях главной действующее лицо обладает чертами байроновского героя. «В патетике речей Чацкого, — писал Н. К. Пиксанов, — в противостоянии сильной личности косному обществу ощущается еще живое веяние байронического романтизма».²³

В Печорине это веяние ощутимо еще в большей степени. Он принадлежит к скорбным натурам с «озлобленным умом», к типу людей, которые, по словам критика, «вечно находятся в борьбе с внешним миром и с самими собою, всегда недовольны, всегда огорчены и желчны» (IV, 240). Отсюда «тайная тоска»... Все это признаки высших, глубоких натур. «Чем глубже натура человека, — писал Белинский, — тем сильнее в нем стремление и тем менее способен он к удовлетворению» (VII, 181).

Печорин, как характер, личность, резко противостоит людям умеренно-практического миросозерцания, которым все ясно в мире, а если что-то и неясно, то они не станут ломать голову над сложностями и противоречиями жизни. Это — люди с рассудительно-трезвым взглядом на человеческое существование. Они легко приспосабливаются «по обстоятельствам» к внешней среде, выбирая более удобную, с точки зрения личной выгоды и благополучия, линию поведения, форму общения с окружающими.

Люди печоринского типа непонятны бодрячку-обывателю с его дешевым оптимизмом, с его ограниченным, жалким кругом духовных интересов. Печорин кажется «странным» и непонятным всем тем, кому не знакомы ни «муки сомнения», ни «духовная жажда», ни «жадная тоска». Он тем уже неприятен самодовольной «толпе», что она видит в нем угрозу своему мешанскому благополучию.

Печорин — не жестокий себялюбец, не самовлюбленный эгоцентрик, а мыслящая и страдающая личность, которой свойственны напряженная духовность, внутренняя борьба, муки сомнения, которые, по словам Белинского, «совершенно чужды только натурам мелким, ничтожным, сухим и мертвым» (VII, 343).

Лермонтов принес в литературу новый тип мечтателя, мечтательность которого отличается от спокойно-созерцательной мечтательности Жуковского. Хотя и созерцательность не чужда натуре Печорина, но он мечтатель с активным, аналитическим, «озлобленным умом». Источник его ожесточения — реальность, все то, что не соответствует его романтическому идеалу. Печорин в минуту откровенности признается, что все ему наскучило, надоело, опротивело, что он потерял веру даже в науку, знания. «Я видел, — говорит Печорин, — что ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди — невежды, а слава — удача, и чтоб добиться ее, надо только быть ловким».

Общение с людьми принесло Печорину лишь раздражение, разочарование, страдание. Он потерял надежду быть понятым окружающими. Отсюда уход в себя, замкнутость. Отсюда глухая стена между ним и средой. Отсюда же гнетущее чувство одиночества и душевной пустоты. В то же время Печорину чужда пошлая и унылая мизантропия, мелочное самокопание в себе. Он слишком значителен для самолюбования. В нем живет не только гордое чувство своего превосходства над другими, как защитное средство от самодовольной «толпы», как форма самоутверждения личности, но и потребность возвышения над самим собой, критической оценки собственных поступков.

Сила Печорина, значительность и величие его как психологического типа заключается в редком даре острым, духовным оком проник-

²³ Н. К. Пиксанов. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». В кн.: А. С. Грибоедов. Горе от ума. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 260.

нать в заповедные тайники собственного внутреннего мира, в его темные лабиринты. «В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы,— пишет Белинский о Печорине,— тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою. Он сделал из себя самый любопытный предмет своих наблюдений...» (IV, 266).

Самопознание помогает Печорину познать других. Он — тонкий психолог, способный разбирать не только свои, но и чужие чувства, мысли, поступки. Напряженное внутреннее бореие Печорина происходит не из-за придуманных праздностей, выдуманных сложных ситуаций. Его склонность к рефлексии — не из-за любви к страданию, его «двойственность», «дуализм духа» — не природное свойство его характера. Он впадает в противоречия не из-за желания мучить себя полемикой с самим собой. «В самом деле,— писал Белинский о Печорине,— в нем два человека: первый действует, второй смотрит на действия первого и рассуждает о них или, лучше сказать, осуждает их, потому что они действительно достойны осуждения. Причины этого раздвоения, этой ссоры с самим собою, очень глубоки, и в них же заключается противоречие между глубиной натуры и жалкостью действий одного и того же человека» (IV, 243).

Белинского занимал вопрос: чем вызвана «жалкость действий» такой умной, высокоодаренной личности? Нельзя при этом не заметить многозначительный скрытый смысл в словах критика о причинах «раздвоения» личности Печорина, которые «очень глубоки». В этих словах явный намек на то, что их следует искать в недугах времени, в исторической действительности. Белинский прекрасно понимал, что вопросы, которые занимают Печорина, не являются порождением праздной или больной фантазии, что они возникают каждодневно перед ним при столкновении с реальностью. Печорин бьется над тем, чтобы понять себя, понять смысл человеческого существования, уяснить свое отношение к среде. Он враждует со средой не потому, что ненавидит людей, а только потому, что горячо любит человечество. Его нравственное чувство протестует каждый раз, когда он видит ложь, лицемерие, насилие. Он страдает в поисках таких форм жизни, при которых нашли бы выход и разумное применение бьющие в нем ключом необъятные силы.

Сложность в понимании образа истинного Печорина заключается в том, что он во многом скрыт. При чтении романа создается впечатление, что Печорин не желает объясняться, до конца раскрыть себя. Даже в минуту откровенности, в исповеди чувствуется нежелание показать свои нравственные страдания. Остается где-то в глубине сознания момент недоверия, боязнь быть непонятым. Несмотря на внешнюю кору черствости, вызванной ожесточением, скептицизмом, Печорин по натуре человек тонко чувствующий, деликатный. Нигде нет и намек оправдать себя даже тогда, когда для этого есть объективные основания. Он нередко, как писал Белинский, «клеветает на самого себя» (IV, 236).

Не следует так доверчиво относиться к тому, что порою говорит Печорин, хотя в нем нет ни позы, ни фальши, «нет фраз, и каждое слово искренно» (IV, 252). И его признаниям далеко не всегда можно верить. Эти самообличения — свойство глубокой натуры. Они вызваны требовательностью к себе, внутренней честностью человека, который привык смотреть «действительности прямо в глаза».

Белинский в письме к В. П. Боткину от 13 июня 1840 года говорил о своей ненависти к порядкам николаевской России, о своем презрении к «обществу», в котором «действуют и играют роли подлецы и дюжинные посредственности, а все благородное и даровитое лежит в позорном бездействии...» (XI, 527). Ни себя, ни своих друзей критик не отгораживал от времени, когда создавался роман «Герой нашего времени»,

и так же, как Герцен, мог сказать о Лермонтове: «Он полностью принадлежит к нашему поколению».²⁴ Это были люди с развитым чувством гражданского долга. Они умели критически взглянуть на себя, на свои слабости, пытаясь определить свое место в жизненной борьбе. «Страдание твое болезненно, — писал Белинский В. П. Боткину, — в нем много слабости и бессилия, но не вини в этом ни себя, ни свою натуру. Мы в этом отношении все — как две капли воды: по жизни ужасные дряни, хотя по натурам и очень не пошлые люди. Видишь ли: на нас обрушилось безалаберное состояние общества, в нас отразился один из самых тяжелых моментов общества, силою отторгнутого от своей непосредственности и принужденного тернистым путем идти к приобретению разумной непосредственности, к очеловечению. Положение истинно трагическое!..» (XI, 526).

Роман Лермонтова был не только «грустной думой» о времени, но и «грустной думой» о судьбе героя времени. Белинский лучше других понял внутреннюю сущность, объективный смысл образа Печорина, указав на действительность как источник раздвоенности его духовного мира. Объективными предпосылками служили не только чуткость и пронизательность Белинского, но и созвучие размышлений лермонтовского героя о жизни с думами критика «о себе и времени». «Я не согласен с твоим мнением о натянутости и изысканности (местами) Печорина, — писал он В. П. Боткину, — они разумно-необходимы. Герой нашего времени должен быть таков» (XI, 527).

Да, Печорин — индивидуалист. Отрицать его индивидуализм невозможно. Но индивидуализм — категория, требующая пояснения, расчленения, разграничения ее различных видов, типов проявления с точки зрения его социально-психологической почвы, побудительных мотивов. «Нельзя говорить об индивидуализме „вообще“, — замечает академик Н. Дружинин, — необходимо в каждом отдельном случае выяснить его реальные истоки и историческую функцию».²⁵ Одно дело, когда индивидуализм проявляется в обыкновенном эгоизме, другое, когда индивидуализм, пусть порою и в уродливых формах, в силу социальных обстоятельств, отражает идею утверждения, раскрепощения личности, когда при известных внешних условиях он выражается в виде резкого противопоставления критически мыслящей личности враждебной среде, равнодушной толпе, «светской черни», «благопристойным» людям с их пошлой мешанской идеологией смирения.

Вот где следует искать корни и природу печоринского индивидуализма. Такого рода индивидуализм играет прогрессивную роль в жизни общества.

А. Н. Толстой писал о Печорине, что он — «продукт страшной эпохи», «опустошенный, жестокий, ненужный человек», скучающий «среди величественной природы и простых, прекрасных, чистых сердцем людей».²⁶ Печорин безусловно порождение страшной эпохи. Но было бы неверно назвать его «ненужным человеком». В нем заключена большая потенциальная сила. «Если Лермонтов понимал, что выхода на подлинно революционную дорогу нет, — писал А. В. Луначарский, — если он был, в таком смысле, поэтом без очарования, то ведь в этом его гигантская заслуга, ведь он мог бы легко стать поэтом примирения с действительностью... тоска Лермонтова была не тоской тунеядца, щеголяющего в гамлетовском плаще... он шел бесконечно дальше дворянской обывательщины Евгения Онегина... этот мрак порожден был именно невоз-

²⁴ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 225.

²⁵ «Коммунист», 1966, № 12, стр. 126.

²⁶ А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, М., 1949, стр. 427.

возможностью найти жизненные формы, которые были бы по плечу его гигантской и мятежной натуре».²⁷

Хотя эти слова и нельзя непосредственно относить к Печорину, но, во всяком случае, бесспорно, что в суждении А. В. Луначарского подчеркивается мысль о *социальной активности и прогрессивности* лермонтовского типа вообще, следовательно, образа главного действующего лица романа «Герой нашего времени».

В. Г. Белинский при анализе романа «Герой нашего времени» употребляет формулы: «глубокое чувство действительности», «верный инстинкт истины» (IV, 146), из чего некоторые исследователи делают далеко идущие выводы и обобщения. Следует заметить по этому поводу, что и поэт, стоящий на позициях романтизма, может быть не лишенным не только глубокого, но и обостренного чувства действительности и верного инстинкта истины. Все дело в эстетических отношениях искусства к действительности.

Путаница нередко происходит от неверных представлений о сущности романтического миросозерцания, когда писателям-романтикам полностью отказывается в чувстве реальности. Оставим на время Лермонтова в покое. Но неужели Байрон, Шиллер, Мицкевич, в романтической сущности творчества которых, кажется, никто не сомневается, были до того простодушны и недогадливы, что не подозревали о существовании, помимо собственной личности, романтической индивидуальности, других людей, реальной действительности?

Дело, разумеется, не в игнорировании реального мира (на такой позиции не может стоять представитель даже самого крайнего течения внутри романтизма), а в его оценке и критериях этой оценки.

Исследователи, защищающие тезис о романтическом характере творчества Лермонтова, цельности его миросозерцания, исходят из следующих теоретических предпосылок: пафос творчества Лермонтова не определяется задачей изображения предметов и явлений *внешнего мира* с позиции объективного их осмысления, что характерно для писателя-реалиста (романы Бальзака, Золя, Диккенса, Гончарова, Толстого, Салтыкова-Щедрина и др.). При этом вовсе не исключается действие субъективного фактора. Субъективное начало, как известно, лежит в основе всякого познания. Оно еще в большей степени лежит в основе художественного творчества. Однако при решении вопроса о соотношении объективного и субъективного в сознании автора нужно исходить из его индивидуальности, характера его миропонимания, из того, какое из этих двух начал преобладает в его творчестве. У писателя-реалиста доминирующую роль играет объективный мир, что вытекает из основной творческой задачи — изображения предметов и явлений, лежащих вне воспринимающего субъекта.

Писатель-романтик также исследует действительность, но у него иной путь и иные средства художественного познания. Он озабочен прежде всего и более всего задачей раскрытия своего *внутреннего мира*, «жизни» собственного сердца, что придает особые черты и психологизму писателя-романтика. Все явления и предметы объективного мира, лежащие вне личности автора, интересуют, волнуют его, приобретают ценность и значимость лишь в той степени, в какой они отвечают главной, основной задаче — раскрытию «биографии души» личности.

А. Н. Соколов, касаясь содержания моей книги «Лермонтов и романтизм», упрекнул меня в том, что я якобы творчество Лермонтова в целом рассматриваю «вне путей русского реализма».²⁸ Этот упрек не

²⁷ А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. I, Гослитиздат, М., 1963, стр. 93, 101.

²⁸ А. Н. Соколов. Советское лермонтоведение юбилейного года, стр. 253.

вполне справедлив. Я писал: «Наивно было бы отрицать тесные связи Лермонтова с жизнью эпохи, литературным движением 30-х годов XIX века. Но в литературном развитии нет замкнутых процессов, различного рода явления находятся здесь в постоянном взаимодействии, взаимопроникновении. Ни реализм, ни романтизм в 30-е годы не существовали в абсолютно чистом виде. Картина литературного развития этой эпохи чрезвычайно сложна. В целом — это начальный период становления русского реализма, который усиленно осваивает достижения романтизма. В то же время и внутри романтизма происходят сложные изменения... Лермонтов, разумеется, не мог стоять в стороне от этих процессов».²⁹ Однако в решении вопроса об эволюции его творчества следует исходить не только из основной тенденции развития русской литературы — движения ее к реализму, — но также из характернейших черт ярко самобытной индивидуальности Лермонтова.

Отрицать наличие элементов реализма в творчестве Лермонтова невозможно. Они отражают общую картину движения художественной мысли, процесс ее обогащения жизненными впечатлениями, опытом собственного творчества и опытом всей литературы. Они свидетельствуют о поисках, которые шли в разных направлениях. Рядом с «Бородино» создаются ультраромантические лирические шедевры, рядом с «Тамбовской казначейшей» — «Мцыри» — высочайший образец романтической поэмы, рядом с «Кавказцем» — романтический «Штосс». Реалистические тенденции в творчестве Лермонтова то усиливаются, то угасают, но, главное, не находят последовательного развития, оставаясь лишь элементами, тенденцией.

Что же касается романа «Герой нашего времени», то реалистические тенденции сказались в обрисовке картин повседневной жизни горцев, русских воинов, «водяного» общества, в тонких, метких наблюдениях. В этих случаях автор использовал опыт, достижения начальной стадии развития русской реалистической прозы, но все дело в том, что они не вылились в эстетическую систему. Они служили лишь задаче углубления и усовершенствования поэтики романтизма.

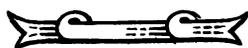
К правильной постановке проблемы романтизма Лермонтова наиболее близко подошел когда-то А. Н. Соколов. В 1946 году он писал: «Немного найдется других поэтов, у кого романтический метод творчества был бы выражен с такой последовательностью и отчетливостью, с такой „чистотой“, как в ряде произведений Лермонтова... Лермонтов сохраняет верность романтическому знамени и в период работы над... психологическим романом».³⁰

Выдающийся исследователь русского романтизма понимал, что Лермонтов не мог враждебно относиться к романтизму, бороться с романтизмом, «преодолевать» его уже потому, что его романтизм не был приобретением извне, со стороны, что бывает нередко. Он был романтиком по природе, и романтизм составлял сущность его творческой личности.

В основе романтизма Лермонтова лежит не отвлеченная созерцательность, не красивая поза, не игра в сильные страсти или в «мировую скорбь». Лермонтов, борясь с уродливыми проявлениями мнимого, ложного романтизма, до конца своей жизни остался верен романтизму истинному.

²⁹ К. Н. Григорьян. Лермонтов и романтизм. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 6.

³⁰ А. Н. Соколов. О романтизме Лермонтова. «Ученые записки МГУ», вып. 118, кн. II, 1946, стр. 108.



ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

ЛУКА ШЕКАРА
(Югославия)

ИЗ ИСТОРИИ РУССКО-СЕРБСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

(«ХАСАНАГИНИЦА» В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ)

Писать сегодня о русских переводах сербских народных песен — это значит рассматривать широкий круг вопросов, которые, несмотря на многочисленные статьи, посвященные изучению наших литературных взаимоотношений, влияний и связей, не получили еще полного освещения.

Наши знания о переводчиках сербских народных песен на русский язык, да и о самих переводах, остаются до настоящего времени неполными. Данная работа является попыткой в какой-то степени восполнить этот пробел.

В конце 20-х годов XIX века читатели «Вестника Европы», «Сына отечества», «Библиотеки для чтения», альманаха «Северные цветы» и ряда других изданий могли познакомиться не только с рецензиями на сборники народных песен Вука Караджича,¹ но и с переводами сербских народных песен. Среди всех сербских песен одна народная баллада привлекла особое внимание. Именно с ее первым изданием и переводом известным образом связана судьба сербской народной песни в европейской литературе. Речь идет о «Хасанагинице», или «Жалобной песне благородной Асан-Агиницы», как она названа в первом русском переводе.² В 1774 году появилась книга Альберто Фортиса «Путешествие в Далмацию»,³ в которой был представлен оригинал и перевод на итальянский язык этой позднее ставшей очень популярной песни. Книга Фортиса вскоре была переведена на немецкий (1775) и французский (1778) языки, но особое внимание переживавшей эпоху романтизма Европы вызвала именно песня о благородной Асан-Агинице. Эта баллада привлекала переводчиков и исследователей естественной простотой рассказа о судьбе женщины, гибель которой обусловлена жестокими обычаями того времени. Она не в силах их изменить, и трагический конец ее неизбежен. Хасанагиница уже сломлена несправедливым решением мужа, который лишает ее дома и детей; она не в состоянии выдержать следующего удара судьбы: брат Хасанагиницы для сохранения своей семейной чести насильно выдает ее замуж за другого. И вот трагический жизненный финал бесправной женщины, которая была верной женой и любящей матерью: во время прощания с детьми она замертво падает на землю.

«Хасанагиница» заинтересовала великого немецкого поэта Гете, который перевел ее уже в 1779 году. Перевод Гете, сохранивший ритм оригинала, порядок слов и постоянную цезуру после четвертого слога — наиболее характерную особенность сербского народного десятисложника — положил начало популярности этой песни в Европе; с того же времени в немецкой поэзии получил право гражданства так называемый «сербский стих». Перевод Гете использовал Вальтер Скотт, обративший к этой песне в 1799 году; в 1821 году появляется перевод Шарля Нодье, в 1825 году — Е. Папука, Тальвы и Ламартина, а в 1827 году Мериме включает ее в свой явившийся литературной мистификацией сборник «La Guzla...»⁴

Почти одновременно с переводами на немецкий, французский и английский языки «Хасанагиница» стала известна и в России. Ее начальные строки (в оригинале и переводе) привел Ф. В. Каржавин как образец «иллирийского наречия» в своей книге «Вожак показывающий путь к лучшему выговору букв и речений французских» (СПб., 1794, стр. 281). «Любопытный читатель, — пишет Ф. В. Каржавин, — может видеть пространный пример иллирийского наречия лагинскими буквами на стр. 78, 80, 82, 84 французской книги под сим заглавием: Lettre de Mr.

¹ Мала простонародна Славено-Сербска Песнарица издана Вуком Стефановићем. У Виени, 1814; Народне српске pjesme, скупио и на свијет издал Вук Стеф. Караџић, књ. I—III. У Липисци, 1823—1824.

² «Северные цветы на 1827 год», стр. 277—282 (перевод А. Х. Востокова).

³ Alberto Fortis. Viaggio in Dalmazia... Venezia, MDCCLXXIV, str. 98—105.

⁴ Prosper Mérimée. La Guzla... Strasbourg, 1827, str. 251.

L'Abbé Fortis sur les moeurs et usages des Morlaques appellés Monténégrins in 8°, à Berne, 1778. Сей пример есть Жалостная песенка на смерть племенитыя супруги Асана Аги; или Xalostna pjesanza plemenite Asan Aghinize, начинающаяся сими словами: Sto se bjeli u gorje zelenoi? al sut snjezi, al sut Lebedevi? da sut snjezi, vech-bi okornuli; Lebedevi, vech-bi poletjeli; что белеется в лесу зеленом? снеги-ли это, или лебеди? колыбы это снеги, ведь-бы окапнули (растаяли), а коли лебеди, ведь-бы полетели: и прочая».

Такое раннее упоминание сербской народной баллады весьма интересно. «Это, безусловно, первая цитация прославленной сербской песни в русской литературе, никогда не отмечавшаяся славистами»,⁵ — писал М. П. Алексеев, на это же позднее указывал и И. Н. Голенищев-Кутузов, комментируя «Хасанагиницу».⁶

Таким образом, Ф. В. Каржавин за двадцать четыре года до Вука (имеем в виду выход в свет первой книги подлинных сербских народных песен) обратил внимание русских читателей на «Хасанагиницу», но это не получило отклика.

Следующий перевод «Хасанагиницы», в действительности — первый полный перевод на русский язык, появился в 1827 году, спустя три с лишним десятилетия после выхода в свет «Вожака» Ф. В. Каржавина и без всякой связи с ним. Этот перевод принадлежит А. Х. Востокову (заметим, кстати, что русский переводчик родился три года спустя после опубликования гетевского перевода «Хасанагиницы»).

А. Х. Востоков — знаменитый филолог, а в юности и сам поэт, — по просьбе Дельвига перевел 9 сербских народных песен,⁷ и они все, за исключением одной («Марко-Кралевиц в темнице», которая напечатана в «Трудах вольного общества соревнователей просвещения и благотворения» (1825, т. 30, стр. 169—176)), были напечатаны в альманахе «Северные цветы»⁸ в течение 1825—1827 годов. Среди переводов 1827 года находилась и «Жалобная песня благородной Асан-Агиницы».

«Все любители словесности, — писал «Московский вестник»,⁹ — прочтут с удовольствием перевод Востокова некоторых сербских песен. Известно, что они с восхищением были приняты в Англии¹⁰ и безыскусственными красотами, оригинальностью характера обратили на себя внимание величайших ученых и поэтов Германии. Известно, что Гете переводил ту самую *Песнь благородной Асан-Агиницы*, которую читатели найдут в Северных цветах».

Востоков владел французским языком и мог воспользоваться одним из многочисленных в то время французских переводов «Хасанагиницы», однако он обратился к первой книге сербских народных песен, изданной Вуком Караджичем.¹¹

Караджич перепечатал эту песню из «Путешествий» Фортиса, а не перевел ее из Фортиса, как иногда ошибочно указывали.¹² «Из „Путешествий“ Фортиса я переписал песню в 1814 году нашими буквами и здесь напечатал, — писал В. Караджич. — В упомянутой книге Фортиса она напечатана с мелкими опечатками, а также весьма вероятно, и с ошибками переписчика, ошибки эти я стремился исправить, насколько в то время было в моих силах... Если бы Фортис указал место, где он слушал и записал песню, я, путешествуя по Далмации, побывал бы там и спросил стариков, но он об этом не сказал ничего...»¹³

Востоков задолго до того, как занялся переводами сербских песен, познакомился с основами сербского языка и структурой сербского народного стиха, о чем свидетельствует его знаменитый «Опыт о русском стихосложении» (СПб., 1817). Однако от теоретического знания основ стихосложения до их применения в прак-

⁵ М. П. Алексеев. Филологические наблюдения Ф. В. Каржавина. «Ученые записки ЛГУ», 1961, № 299, серия филологических наук, вып. 59, стр. 24.

⁶ Эпос сербского народа. Издание подготовил И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1963, стр. 338.

⁷ В одном из писем М. П. Погодину в ответ на его просьбу прислать для альманаха «Уралия» какие-либо свои стихи Востоков пишет: «Я бы за великую честь себе поставил видеть какую-нибудь пиесу мою в альманахе, который вы издавать намерены; но теперь у меня ничего нет готового. Я совсем отстал от поэзии, погружаясь в бездну филологии. Последние стихи, мною писанные, суть переводы некоторых сербских песен (собрания Вука Стефановича), коими я занимался по просьбе барона Дельвига, поместившего их в *Северных цветах*» (Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 1. СПб., 1888, стр. 317—318).

⁸ «Северные цветы на 1825 год», стр. 331—337; «Северные цветы на 1826 год», стр. 43—52; «Северные цветы на 1827 год», стр. 269—281.

⁹ «Московский вестник», 1827, ч. III, № 12, стр. 376—377.

¹⁰ В 1827 году в Лондоне вышел сборник переводов сербских народных песен на английский язык: *Servian popular poetry, translated by John Bowring*.

¹¹ Мала простионародна Славено-Сербска Песнарица, стр. 163.

¹² М. Цявлоский. Песни западных славян. В кн.: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в шести томах, т. VI, Путеводитель по Пушкину, М., 1931, стр. 274—275.

¹³ Народне срpske pjesme, кн. I, стр. XV—XVI.

тике перевода оставалась глубокая пропасть — пропасть, отделяющая филолога от поэта, которую Востоков так и не смог преодолеть. «Мы употребили здесь, — писал Востоков, — русский сказочный размер, с дактилическим окончанием»,¹⁴ однако выбранный размер оказался не слишком удачен:

Что белеется у рощи у зеленя?
Снег ли то, или белые лебеди?
Кабы снег, он скоро растаял бы;
Кабы лебеди были, улетели бы прочь.
Не снег то, не белые лебеди,
А белеется шатер Асан-Аги,
Где он лежит тяжко раненый.
Его мать и сестра посещали там;
Молода жена притти постыдилася.

Или:

А с маленьким сынком в колыбели, с тем
Не могла разстаться. Брат отвел ее
Насильно. Посадил на коня с собой,
И отвез сестру в дом родительский.

Строгое, но справедливое мнение высказал о переводах Востокова в предисловии к «Сербскому эпосу» Н. Кравцов: «Его переводы слишком русифицированы, в них нет сербского колорита».¹⁵

Подобного же мнения придерживался и В. И. Срезневский, который считал, что переводы эти «являются скорее попытками ознакомить русскую публику с сербской народной поэзией, чем самостоятельными поэтическими созданиями».¹⁶

Хотя в переводах Востокова не сохранился размер сербского стиха, ритм, местный колорит, тем не менее передана простота эпического повествования; именно таким образом осуществилось стремление Востокова приблизить оригинал к русскому языку и к русскому читателю.

В 1832 году в литературном журнале Иродиона Ветринского «Северная Минерва» появился новый перевод «Хасанагиницы» под заглавием «Асанова супруга, песнь, переведенная с морлахского на французский язык».¹⁷ Его автором был А. С. Шишков.

В основу перевода положено прозаическое французское переложение Шарля Нодье, достаточно далекое от оригинала. По тем же причинам и перевод Шишкова далек от оригинала, но он заслуживает пристального внимания благодаря комментарию переводчика, в котором на первый план выдвигаются лингвистические задачи.

В переводе Шишкова «Хасанагиница» звучала несколько необычно: «Какая ослепляющая белизна блистает вдали, по злаку безпредельных долин и кустов! Снег ли то, или лебедь, сия красивая птица рек, помрачающая их белизну? но снега исчезли, лебеди улетели в хладные страны Севера.

Не снег это; не лебедь; но шатер храбраго Асана, тяжело раненаго и плачущаго еще более от гнева, нежели от рань».

Как мы видим, от исконной простоты народной песни не осталось ничего, но обратимся к комментарию Шишкова.

А. С. Шишков заметил, что Фортис и Нодье неправильно поняли и соответственно перевели стих «Не чекај ме у бијелу двору» («В белом доме ждать меня не нужно»). «Фортис, долженствующий лучше знать тонкости славенского языка, — пишет Шишков, — переводит *белый дом* словами *cortile bianco*. Я, переводчик на русский язык, думаю, что Асан под сим выражением разумеет шатер свой, по причине белизны онаго, или что слово *белый* значит здесь *прекрасный, красивый*; ибо мне случалось в книгах славенского наречия читать, что вместо — *прекрасный город Вена* — пишут — *beli Dunai*. Наши прилагательныя, *белая Россия, Белгород* и проч. тоже не цвет, но красоту означают. Италианское *bella*, французское *beauté*, также означают красоту, отсюда же происходят». Шишков, безусловно, прав, так как схожие выражения часто встречаются в сербских народных песнях: *бијели двор*,

¹⁴ «Северные цветы на 1827 год», стр. 277.

¹⁵ Н. Кравцов. Сербские юнацкие песни. В кн.: Сербский эпос. «Academia», М.—Л., 1933, стр. 191.

¹⁶ В. И. Срезневский. Заметки о стихотворениях А. Х. Востокова, касающихся его жизни. В сб.: Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902, стр. 162.

¹⁷ «Песнь сия, — писал Шишков в «Северной Минерве» (1832, часть вторая, № 10, стр. 241—250), — известна под заглавием жалостна ризанза plemenite Asan-Aghinize, то есть: жалостная песнь знаменитой Асан-Агинисы, по нашему — супруги Асана Аги. Французский переводчик говорит о сей песни, что она есть превосходное морлахское творение, и думает, что нет другого ей перевода, кроме того, который помещен в путешествии *Фортиса* в Молдавию» (вероятно, опечатка. Речь идет несомненно о путешествии в Морлахию, — Л. Ш.).

бијела кула, бијела вила и т. д., где прилагательное *бијели* всегда «означало красоту», а не цвет. И в дальнейшем, говоря о переводе Фортиса, Шишков показал тонкое понимание поэтического языка, его мельчайших нюансов, которые полностью отсутствовали у итальянского переводчика. Стих «*Vexhe muci, ne govori nista*» Фортис переводит: «... *il Beyh nulla risponde*», т. е. «Бей же ничего не отвечает». Шишков по этому поводу замечает: «Он перевел только первое полустигие: *Vexhe muci* (Бей же молчит), выпустя второе: *ne govori nista* (не говорит ничего) как ненужное повторение; но повторение той же мысли иными словами есть отличительное свойство древней словесности». Добавим, что этот повтор не только «отличительное свойство древней словесности», но и одновременно поэтически выразительное отображение состояния.

Лишь в одном случае Шишков не понял значения «морлацкого слова», заметив, однако, неправильный перевод этого слова у Фортиса и Нодье. Это выражение «*uxinati*» из стиха «*Da mi tebe uxinati damo*».

«В подлиннике сказано, — пишет Шишков, — *uxinati* (*déjeuner*) — выражение естественное, приличное нравам сих народов и простоте стихотворного их языка; но мы не можем перевести оное без переименования. Слово *uxinati* есть наше славенское или русское *ужинать*; оно не могло быть переведено словом *déjeuner*, которое значит *завтракать*». Шишков переводит этот стих со значительным «переименованием», которое он считал необходимым: «Ты всякий день в этот час созывала нас к столу». Таким образом, глагол *uxinati* (*ужинать*), переведенный описательно, терял свой временной смысл. Между тем действительное значение этого глагола — «обедать». И сейчас в Герцеговине и Далмации, а в песне упоминается Имотски (город на герцеговинско-далматинской границе), данный глагол в народном говоре употребляется в значении «обедать» (*ужина* — обед, *ужинати* — обедать), и он несомненно был употреблен в песне в этом смысле. Это находит подтверждение и в том, что сваты по тамошним обычаям не могли уйти из дома Пинторовича ни так рано, когда дети у дома Хасан-аги приглашали мать на завтрак (*déjeuner*), но и ни так поздно, чтобы настало время приглашать ее на ужин, как это перевели Востоков, Бодянский и Кравцов. Среди всех переводчиков лишь А. Ахматова правильно перевела этот стих: «Вместе с нами нынче пообедай».

Отметив, что французский переводчик в значительной степени удалился от подлинника, и указав, сколько недостатков в «перевод с перевода», Шишков посчитал необходимым, кроме подстрочных примечаний, после текста баллады привести своеобразный комментарий под заглавием «Мнение русского переводчика».

«У нас мало, или совсем нет переводов с славенских наречий, — пишет Шишков, — а особливо с приложением подлинника, что было бы весьма для нас полезно; ибо тогда могли бы мы видеть, каким образом объясняет мысли свои народ, одним с нами языком говорящий; в чем одно наречие уклонилось от другого, и откуда неизвестны у нас слова, у них существуют. При таковых замечаниях, могли бы мы лучше вникать в разум и силу слов нашего языка; но не имея подлинников, не можем мы делать с них переводов, и должны довольствоваться переводами с других языков, как-то французским господина Нодье. Между тем о сем переводе не можем с достоверностию сказать нашего мнения. Мы могли бы сказать оное тогда, когда бы при нем приложен был подлинник; но как француз при переводе своем приложил только четыре первые стиха подлинника, то из них не без основания можно заключать, что и весь французской перевод сей песни в достоинстве и верности далеко уступает подлиннику. Мы легко почувствуем сие чрез сличение сих четырех стихов с переводом оных. Подлинник говорит:

Sto se bieli u gorie zelenoi?
Al-su sniezi, al-su labutove!
Da-sa sniezi vech-bi okopnuli,
Labutove vech-bi polieteli,

то есть:

Что белеется у горы зеленой?
Али то снега, али то лебеди?
Кабы снега, вить бы растаяли;
Лебеди — вить бы полетели.

Вот с какою приятною простотою начинается сей рассказ! Может ли с простым стихом: *что белеется у горы зеленой* — сравниться сия некстати напыщенная кудреватость: *quelle blancheur éblouissante éclate au loin sur la verdure immense des plaines et des bocages*, или второго стиха: *али то снега, али то лебеди*, — сей растянутый перевод: *est-cela neige ou le cygne, ce brillant oiseau des fleuves, qui l'efface en blancheur?* В подлиннике стоит множественное число *лебеди*, а в переводе единственное *лебедь*; но может ли не целое стадо, а один только лебедь *ослепляющею белизною блистать вдали на безпредельной зелени долин и кустов?* Где сказано это в подлиннике? или к чему во втором стихе прибавка: *сия блистающая птица рек, помрачающая их своею белизною?* Вот что называется великолепный вздор, какой и наши новейшие писатели часто перенимают у французов!»

Если не акцентировать внимания на последних словах послесловия Шишкова, мы вправе определить его как сохранившее и до нашего времени определенное значение для практики перевода.

Почти в то же самое время, когда Шишков напечатал свой перевод, А. С. Пушкин работал над циклом «Песни западных славян». Его незаконченный перевод «Хасанагиницы» с момента его опубликования П. В. Анненковым привлекает внимание исследователей творчества великого русского поэта.¹⁸

Что белеется на горе зеленой?
Снег ли то, али лебеди белы?
Был бы снег — он уже <?> бы растаял,
Были б лебеди — они б улетели.
То не снег и не лебеди белы.
А шатер Аги Асан-аги.
Он лежит в нем, весь люто изранен.
Посетили его сестра и мать,
Его любя не могла, застыдилася.

До сей поры остается нерешенным вопрос об источнике пушкинского перевода. В библиотеке поэта находится французский перевод «Путешествия в Далмацию» Фортиса;¹⁹ в книге сохранилась закладка между страницами 114—115 (где идет речь об обычаях и нравах морлаков). Но в библиотеке имеется также экземпляр «La Guzla» Мериме, в котором есть довольно близкий оригиналу прозаический перевод «Хасанагиницы».²⁰ Последним сборником Пушкин пользовался во время работы над циклом «Песни западных славян» и перевел из него некоторые песни. Можно полагать, что перевод Мериме, наряду с другими источниками, привлекался поэтом при переводе «Хасанагиницы». В распоряжении Пушкина находилась также и книга переводов сербских народных песен на немецкий язык Тальви,²¹ в свою очередь переведенная Э. Вуайяр на французский.²² В сборнике Тальви помещен перевод «Хасанагиницы». Следует упомянуть также, что ее переводы еще в рукописи просматривал Гете и ряд из них был доработан по его советам. Из сербских изданий народных песен в библиотеке Пушкина находилось трехтомное лейпцигское издание Вука Караджича, правда, в этом издании не было текста «Хасанагиницы» (Караджич умышленно не включил ее в сборник, поскольку сомневался в правильности записи песни Фортисом).²³ Однако В. Чернышев не без оснований предполагал, что Пушкин имел в своем распоряжении первое издание сербских песен Вука Караджича («Песнарица», 1814) и именно из него перевел не только начало «Хасанагиницы», но и песню «Соловей» («Три највеће туге»);²⁴ лишь в этом издании стих песни «Соловей»: «Што ме није мајка оженила млада» — был напечатан с ошибкой. Слова «ме није» были напечатаны как «ме ни е». Эти слова поэт прочитал, по мнению Чернышева, как «меня». Из-за этого сербский стих, в котором было отрицание («меня мать не женила молодым»), получил в переводе положительное значение («Рано молодца женили»). Если и можно сомневаться в правильности предположения Чернышева, то не вызывает сомнения знакомство Пушкина с переводами Востокова, который называл «Песнаришу» В. Караджича в качестве источника. Ведь непосредственно за переводом «Хасанагиницы» Востокова в «Северных цветах на 1827 год» напечатан отрывок из III главы «Евгения Онегина» («Ночной разговор Татьяны с ее няней», стр. 282—284). Пушкин безусловно должен был обратить внимание на перевод Востокова и потому, что в это время он серьезно занимался славянской темой, которая начиная с периода южной ссылки заняла одно из доминирующих мест в его творчестве.

Вряд ли следует считать справедливым мнение О. Беркопца²⁵ о том, что Пушкин начал переводить «Хасанагиницу» из Фортиса, а не из сборника Караджича. Недостаточно убедительной выглядит аргументация исследователя, основанная

¹⁸ Сочинения Пушкина, т. I, Издание П. В. Анненкова, СПб., 1855, стр. 380. Начало перевода «Хасанагиницы» напечатано в собрании сочинений поэта 1859 года и включается во все последующие издания.

¹⁹ Voyage en Dalmatie par M. L. Abbé Fortis, traduit de l'Italien. Avec figures, Berne, MDCCLXXVIII.

²⁰ Prosper Mérimé. La Guzla... Strausbourg, 1827.

²¹ Volkslieder der Serben metrich übers. und historisch eingeleitet von Talvj. Halle, 1825—1826.

²² Chants populaires des Serviens, recueillis par Wuk Stéphanowitsch, et traduits, d'après Talvy, par m-me Elise Voiant. Paris, MDCCCXXXIV.

²³ Народне српске пјесме, т. I, стр. XV—XVI.

²⁴ В. Чернышев. А. С. Пушкин и сербские и русские народные песни. «Известия АН СССР», Отделение литературы и языка, 1948, т. VII, вып. 2, стр. 159—164.

²⁵ О. Беркопец. Пушкинские переводы сербохорватских народных песен. «Slavia», 1937, год. XIV, сеš. 3, стр. 432—433.

на различии в употреблении единственного и множественного числа *снег — снега* у Караджича и Фортиса. В стихе Фортиса «...al-su sniezi, al su labudovi» и во французском переводе «sont ce des neiges» (Мериме) употреблено множественное число (так же как в пушкинском черновике), тогда как у Караджича дано единственное число. Но в окончательном варианте Пушкин дает в этой строке единственное число: «...снег ли то, али лебеди белы?» И здесь Беркопец в развитие своей гипотезы об источниках пушкинского перевода замечает, что поэт в своей работе был ограничен нормами русского языка. Но так ли это? В русском языке на равных правах употребляется и множественное число — *снега*. Не вызвано ли изменение числа в пушкинском тексте обращением к сборнику Караджича?

Что касается перевода Пушкиным строки «А приехал брат твой Пинторкович», то его можно понимать двояко: Пушкин либо не знал значения сербского слова — турцизма «даида» (daixa) (у Караджича «ујак», русское «дядя»), либо взял в основу французский перевод «c'est ton frère le Beg Pintorovich».

Среди всех переводчиков лишь Пушкин оставил непереуевденным турцизм «кадуна», у Востокова — «жена», у Шишкова — «женщина», у Кравцова и Ахматовой — «люба», у Гете — «die Frau», у Тальви — «die edle Frau», у Мериме — «la dame».

«Сохранившиеся 26 стихов перевода, незаконченного и неотделанного, — пишет Беркопец в вышеупомянутой статье, — возбуждают у нас сожаление, что обстоятельства помешали Пушкину закончить начатую работу, и позволяют нам высказать убеждение, что перевод русско-славянского гения затмил бы собою все остальные». Хотя такая оценка О. Беркопца была несколько преувеличенной, безусловно при внесении некоторых поправок, которые несомненно сделал бы поэт при окончательной отделке перевода, его работа могла бы стать шедевром переводческого искусства, поскольку «народный стих», разработанный Пушкиным для «Песен западных славян», «продолжает и до сих пор сохранять значение нормы для русских переводов из южнославянской народной поэзии».²⁶

Не ограниченный размером стиха прозаический перевод дает возможность дословной передачи содержания оригинала. И от ритмической прозы, которой воспользовался О. М. Бодянский при переводе «Хасанагиницы», естественно ожидать большей близости к подлиннику. К тому же следует прибавить, что Бодянский был профессором Московского университета на кафедре славистики в 1842—1868 годах и несомненно являлся знатоком сербохорватского языка и народной поэзии.²⁷ Между тем обширные познания в области славянских языков и литератур не нашли своего подтверждения в его переводах сербских народных песен из сборника В. Караджича. Смысловые несоответствия с оригиналом в переводе Бодянского значительно большие по сравнению с предыдущими переводами «Хасанагиницы» на русский язык.

Так, например, стихи:

Јека стаде коња око двора;
И побјеже Хасанагиница
Да врат ломи кули низ пенџере...

Бодянский переводит как: «Конский топот по двору пошел; побежала тогда жена Хасанова ворота отворять, а за ней побежали три девицы, дочери».²⁸

Смысл оригинала совсем другой: после грозного приказа-угрозы Хасана: «Не чекај ме у бијелу двору» («В белом доме ждать меня не нужно»), Хасанагиница и не думает о том, чтобы открыть дверь, — она бежит на башню: «Да врат ломи кули низ пенџере» («Чтобы с башни броситься в окошко»). В песне дважды упоминаются две дочери Хасанагиницы, в переводе же Бодянского: «три девицы, дочери».

Точно так же неадекватно, и более того — неверно, переведены следующие строки:

И вратисе Хасанагиница
те се вјеша брату око врата;
«Да мој брате, велике срамоте!
Гдје ме шаље од петеро дјече».

²⁶ Ф. Я. Прийма. Из истории создания «Песен западных славян» А. С. Пушкина. В кн.: Из истории русско-славянских литературных связей XIX в. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 123.

²⁷ Бодянскому удалось то, что не удалось Срезневскому в Петербурге и Григоровичу в Казани — он создал школу славяноведения, из которой вышли А. А. Майков, А. Ф. Гильфердинг, Е. П. Новиков, А. А. Кочубинский и Н. П. Некрасов.

²⁸ О. М. Бодянский. Сербские народные песни. Из сборника Караджича. М., 1884, стр. 12.

В переводе Бодянского: «Воротилася жена Хасанова, трижды с братом она обнималася: „Ах, мой братец! срам какой! кто от пятерых детей за меня посватается!“»

На самом деле: Хасанагиница, согнутая болью, «крепко брата обняла и плачет» («... вјеша брату око врата»), но нет ни намека на то, что «трижды с братом она обнималася». Большое удивление вызывает и то, как Бодянский смог перевести строку: «Гдје ме шаље од петеро дјеце», — словами: «Кто от пятерых детей за меня посватается!» Вся внутренняя драма Хасанагиницы построена совсем на другой основе, о чем свидетельствует, в частности, ее мольба-обращение к брату:

«Ај тако те не жељела брацо!
Немај мене дават ни за кого,
Да не пуца јадно срце моје
Гледајући сиротице своје».

«Милый братец, пожалей сестрицу,
Новой свадьбы мне совсем не надо,
Чтобы сердце с горя не разбилось
От разлуки с детками моими».

(перевод А. Ахматовой)

Подобных несоответствий и далеких от подлинника мест в переводе Бодянского достаточное количество, и они во многих случаях, так же как, например, в приведенном выше отрывке, изменяют смысл баллады.

Н. Кравцов, не удовлетворенный стихотворным переводом Востокова и рядом других прозаических переводов, в 1933 году дает свой перевод «Хасанагиницы».²⁹ Перевод Кравцова более близок к первоисточнику по сравнению с его предшественниками, исключая А. С. Пушкина.

То, что Кравцов требовал от других переводчиков в предисловии к «Сербскому эпосу» («... сохранить размер подлинника»), он последовательно осуществлял в своих переводах. Он сохранил размер сербского народного десятислownika, но в некоторых случаях не сумел передать внутренний ритм, эпическую простоту и местный колорит подлинника. Подобный перевод можно назвать переводом «стих в стих, слово в слово», ибо автор лишь в нескольких строках отступил от своего принципа. Так, например, стих: «Два је сина у чело љубила» переведен как «Сыновой двух между глаз целует».

Кравцов, подобно большинству иностранных переводчиков до него, стих, приведенный Фортисом: «Sваком sinu pozve rozlachenе», перевел: «Сыновьям сапожки золотые». Соответственно у Востокова было: «Сыновьям двоим сапожки, шиты золотом», у Шишкова: «Юным сыновьям прекрасную с золотыми перевязками обувь»; и, наконец, у Мериме — «A ses deux fils donne des souliers brodés d'or».

Лишь Анна Ахматова правильно поняла истинный смысл материнского подарка и перевела строку следующим образом: «Двум сыночкам с золотом кинжалы». К ошибочному толкованию строки большинство переводчиков и самого Фортиса привела транскрипция множественного числа существительного *нож* (серб. *ножеви*, *ножеве*, что дало в местном (морлацком) говоре *poz(e)ve*). Фортис, конечно, и не мог знать так называемую «кратку множину» («краткое множественное число»), присущую сербохорватскому языку и довольно часто употребляемую в народных песнях (*ноже* вместо *ножеве*; *маче* вместо *мачеве*) для сохранения размера стиха. И В. Караджич, следуя транскрипции Фортиса, в «Песнарице» полагал, что речь идет о роде обуви, и передал стих как «Сваком сину местве позлаћене». Правда, в следующих изданиях Караджич исправил эту неточность, поскольку ему как знатоку народной жизни и обычаев стало ясно, что мужчине, даже если он еще ребенок, дарят не сапожки, а кинжал. Впрочем, достаточно познакомиться с несколькими сербскими народными песнями, чтобы уяснить действительный смысл подобного подарка.

Почти все переводчики по-разному истолковывали строку Фортиса «Gneshi zaglie uboske hagline» и значение подарка, который мать дарит «в колыбели сыну». И это естественно, поскольку эта строка и по сию пору вызывает споры в сербской фольклористике. В. Караджич в 1814 году передал ее словами «свилене хаљине», что Востоков правильно перевел как «одеяльце шелковое»; в следующих изданиях «Хасанагиницы» Вук Караджич вернулся к транскрипции Фортиса «убошке хаљине» («у бошки хаљине»). Шишков (и Нодье) переводили это место словами «легкое платьице»; у Бодянского — «платье бледное», у Кравцова — «одеяльце малое», и, наконец, у Анны Ахматовой — «одеяльце — колыбель закутать». Несмотря на не совсем ясное смысловое значение слов «убошке хаљине», символика их бесспорна и определена. А именно, в сербохорватском языке слово «убог» употребляется в значении «сирот» («сирота»). И действительно, самый младший сын Хасанагиницы, который еще в колыбели, после нового замужества матери остается сиротой.

²⁹ Сербский эпос, № 72, стр. 576—579.

Особого внимания заслуживает тот факт, что никто из ранних переводчиков баллады, кроме Пушкина, не был поэтом. Переводы сербских народных песен были последними поэтическими опытами Востокова, но в них в первую очередь отразились черты, присущие Востокову-ученому, а не поэту. Шипкова также прежде всего интересовала филология, а не поэзия. Бодянский и Кравцов изучали сербскую народную поэзию, и их исследования заслуживают большего внимания, чем переводы. Пушкину же не удалось довести до конца многие свои поэтические замыслы, и это, в частности, относится к славянской теме, которая особенно занимала поэта в последние годы его жизни.

Спустя многие годы Анна Ахматова заинтересовалась сербской балладой и перевела ее на русский язык. Она глубоко прочувствовала судьбу героини сербской народной песни, вжилась в ее образ и смогла донести «Хасанагиницу» до русского читателя во всей полноте ее социального и художественного содержания. Перевод Ахматовой издавался неоднократно; он вошел в «Эпос сербского народа» Голенищева-Кутузова и в «Сербский эпос» Н. Кравцова (М., 1960) — лучшие сборники переводов сербских народных песен, которые интересны не только выбором произведений, но также и исследовательской частью и комментариями, основанными на последних достижениях научной мысли. Несомненным свидетельством высоких художественных достоинств перевода Ахматовой явилось его включение в антологию «Мастера русского стихотворного перевода» (Л., 1968).

Перевод Анны Ахматовой сделан вдохновенно, с тонким пониманием трагического хода развития сюжета песни. Внутренний ритм и эпическая простота счастливо сохранились в последовательно выдержанном десятистрочном размере. Да и общее восприятие перевода читателями довольно близко восприятию баллады на языке оригинала:

Что белеет средь зеленой чащи?
Снег ли это, лебедей ли стая?
Был бы снег там, он давно бы стаял,
Лебеди бы в небо улетели;
Нет, не снег там, не лебяжья стая;
Хасан-ага там лежит в палатке.
Там страдает он от ран жестоких;
Навещают мать его с сестрою,
А любимой стыдно показалось.

Даже если О. Беркопец преувеличивал значение пушкинского перевода «Хасанагиницы», когда писал, что «полный и законченный перевод русского гения — хотя и на 50 лет позднее — имел бы для познания сербской народной песни русским народом такое же значение», какое имел перевод Гете для немецкой литературы, мы вправе утверждать, что эта баллада ни в одной литературе, кроме сербохорватской, не привлекала столь постоянного и пристального внимания, как в русской литературе.

Отдельные переводы сербских народных песен, принадлежащие современным переводчикам, можно считать настоящими образцами переводческого искусства. К их числу относятся некоторые песни Косовского цикла и «Хасанагиница» в переводе Анны Ахматовой.

К. И. Р О В Д А

ИЗ ИСТОРИИ ЧЕШСКО-РУССКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

(В. Ч. БЕНДЛ — ПРОПАГАНДИСТ И ПЕРЕВОДЧИК ПУШКИНА)

Пушкина чехи знали еще при жизни поэта. Они гордились тем, что это русский, славянский поэт. Они его любили, но огорчались, что русский поэт недостаточно проникся идеей славянской взаимности.¹

Опыт общественно-политической жизни, в водоворот которой чехи были вовлечены революционными событиями 1848 года, поражение революции и крах надежд на возможность освобождения славян помимо европейского революционного движения — все это заставило передовые круги общества переосмыслить стратегию

¹ См.: Юлиус Доланский. Пушкин в истории чешской культуры. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 423. См. также: Julius Dolanský. Místři ruského realismu. Praha, 1960, s. 55—69.

и тактику славянского национально-освободительного движения. Чешские передовые люди начали понимать, что так называемая славянская идея, оторванная от общечеловеческого прогресса, ставит борцов за национальное освобождение чехов в изолированное положение. Демократические писатели выступают теперь против национального обособления.

В центре всякой национальной литературы, говорил один из передовых поэтов своего времени Витезслав Галек (1835—1874), должен быть человек во всех его связях и отношениях с окружающим миром. «Все, что человека тяготит и о чем он мечтает, к чему стремится, его радости и печали, все, что ведет его к действию, само действие и его результаты — все это является источником поэзии».² Человек, стремящийся к высоким целям и действующий, борющийся во имя этих целей, может и должен быть предметом поэзии — таков смысл высказываний Галека.

Истинный художник, по мнению Галека, не вправе ограничиваться изображением лишь чешской жизни. Одних лишь национальных традиций для поэта мало. «Чешская поэзия имеет выдающиеся образцы песни, баллады, малых эпических жанров, возможно, такие, какими другой народ мог бы лишь гордиться. А дальше?.. А где драма? Где роман? Где эпос? Имеет ли уже чешская литература их образцы? Нет, не имеет...»³ Тут одних традиций Челаковского и Эрбена, выросших на национальном творчестве, недостаточно.

Отсюда требование обращаться ко всему опыту мировой литературы прошлого и настоящего — и славянской, и неславянской. Отсюда также понятен и естествен в рассуждениях Галека переход к Пушкину как русскому, славянскому поэту, уже воплотившему в своей поэзии общечеловеческое содержание и усвоившему европейские литературные формы. «Пушкин, — пишет Галек, — обогатил литературу русскую, но если он обогатит литературу вообще, то обогатит также и чешскую».⁴

Вот ключ, открывающий двери для вхождения русского поэта в чешскую литературу. Он обогатил чешскую литературу потому, что уже обогатил свою, русскую литературу общечеловеческим содержанием и освоил для нее формы европейских литератур: драму, роман, эпическую поэзию (а не только потому, что написал несколько стихотворений на славянские темы). В этом тезисе — суть отношения к Пушкину как славянскому поэту передовых, демократических чешских поэтов 50—60-х годов XIX века, отношения, принципиально отличного от подхода консерваторов и русофилов, провозвестников так называемой славянской идеи.

В 50-е годы чехи как бы заново открывают и Пушкина, и Лермонтова. Хотя эти поэты, в особенности Пушкин, переводились и ранее, их творчество не вызывало широкого общественного резонанса. И это было закономерно для литературы, «развивавшейся под знаком служения задачам национального движения» в узком смысле. В этом была «особенность чешского романтизма», преклонявшегося перед поэзией в чисто народном духе.⁵ Можно сказать, что настоящее открытие и признание Пушкина, как и Лермонтова, начинается у чехов в 50-е годы.

После поражения революции 1848 года чешская оригинальная литература подавлялась самым жестоким образом. В более выгодном положении оказалась переводная литература. Появляется много переводов с русского. Обращение чехов к русской культуре было в этих условиях своеобразным протестом против политики насильственного онемечивания чехов со стороны баховского режима.⁶ Среди переводившихся русских писателей на первом месте — Пушкин и Лермонтов.⁷

Наиболее значительными и деятельными переводчиками с русского были представители демократического направления в литературе — В. Ч. Бендл и Эм. Вавра. И если Вавра переводил преимущественно прозу, представленную именами Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Гоголя, Гончарова, Вс. Крестовского и А. Островского, лишь изредка обращаясь к переводу поэзии Лермонтова, Некрасова и Шевченко, то вся переводческая деятельность Бендла сосредоточилась исключительно на Пушкине.⁸

И Пушкин и Лермонтов в 50-е годы воспринимаются в чешской культурной среде прежде всего как романтики. И это естественно для литературы, где романтическое направление было господствующим. «...Реалистические элементы Гейне и Пушкина, — пишет чешская исследовательница, — не находили в чешской поэзии 50-х годов достаточно созвучной атмосферы», их «не подчеркивали также в про-

² Vitezslav Hálek. Fejetony. Praha, 1959, s. 318.

³ Там же, стр. 322.

⁴ Там же, стр. 323.

⁵ См.: Н. К. Жакова. Первые переводы Лермонтова на чешский язык (40—50-е годы XIX в.). В кн.: Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения (конец XVIII—начало XX в.). Изд. «Наука», М., 1968, стр. 253—255.

⁶ Там же, стр. 255—256; см. также: Н. К. Жакова, Д. Кшицова. Лермонтов и чешская литература. «Русская литература», 1972, № 2, стр. 220.

⁷ См.: Jozef Večká. Slavika v české řeči. I. České překlady ze slovanských jazyků do r. 1860. Praha, 1955.

⁸ См.: Helena Procházková. Po stopách puškinových do let šedesátých. In: Puškin u nás, s. 152—239.

граммных заявлениях, которые играли направляющую роль при вчленении иноземных литературных течений в отечественную историю» литературы.⁹ Но с нарастанием реалистических тенденций в самом чешском искусстве писатели становятся чуткими и к реалистическим моментам в творчестве русских художников слова. После того как были усвоены романтические поэмы Пушкина, возникает интерес и к его реалистическим вещам — переводятся «Граф Нулин» и «Евгений Онегин».

«Евгений Онегин» становится предметом особого интереса со стороны писателей и поэтов. Это были стихи, это была поэзия (поэзия тогда господствовала у чехов) — и это была поэзия *действительности*, открывающая перед литературой новые горизонты. *Такая поэзия* долго была недоступна чехам.

Адольф Гейдук вспоминал позднее, какое впечатление произвел этот шедевр на молодых прогрессивных поэтов. В большом почете у них были Гете и Гейне, которые «особенно привлекали», и «более всего юношество». Но «когда появился „Евгений Онегин“, переведенный Бендлом, все кинулись искать переводов русских поэтов, Пушкина и Лермонтова, и мы начали у Езберы¹⁰ учиться русскому языку...»¹¹

Особенно сильное впечатление в мрачной атмосфере реакции производил пафос борьбы против тирании, за свободу личности и исторический прогресс, «якобинизм» пушкинских стихов. «С Пушкиным был связан один из узловых моментов художественных поисков, который показывает, за какой реализм и за какую правду действительности шла борьба в чешской литературе».¹² Восприятие Пушкина в 50—60-е годы в чешской литературе — одна из центральных проблем чешского литературного развития. Пушкин прокладывал дорогу в чешскую культурную среду и Некрасову, и Кольцову, и всей плеяде русских писателей-реалистов.

Здесь важно отметить, что острый интерес к Пушкину как русскому национальному поэту возникает не в русофильской среде, как, казалось бы, должно было быть по логике вещей (там увлекались А. Хомяковым), а в среде их решительных противников, группировавшихся вокруг радикального демократа Й. В. Фрича и писателей Б. Немповой, В. Галека и Я. Неруды. Фактом является то, что самым усердным пропагандистом и переводчиком Пушкина выступает поэт из окружения Й. В. Фрича. В изданном Фричем альманахе «Лада Ниола»¹³ соседствуют и утверждаются, в пору торжествующей реакции, два имени — свободолюбивый русский поэт Пушкин и немецкий певец революции, друг Маркса Гейне.

Буржуазные литературоведы много говорили о том, что поколение Галека и Неруды было увлечено поэзией группы «Молодая Германия» и в особенности Генрихом Гейне. Это верно. Но одновременно оно горячо интересовалось и вольнолюбивым русским поэтом. В альманахе «Лада Ниола» Фрич выступает как «враг нездорового, не связанного с реальным миром, совершенно бесцельного романтизма». И в том же альманахе публикуется статья В. Ч. Бендла «Судьба певца „Бахчисарайского фонтана“ и других поэтов русских», в которой автор ставит в пример чешским литераторам русских писателей во главе с Пушкиным. Высказывания Фрича о Гейне и статья Бендла о Пушкине справедливо оцениваются исследователями как программные документы демократического направления в чешской литературе того времени.¹⁴

* * *

Имя человека, видевшего свое жизненное призвание в переводе произведений русского гения на чешский язык, достойно того, чтобы его у нас знали. Между тем на русском языке только в одной статье даются о нем самые краткие сведения,¹⁵ а в другой лишь несколько строк уделено его переводу «Евгения Онегина».¹⁶ Да и у чехов лишь в недавнее время вспомнили о нем как переводчике Пушкина.

Вацлав Ченек Бендл (1832—1870) — сын бедного чиновника, едва окончивший из-за материальных затруднений гимназию и поступивший в духовную семинарию

⁹ Eva Hermanová. Některé otázky českého básnictví v letech šedesátých. In: Čtvero setkání s ruským realismem. Praha, 1958, s. 196.

¹⁰ Франтишек Езбера (1829—1901) — чешский русофил, обучавший чехов русскому языку и пропагандировавший среди них кирилловскую азбуку в целях культурного сближения. С 70-х годов преподавал чешский язык в Варшавском университете.

¹¹ A. Hejduk. Vzpomínky literární. Spisy, LII. Praha, 1914, s. 41.

¹² Eva Hermanová. Některé otázky českého básnictví v letech šedesátých, s. 194, 196.

¹³ Альманах «Лада Ниола» на 1855 год вышел в 1854 году.

¹⁴ См. в кн.: Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 110.

¹⁵ См.: Юлиус Доланский. Пушкин в истории чешской культуры, стр. 425—426.

¹⁶ М. П. Алексеев. «Евгений Онегин» на языках мира. В кн.: Мастерство перевода. «Советский писатель», М., 1965, стр. 281.

в Чешских Будейовицах, по окончании которой стал капелланом в одном из деревенских приходов. Еще в ученические годы он познакомился с революционером Й. В. Фричем, который был старше его на шесть лет и оказал на юного Бендла большое идейное влияние. В связи с этим Бендл был на подозрении и подвергался преследованиям полиции.

Русским языком молодой поэт овладел в университетском семинаре Ганки, который посещал на правах вольнослушателя. Ганка возбудил в нем интерес к славянским литературам, в том числе к русской. Под руководством Ганки Бендл делал свои первые переводы с русского. Помимо русского, Бендл знал в разной мере польский, сербский, французский, немецкий и английский языки.

Среди тех, кто поддерживал молодого литератора, была и Божена Немцова, бравшая у него уроки русского языка. «За его уроки по славянским языкам, — вспоминает Й. В. Фрич, — Божена делилась с ним изредка обедом, угощала чаем, лепешкой или яблоком, словом, чем могла».¹⁷

Бендл — романтик. В его оригинальных стихах звучат мотивы мировой скорби, разочарования. Подобные настроения поддерживались атмосферой безвыходности в период реакции. Духовная семинария, куда Бендл поступил в 1856 году, не принесла ему душевного успокоения. Это, в сущности, была «духовная» тюрьма, куда поэта заключила нужда. Единственное утешение он находил в литературных занятиях. Он писал небольшие стихотворения, но они не удовлетворяли его.

Впервые с творчеством Пушкина Бендл познакомился в переводах Ф. Л. Челакковского, а в оригинале позднее, когда посещал семинар Ганки. На молодого поэта самое сильное впечатление произвел «Евгений Онегин». Он стал переводить Пушкина, но начал с вещей, более ему доступных. Первым его переводом была «Сказка о рыбаке и рыбке». Возможно, Бендл обратился к этой сказке под впечатлением общения с Боженой Немцовой, которая тогда занималась собиранием и обработкой народных сказок. Затем в периодической печати появились в переводе Бендла «Черная шаль», «Ворон к ворону летит», «Конь» и «Три ключа». Три последних стихотворения были опубликованы в июле 1854 года. В середине того же года читатели познакомились с поэмой Пушкина «Кавказский пленник» в переводе Бендла.

О том, как беззаветно поэт любил Пушкина, свидетельствует его переписка с Б. Немцовой. Приехав в Чешские Будейовицы, где находилась семинария, он сразу же отправил писательнице письмо: «Без него (Пушкина, — К. Р.) все-таки не могу, будьте так добры, пошлите мне его, я его забыл у Вас».¹⁸ А получив книгу, пишет Б. Немцовой, что пушкинские стихи — его единственная отрада.

В семинарии он интенсивно переводит произведения русского поэта. В последнее время, сообщает он в 1858 году Б. Немцовой, я не делал «ничего, кроме этого потрясающего Пушкина».¹⁹ Закончив перевод «Евгения Онегина», он записывает в дневнике: «Окончил „Евгения Онегина“ 13 марта 1860 года утром. Слава Богу! При окончании был уже на четвертом курсе богословского факультета, до выпускных экзаменов оставалось четыре месяца. Хотя я довольно встревожен (nespokojen), но меня не покидает надежда, что успокоение, по которому давно тоскую, наступит! Да сохранит меня господь Бог от новых тревог души и сердца!»²⁰

Из этой записи видно, какой притягательной была для молодого богослова поэзия Пушкина. Накануне выпускных экзаменов он не к ним готовится, а переводит любимое произведение любимого поэта.

Еще задолго до окончания перевода «Евгения Онегина» Бендл задумывается над возможностью осуществить отдельное издание сочинений Пушкина на чешском языке. Это был смелый замысел, не имевший прецедента. Из иноземных поэтов только Шекспир удостоился в Чехии такой чести. Его сочинения издавались по специальному решению Чешской Матицы. Этому предприятию придавалось общенациональное значение. Но Бендл, поддержанный друзьями, решился. Божена Немцова искала издателя, который, наконец, был найден в Писке, где и вышли два тома переводов Бендла из Пушкина в 1859—1860 годах.

Если глубоко задуматься над тем, чем для Бендла был Пушкин, то нельзя не прийти к заключению, что творчество русского поэта было тем миром, который позволил ему выйти из состояния мрачного отчаяния и разлада с действительностью, получившего отражение в его стихах и прозе. И не только ему. Свободолобивые стихи Пушкина воспринимались чехами как порыв свежего ветра, ворвавшегося в душную атмосферу реакции.

Бендл не писал критических статей. Его три этюда о Пушкине — биографический очерк «Александр Пушкин» (1854), статья «Судьба певца „Бахчисарайского фонтана“ и других поэтов русских» (1854) и предисловие к первому тому избранных сочинений Пушкина (1859), представляющие собой единый цикл, — следует рассматривать как высказывания переводчика о предмете своего перевода.

¹⁷ Цит. по: Mojmir Otruba. Božena Němcová. Praha, 1964, s. 145.

¹⁸ Цит. по: Puškin u nás, s. 188—189.

¹⁹ Там же, s. 189.

²⁰ Цит. по: Václav Čenek B e n d l. Básně a novely. V Praze, 1938, s. 21—22.

Эти статьи давали в свое время наиболее полную информацию о Пушкине в Чехии. До этого о русском поэте очень скупо писал лишь Ф. Б. Коржинек.²¹ Бендл кое в чем повторяет Коржинека, однако излагает факты более полно и сообщает чешскому читателю много нового.

К оценке взглядов Бендла на Пушкина послевоенное чешское литературоведение подходило не вполне исторически и объективно. Одни слишком преувеличивали самостоятельность его суждений (Ю. Доланский), другие (Гелена Прохазкова) резко критиковали его за некоторые мнения, которые, по существу, не были его собственными. Эти крайности мешали выработке правильного представления о деятельности Бендла.

* * *

Взгляд Бендла на Пушкина складывался под влиянием парижских лекций Мицкевича о славянских литературах, и это отразилось в его статьях. Он повторяет мысли Мицкевича о *якобинстве* пушкинской поэзии, о ее *байронизме*, и у Мицкевича же заимствует ошибочные характеристики основных образов «Евгения Онегина», превознося в качестве идеала Ольгу и снижая образ Татьяны, считает роман автобиографическим, что якобы отразилось в Онегине и в Ленском и т. д. Одновременно Бендл повторяет высокую оценку Мицкевичем романа в целом. Но следует отметить, что Бендл в своих выводах не пошел вслед за польским поэтом, отрицавшим будущее России и русской литературы. Это обнаруживается уже в первой статье «Судьба певца „Бахчисарайского фонтана“ и других поэтов русских».

Главная мысль статьи заключается в раскрытии величия русской поэзии, рожденной великим народом, в глубокой вере в будущность русского народа и его духовную мощь, выражением которой служит его литература. Отыскивая причины трагической гибели многих русских поэтов (Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, Марлинский, Кольцов, Веневитинов, Дельвиг, Гоголь), Бендл повторяет тезис Мицкевича о враждебности паризма русской литературе, но в отличие от польского поэта приходит к иному заключению. Россия, говорит он, во многом загадочная страна. Одни видят в ней бездну варварства и испорченности, другие превозносят до небес ее патриархальность. «Истина заключается в том, — пишет Бендл, — что народ, который нашел в себе достаточно сил без всякой посторонней помощи свергнуть двухсотлетнее монгольское иго... будет иметь славную будущность, и свидетельством этой будущности является русская литература». Но русская поэзия «достигла своей вершины лишь в ссылке, на Кавказе и в Бессарабии, вдали от деспотизма», и вопреки ему Пушкин и Лермонтов «вполне достигли развития своего гения», сблизившись с народом, познали действительность и создали ее верные картины.

Они не могли, в особенности Лермонтов, в описании столкновений «между горцами и русскими отказаться от симпатии к первым», и горцы (тут Бендл допускает ошибку, называя их «противниками русского народа») «играют у них первые роли», т. е. горцев они делают положительными героями. Это в глазах чешского поэта — «такая объективность, какой военная поэзия других народов не знает».

Враждебность к деспотизму, свободолюбие и симпатии к угнетаемым русским паризмом народностям, объективность в изображении действительности — вот что высоко ценит в русской литературе Бендл, в этом глубинный смысл его статьи (если очистить ее от риторики, характерной для стиля автора).

Комментируя обстоятельства гибели Пушкина, Бендл говорит о происках «людей, которые недоброжелательствуют другому человеку, в особенности когда он *любимец народа*», то есть поэт погиб по причине недоброжелательства тех, кто писал анонимные письма, во вине людей, которым противостоял и *народ*, и его *любимец-поэт*. «О нем горевала вся необозримая Россия», — пишет автор. Этим «народ показал, что понимает своего поэта, что умеет ценить его». Таким образом, для Бендла ясна глубокая связь русского поэта с народом и причина его безвременной гибели: враждебность к нему антинародных сил. Такое понимание ситуации делает честь молодому чешскому переводчику Пушкина 50-х годов прошлого века. Тут устами Бендла говорила истинно передовая часть чешского общества.

В предисловии к первому тому своих переводов из Пушкина Бендл окончательно освобождается от некритического отношения к мицкевичевским оценкам Пушкина, правильно указывает на то, что если в южных поэмах еще ощущается влияние Байрона, то позднее Пушкин «выступает вполне самостоятельным» поэтом.

Давая оценку произведений русского поэта, Бендл отмечает «правдивость в изображении пейзажей и нравов в его поэмах».²² Как романтик, Бендл, естественно, больше всего восторгается «Бахчисарайским фонтаном», который для него

²¹ См.: К. И. Ровда. Чехи и русские в их литературных взаимосвязях (50—60-е годы XIX века). Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 55—60.

²² V. Č. B e n d l. Předmluva. In: V. Č. B e n d l. Výbor básní Alexandra Puškina. Sv. I. V Písku, 1859, s. 10.

«дышит самой нежной поэзией» и отличается правдивостью изображения персонажей и соединением совершенства формы «с изяществом мысли». «Евгений Онегин» как роман в стихах является в глазах Бендла *лучшим произведением русской литературы*. А что касается трагедии «Борис Годунов», то чешский переводчик, хотя и считает ее неспешной (нельзя забывать о слабо развитой театральной технике того времени), но полагает, что по своим художественным достоинствам «она занимает *одно из первых мест*».

* * *

В статье «Пушкин у западных и южных славян» П. Г. Богатырев особо отметил, что перед славистами-пушкинистами стоит задача «показать органическую связь переведенных на тот или другой славянский язык произведений Пушкина с общим литературным процессом у этого славянского народа», как эти произведения «в переводе открывали новые пути славянским литературам» и «обогащали литературные языки славянских народов».²³

Решить эту задачу на примере переводов Пушкина на чешский язык — значит *подойти к пониманию процесса усвоения всей русской литературы послепушкинской поры у чехов*. При этом надо учитывать все стороны этого процесса, в котором решающими были внутренние законы развития чешской литературы как движущегося, находящегося в вечном становлении эстетического явления, связанного с эволюцией языка и всей совокупности общественных отношений.

На вопрос о том, как входило творчество Пушкина в чешскую литературу, нельзя дать прямолинейного и категорического ответа. На самый важный вопрос, готова ли была чешская литература в 50-е годы XIX века, когда его переводил В. Ч. Бендл, к восприятию творчества Пушкина, можно одновременно ответить *и да и нет*.

Готова, потому что перед чешской литературой с неумолимой необходимостью вставали и требовали своего решения проблемы, которые в другой славянской стране уже решил Пушкин. Перед чешским обществом стояла задача создания большой литературы во всех жанрах, задача утверждения нового героя — борца за национальное и социальное освобождение, задача углубления творческого метода в исследовании реальности и т. д. Пушкинское творчество воплощало в себе то, в чем особенно нуждалась чешская литература. Когда же мы обращаемся к исторической реальности середины и второй половины 50-х годов и видим, что чешский литературный язык еще только формировался и только в своих вершинных явлениях — в поэзии Эрбена и прозе Б. Немцовой — достиг относительного совершенства, то приходим к выводу, что круг эстетических проблем, уже решенных Пушкиным, во многом был еще чужд господствовавшей у чехов поэтике (именно поэтому истинное значение «Евгения Онегина» не было понято ни переводчиком, ни критикой, ни писателями). В этом случае справедливо будет сказать, что к восприятию творчества Пушкина и русской реалистической литературы вообще чешская культурная среда не была вполне готова.

Это реальное противоречие и было движущей пружиной в усвоении пушкинской поэзии. В условиях чешского литературного развития того времени уже сам отбор произведений Пушкина (южные поэмы, «Евгений Онегин» и «Борис Годунов») для перевода на чешский язык был большой заслугой В. Ч. Бендла. Усвоение этих шедевров было значительным явлением в истории молодой чешской литературы, наряду с другими приобретениями из сокровищницы мирового искусства.

Но чтобы сделать произведения русского поэта достоянием чешской литературы, нужно было поднять чешский литературный язык и чешскую поэтику до того уровня, на котором они находились у Пушкина. Между тем чешский литературный язык окончательно сформировался лишь к концу XIX века. Хотя в творчестве Б. Немцовой и в переводах Гавличка из Гоголя он и был выработан, но его форм и ресурсов было недостаточно для передачи пушкинской образности. Многого надо было сделать, «чтобы переводчики с честью могли выполнить свою задачу и приблизиться к незамысловатому и простому, на первый взгляд, но в сущности трудно-переводимому пушкинскому оригиналу».²⁴ Что касается поэзии, то здесь трудности усугублялись тем, что надо было передать ритм, стихотворную интонацию поэтического произведения.

Большим препятствием в переводе с русского языка на чешский является различие структур русского и чешского языков, несмотря на их родство. В отличие от подвижного ударения в русском языке, допускающего неисчислимые комбинации в употреблении стихотворных размеров, в чешском языке мы имеем дело с постоянным ударением на первом слоге, и это весьма затрудняет передачу на чешский язык таких метров, как ямб, анапест. Поэмы Пушкина и «Евгений Онегин» написаны четырехстопным ямбом с чередованием мужских и женских рифм, «Бо-

²³ Славянский сборник, II. Выпуск филологический. Изд. Воронежского университета, 1958, стр. 31.

²⁴ Václav Burján. Puškinová próza v české literatuře. In: Puškin u nás, s. 313.

рис Годунов» — пятистопным ямбом. А чешскому стиху именно ямб менее всего свойствен. Поэтому при переводе необходимо подыскивать односложные слова и в начале, и в конце стиха. Но было бы неверно считать, что ямб в чешском стихе всегда является искусственным. Он также возможен, хотя употребление его весьма ограничено.²⁵

Проблема перевода Пушкина на чешский язык в 50-е годы была связана с проблемой усвоения опыта европейской поэзии вообще. После двухсотлетнего молчания чешская поэзия впитывала в себя все богатства европейской культуры. Естественно, что при многообразии жанров и форм иноземных литератур переводчики должны были быть новаторами.

При переводе пушкинских поэм и «Евгения Онегина» Бендл столкнулся с проблемой стихотворных размеров, которую должно было решать его поколение, поколение Галека и Неруды. Четырехстопный ямб, широко распространенный в русской поэзии, в чешской литературе был сравнительно редок. Преобладающими рифмами чешского стиха и поныне являются женские, двусложные, а мужские создаются, с одной стороны, из ударных односложных слов, с другой — из слов трехсложных, которые утрачивают, однако, характер мужских рифм, поскольку на последнем слоге нет главного ударения, а только икт. Да и вся чешская поэтика была иной по сравнению с русской.

Не имея возможности найти равноценную, абсолютно соответствующую пушкинскую метрику, Бендл расширяет пушкинскую строку на одну стопу, отступает от точного чередования мужских и женских рифм и часто употребляет рифмы, созданные с помощью трехсложных слов.

Было ли это неизбежно?

Как показал Богуслав Илек и как было ранее отмечено другими исследователями, Бендл пошел на это ради облегчения рифмовки.²⁶ Но став на этот путь, переводчик оказался перед опасностью удлинения всего текста. Случая перевод с оригиналом, почти в каждом стихе замечаешь, как поэт должен был вставлять лишние слова, отсутствующие в оригинале, или повторять одни и те же слова дважды, вставлять предлоги, каких нет в оригинале, и т. п., чтобы выдержать избранный им размер пятистопного ямба. К чему это вело? К тому, что пушкинский стих становился неузнаваем: из сжатого и лаконичного он превращался в многословный и рыхлый.

Бендл строго выдерживает количество строк в строфе. Но иной раз ради рифмы он отступает от фактуры стиха, растягивает одни стихотворные строки и выбрасывает другие. Например:

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в Оперу скорей...
(«Отрывки из путешествия Онегина»)

Však hled'te, slunce do moře se
topí;
Dostali jsme se šťastně k večeru;
Znenáhla soumrak na město se
klopí —
Tož pojed'me poslechnout též operu... .

Первый стих в этой строфе растянут в три стиха, зато последние два («Но, господи, позволено ль С вином равнять do-re-mi-sol'») оставлены за пределами чешского текста. Естественно, что подобные операции искажают поэму, и ее смысл, и ее стиховую оболочку.

Бендл был сыном своего времени и находился во власти старой поэтической традиции, которую не мог преодолеть, и часто пользовался штампами. Б. Илек проделал кропотливую работу. Анализируя перевод «Евгения Онегина», он составил перечень слов и словосочетаний, характерных для собственных стихов Бендла и употребленных им при переводе вместо пушкинских своеобразных выражений. Этот прием, как правильно отмечает исследователь, извращает индивидуальный стиль русского поэта, характеры действующих лиц.

Нет нужды рассматривать переводы Бендла подробно. Это сделано чешскими исследователями. Гелена Прохазкова сопоставила все переводы Бендла из Пушкина с оригиналом и сделала много ценных наблюдений.²⁷ Богуслав Ирасек проанализировал перевод «Евгения Онегина» в языковом отношении.²⁸ Б. Илек исследовал тот же перевод самым скрупулезным образом не только со стороны языка, но и

²⁵ См.: B. Jirásek. Rozbor prvního českého překladu Puškinova «Evžena Oněgina». In: «Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury» (далее: BVSRL), IV. Praha, 1960, s. 182.

²⁶ См.: Bohuslav Ilek. Bendlův překlad «Evžena Oněgina». In: BVSRL, V. Praha, 1964, s. 120.

²⁷ Helena Procházková. Po stopách puškinových do let šedesátých, s. 152—239.

²⁸ B. Jirásek. Rozbor prvního českého překladu Puškinova «Evžena Oněgina», s. 267—282.

стиля.²⁹ То же в отношении «Графа Нулина» сделал Бедржих Догнал.³⁰ И все же переводы Бендла из Пушкина не получили еще должной оценки. Исследованию Прохазковой не хватает широты взгляда. Она больше занимается частностями и не рассматривает переводы Бендла в связи с эпохой, с развитием языка и стихотворной техники, не задумывается над вопросом, удалось ли передать Бендлу стиль произведений Пушкина. Б. Ирасек делает попытку рассматривать перевод «Евгения Онегина» в связи с историко-литературным процессом, с развитием литературного языка, но недостаточно внимателен к неточностям перевода.

Более глубоко подходят к анализу переводов Бендла Б. Илек и Б. Догнал, но оба слишком увлекаются критикой отрицательных сторон и не учитывают достоинств Бендла как переводчика, им чужд историзм в оценке переводов. В самом деле, Илек выписывает все искажения содержания и формы, стиля произведения, но при этом не учитывает того, что можно набрать также много примеров, когда переводчик остается верен оригиналу. И потому выводы Б. Догнала и Б. Илека, при всей добросовестности их исследований, не кажутся бесспорными. Первый все же признает переводы Бендла весьма важными для своего времени, во многих отношениях не устаревшими и до сих пор. Второй отрицает какое бы то ни было значение бендловского перевода «Евгения Онегина». Он пишет: «Исследование перевода „Евгения Онегина“, исполненного Бендлом, в его главных чертах приводит нас... к его отрицательной оценке. Бендл прежде всего не сумел создать из чешского „Евгения Онегина“ художественно совершенного произведения, по своему художественному мастерству соответствующего оригиналу».³¹

Причину неудачи, постигшей Бендла при переводе пушкинского романа в стихах, Илек находит в том, что Бендл видел в «Евгении Онегине» лишь вариант байроновского Дон-Жуана и считал роман Пушкина произведением в художественном отношении более слабым, чем его мнимый «образец», «не вник в развитие действия, не познал характеры и не понял их отношений», не создал своего стиля и находился под влиянием поэтических традиций прошлого, употреблял готовые обороты прежних поэтов почти без изменений. Переводчик был в плену шаблонных выражений, которые не соответствовали оригиналу, и потому чешская литература «не была оплодотворена гениальным произведением Пушкина, не была обогащена новыми идеями, образами, художественными средствами. Перевод Бендла является одной из самых больших ошибок в истории нашего перевода».³²

* * *

Выводы строги и категоричны. Но настаивает самый принцип, с каким подходит Б. Илек к бендловскому переводу «Евгения Онегина». Бендл, по словам чешского исследователя, «не сумел создать из чешского „Евгения Онегина“ художественно совершенного произведения», которое «по своему художественному мастерству» соответствовало бы оригиналу. Но мог ли он создать совершенный перевод в тех конкретных условиях, в которых находился чешский язык, чешское стихосложение и чешская литература вообще? Если бы Бендл создал совершенный перевод «Евгения Онегина», он оказался бы равновеликим с Пушкиным поэтом и поднял бы чешский стих и, может быть, чешскую поэзию на тот уровень, на котором находилась русская поэзия в лице Пушкина и Лермонтова. Таким поэтом Бендл не был. Больше того, можно ли говорить, что нынешние великолепные переводчики, например Петер Кржичка, создали настолько совершенные переводы произведений Пушкина, что закрыли путь к дальнейшему улучшению переводов Пушкина на чешский и другие языки? Метафизический, внеисторический подход помешал Б. Илеку правильно оценить переводческую деятельность В. Ч. Бендла.

Глубоко прав был русский поэт-переводчик и теоретик художественного перевода М. Л. Михайлов, когда говорил, что каждое поколение будет с новой энергией, с новой любовью обращаться к изучению Шекспира, и «каждый век откроет в Шекспире что-нибудь новое, что не поддавалось или ускользало от понимания предшествовавшего века... и иностранные литературы будут нескончаемо обогащаться новыми его переводами».³³ Процесс постижения подлинника бесконечен, как постижение любой истины, все более и более открывающейся во времени, как бесконечен процесс развития языка.

И если попытаться подойти к оценке переводческой деятельности Бендла исторически, то нельзя не оценить положительно его деятельность, несмотря на все недостатки, присущие его переводам.

Илек утверждает, что в переводах романтических поэм русского поэта Бендл был более удачлив. И в них вызывают сомнения некоторые переводческие средства

²⁹ Bohuslav Ilek. Bendlův překlad «Evžena Oněgina», s. 117—152.

³⁰ Bedřich Dohnal. České překlady heroikomickej Puškinovy básně «Hrabe Nulin». «Československá rusistika», 1966, č. 3, s. 161—167.

³¹ Bohuslav Ilek. Bendlův překlad «Evžena Oněgina», s. 130.

³² Там же, стр. 141—142.

³³ Цит. по: Русские писатели о переводе, XVIII—XX вв. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 412.

Бендла, по, по мнению Илека, отклонение от оригинала не так бросается в глаза. Бендл «не понял идейного и стиливого различия между южными поэмами и „Евгением Онегиным“ Пушкина и употребил в работе над переводом „Евгения Онегина“... те же приемы... Бендл не только не заметил отличия жанра „Евгения Онегина“ как романа в стихах от южных поэм, но и не распознал несходства их главных образов, для него осталось чуждым развитие Пушкина к реализму».³⁴ Бендл с романтических позиций подошел к интерпретации «Евгения Онегина» и основных образов романа, заявляет Б. Илек.

Действительно, сличение переводов южных поэм с подлинниками подтверждает выводы Б. Илека. Как и при переводе «Евгения Онегина» и «Графа Нулина», здесь встречается неправильное понимание отдельных слов русского языка и неправильная передача их на чешский язык. И здесь простой и лаконичный пушкинский стих теряет свою упругость, гибкость, становится тягучим и дряблым. Как и в реалистических вещах, здесь часто употребляются уменьшительные суффиксы (око вместо око и т. д.), повторяются эпитеты, нагнетается мелодраmatизм, расширяется пушкинский текст, в иных случаях смягчаются отрицательные характеристики героев и т. д. и т. п. Иначе говоря, Бендл искажает подлинник.

И происходит это по тем же причинам, что и в «Евгении Онегине». Принятое решение об удлинении каждого стиха на одну стопу образует пустоты, которые переводчик заполняет служебными словами, эпитетами — двумя-тремя вместо одного пушкинского, и т. д. Например:

Как ты захочешь. Я готов
С тобой делить и хлеб и кров.
(«Цыганы»)

Jak chceš. Co vše mám zlého,
dobrého,
Chci sdílet s tebou — chléb i stan.

Пушкин пишет просто, лаконично и сдержанно:

Зари багряной полоса
Объемлет ярко небеса.
(«Полтава»)

Переводчик должен сказать *длиннее* по принятому им правилу. К пушкинской метафоре, которую он к тому же усложняет, Бендл добавляет сравнение, и мы читаем:

Co lesklá čara, rumená tak zář
Objímá svěžerdélou nebes tvář,

что по-русски значит: «Как сияющая полоса, румяное зарево Обнимает зардевший лик небес».

В ряде случаев Бендл при переводе изменяет оттенки в штрихах пушкинского рисунка, что приводит к изменению самого смысла. Если отвлечься от ритмической организации стиха и обратиться лишь к зрительным образам «Бахчисарайского фонтана» в сцене, где русский поэт описывает покой Марии, и сопоставить их с переводом, то нельзя не заметить здесь дурной романтизации. Пушкинский «некто неземной» превращается в «высший дух». В русском тексте дается просто картина горящей перед ликом богородицы лампы. В переводе эта картина активизируется, оживляется отраженным светом, который «озаряет лик святой деви». У Пушкина нет и упоминания о молитвах княжны перед иконой — в переводе мы видим ее скорбно склонившейся перед святым ликом. Переводчик акцентирует внимание на религиозно-мистическом мироощущении героини, на тяжелых предчувствиях, переполняющих ее.

Чаще всего, однако, добавления, вносимые переводчиком, не искажают смысла пушкинских строк, но ослабляют поэтичность их звучания, лишают лаконичности.

Анализ поэтики бендловских переводов южных поэм показывает, что и романтические поэмы Пушкина, и его реалистические произведения («Граф Нулин» и «Евгений Онегин») несут на себе груз сентиментально-романтической традиции, которую Бендл не сумел преодолеть ни в оригинальном творчестве, ни в своей переводческой деятельности. Поэтому противопоставление перевода «Евгения Онегина» переводам южных поэм как пример того, что Бендл не понял пушкинского реализма и перевел реалистические произведения в романтическом ключе, на наш взгляд, не вполне правомерно. Если считать, что Бендл не понял пушкинского реализма, то в равной степени можно сказать, что он не понял и пушкинского романтизма. Простой, ясный стиль пушкинских поэм не нашел достойной формы в чешском стихе Бендла. После такого вывода, нужно, если следовать принципам Б. Илека, зачеркнуть не только перевод «Евгения Онегина» и «Графа Нулина», но и всю переводческую деятельность В. Ч. Бендла, сочтя ее «одной из самых больших ошибок в истории» чешского перевода. Но это был бы неправильный подход к оценке деятельности чешского поэта.

³⁴ Bohuslav Ile k. Bendlův překlad «Evžena Oněgina», s. 126.

* * *

Помимо поэм и романа «Евгений Онегин», Бендл перевел также трагедию Пушкина «Борис Годунов». Знакомство с переводом этой трагедии имеет существенное значение для беспристрастной оценки переводческой деятельности Бендла, а между тем перевод этот не вызвал интереса среди чешских исследователей.³⁵ «Борис Годунов» написан белым стихом, что существенно облегчало его перевод на чешский язык. Не нужно было заботиться о рифме, но нужно было соблюдать размер — пятистопный ямб.

Как же справился с переводом этой трагедии чешский поэт?

Гелена Прохазкова считает перевод трагедии слабым, но ее аргументация сводится лишь к тому, что он «кишит русизмами, и в нескольких случаях Бендл не понял смысла оригинала».³⁶ Что касается русизмов, то следует помнить, что «в период национально-культурного возрождения славянских литератур внесение русизмов в славянские литературы, в частности в переводы с русского, отнюдь не считалось недостатком».³⁷ Многие русизмы вошли в славянские языки и несомненно обогатили их. Русизмы и в наше время продолжают проникать в славянские языки. Доказательства же непонимания смысла оригинала сводятся у Г. Прохазковой к нескольким примерам, которые не могут иметь решающего значения при оценке перевода в целом.

Например, в сцене «Корчма на литовской границе» Бендл неточно передает произнесенную Варлаамом поговорку: «Ино дело пьянство, а иное чванство» («jíná je to řádně pít, a jíná zase marně hníť»). Прохазкова правильно указывает на то, что слово «чванство» нельзя передавать словом «hnít» («бездельничать, лодырничать»).

Перевод пословиц и поговорок вообще дело трудное, их невозможно перевести буквально. Но в целом, на наш взгляд, переводчику удалось передать колоритную речь монаха. В переводе найдены соответствующие русским эквиваленты чешских поговорок, сохранены рифмы.

В реплике хозяйки в той же сцене Бендл смягчил тон ее высказывания о стучащихся в двери корчмы приставах. «Только слава, что дозором ходят, а подавай им и вина, и хлеба, и неведомо чего — чтоб им издохнуть, окаянным!» — говорит хозяйка корчмы у Пушкина. В переводе Бендла эти слова переданы так: «Ты подумай, они бог знает, что делают, когда суют всюду свой нос — чтоб им...» Смягчение налицо. Но враждебное отношение к приставам выражено в предшествующей реплике, которая передана Бендлом верно:

Пушкин

Бендл

От этих приставов только и толку,
что притесняют прохожих да обирают
нас бедных... Ах, вот они, проклятые!
дозором идут.

Ti hraničníci k ničemu nejsou, než
zlobiti počestné a obírat nás chudáky...
Ach, tu jsou zas ti proklatí; všechno budou
zase prohlížet.

Не понял переводчик идиоматического выражения в реплике Варлаама, адресованной Григорию: «может быть, кобылу нюхал» (т. е., может быть, наказан был). Вместо этих слов Варлаам у переводчика говорит: «Давайте споем еще!» В ремарке, где говорится о том, что входит юродивый, «обвешанный веригами», переводчик передает слово «обвешанный» словом «связанный».

Эти погрешности вряд ли достаточны для того, чтобы охарактеризовать перевод «Бориса Годунова» в целом как неудачный и слабый.

Г. Прохазкова считает перевод неполным на том основании, что в нем отсутствуют сцены «Девичье поле», «Ограда монастырская», «Палаты патриарха» и разговор Марины Мнишек с горничной Рузей в сцене «Замок воеводы Мнишка в Самборе». Ставить в вину Бендлу пропуск этих сцен³⁸ нельзя по той простой причине, что они отсутствуют в посмертном издании собрания сочинений А. С. Пушкина, с которого, как указывает сам Бендл, он переводил. Чешская исследовательница, по-видимому, сопоставляла перевод Бендла с изданием сочинений русского поэта 1855 года под редакцией П. В. Анненкова, где имеются эти сцены.

Нельзя также слишком строго судить переводчика за то, что он разбил отдельные сцены «Бориса Годунова» на акты, а три первые сцены («Кремлевские палаты», «Красная площадь», «Кремлевские палаты») объединил в пролог. Это де-

³⁵ На русском языке имеется небольшая, но содержательная статья, посвященная анализу переводов пушкинской трагедии на чешский язык (см.: Н. К. Жаклова. К истории переводов драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов» на чешский язык. В кн.: Взаимосвязи славянских литератур. Сб. статей. Изд. Ленинградского университета, 1966, стр. 111—130).

³⁶ Helena Procházková. Po stopách puškinových do let šedesátých, s. 217.

³⁷ В кн.: Славянский сборник. II. Выпуск филологический, стр. 27.

³⁸ Кстати, сцену «Палаты патриарха» Бендл перевел. См. в кн.: V. Č. Bendl. Výchor básní Alexandra Puškina. Sv. I, s. 198—199.

ление сцен несколько не нарушает последовательности развития действия в трагедии.³⁹ Та же Прохазкова вынуждена признать, что Бендл в своем переводе трагедии «следует в точности оригиналу» и только в отдельных случаях нарушает ритм.

Сопоставим бендловский перевод отрывка известного монолога царя Бориса с оригиналом:

Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно.
Но счастья нет моей душе. Не так ли
Мы смолоду влюбляемся и алчем
Утех любви, но только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж, охладев, скучаем и томимся?..
Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной —
Ни власть, ни жизнь меня не веселят;
Предчувствую небесный гром и горе.
Мне счастья нет. Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать —
Но отложил пустое пощенье:
Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых.
Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!
Бог насылал на землю нашу глад,
Народ завыл, в мученьях погбаяя;
Я отворил им житницы, я золото
Рассыпал им, я им сыскал работы —
Они ж меня, беснуясь, проклинали!
Пожарный огонь их дома истребил,
Я выстроил им новые жилища.
Они ж меня пожаром упрекали!
Вот черни суд: ищи ж ее любви!

Jsem u nejvyšší vláde,
Rok šestý teď již vládnu pokojně,
Leč nemá míru duše má. Ne tak-li
My z mládí vлюбляем a lačné
Po lásce? sotva že však utišíme
Hlad srdce okamžitým ukojením,
Již schladnuvše, se trapně nudíme...
Nadarmo hadači mi prorokují
Dni dlouhé, doby nezkalené vlády —
Mně vlada ani život nebaví.
Předzvídam nebes hrom a velké hoře.
Mně blaha není. Myslil jsem svůj národ
Ve hoinu vseho, v sláve uspokojit,
A lásku jeho štědrostí si získat;
Však odložil jsem marné starosti:
Neb luza živou vládu nenávidí —
Lid umí jenom mrtvé milovat.
Jsme nerozumci, národní když chvála
Neb jarý jasot srdce naše bouří.
Bůh seslal na Rus velký hlad,
Lid plakal, an ho muky svíraly,
Já otevřel jim špýchary, já zlato
Jim sypal, já jim práce vyhledával:
A oni se vztekem mě proklínali.
Strašlivý požár shtil domy jich,
Já vystavěl jim nové přibytky —
A za to žár ten mně pak vyčítali!
To luzy soud — pak hledej lásku její!

Здесь нет ничего лишнего: ни междометий, ни добавочных эпитетов, которые так часты в других переводах Бендла из Пушкина. Вместе с тем и тут встречается неправильная передача отдельных слов, свидетельствующая о недостаточном знании Бендлом русского языка (слово «вопл» он неправильно передает словом «jasot», которое обозначает «ликование, восторг»). Зато редкому слову «плеск» Бендл удачно подбирает чешский эквивалент «chvála», который, в общем, правильно передает смысл, вкладываемый русским поэтом в слово «плеск» (выражение одобрения). Это отрывок типичен для всего чешского текста трагедии в переводе Бендла: переводчик фраза за фразой воспроизводит оригинал, сохраняя, насколько возможно, ритмическое строение стиха и не насилуя родного языка.

В целом нельзя не признать перевод «Бориса Годунова» в исполнении Бендла удовлетворительным для своего времени. Близка к истине советская исследовательница, которая считает его, по сравнению с переведенными ранее, в 30-х годах, Я. С. Томячком отрывками из этой трагедии, «не только полным, но и полноценным художественным произведением», которое для своего времени было произведением выдающимся. «Перевод Бендла, — пишет она, — отличался большой точностью: в нем сравнительно мало ошибок, неправильных толкований пушкинского текста. Пропуски отдельных стихов и ремарок касались малозначительных мест драмы и не нарушали ее идейного замысла».⁴⁰

Последовавшие через десятки лет переводы произведений Пушкина, сделанные Э. Красногорской⁴¹ и В. А. Юнгом, были значительным шагом вперед в языковом и стилистическом отношении, но и они несут на себе печать своего времени. Например, во многих местах стих Э. Красногорской неритмичен, литературен,

³⁹ Н. К. Жакова в статье «К истории переводов драмы А. С. Пушкина „Борис Годунов“ на чешский язык» пишет, что, разбив трагедию на акты, введя единство времени, места и действия, Бендл сделал из нее драму в духе классицизма, тогда как Пушкин «выступал против Бендл установленных классицистических канонов» (стр. 115). Но разбивка на акты никак не может превратить трагедию Пушкина в произведение классицизма. Шекспир, как и Пушкин, не разбивал свои пьесы на акты, а последующие издатели сделали такую разбивку. Но от этого произведение Шекспира не стали трагедиями в духе классицизма.

⁴⁰ Н. К. Жакова. К истории переводов драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов» на чешский язык, стр. 114, 115.

⁴¹ Э. Красногорская перевела также «Кавказского пленника», «Бахчисарайский фонтан», «Цыган», «Медного всадника» и издала эти переводы в 1894 году.

академичен. Чтобы сохранить ритмическую схему, она сокращает стихотворную строку либо заменяет одно слово другим. Этот прием у Красногорской и других поэтов школы Я. Врхлицкого вообще явление нередкое. Без сомнения, Э. Красногорская в своих переводах намного ближе к пушкинскому стиху, чем Бендл, но нельзя забывать, что чешский язык и чешский стих проделали большой путь развития со времен Бендла.

Судить о Бендле как истолкователе и переводчике творчества Пушкина следует с точки зрения того, что нового внес он в понимание Пушкина по сравнению с тем, что чехи знали о русском поэте и как переводили его произведения до Бендла. Только тогда мы поймем истинное значение его как пропагандиста и переводчика произведений великого русского поэта. И тут, думается, ближе к истине находятся те исследователи, которые не зачеркивают переводческую деятельность В. Ч. Бендла начисто, а подходят к ней конкретно-исторически (Б. Ирасек, Ю. Доланский, И. Левый, Я. Завада, П. Г. Богатырев и др.). Техника перевода и сам поэтический язык Бендла, как отмечает Ярослав Завада, несут печать своего времени — 50—60-х годов XIX века. В заслугу Бендлу надо поставить то, что он целиком и с успехом решил проблему чешского ямба, который до него имел сравнительно слабую традицию. Его переводы в свое время воспринимались положительно, они не вызвали отрицательных отзывов. Наоборот, именно через них в основном чешские читатели, в том числе писатели — современники Бендла: Галек, Неруда, Б. Немцова и др., — знакомились с Пушкиным в течение длительного времени. Эти переводы оказывали на современное Бендлу поколение известное влияние, благодаря им чешская поэзия не находилась под односторонним влиянием литератур английской и немецкой, но чутко прислушивалась к поэзии славянской и преимущественно русской. В этом отношении и должны быть оценены положительно переводы В. Бендла.⁴²

И поэты последующего поколения изучали творчество Пушкина по переводам Бендла. «Поэма Пушкина „Кавказский пленник“ в переводе Бендла, — пишет Йозеф Ирасек, — воздействовала на Чеха как что-то до тех пор небывалое».⁴³ Франтишек Халуца «был самым большим почитателем Пушкина. Как и большинство поэтов старшего поколения, он познакомился с ним по переводам Бендла, а позднее читал в оригинале».⁴⁴ Одним из больших ценителей Пушкина был чешский поэт Карел Легер. В письме к Йозефу Ирасеку он писал, «что некоторые стихи из пушкинского „Евгения Онегина“ в переводе Бендла помнит по прошествии пятидесяти лет».⁴⁵

Большой знаток чешского языка и творчества Пушкина И. И. Срезневский, принадлежа к современникам Бендла, отдавал должное этим переводам, хотя и видел их недостатки, так как понимал, какие трудности стояли перед переводчиком. В рецензии на перевод «Кавказского пленника», исполненный Бендлом, Срезневский указывал на него как на «один из первых трудов молодого поэта, от которого надобно ожидать глубокого вникания не только в дух, но и в изящество внешней формы таких писателей, каков Пушкин. Последнее чеху гораздо тяжелее, потому что чешский стих еще ждет своего Пушкина». «Перевод верен почти всюду дословно, и с чешской точки зрения стих превосходный. Русский заметит в нем необходимость отделения долготы от ударения при возможности их смешивать... почти полное отсутствие мужских рифм» — «все это вместе русскому не может не казаться странным», но зная, что «таковы свойства чешского выговора, он легко помирится с чешским стихом».⁴⁶

И свойства чешского стиха, и разница в дарованиях Пушкина и его чешского переводчика приводили русского слависта к следующему выводу: «Нельзя не назвать перевод верным, не сказать, что г. Бендл переживал то, что после перевел, но его стихи кажутся нам не стихами в сравнении с гармонией звуков Пушкина».⁴⁷ В отзыве на перевод «Полтавы» Срезневский писал, что этот перевод сделан «довольно верно, иногда дословно, но тяжеловато».⁴⁸ Это действительно так. Бендлу не удастся добиться передачи легкости и музыкальности стиха Пушкина. И все-таки его деятельность как пропагандиста и переводчика поэзии Пушкина, при всех недостатках его переводов, должна быть оценена положительно.

Суждения Бендла о Пушкине и его переводы из Пушкина были активно действующим фактором историко-литературного процесса у чехов. Перечеркнуть эту деятельность — значило бы обеднить наши представления о путях и особенностях развития чувственно-практического, эстетического опыта чешского общества в 50—80-е годы XIX столетия.

⁴² См.: Jaroslav Z á v a d a. Puškin a český verš. In: Puškin u nás, s. 259.

⁴³ J. J ir á s e k. Rusko a my, d. IV. Praha, 1946, s. 145.

⁴⁴ Там же, т. II, стр. 157.

⁴⁵ Там же, т. IV, стр. 145.

⁴⁶ «Известия Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», т. III, 1854, стр. 306, 307.

⁴⁷ Там же, стр. 307.

⁴⁸ Там же, т. VI, 1858, стр. 371.

ТУРГЕНЕВ И ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОБЩЕСТВО ВЗАИМНОГО ВСПОМОЖЕНИЯ РУССКИХ АРТИСТОВ

(ПО НЕОПУБЛИКОВАННЫМ МАТЕРИАЛАМ)

Несмотря на серьезные достижения советского тургеневедения в последние годы, научная биография Тургенева еще не написана. В биографической канве писателя есть еще малообследованные и вовсе неизвестные специалистам и читателям области. К ним принадлежит, например, история участия Тургенева в организации петербургского Общества взаимного вспоможения русских артистов в 1876 году.

Обнаруженные нами в Центральном государственном историческом архиве литературы и искусства в Москве неопубликованные документы (архив названного выше Общества, письмо Тургенева в Совет Общества, его доверенность и автограф 1876 года)¹ представляют интерес как для понимания прогрессивной общественной деятельности Тургенева в России в 70-е годы, так и для истории русской культуры.

Во второй половине XIX века в связи с оживлением общественной жизни в России возникает множество литературных, театральных, художественных объединений. К ним относятся основанное в Петербурге в 1859 году Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым, петербургское Общество взаимного вспоможения русских художников (1871), петербургское Общество любителей сценического искусства (1879), ряд московских обществ: Общество русских драматических писателей и оперных композиторов, организованное по инициативе А. Н. Островского в 1874 году, им же созданный Московский артистический кружок (1866), множество провинциальных обществ в Харькове, Казани. Большинство из них объединяло единомышленников и преследовало филантропические цели, защиту материальных интересов писателей, ученых, артистов, художников. В связи с этим организаторами многих подобных объединений были выдающиеся общественные деятели, крупные писатели, художники. В их числе был Тургенев, один из организаторов Литфонда, почетный член Петербургского общества художников, Московского артистического кружка.

Живший вдали от России, писатель никогда не порывал духовной связи с родиной, являлся он и непосредственным участником важнейших событий петербургской общественно-литературной жизни.

История возникновения в Петербурге Общества взаимного вспоможения русских артистов, никак не освещенная ни в исследовательской литературе, ни в воспоминаниях современников, восстанавливается нами на основании архивных материалов: по протоколам заседаний этого Общества, заседаний совета Общества, переписке его членов.

Одним из организаторов Общества, учрежденного в Петербурге 9 января 1877 года,² был Александр Филиппович Федотов, одаренный актер вначале Малого, затем Александринского театра, драматург, энергичный театральный деятель, режиссер, муж известной актрисы Г. Н. Федотовой, адресат Тургенева.³ Его передовые взгляды и просветительская позиция отчетливо проявились в совместной с А. Ф. Писемским деятельности по созданию в 1872 году народного театра при всероссийской Политехнической выставке в Москве. Примечательно, что приехавший в 1872 году в Москву Тургенев в одном из писем к П. В. Анненкову одобительно отзывался об этом театре.

В состав учредителей Общества А. Ф. Федотов привлек видных театральных деятелей и артистов: Д. Д. Коровякова, В. И. Аристова, Ф. А. Бурдина, Г. Н. Федотову, Н. Х. Рыбакова; писателей и художников: Тургенева, А. Плещеева, П. Шумахера, Г. Лароша, А. Потехина, Н. Потехина, А. П. Боголюбова, В. В. Верещагина, И. Айвазовского, К. и Н. Маковских, А. К. Бегрова, А. А. Харламова, Ф. Йордана; ученых, архитекторов, общественных деятелей: М. Я. Киттары, А. В. Половцова, М. Кавоса, А. Кавоса, Н. Бенуа, А. Мещерского, С. Юрьева, А. А. Краевского и многих других.⁴

¹ ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 59, 14, 1, 37, 38.

² См.: Протокол первого общего собрания от 9 января 1877 года. ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 14, л. 14.

³ Известно одно письмо большого Тургенева к приехавшему в Париж А. Ф. Федотову от 12 (24) января 1883 года, в котором Тургенев выражал согласие прочитать рукопись его пьесы «Про белого бычка» (см.: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. XIII, кн. 2, изд. «Наука», Л., 1968, стр. 154).

⁴ См.: Список членов, присутствовавших на первом собрании. ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 14, л. 9.

4 июня 1876 года был утвержден к печати подготовленный Д. Д. Коровяковым «Устав Общества взаимного вспоможения русских артистов», из которого явствует, что Общество было задумано с целью сплочения лиц, «посвятивших себя служению отечественным изящным искусствам», и обеспечения их пожизненными пенсиями и денежными пособиями.⁵ В задачи Общества входили организация оперных, драматических и музыкальных представлений, оформление постоянных и временных литературных выставок, проведение концертов и лекций по теории и истории изящных искусств. Обширные просветительские планы Общества должны были осуществляться его членами, состав которых не ограничивался сценическими и театральными деятелями. По Уставу участниками этого Общества могли быть также «поэты, композиторы, драматические писатели и вообще писатели по изящной словесности и по художественной критике, живописцы, скульпторы и архитекторы».⁶

Председателем первого общего собрания, состоявшегося в здании Государственной думы 9 января 1877 года, был избран А. Ф. Федотов, товарищем председателя — автор книг по вопросам сценического искусства, организатор частной театральной школы Д. Д. Коровяков.⁷

В Совет Общества вошли: профессор-естественник, почетный член Московского университета М. Я. Киттары, актер-любитель, почетный член петербургского собрания художников В. И. Аристов, поэт П. Шумахер, музыкальный критик Г. Ларош, актер И. Д. Зубарев, художник К. Е. Маковский, драматург А. А. Потехин, актер Александринского театра, друг А. Н. Островского Ф. А. Бурдин.

В рукописном списке учредителей Общества, полностью вошедшем в Устав Общества, следовательно составленном до 4 июня 1876 года (дата утверждения Устава к печати), среди множества других подписей действительных членов имеется автограф Тургенева.⁸

Тургенев мог оставить подпись в списке учредителей во время своего приезда в Петербург весной 1876 года, где он пробыл с 24 мая (5 июня) по 1 (13) июня до поездки в Москву и Спасское.⁹

Возможно, в этот период Тургенев познакомился с устройством Общества А. Ф. Федотовым и обещал поддержать его начинания.¹⁰ Хранящееся в ЦГАЛИ неопубликованное письмо Тургенева из Буживаля от 26 сентября н. ст. 1876 года к Александру Филипповичу <Федотову>¹¹ явилось, очевидно, ответом на приглашение А. Ф. Федотова принять участие в Обществе и привлечь в качестве его членов-учредителей русских художников в Париже А. А. Харламова, А. П. Боголюбова, А. К. Беггрова.

Публикуем текст письма Тургенева к А. Ф. Федотову:

«Буживаль (возле Парижа)
16, Rue de Mesmes
Понедельник, 26-го сент. 76

Я очень виноват перед Вами, любезнейший Александр Федотович.¹² Письма Харламову,¹³ Боголюбову¹⁴ и Беггрову¹⁵ я немедленно доставил по адресу — но

⁵ Устав Общества взаимного вспоможения русских артистов. СПб., 1876, стр. 3.

⁶ Там же, стр. 5.

⁷ См. сообщения об этом в «С.-Петербургских ведомостях» (1877, № 13, 13 января).

⁸ ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 50—51.

⁹ См.: М. К. Клеман. Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 246—247.

¹⁰ Среди материалов переписки членов Общества хранится письмо А. Ф. Федотова к театральному предпринимателю С. В. Танееву от 17 февраля 1877 года (ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 38, л. 4) с просьбой принять участие в организации Общества и оказать поддержку его деятельности. К письму приложен перечень адресатов, которым были посланы аналогичные обращения. В их числе — Н. Г. Рубинштейн, Д. В. Григорович, артист Малого театра Н. Е. Вильде и другие лица (ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 38, л. 7). Такого рода обращение мог получить значительно раньше и Тургенев.

¹¹ ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 59.

¹² Тургенев ошибочно написал «Федотович» вместо «Филиппович», спутав отчество А. Ф. Федотова с его фамилией.

¹³ А. А. Харламов, художник-портретист, жанрист, академик, живший в 70-е годы в Париже.

¹⁴ А. П. Боголюбов, художник-маринист, пейзажист, общественный деятель, с 1873 года живший в Париже, организатор музея Радищева в Саратове.

¹⁵ А. К. Беггров, художник-маринист, почетный член Академии художеств. Очевидно, Тургенев передал Харламову, Боголюбову, Беггрову письма А. Ф. Федотова с приглашением принять участие в Обществе взаимного вспоможения русских артистов.

собственную доверенность я хоть подписал — но позабыл ее отправить к Вам, и кто-то даже удосужился начертать несколько арифметических задач на обратной стороне. — (Что, однако, надеюсь, не помешает ее действительности). Спешу отправить Вам ее с множеством извинений и полагаю, что она придет еще во время. Доверенность Харламова и Боголюбова¹⁶ Вы, вероятно, уже получили. На всякий случай вот их адреса: Харламов — 11, [Rue]¹⁷ Place Pigalle; Боголюбов — Rue de Rome 95. — Бергров еще в Италии.

Желаю полного успеха Вашему предприятию и прошу принять уверение в моем уважении и преданности.

Ив. Тургенев»

К письму была приложена публикуемая ниже доверенность на имя А. Ф. Федотова, подписанная и датированная рукою Тургенева.

«Доверенность»

Я, нижеподписавшийся Действительный член Общества взаимного вспоможения русских артистов, сим уполномачиваю Действительного члена Александра Филипповича Федотова присутствовать за меня в Общем собрании сего Общества, имеющем быть 9 января 1877 года, принимать участие во всех его совещаниях, подавать за меня голос и вообще действовать в этом собрании, как бы я сам в оном находился. Во всем, что г. Федотов учинит на основании этого уполномочия, в том я ему верю и спорить и прекословить не буду.

Коллежский секретарь Иван Тургенев

Париж, 28/16-го сентября 1876».¹⁸

На основании этой доверенности имя Тургенева было внесено в список членов Общества, присутствовавших на общем собрании 9 января 1877 года. А. Ф. Федотов получил право голосовать за себя и за Тургенева.¹⁹

Иных документов, свидетельствующих о причастности Тургенева к этому артистическому объединению, не сохранилось. Можно предположить однако, что писатель, одобряя его цели, оказал Обществу материальную поддержку, прислав из Парижа следуемый по Уставу взнос.²⁰

В первые годы своего существования Общество действовало энергично. Его члены собирались систематически, не реже одного раза в месяц, в здании Госу-

¹⁶ Доверенность А. А. Харламова неизвестна. Доверенность А. П. Боголюбова хранится среди рукописных материалов Общества (ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 14, л. 13). Публикуем ее полностью (места, приписанные рукою Боголюбова, выделяем курсивом):

«Доверенность. Я, нижеподписавшийся Действительный член Общества взаимного вспоможения русских артистов, сим уполномачиваю ~~перечеркнуто~~ *заявляю совету Общества, что все постановления его, согласные с уставом, принимаю беспрекословно. Уполномочить же присутствовать за меня в Общем собрании сего Общества, имеющем быть 9 января 1877 года, и принимать участие во всех его совещаниях, подавать за меня голос и вообще действовать в этом собрании, как бы я сам в оном находился, я не могу, ибо не знаю, кому доверить свой голос.* Во всем, что *Совет Общества* учинит на основании *Устава*, в том я ему верю и спорить и прекословить не буду.

Профессор живописи Алексей Боголюбов.

Париж 1-го октября 1876

Адрес: Paris. — Rue de Rome 95.

*Р. С. Следующие деньги будут мною доставлены в непродолжительном времени в Комитет Общества или Вам <А. Ф. Федотову, — Н. М.>, милостивый госуда-
р.*

А. Б.».

¹⁷ В подлиннике зачеркнуто.

¹⁸ ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 14, л. 10. На обратной стороне доверенности начертано несколько цифр и вычислений, перечеркнутых черными чернилами тонкими линиями.

¹⁹ См.: ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 14, л. 9. В числе присутствовавших на первом Общем собрании значился Д. Д. Коровяков, имевший право голоса за себя и за А. А. Харламова. Очевидно, А. А. Харламов послал не дошедшую до нас доверенность на имя Д. Д. Коровякова.

²⁰ По Уставу Общества действительный член вносит в первый год 25 рублей, в последующие — 12 рублей в год (Протокол общего собрания Общества от 8 мая 1877 года. ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 14, л. 24).

дарственной думы, а с 1878 года — в помещении петербургского собрания художников (угол Гагаринской наб. и Гагаринской ул., д. 1/24).

По инициативе А. Ф. Федотова 20 марта 1877 года П. Д. Боборыкин выступил с публичной лекцией: «О цели Общества взаимного вспоможения русских артистов».²¹ Д. Д. Коровякову, Г. Ларошу, Ф. Толстому было поручено подготовить для газет статьи, разъясняющие задачи Общества. В. И. Аристов и А. Ф. Федотов взяли на себя хлопоты по устройству музыкально-литературного вечера в пользу Общества 27 февраля 1877 года.²² Однако, несмотря на многообещающее начало, деятельность этого артистического объединения не была долговечной. Его собрания становились все реже и малочисленнее. 18 марта 1879 года общее собрание Общества было объявлено «несостоявшимся за неприбытием... положенного числа членов».²³ С 1880 года Общество заметно захирело. Не спало его избрание нового председателя — принца Ольденбургского и товарища председателя — М. Я. Китгары, а затем А. А. Краевского.

В последние годы (1882—1883) вся организационная деятельность Общества сосредоточилась в руках А. А. Краевского. Немногочисленные собрания проходили в его доме (Литейный пр., 38).

В марте 1883 года во многих петербургских газетах были напечатаны объявления о проведении 19 марта в квартире А. А. Краевского собрания, на котором будет обсуждаться вопрос «о дальнейшем существовании Общества и употреблении принадлежащих ему капиталов».²⁴

Последним чрезвычайным собранием 22 мая 1883 года²⁵ Общество взаимного вспоможения русских артистов прекратило свое существование, передав принадлежавшие ему средства и все имущество во вновь организованное в Петербурге в 1883 году во многом аналогичное Общество для пособия нуждающимся сценическим деятелям.²⁶ Это благотворительное артистическое объединение имело более успешную и продолжительную судьбу. В 1894 году оно было реорганизовано в Русское театральное общество, сыгравшее важную роль в развитии театрального дела в России.

Таким образом, у истоков этого широко известного авторитетного театрального объединения, просуществовавшего до 1917 года и преобразованного после Октября во Всероссийское театральное общество, было петербургское Общество взаимного вспоможения русских артистов — первая попытка сплочения русских сценических деятелей. Участие Тургенева в его организации, безусловное сочувствие его целям и задачам могло явиться тем опытом, который писатель использовал, став в декабре 1877 года главным учредителем и секретарем Общества взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже.

²¹ См. сообщение о публичной лекции П. Д. Боборыкина в «С.-Петербургских ведомостях» (1877, № 79, 20 марта). В архиве Общества хранится письмо П. Д. Боборыкина к А. Ф. Федотову от 15 марта 1877 года по поводу этой лекции (ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 38, л. 13).

²² ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 2, 15.

²³ Там же, ед. хр. 1, л. 57.

²⁴ См.: «Петербургский листок», 1883, № 52, 6 марта (перепечатано в «С.-Петербургских ведомостях», «Правительственном вестнике»).

²⁵ В «Журнале чрезвычайного собрания гг. членов Общества взаимного вспоможения русских артистов» перечислены присутствовавшие на последнем собрании: В. И. Аристов, П. Н. Душкин, И. Д. Зубарев, И. П. Кисилевский, А. А. Краевский, Л. Ф. Лагорио, П. В. Писарев, Н. Ф. Сазонов. Они приняли следующее единогласное решение: «1. Дальнейшее существование „Общества взаимного вспоможения русских артистов“ прекратить и ликвидировать указанным в действующем Уставе одного порядком его дела. 2. Ввиду того, что на днях последовало утверждение Устава „Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям“, сходного в целях своих с „Обществом взаимного вспоможения русских артистов“,... постановлено весь капитал и все имущество, принадлежащее „Обществу“, передать во вновь учрежденное „Общество для пособия нуждающимся сценическим деятелям“... Постановлено капитал „Общества“... передать на хранение А. А. Краевскому под его расписку» (ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 93—94).

²⁶ Учредителями этого Общества были актеры, театральные деятели (в том числе и многие из членов Общества взаимного вспоможения русских артистов): М. Г. Савина, Е. Н. Жулева, И. А. Всеволожский, В. П. Гаевский, А. А. Потехин, Д. В. Григорович, Н. Ф. Сазонов, Ф. А. Бурдин, В. И. Давыдов, Д. М. Леонова. Первым председателем стал А. А. Краевский, секретарем — М. Г. Савина (см.: ЦГАЛИ, ф. 960, оп. 1, ед. хр. 1, л. 117). Среди рукописных материалов по истории этого Общества в ЦГАЛИ хранится Проект Устава Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям с автографом М. Г. Савиной, письмо Д. В. Григоровича к А. А. Краевскому по поводу Устава и другие документы, представляющие интерес для истории театральной жизни в России.

ОЧЕРК С. М. СТЕПНЯКА-КРАВЧИНСКОГО О СТЕПАНЕ ХАЛТУРИНЕ

(ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ)

С. М. Степняк-Кравчинский написал очерк «Степан Халтурин» в начале 1883 года. С глубокой симпатией писатель рассказал о выдающемся русском рабочем-революционере, для которого «бороться за попранные права рабочих, умереть за их дело, если нужно, — значило... бороться и умереть за все, что было ему дорого, а также за самого себя! Это не было искусственно взятой на себя и выполняемой по чувству долга обязанностью, это была могучая, неотразимая потребность».¹

Среди очерков Степняка-Кравчинского о революционерах-народниках «Степан Халтурин» выделяется своей значительностью. Однако и само содержание очерка, и история его создания ставят перед исследователями ряд вопросов.

Этот очерк на русском языке был впервые напечатан в 1908 году в пятом томе собрания сочинений С. М. Степняка-Кравчинского, изданного под редакцией С. А. Венгерова, и с тех пор неоднократно перепечатывался. Где и когда он был напечатан впервые — неизвестно.

Вызывает недоумение прежде всего то обстоятельство, что писатель лишь вскользь упоминает в очерке о взрыве в Зимнем дворце, который был произведен Халтуриним. Степняк-Кравчинский не мог здесь руководствоваться конспирацией: для Халтурина уже ничто не могло быть опасным — он был казнен 22 марта 1882 года, т. е. за год до написания очерка.

В письмах Кравчинского того времени не раз встречаются замечания о работе над этим очерком, из которых ясно, что он описывал взрыв в Зимнем дворце 5 февраля 1880 года, произведенный Халтуриним.

Почему же нет этого описания в напечатанном тексте?

В рукописном отделе Института русской литературы хранятся письма вдовы Степняка-Кравчинского к С. А. Венгеру, касающиеся, главным образом, подготовки и издания собрания сочинений ее мужа. 11 декабря 1907 года Фанни Марковна Степняк писала С. А. Венгеру, что посылает ему рукопись очерка: «...только без начала. В первой главе рассказывается подробно взрыв в Зимнем Дворце, произведенный Степаном Халтуриним... Посылаю, значит, характеристику Халтурина».²

Так вот в чем дело! Фанни Марковна отлично понимала, что в 1907 году вести разговор о царубийстве в печати нельзя, и послала Венгеру очерк о Степане Халтурине *без начала*, без первой главы.

Среди бумаг С. А. Венгерова сохранился этот перевод очерка о Халтурине, сделанный Фанни Марковной и написанный ее рукой.³

Перевод сделан ею, безусловно, с итальянских рукописей Степняка, которые сохранились в его архиве, — и черновые и беловые. Писатель очень дорожил ими. Осенью 1884 года, когда он писал жене из Лондона в Женеву относительно того, что сохранить и взять с собою в Англию, то специально подчеркнул: «Непременно Халтурина во всех видах».⁴

Судя по пометкам на рукописи перевода, присланного Фанни Марковной, именно с нее и производился набор.

С. А. Венгер внес свою правку в этот перевод. Некоторые поправки — просто стилистические, но большинство, конечно, сделано из цензурных соображений. Так, например, в характеристике богатой фантазии Халтурина, склонного часто к преувеличениям, Степняк писал: «И он видел уже всю Россию покрытой широкой сетью секций, ожидающих лишь сигнала к всеобщей революции». С. А. Венгер вычеркнул последние три слова.

Упомянув о подготовке к покушению в Зимнем дворце, Степняк приводит слова самого Халтурина: «Александр II, — говорил он, — должен погибнуть от руки рабочего, чтобы выяснилось, что русские рабочие вовсе не так глупы, чтобы не понимать, что цари их злейшие враги».

С. А. Венгер зачеркнул все эти строки и заменил их гораздо более «спокойными», сохранив, однако, смысл: «Самый факт покушения должен был, по его намерению, служить к прославлению русского рабочего».

Слова «давящий деспотизм» С. А. Венгер заменил словом «угнетение» и т. п.

¹ С. Степняк-Кравчинский, Сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стр. 613—614.

² Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 377, ед. хр. 10370 (курсив мой, — Е. Т.).

³ Там же, ф. 377, 1-е собрание рукописей, № 81, лл. 2—34.

⁴ ЦГАЛИ, ф. 1158, оп. 1, ед. хр. 758, л. 58.

Итак, то, что мы считали до сих пор очерком Степняка-Кравчинского о Халтурине, — на самом деле лишь *часть* этого очерка, к тому же переведенная на русский язык его вдовой, отнюдь не искусным литератором, а кроме того, «отредактированная» С. А. Венгеровым.

Как и большинство своих произведений того времени, очерк о Халтурине Степняк писал на итальянском языке, но предназначал его для английского журнала «Cornhill Magazin». На английский язык очерк обещал перевести русский эмигрант Лев Ильич Мечников, живший тогда в Швейцарии.

Как явствует из многих упоминаний Степняка в его письмах, начало очерка о Халтурине он делал на основе статьи, которая должна была появиться в «Календаре „Народной воли“», издававшемся группой эмигрантов в Женеве под общей редакцией П. П. Лаврова, Л. А. Тихомирова и С. М. Кравчинского. Эту статью под названием «Пребывание Халтурина в Зимнем дворце» написал Лев Тихомиров.

Очевидно, в самом конце февраля или в начале марта 1883 года (письмо без даты) Кравчинский писал Мечникову: «Посылаю Вам, дорогой Лев Ильич, конец моей статьи и очень благодарю за присланную... первую половину. Перевод с точки зрения языка, насколько могу судить, превосходный, но только в некоторых местах Вы слишком удалились от оригинала, чего в данном случае делать невозможно вот почему: ведь я составлял ее по „Халтуру“ Календаря, который (прэб., может быть «вылезет», — Е. Т.) же когда-нибудь, и тогда обнаружится, что мы им воспользовались слишком вольно».⁵

17 марта 1883 года Кравчинский писал своему другу Н. В. Чайковскому, который тогда жил в Лондоне и помогал Кравчинскому в устройстве его материалов в английских газетах и журналах: «...за это время я не сидел сложа руки и написал новую вещь, которая теперь переводится прямо на английский и которую пошло в Cornhill, как только перевод будет окончен. Это *Пребывание Халтурина в Зимнем дворце и краткий очерк его личности*. Озаглавлю — Взрыв Зимнего дворца 5 февраля 1880 года». Далее Кравчинский сообщает, что часть его гонорара за «Халтурина» пойдет в пользу «Календаря „Народной воли“», так как он заимствовал его материал.⁶

Однако уже почти готовую работу писатель решил переделать. Он сообщил Чайковскому 25 марта 1883 года: «Я писал тебе, что Халтурина своего кончил и на днях вышлю по-английски уже. Я его, действительно, совсем было кончил, но вдруг оказался человек, отлично его знающий, который рассказал мне столько интересного и совершенно нового, что я решил совсем заново написать всю вторую (собственно его личности посвященную) часть. Пришлось взять назад у Мечникова рукопись, а Мечников теперь засаживается за свою работу, которую бросать уже ему нельзя для перевода моей. Если б дело шло о другой статье, то я махнул бы рукой и послал бы в итальянском оригинале. Но тут замешан „Календарь“, которому я отдаю половину и которому, главное, деньги нужны до зарезу. К тому же, раз первая половина моей статьи представляет переделку статьи Календаря, желательно пристроить ее возможно скорее, чтоб вышла в печати по-английски до выхода Календаря».⁷

Накануне, 24 марта 1883 года, Кравчинский писал Мечникову: «Дорогой Лев Ильич! Записку Вашу вместе с рукописью получил. Очень обидно, что заставил поработать даром. Но если Вы немножко сердитесь, то простите, когда узнаете, что это была за удивительная личность. Настоящий русский Камилл Демулен. Было бы просто грешно оставить его в виде бледной тени с расплывчатыми очертаниями, как было у меня».⁸

Оказывается, человеком, рассказавшим так много нового о Халтурине, был не кто иной, как Г. В. Плеханов. В очерке Кравчинского встречается упоминание о П. — делегате «Земли и воли»; за этой буквой скрыто имя Плеханова.

Тогда же Кравчинский писал жене: «Пока доделываю Халтурина, потому что оказалось много прорех по Жоржевским рассказам. Ужасно сглупил я, что не с него первого начал допрос. Ну да зато будет много лучше против прежнего. Для отдельного издания я очень подробно разовью этот очерк, потому что личность необыкновенно интересная. Русский Камилл Демулен, одно слово, с необыкновенными агитаторскими инсurreкционными талантами и громадной будущностью. Если все это расписать хорошо (я не уверен, что мне это удастся, потому что фактов много очень), то будет очень сильное тоскливо-обидное чувство производить, и мои четыре заключительные строчки будут криком самого читателя».⁹

Любопытно отметить, что Кравчинский несколько теряется от обилия материала. Объем ограничен, писателю хочется дать максимум фактов, а с другой стороны, хочется высказать и свои чувства и соображения.

⁵ ЦГАОР, ф. 6753, ед. хр. 54, л. 5.

⁶ Там же, ф. 5805, ед. хр. 214, лл. 60—63.

⁷ Там же, лл. 66—67.

⁸ Там же, ф. 6753, ед. хр. 54, л. 6.

⁹ ЦГАЛИ, ф. 1158, оп. 1, ед. хр. 757, лл. 7—8. Письмо частично опубликовано (не вполне точно) в кн.: С. Степняк-Кравчинский, Сочинения в двух томах, т. I, стр. 667.

Неизвестными остались те четыре заключительные строки, о которых говорит Кравчинский, ибо заключительные строки в рукописи Фанни Марковны вовсе не производят особого впечатления. . .

Очевидно, многое в этом очерке не удовлетворяло самого писателя. 18 апреля 1883 года он пишет Чайковскому (выражая уверенность, что тот уже получил рукопись очерка, посланную некоторое время тому назад): «Не правда ли, как слаб 2-й кусок (после 5 февраля, т. е. взрыва) Халтурина? Это уж не я виноват: у меня Халтурина, кажется, вышел лучше всех моих биографий этого рода».¹⁰

Очевидно, Чайковский очерка не одобрил или сообщил Кравчинскому о сомнениях редакции «Cornhill Magazin», так как 23 апреля Кравчинский писал ему: «Принимаюсь за переписку Халтурина и дня через три пошлю. Ужасно обидно, что столько времени даром потрачено».¹¹

Однако Кравчинскому понадобилось на переделку не три дня, а больше, так как он только через одиннадцать дней, 4 мая, писал Чайковскому: «Посылаю тебе Халтурина по-итальянски в значительно ином виде, потому что теперь, переписывая, я сокращал уже сам и кое-что в пустой части переделал. Не знаю, отчего бы какому-нибудь магазину нельзя было поместить его: ведь это совершенно объективный рассказ, а не апология. Кроме того, если кто нашел бы его интересным, то может сделать, как во время оно Pungolo: написать коротенькое примечание или предисловие, что, мол, не разделяя воззрений, печатаем, как интересный документ.

Вопрос в том только, действительно ли и в какой мере он *интересен*. . . Если бы понадобилось для этого (для помещения где-нибудь, — Е. Т.) выбросить две-три фразы — я ничего не имею: вещь сама говорит за себя и поэтому очень мало потеряет, если выбросить мои квалификации и мое личное к ней отношение. Кроме того, я ведь это потом имею надежду напечатать целиком в книжке — 2-м томе (и последнем) моей Underground Russia, на которую надеюсь твердо, несмотря на скромный успех первого. . .

Итак, если нужно, тенденциозные места можно выбросить или смягчить. . . хотя эти последние вивисекции были бы мне огорчительны, не только с финансовой, но и с авторской точки зрения: пропадает всякое пропагандное (косвенное) значение работы (что, в сущности, и придает ей смысл) и остается одно удовлетворение филистерского любопытства. Но если абсолютно необходимо, как *conditio sine qua non* (непременное условие, *лат.*, — Е. Т.) печатания — то нечего делать — придется помириться и с этим, в уповании на будущее».¹²

Очевидно, редакция «Cornhill Magazin» отказалась печатать «Халтурина»; Чайковский предложил его редакции «New Castle Chronicle», но и там тоже не решились его опубликовать. Кравчинский вспоминает в этом письме, как редакция реакционной миланской газеты «Pungolo», начав в 1881 году публиковать его очерки о подпольной России, сделала специальное примечание, что не разделяет взгляды автора. Надежды писателя на появление второго тома его «Подпольной России» не оправдались.

Кравчинский писал Чайковскому 20 июля 1883 года: «Скоро парламентские вакансии. Надеюсь, что хоть теперь пойдет мой злополучный Халтурина в New Castle's e. Ох, хорошо бы!»¹³

Через три месяца, 2 ноября, Кравчинский снова пишет в Лондон: «В настоящее время деньги нужны мне до зарезу, как очень давно уже не были нужны. Поэтому попрошу тебя предложить New Castle Chronicle такую дилемму: пусть выдадут мне по приблизительному расчету мой гонорар весь или половину хоть. . . а если нет, то пусть вернут статью назад».¹⁴

Но и в этом издании очерк о Халтурине не был опубликован.

Следы публикации удалось обнаружить самым неожиданным образом. Надо сказать, что хотя «Подпольной Россией», вышедшей в Милане в 1882 году, заинтересовались во всем мире и довольно скоро появились ее переводы на португальский, английский, немецкий языки, перевод ее на французский язык все задерживался.

Книга привлекла внимание таких писателей, как Эмиль Золя и Альфонс Доде. Друзья писали Кравчинскому, что Доде был «в восторге» от книги и решил помочь в переводе ее на французский язык. Весной 1884 года жена Кравчинского была в Париже и видела Доде. Очевидно, Доде заинтересовался и другими работами Степняка о «нигилистах». Кравчинский писал жене (письмо без даты): «Насчет Доде и сюжетов непременно спроси. Это очень важно. Во-первых, он меня очень тронул своим участием, и нужно его отблагодарить. А затем, мне же выгодно быть эксплуатируемым Доде. . . Я думаю, что Ольга и Халтурина должны

¹⁰ ЦГАОР, ф. 5805, ед. хр. 214, лл. 71—70 об.

¹¹ Там же, л. 72 об.

¹² Там же, лл. 73—74.

¹³ Там же, л. 82 об.

¹⁴ Там же, л. 97 об.

очень понравиться ему. Скажешь, конечно, что это *только для него*, а не для печати, потому что до появления в Англии не могу распоряжаться».¹⁵

Вероятно, по просьбе Доде, Кравчинский послал ему рукописи своих очерков об Ольге Любатович и о Халтурине. Доде использовал эти очерки для своего романа «Тартарен в Альпах», где изобразил несколько русских нигилистов.

В полном собрании сочинений Альфонса Доде, изданном в Париже в 1930-е годы, в X томе, где напечатан роман «Тартарен в Альпах», помещено следующее примечание редакции: «Среди документов, использованных Альфонсом Доде при создании романа, так как писатель, что общеизвестно, всегда следовал действительности и никогда не отступал от этого принципа, даже в юмористических произведениях, — находится рукописное описание взрыва в Зимнем дворце, устроенного нигилистами для покушения на русского императора Александра II, которому на этот раз чудом удалось уцелеть.

Этот рассказ иностранца, вероятно, весьма осведомленного, имя которого нам неизвестно, касающийся действий и подвигов русских террористов того времени, был использован Альфонсом Доде...

Нам показалось, что это драматическое повествование заслуживает быть опубликованным здесь в приложениях».¹⁶

Редакция сообщает, что публикует документ без изменений, устранив лишь некоторые повторы и исправив грамматические ошибки. И далее, на пяти страницах, напечатан очерк «Пребывание Халтурина в Зимнем дворце», действительно представляющий собой изложение статьи Л. Тихомирова из «Календаря „Народной воли“». Текст изложения полностью совпадает с итальянским текстом черновиков очерка Степняка-Кравчинского!¹⁷ Вот где, оказывается, было напечатано начало «Степана Халтурина».

Теперь остается решить вопрос, был ли опубликован этот очерк в Англии. Очевидно, нет.

Дело в том, что Л. Тихомиров, обосновавшийся во Франции, также начал писать публицистические статьи для заграничного читателя. И во второй своей книге, вышедшей в Париже на французском языке в 1887 году, — «Заговорщики и полиция», — Тихомиров поместил целиком свою статью «Пребывание Халтурина в Зимнем дворце» из «Календаря „Народной воли“», несколько ее расширив.

Естественно, что после этого Степняк не мог публиковать очерк, начало которого являлось изложением статьи Тихомирова, уже известной заграничному читателю. К тому же в 1892 году Г. В. Плеханов написал статью «Русский рабочий в революционном движении», где несколько страниц посвятил Халтуруну...

Однако образ Халтурина еще долго занимал мысли Степняка. Писатель хотел рассказать о нем в своих лекциях, но это тоже не удалось осуществить.

Факты творческой истории очерка «Степан Халтурин» убеждают в том, что в следующих изданиях сочинений С. М. Степняка-Кравчинского очерк о Халтурине необходимо печатать целиком, дополнив его «началом» (в переводе с итальянской рукописи), сверив с французским текстом по собранию сочинений А. Доде и восстановив купюры, сделанные С. А. Венгеровым.

Б. В. А В Е Р И Н

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ПИСЕМ В. Г. КОРОЛЕНКО

Публикуемые ниже отрывки из писем В. Г. Короленко касаются его работы над «Историей моего современника».

Возникновение замысла автобиографических очерков у Короленко относится к 1902—1903 годам, когда в беседах с матерью писатель пытался восстановить эпизоды своего детства. К созданию «Истории моего современника» Короленко приступил только в 1905 году, что было самым тесным образом связано с тем ощущением коренных изменений в жизни России, о котором он писал дочери, — ощущением «совершающегося огромного процесса во всей русской жизни, которая перелаживается по-новому». Но чтобы понять «новое», для Короленко необходимо было оглянуться назад, осмыслить историческое прошлое, ибо «настоящее — это некоторая фикция, в понятие которой мы лишь прихватываем часть от прошлого и часть от будущего, взаимодействие и борьба которых представляют то, что мы называем современностью».¹ Это подчеркивает писатель и в пре-

¹⁵ ЦГАЛИ, ф. 1158, оп. 1, ед. хр. 758, л. 26. Частично опубликовано в кн.: С. Степняк-Кравчинский, Сочинения в двух томах, т. I, стр. 665.

¹⁶ A. Daudet, Oeuvres complètes illustrées, vol. X, Paris, 1930, p. 161.

¹⁷ ЦГАЛИ, ф. 1158, оп. 1, ед. хр. 41—43.

¹ В. Г. Короленко, Полное посмертное собрание сочинений, Дневник, т. I, ГИЗ Украины, 1925, стр. 126.

дисловии к «Истории моего современника»: «Думаю, что многие эпизоды из времен моих ссыльных скитаний, события, встречи, мысли и чувства людей того времени и той среды не потеряли и теперь интереса самой живой действительности. Мне хочется думать, что они сохраняют еще свое значение и для будущего. Наша жизнь колеблется и вздрагивает от острых столкновений новых начал с отжившими, и я надеюсь хоть отчасти осветить некоторые элементы этой борьбы».² Два отрывка из писем Короленко 1905 и 1906 годов раскрывают, как через прошлое, давнее и недавнее, — пугачевское восстание, период реформ 1861 года, крестьянские волнения 1902—1903 годов — писатель осмысляет современность, вырабатывая ту концепцию истории, то понимание роли народа в современном революционном движении, которое и будет развито в «Истории моего современника».

В отрывке из письма к брату от 13 сентября 1905 года представляет интерес замечание Короленко о жанровой специфике «Истории моего современника».

Четыре фрагмента из писем к М. П. Сажину 1920 и 1921 годов отражают характерные черты работы писателя над автобиографическими очерками. Художественное осмысление фактов он стремился сочетать с их абсолютной исторической точностью. В этот период работы над произведением для Короленко уже недостаточно материала, который сохранила его удивительная память. Писатель обращается к современникам, деятелям революционного движения 70—80-х годов, с просьбой уточнить важные для него моменты того периода революционного движения, когда его участники находились в «фантастическом тумане» ложных схем, теорий и построений.

Автографы писем хранятся в Рукописном отделе Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ф. 135. II): к С. В. Короленко — карт. 6, ед. хр. 3; к И. Г. Короленко — карт. 5, ед. хр. 8, 9; к М. П. Сажину — карт. 8, ед. хр. 39.

Из письма к С. В. Короленко³

7 марта 1905 года

...То, что ты пишешь о смутном чувстве (надвигается что-то грозное), — есть ощущение действительно совершающегося огромного процесса во всей русской жизни, которая перелаживается по-новому. Я очень хорошо помню это ощущение из своей юности: перед освобождением крестьян вся атмосфера была насыщена этим ощущением. Ходили разные толки, слухи, угрозы, опасения (тогда ведь и унижение, и невежество были больше, чем теперь). Все тогда разрешилось освобождением... Даст бог, и теперь разрешится...

Из письма к И. Г. Короленко⁴

13 сентября 1905 года

...Я теперь по уши влез в «воспоминания»,⁵ которые начну, вероятно, печатать с января. Начинаю с «первых впечатлений бытия», т. е. с времен отдаленных, а подойду к самым и теперь живогрепещущим вопросам. Хотел было, отдавая дань злобе дня, начать с ссылки. Но, во 1-х, жаль цельности работы, а во 2-х, и в цензурном отношении лучше вводить острые мотивы постепенно. Когда уже воспоминания станут литературным явлением, к которому читатель привыкнет, то и коверкать их труднее. Теперь я живу в атмосфере нашего двора в Житомире, среди его обитателей, начиная со старого Поляновского (которого ты не помнишь?) и кончая паном Уляницким и Мамериком⁶. Подхожу к освобождению крестьян. Работа эта почти беллетристическая, а не сухие воспоминания. Стараюсь ничего не «украшать», но дать свои жизненные впечатления, как они встают, освещаемые воспоминаниями. Сначала было очень трудно. Теперь так втянулся, что порой удивляюсь сам, какие вспоминаются мелочи, когда вглядываешься в туманное прошлое...

Из письма к И. Г. Короленко

<15> сентября 1906 года

Дорогой Илларион,

Твои оба письма (зак~~азное~~ и простое — последнее от 1-го сентября) — я получил еще в деревне. Что сказать тебе на твои вопросы? Положение у нас,

² В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. V, Гослитиздат, М., 1954, стр. 7.

³ Короленко Софья Владимировна (1886—1957) — старшая дочь писателя, литературовед, редактор сочинений Короленко, директор музея Короленко в Полтаве.

⁴ Короленко Илларион Галактионович (1854—1915) — младший брат В. Г. Короленко.

⁵ Имеется в виду «История моего современника».

⁶ Коляновский — землемер, домовладелец в Житомире; Уляницкий — чиновник в Житомире; Мамерик — крепостной мальчик. См. «Историю моего современника», кн. I, ч. I, гл. VII.

вообще говоря, неожиданное. Реакция несомненная и дикая. Сегодня мы получили известие, что закрыта «Полтавщина»⁷ — газета очень умеренная. Съезд к.-д. (кадетской партии, — Б. А.) в Петербурге не разрешен. В народе — уныние, в обществе — тоже. Несомненно, что это сменился новым подъемом и какими-нибудь новыми трагедиями. Куприн, по моему мнению, очень преувеличивает. Из всей его статьи⁸ верно только то, что он говорит об офицерской среде. Он сам бывший офицер, отлично знает эту среду, но, как и все офицеры, солдат видит в строю. Крестьян он не знает. Он грозит пугачевщиной. Весьма вероятно, но и сама пугачевщина совсем не то, что привыкли представлять по шаблонным историям. Ужасы пугачевского «усмирения» в двадцать раз превосходили ужасы пугачевского бунта. В 1903 году во время крес-^тьянских вол-^нений в Полтавской и Харьковской губерниях крестьяне не убили ни одного человека, а крестьян запарывали до смерти. В Сорочинцах убили пом-^ощника исправника после того, как казаки убили женщину. На это казаки ответили убийством 20 человек (не считая раненых), и вслед за тем Филонов⁹ произвел массовые истребления. Конечно, разъяренная толпа страшна, в каком бы направлении она не разъярилась, и теперь мерами правительства народ все более и более часто обращается в толпу. Но несомненно, что народ теперь — понятие сложное, что в него уже проникает сознание, что черносотенные элементы в нем встречают противодействие. Я скажу более: для меня несомненно, что и в городах, и в деревне преобладали бы сознательные элементы, если бы черная сотня не поддерживалась непосредственно полицией и казаками. Этот союз еще страшен, но — шестые всей армии и всего народа в качестве каких-то тамерлановских полчищ — совершенная фантазия... Надо сказать, что деревенька наша темная,¹⁰ «сознательные» элементы почти отсутствуют. Невдалеке, в Сорочинцах (проученных Филоновым), настроение гораздо сознательнее. Есть и там черная сотня, но в огромном большинстве, например, известно мое письмо к Филонову, и меня встречают очень приветливо. В Полтаве небольшая кучка черносотенцев смотрят на меня волками, но простой народ в массе относится ко мне очень хорошо. 29 июня у нас было перенесение иконы, народа было масса, и если бы Куприн видел в этот день солдат севского и елецкого полков и говорил с ними, то, наверное, смотрел бы не так безнадежно. Куприн забывает, что «армии» его времени уже нет, и офицерство, действительно очень темное, не пользуется прежним гипнотическим влиянием. Через несколько дней после перенесения икон севский полк у нас забастовал и даже артиллерия выехала к арестантским ротам, требуя освобождения арестованных.¹¹ Никто из жителей не был побит или оскорблен. Конечно, ничего хорошего от вмешательства хотя бы революционной армии в политику, вообще говоря, не выходит. Но то нехорошее, что бы вышло на сей раз, едва ли так мрачно, как видится Куприну, и едва ли хуже того, что творится теперь...

⁷ «Полтавщина» (1904—1906) — ежедневная литературно-политическая, экономическая газета либерального направления.

⁸ Короленко имеет в виду статью Куприна «Armee und Revolution in Rußland», напечатанную в венской газете «Neue Freie Presse» (1906, 8 September, № 15103, S. 2). Основные положения статьи Куприна могли быть известны Короленко также из заметки, напечатанной в «Русских ведомостях» (1906, № 215, 30 августа, стр. 4), или из почти дословного изложения этой заметки в газете «Полтавщина» (1906, № 132, 2 сентября, стр. 2). Кроме того, подробный пересказ статьи Куприна содержится в письме И. Г. Короленко к В. Г. Короленко от 29 августа 1906 года (Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 135, II, карт. 26, ед. хр. 39). О статье Куприна см.: П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 132; а также: Л. В. Крутикова. А. И. Куприн. Изд. «Просвещение», Л., 1971, стр. 69.

⁹ Филонов Федор Васильевич — статский советник, начальник карательной экспедиции в Полтавской губернии. 12 января 1906 года в газете «Полтавщина» Короленко опубликовал «Открытое письмо статскому советнику Филонову», требуя привлечения его к суровой ответственности за истребления крестьян. Подробнее об этом см.: В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. IX, стр. 423—471, 751—753 (статья «Сорочинская трагедия» и примечания к ней).

¹⁰ Речь идет о деревне Хатки Шипакской волости Миргородского уезда Полтавской губернии, где в 1905 году семья Короленко построила дом и где писатель часто проводил лето и осень.

¹¹ Причиной восстания Севского полка был арест нескольких солдат, которые подозревались в распространении прокламаций. Вечером 15 июля солдаты Севского полка строем прибыли к тюрьме и потребовали освобождения заключенных. Ворота тюрьмы были открыты и заключенные освобождены после того, как на площади перед тюрьмой солдаты установили восемь артиллерийских орудий. Тем временем для усмирения восстания прибыла рота солдат Елецкого полка, и огнем из пулеметов восставшие были рассеяны. Один артиллерист был убит, несколько солдат ранено. Подробнее об этом см.: «Полтавский вестник», 1906, № 1100, 18 июля, стр. 3—4.

Из писем к М. П. Сажину¹²

3 октября 1920 года

... Я теперь пишу третий том «Истории моего современника» и в настоящее время нахожусь в Иркутске, где мы с Вами встретились. Я и хочу просить Вас, чтобы Вы припомнили, кто еще был тогда в Иркутской тюрьме с Вами вместе? Я помню только Мышкина, Дмоховского, Ионов, Серякова, Вас, Рогачова, Здановича, Виташевского, Свитыча, Бачина,¹³ сидевшего, впрочем, в другом отделении. Могу при напряжении памяти припомнить еще несколько фамилий и лиц. Между прочим, сейчас всплыла мрачная фигура Джабадари,¹⁴ а затем толпится в памяти еще много лиц, но без фамилий. При помощи С. А. Борейша¹⁵ и, кажется, Вашей припомнил я также сателлитов Мышкина, Александрова и Герасимова.¹⁶ Один из них был из «шпитонцев»,¹⁷ и, помнится, Вы мне сказали тогда же, в тюрьме, что он придумал свою теорию Дарвина. Помню и самую теорию: люди произошли из «насекомыны». Это был Александров или Герасимов?

Знаю, что Вы не большой любитель писать. А это жаль, поэтому что могли бы сообщить много интересного. Но уж на сей раз не откажитесь мне ответить, хотя бы в самых кратких чертах, на мои вопросы и, может быть, и без вопросов...

14 ноября 1920 года

... Не знаете ли каких-нибудь подробностей о жизни Бачина и Южаковой в Иркутске? В Якутской области трагедия их произошла уже при мне, и подробности ее я знаю от очевидца. Кажется, Бачин уже в Иркутске обращался с нею пренебрежительно и даже жестоко.¹⁸ Присутствовали ли Вы при речи Мышкина над телом Дмоховского? Священник кричал: «Нет, не вырастет! Нет, не вырастет!»? Произошло ли препирательство?¹⁹

Вот видите, сколько я написал Вам вопросов! Буду благодарен за ответы, хотя бы краткие. Думаете ли Вы сами писать свои воспоминания? Вот было бы любопытно! Когда теперь оглядываешься на то время, то кажется, что люди ходили тогда в каком-то фантастическом тумане. Чего, например, стоило одно из-

¹² Сажин Михаил Петрович (Арман Росс, 1845—1934) — участник Парижской коммуны. В 1876 году при возвращении в Россию был арестован, судился по «процессу 193-х». В 1881 году, после окончания срока каторги, был отправлен на поселение в Сибирь, где провел около 16 лет. В 1904 году Короленко предложил М. П. Сажину заведовать хозяйственной частью журнала «Русское богатство». Работая в этой должности до 1916 года, М. П. Сажин сумел значительно укрепить весьма шаткое до него финансовое положение этого издания. В 1928 году М. П. Сажин опубликовал свои воспоминания о совместном с Короленко пребывании в Иркутской тюрьме (М. П. Сажин. Знакомство с В. Г. Короленко. М., 1928).

¹³ Со всеми упомянутыми здесь деятелями революционного движения 70—80-х годов Короленко впервые познакомился в Иркутской пересыльной тюрьме. Подробнее о них см.: История моего современника, кн. III, ч. III, гл. V; ч. V, гл. II, III; а также в кн.: Деятели революционного движения в России. Биобиблиографический словарь, т. II, вып. I—IV. М., 1929—1932.

¹⁴ Джабадари Иван Спиридонович (1852—1913) — революционер, народник. Судился по «процессу 50-ти». В 1878 году был организатором протеста в Ново-Белгородской тюрьме. Принимал участие в революции 1905 года. В публикуемом письме Короленко говорит о И. С. Джабадари как о «мрачной фигуре». Однако в «Истории моего современника» облик его сложен, двойствен. В Иркутской тюрьме Джабадари производил на Короленко и других заключенных впечатление «задушевного, хорошего товарища». Позднее, говоря о встрече с Джабадари в ссылке в городе Киренске, Короленко отзываясь о нем как о человеке, который «не скупился на враждебные выходки против товарищей», и объясняет это изменение в характере Джабадари влиянием на него жены (см.: История моего современника, кн. IV, ч. I, гл. XXVIII).

¹⁵ Борейша (Иванова) Софья Андреевна — жена революционера-народника Борейши Антона Степановича (1858—1924).

¹⁶ Александров Диомид Александрович (1850—1925), Герасимов Василий Герасимович (1852—1892) — рабочие, народники (История моего современника, кн. III, ч. V, гл. III).

¹⁷ Так называли питомцев Петербургского воспитательного дома, основанного в 1770 году.

¹⁸ Трагические взаимоотношения И. А. Бачина и Е. Н. Южаковой Короленко подробно описывает в «Истории моего современника» (кн. IV, ч. I, гл. XXIV).

¹⁹ Биографию И. Н. Мышкина с описанием этого эпизода см. в кн.: Большая энциклопедия. Под редакцией С. Н. Южакова, т. 22 (доп.), СПб., [1909], стр. 72—74. См. также: История моего современника, кн. III, ч. V, гл. II.

речение Бакунина: «нам надо соединиться со всеми ворами русской земли»,²⁰ — разумея под этим, что воры отрицают на деле ту самую собственность, которую мы отрицаем теоретически. Помните ли Вы такое изречение? Где оно сказано?..

1 марта 1921 года

...Бакунин одна из интереснейших фигур русской, еще тогда зеленой революции. А между прочим, поищите хорошенько. Наверное, найдете то, что я Вам говорил: «союз с ворами русской земли». Я когда-то также отрицал это, как и Вы теперь. Но Николай Федорович Анненский²¹ уверял меня, что он это читал сам. И притом, когда я предположил, что под словами «воров русской земли» Бакунин разумел тогдашних политических преступников, то Николай Федорович решительно отверг такое толкование...

24 апреля 1921 года

...Я тогда с Николаем Федоровичем <Анненским> спорил, так как читал в свое время Бакунина, и мне казалось, что такой пассаж в его писаниях был невозможен. Но — история есть история, а тогда на многое смотрели слишком упрощенно и схематично. Н. Г. Чернышевский, например, мне лично рассказал такой эпизод из жизни А. Ф. Писемского, который свободу отношений между полями рисовал в совершенно особенном свете.

Н. И. ГИТОВИЧ

НЕИЗВЕСТНЫЕ ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВА

Нет, очевидно, надобности убеждать сегодня кого бы то ни было, что полное собрание писем Чехова представляет богатейший материал для изучения его жизни и творчества, его времени. Когда в 1905 году писатель И. Л. Щеглов обратился к М. Горькому с предложением напечатать в «Знании» чеховские письма к нему, Горький ответил: «...его переписка должна быть напечатана вся целиком, только тогда фигура Антона Павловича получит, может быть, достаточно яркое и всестороннее освещение».¹

Первое собрание писем Чехова в шести томах, подготовленное к изданию Мар. П. и Мих. П. Чеховыми, вышло в 1912—1916 годах. В него было включено 1917 писем. В 20-томное полное собрание сочинений и писем, выпущенное Гослитиздатом в 1944—1951 годах, вошло уже 4199 писем. Полное академическое собрание сочинений и писем, которое готовит сейчас Институт мировой литературы Академии наук СССР, располагает приблизительно 4500 письмами. Но и это собрание писем Чехова все же нельзя будет считать окончательным — многие письма его до сих пор остаются неизвестными.

Мы знаем, что Чехов тщательно хранил получаемые им письма. В его архиве находилось около 10 000 писем от 1660 корреспондентов (в это число входят различные общественные организации, театры, библиотеки, редакции журналов и газет и т. п.),² нам же известно около 4500 писем Чехова к 398 адресатам. Если допустить, что какие-то из писем остались без ответа, то и тогда письма писателя к по-

²⁰ Такого рода мысли Бакунин действительно высказывал. Так, в прокламации 1869 года «Постановка революционного вопроса» он писал: «Разбойник в России настоящий и единственный революционер — революционер без фраз, без книжной риторики, революционер непримиримый, неутомимый, неукротимый на деле, революционер народнообщественный, а не сословный... В тяжелые промежутки, когда весь крестьянский рабочий мир спит, кажется, сном непробудным, задавленный всею тяжестью Государства, лесной разбойничий мир продолжает свою отчаянную борьбу и борется до тех пор, пока русские села опять не проснутся. А когда оба бунта, разбойничий и крестьянский, сливаются, порождается народная революция» (М. Бакунин. Речи и воззвания. СПб., 1906, стр. 240).

²¹ Анненский Николай Федорович (1843—1912) — публицист, статистик, близкий друг Короленко.

¹ М. Горький и А. Чехов. Сборник материалов. М., 1951, стр. 158.

² В описании архива А. П. Чехова (Архив А. П. Чехова, вып. 1, М., 1939 и вып. 2, М., 1941) учтено только около 8000 писем. Это произошло потому, что собрание писем к Чехову, переданное в Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (далее: ГБЛ), было не полным. Из него были

давящему числу корреспондентов остаются неизвестными. Кроме того, многие корреспонденты сохранили письма Чехова далеко не полностью. В ряде случаев поражает резкое несоответствие между количеством писем некоторых адресатов Чехова и количеством известных писем к ним Чехова. Так, например, в переписке с В. В. Билибиным — 96 и 13, В. А. Вагнером — 11 и 1, О. Р. Васильевой — 97 и 43, С. П. Дягилевым — 17 и 3, Н. М. Ежовым — 115 и 38, К. А. Каратыгиной — 38 и 5, А. С. Киселевым — 77 и 19, П. И. Куркиным — 63 и 20, В. Э. Мейерхольдом — 20 и 1, Вл. И. Немировичем-Данченко — 151 и 28, В. А. Поссе — 28 и 12, И. Н. Потапенко — 68 и 7, Ал. П. Чеховым — 381 и 198,³ П. Е. Чеховым — 117 и 5 и т. д.

Путем изучения различных архивных и печатных материалов и, в первую очередь, писем корреспондентов Чехова удалось установить около 1500 неизвестных писем Чехова, датировать их и частично раскрыть содержание. В академическом собрании сочинений Чехова к каждому из 12 томов писем будет дано приложение — «Несохранившиеся и найденные письма А. П. Чехова». Показательно, что в I томе, в который включено 207 писем 1875—1886 годов, в разделе «Несохранившиеся письма» учтено 242 письма. Сюда входит много писем, которые Чехов посылал в 1875—1879 годах братьям и родителям из Таганрога в Москву. Сохранилось же за эти годы только 13 писем.

Мих. П. Чехов вспоминает: «Антон часто писал нам из Таганрога, и его письма были полны юмора и утешения. Они погибли в недрах московских квартир, а из них-то и можно было бы почерпнуть данные о ходе развития и формирования его дарования».⁴

Письма к Чехову его брата Александра Павловича⁵ и материалы семейного архива Чеховых, который многие годы хранился у М. П. Чеховой в ялтинском доме, а в настоящее время находится в ГБЛ, дали возможность установить около 100 неизвестных писем за 1875—1879 годы.

Письма отца, матери, братьев, дяди М. Е. Чехова, сохранившиеся в «Семейном архиве», частично вскрывают содержание неизвестных писем Чехова. Видно, что уже в этом возрасте Антон Павлович был авторитетом для своих старших братьев. В письмах к ним он объяснял и оправдывал поступки отца, на которого часто обижался Александр Павлович. 21 августа 1875 года Ал. П. написал отцу из Москвы в Таганрог, что прекращает переписку с ним, так как он показывает его письма чужим: «Я пишу письма к родителям, а не к членам братства, которым приходится на обеде у Митрофана Георгиевича читать мои письма», а уже 28 августа, получив письмо брата Антоны, он снова писал отцу: «Теплое и душевное письмо Антоны заставило меня изменить своему слову и решению и написать Вам... Спасибо большое Антоноу. Его письма улаждают нас».⁶

Узнав, что Николай ходит в рваных сапогах и нужда заставила братьев перейти «на 1/2 франзоли в день», 15-летний Антон поучал их: «...вы экономите в каком-нибудь куске франзоли, а за одежей не смотрите, сапог порвался — почини: вот это „экономия“!» Эти слова Антоны Павловича привел в письмо к родителям Николай Павлович в октябре 1875 года.

Антон Павлович посылал братьям в Москву полные юмора письма, карикатуры, рукописный журнал «Зайка». «Карикатура твоя пришлась как нельзя лучше. Уж так метко попасть в другой раз едва ли сможешь. Нужно, брат, тебе сказать, что я вполне понимаю отчаяние Бобчинского оттого, что у Добчинского воспарение в хвосте...» — отвечал Ал. П. 14 сентября 1875 года. «3-го октября я получил от Вас целых четыре письма. О ужас! Я остолбенел... Спасибо за Зайку. Выпускной почаше», — писал Ал. П. 4 октября 1875 года.

В одном из писем 1877 года Чехов изложил брату свой взгляд на эмансипацию женщин. «За твое письмо об эмансипации я жму тебе руку. Хорошо написал», — отвечал Ал. П. В том же году Чехов писал брату о своем намерении учиться в Цюрихском университете и, по-видимому, советовался с ним. Как видно из писем, он проявлял в это время интерес к химии. «Что касается до лекций химии», — отвечал Ал. П., — то они тебе ни к чему не послужат по причине своей обширности и общности. Объяснения химических реакций в гальваническом элементе ты там не найдешь».

Изъяты после смерти Чехова письма А. С. Суворина, Л. А. Авилловой, А. А. Хотяинцевой, В. А. Гольцева, Л. В., А. В. и Н. И. Срединных, а также родственников — О. Л. Книппер-Чеховой, И. П. Чехова, Мих. П. Чехова. Письма П. Е. Чехова, М. Е. Чехова, Н. П. Чехова и М. П. Чеховой хранились у М. П. Чеховой в ялтинском доме, в так называемом «Семейном архиве», письма Мих. П. Чехова и Ив. П. Чехова находятся в собрании С. М. Чехова (сына Мих. П. Чехова).

³ При этом следует учесть, что в архиве Чехова находятся не все письма и Ал. П. Чехова (не хватает его писем за 1900 и 1901 годы).

⁴ М. П. Чехов. Вокруг Чехова. М., 1964, стр. 78.

⁵ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. (Письма Ал. П. Чехова цитируются по этому изданию).

⁶ Письма цитируются по автографам, хранящимся в ГБЛ. Места хранения в других архивах оговариваются в каждом случае.

С конца 1877 года в переписке речь шла о юмористических «мелочишках», которые Антон П. посылал брату. «Анекдоты твои пойдут. Сегодня я отправлю в „Будильник“ по почте две твоих остроты: „Какой пол преимущественно красится“ и „бог дал“ (детей). Остальные слабы. Присылай поболье коротеньких и острых. Длинные бесцветны», — писал Ал. П.

В 1878 году Чехов послал брату свою первую драму «Безотцовщина» и водевиль «Нашла коса на камень». «Ты напоминаешь о „безотцовщине“. Я умышленно молчал. Я знаю по себе, как дорого автору его детище, а потому... В безотцовщине две сцены обработаны гениально, если хочешь, но в целом она непростительная, хотя и невинная ложь. Невинная потому, что вытекает из незамутненной глубины внутреннего мирозерцания... „Нашла коса на камень“ написана превосходным языком и очень характерным для каждого там выведенного лица, но сюжет у тебя очень мелок», — писал Чехову Ал. П.

Как видно из писем отца, Антон Павлович, живший в Таганроге один, после вынужденного переезда родителей в Москву, выполнял их бесконечные поручения и вел об этом с ними переписку — он продавал оставшиеся в Таганроге мелкие вещи, «ходил за долгами» и т. д. Чехов давал уроки и регулярно посылал часть заработанных денег родителям. «Спасибо тебе, Антоша, за письмо и за то, что ты хозяйничаешь в доме и ходишь за долгами... Для меня приятно, что ты еще третий урок нашел. Старайся, сынок, умей добывать деньги, да с умом их расход вести», — писал сыну Павел Егорович 6 мая 1876 года.

В своих письмах Чехов старался и морально поддержать родителей, которых угнетала материальная нужда. Он писал, как высоко ценит их. Павел Егорович отвечал сыну 10 июня 1876 года: «Письмо твое я получил... Рассуждения твои весьма меня утешают. Если бы такие соображения в отношении нашего настоящего положения были и во всех твоих братьях, что мы для вас пожертвовали всем своим состоянием, здоровьем, не имели ни одного дня покойного за всю жизнь, забитались, трудились, все переносили, терпели, хлопотали, как бы вас получше образовать, сделать умными, чтобы впоследствии вам легче нашего было жить... Если такие будут чувства у вас, какие теперь, всегда и во веки веков, то мы еще будем надеяться жить». «Спасибо тебе за то, что ты нас утешаешь письмами, мы от твоих писем приходим в восторг», — писал Павел Егорович 21 июня 1877 года. «Сейчас от тебя письмо мы получили с рублем... дай бог тебе здоровья, милый Антоша, ты утолил нашу печаль, обрадовал в скорбное время, все, что пишешь, истинная правда, честных и справедливых нигде не лобят» (22 сентября 1877 года).

29 января 1878 года Павел Егорович писал сыну: «Письмо твое мы получили, за которое приносим нашу сердечную благодарность. За все твои нам расположения и в некотором виде направления в нашей семейной жизни, мы очень рады, что ты не отстал своими чувствами к родной семье. Дай бог, чтобы эти чувства не изменились до гроба». В том же письме Антон Павлович писал отцу о необходимости иметь свои убеждения и отстаивать их. На это отец отвечал: «...убеждений своих можно держаться, но и других должно слушать, потому что молодой человек видит только из теории или книги, а на практике он еще не смыслит. Мотивировать можно, но и соглашаться всегда должно с опытными старшими людьми. Нас собственные убеждения не будут хлебом кормить, а вот я служу г. Гаврилову по его убеждению». 1 января 1879 года Павел Егорович писал сыну: «... нам так уже наскучили недостатки, что даже и жизнь не мила... Ты нас утешаешь и обещаешь упокоить мамашу, за это бог даст тебе здоровье и свое благословение».

Летом 1879 года Чехов писал родителям о своем желании поехать учиться в Дерпт. «Что ты еще выдумал ехать в Дерпт, приезжай к нам», — отвечала ему мать Евгения Яковлевна. «...Что за выдумка ехать в Дерпт? Разве здесь нельзя получить стипендию?» — приписал в том же письме Николай Павлович Чехов.

Какое значение имеют для нас даже такие, отрывочные, представления о содержании неизвестных писем Чехова, видно на ряде примеров. В начале сентября 1887 года (а в эти дни вышла его книга «В сумерках») Чехов писал брату Александру Павловичу о своем тяжелом моральном состоянии. Ни одно из известных писем Чехова, написанных в эти дни, не выдавало этого настроения. 5 сентября 1887 года Ал. П. ответил брату: «Сегодня... получилось твое закрытое письмо. Первым побуждением было вскочить, сесть за стол и ответить тебе. Но что ответить? В голове целая вереница мыслей, в груди теплое хорошее чувство, но слов нет. Читай всю эту путаницу и прими ее за чистую монету, но далеко не за все то, что бы мне хотелось сказать тебе. Меня не хватает. Не так ты создан, чтобы тебя нужно было утешать... У тебя позеленела шляпа и отвалились подметки... Но все это не беда: хуже всего то, что нравственный мир не в порядке. Ты пишешь, что ты одинок, говорить тебе не с кем, писать некому. Глубоко тебе в этом сочувствую, всем сердцем, всю душою, ибо и я не счастливее тебя... Ты понес массу труда и очень понятно, что ты устал. Труд твой достоин уважения, нельзя не уважать и твою апатию... Непонятно мне одно в твоём письме — плач о том, что ты слышишь и читаешь ложь и ложь мелкую, но непрерывную. Непонятно именно то, что она тебя оскорбляет и доводит до нравственной рвоты от пресыщения пошлостью. Ты бесспорно умный и честный человек, неужели же не прозрел, что в наш век

лжет все: лжет студ, на который ты садишься — ты думаешь о нем как о целом, а он трещит под тобою; лжет желудок, обещая тебе блаженство еды, пока он пуст, и награждая тебя жестокой болью или отяжелением, когда ты поел; лжет отец, когда он молится, потому что ему не до молитвы: „слова на небе, мысли на земле“... Можно ли после всего этого возмущаться мелкой ложью?.. Ты никогда не лгал, и тебе ложь воняет сортиром: ты не заслужил, чтобы и тебе лгали... Плюнь, брате, на все, не стоит волноваться... „Через пять лет забудешь“, как говорил ты сам... А что ты работать не в состоянии — этому я верю. Тебе жить надо, а не работать. Ты заработался. Юг вдохновил тебя и раззадорил, но не удовлетворил... Теперь о будущем. Ты пишешь, что если судьба не станет милосерднее, то ты не вынесешь, и что если ты пропадешь, то позволяешь мне описать твою особу. Быть твоим биографом — весьма завидная доля, но я предпочитаю отклонить от себя эту честь по меньшей мере на полстолетия».

«Я назвал бы себя подлецим из пессимистов, — писал дальше Александр Павлович, — если бы согласился с твоей фразой: „Молодость пропала“».

В этом же письме Александр Павлович привел слова из письма к нему Антона Павловича: «„Служа в «Новом времени», можно не подтасовываться под нововременскую пошлость. Мне и тебе следовало бы стоять особняком“. Это твои слова... В чем ты у меня нашел тенденцию и подтасовывание? Какую науку я третирую в своем рассказе „Жертвы науки“?.. Ты даешь моим мозгам гораздо более цены, чем они на самом деле заслуживают».

Из письма Митрофана Егоровича Чехова к Павлу Егоровичу от 10 июня 1880 года мы узнаем, что Чехов писал дяде о Пушкине (вероятно, он был на открытии памятника, которое состоялось в Москве 6 июня): «Сегодня получил от милого Антоши письмо, читая которое я прослезился. Я сам люблю великого Пушкина, а Антоша изобразил самое жалостное из его жизни — несчастную смерть его».

Из другого письма Митрофана Егоровича (23 мая 1890 года) видно, что Чехов писал ему о благотворном влиянии на него законоучителя таганрогской гимназии Ф. Н. Покровского: «Антоша в своем письме ко мне высказал, что он обязан отцу протоиерею не только учению закону божию, но и словесности, умению понимать живое слово и облекать его в изящную форму. Бог знает, далее говорит Антоша, если бы не его влияние, то, быть может, я и половины не имел бы того, что имею теперь».

Перед отъездом на Сахалин Чехов писал М. Е. Чехову о своем отношении к нему: «Я часто говорю о Вас моим знакомым. Вы не можете себе представить, как высоко я ценю Вас, как горжусь Вами и какое удовольствие доставляет мне сознание, что Вы близкий для меня человек. Чем старше я становлюсь, тем сильнее мое уважение к Вам». Эти строки из неизвестного чеховского письма М. Е. Чехов повторил в ответном письме 11 апреля 1890 года.

В одном из неизвестных писем к В. В. Билибину в марте 1886 года Чехов писал о долге писателей перед обществом. Не соглашаясь с ним, Билибин отвечал 2—3 апреля 1886 года: «Где же „граница“ беллетристики? Не знаю! Во всяком случае Вы ошибаетесь, когда пишете, что беллетристы призваны что-то „бичевать“. Бичевать — дело классных наставников, тяжелых публицистов (?) и легкомысленных фельетонистов».

В другом письме Билибину, в начале марта 1887 года, Чехов писал о новой пьесе Толстого «Власть тьмы». Снова не соглашаясь с ним, Билибин ответил: «... изложите мне, в чем состоит гениальность драмы. Я принадлежу, откровенно говоря, к „идиотам“, которые не видят гения в сопоставлении бога с сортиром... Неужели цель бытия в том, чтобы обратиться в полудиотов Акимов? Это — „соль земли“? Прошу объяснений, и заранее согласен, что язык пьесы, за немногими исключениями, бесподобен».

В декабре 1888 года Чехов, критикуя в письме Билибину его пьесу, указывал на то, что он считает обязательным для драматического произведения: «... нужно, чтобы каждый шаг и каждая фраза действующего лица подсказывали читателю грим, голос, манеру, прошлое, возможное будущее, костюм». Эти слова из письма Чехова привел Билибин в ответном письме от 17 декабря 1888 года.

Известно только одно письмо Чехова к сыну А. С. Суворина А. А. Суворину. Между тем из встречных писем ясно, что отсутствуют самые значительные письма к нему. В одном из них Чехов упрекал А. А. Суворина за полученное от него антисемитское по содержанию письмо, которое было вызвано полемикой между Стасовым и Бурениным в связи с открытием выставки Антокольского. Из другого письма видно, что Чехов посылал в «Новое время» фельетоны, которые просил печатать под псевдонимами. (Они до последнего времени не были обнаружены именно потому, что отсутствуют чеховские письма к А. А. Суворину).

Вернувшись с Сахалина, Чехов обратился сначала к Билибину, а затем к Р. Р. Голике (соиздателю журнала «Осколки») с просьбой разузнать о судьбе детей сахалинского ссыльного-каторжного Вильберга, которые находились в одном из петербургских приютов. Билибин не сумел выполнить этого поручения, а Голике ответил 15 мая 1891 года: «Не наткнись ты случайно на горемыку Вильберга, чего доброго, я бы, может быть, и по сие время не знал, где твоя душа беспокойная витает». Изложив подробно результаты поисков, Голике писал: «Пишу тебе так

пространно, потому что ты, вероятно, напишешь Вильбергу, ведь сколько драматизма в жизни, если подумаешь! Я тебе даже благодарен за твое поручение, может быть, удалось облегчить хотя каплю того горя, которое таится в тех отдаленных и безмолвных могилах для живых существ».

12 июля 1891 года в неизвестном письме И. И. Левитану Чехов просил прислать ему в Богимово текст стихотворения Пушкина «Воспоминание». Строки из пушкинского стихотворения были даны эпитафией к XVII главе повести «Дуэль», которую Чехов тогда писал.⁷

В ноябре 1896 года он сообщил издателю И. Д. Сытину о том, что не оставляет мысли об издании дешевой газеты. «Очень рад, что мысль об издании Вашей газеты не брошена Вами», — ответил ему Сытин 2 декабря.

Публицист А. С. Пругавин, который в 1898—1899 годах был председателем кружка по организации помощи детям голодающих крестьян Самарской губернии, писал в воспоминаниях о Чехове: «За год времени, пока приходилось работать на голоде, у меня накопилось немало писем Антона Павловича и особенно почтовых переводов с деньгами, которые он присылал мне. Узкие полоски этих переводов с надписью „для письменного сообщения“ каждый раз были сверху донизу исписаны Чеховым, его мелким, бисерным почерком. Тут он ухитрился сообщать множество разных сведений и подробностей, которые должны были заинтересовать меня: и о ходе сборов его в пользу голодающих самарцев, и о спектаклях и концертах, которые устраивались в Ялте с этой же целью, конечно, главным образом, под его влиянием, затем указывал лиц, которым следовало бы, по его мнению, послать книжки для сбора пожертвований, и т. д.»⁸ Все эти письма остались неизвестными.

В неизвестном письме к переводчику В. И. Чумикову Чехов писал о том, что работает над романом. «Как-то Вы писали мне, что работаете над романом. Когда он будет готов и когда я могу рассчитывать получить его?» — интересовался Чумиков в письме от 9 мая (н. ст.) 1900 года.

Не сохранилось письмо Чехова редактору журнала «Жизнь» В. А. Поссе, посланное после того, как по распоряжению правительства было прекращено издание журнала. В. А. Поссе сообщил о нем М. Горькому 26 июня 1901 года: «Очень нежное письмо лично мне прислал Чехов. Пишет, что всецело был предан „Жизни“. „Ваша беда — моя беда“ и т. д.» (Архив А. М. Горького).

Как видно из письма литератора М. О. Меньшикова от 9 марта 1904 года, Чехов в начале марта послал ему письмо с отзывом о повести О. А. Фрибес и в том же письме высказал свое мнение о полемике Меньшикова с Н. К. Михайловским.

В неизвестном письме артисту Художественного театра А. А. Стаховичу в марте 1904 года Чехов писал о своем намерении поехать на войну. Стахович ответил 27 марта: «Смутили Вы меня известием о намерении Вашем ехать на войну в качестве врача. Не рискованное ли это предприятие? Кто знает, может быть, мы с Вами там встретимся...»

Письма Чехова к огромному количеству корреспондентов неизвестны совсем. Многие из них были, конечно, случайными и имели, вероятно, только по одному письму Чехова, но и такие случайные письма, написанные по случайному поводу, часто представляют большой интерес.

Из двух писем писателя Д. П. Голицына (Муравлина) мы узнаем, что в письме к нему Чехова (декабрь 1888 года) содержались высказывания о рассказе «Припадок». Чехов возражал на замечание Голицына, что в первой части «Припадка» он явился «художником нехудожественного»; по мнению Голицына, читателю было бы приятнее, если бы его «не водили по публичным домам и поставили Васильева лицом к лицу с не столь специальной формой людского разврата».⁹

Из письма критика Н. К. Михайловского узнаем, что в единственном письме к нему (в феврале 1888 года) Чехов отвечал на его упрек по поводу своего сотрудничества в «Новом времени».

Писатель А. С. Лазарев (Грузинский), которому Чехов показывал черновики своего ответа, передал его содержание в одном из вариантов своих воспоминаний о Чехове. Чехов писал Михайловскому, что он «слишком многим обязан Суворину, чтобы уходить от него: когда он был слаб и неизвестен и страстно карабкался вверх, никто не протянул ему руки, никто не пришел к нему на помощь — это сделал только Суворин».¹⁰

На это письмо Михайловский ответил: «Не считаю себя, разумеется, вправе касаться Ваших личных чувств к Суворину. Но позволю себе не согласиться с одним Вашим аргументом. Вы пишете, что лучше уж пусть читатели „Нового времени“ получают Ваш индифферентный рассказ, чем какой-нибудь „недостойный ругательный фельетон“. Без сомнения это было бы лучше, если бы Вы в самом

⁷ И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 37—38.

⁸ «Речь», 1910, № 16, 17 января.

⁹ Из архива А. П. Чехова. Публикации. М., 1961, стр. 179.

¹⁰ «Русская правда», 1904, № 99, 11 июля.

деле могли заменить собой что-нибудь дрянное. Но этого никогда не будет и быть не может. Ради Вашего рассказа не изгонится ни злобная клевета Буренина, ни каторжные писания „Жителя“, ни „патриотическая“ наука Эльпе... Вы говорите об аристократической брезгливости ясной силы, не делающей чести ее сердцу. Здесь нет аристократизма, Антон Павлович, а сердце есть, сердце и участие к тем, кто по тяжелым обстоятельствам времени вынужден ежедневно питаться гнусностями».¹¹

Из письма Сергея Сутугина (О. Г. Этингера), автора книги «Карикатуры любви» (СПб., 1889), можно извлечь некоторые мысли Чехова о специфике художественного творчества, высказанные в письме к нему, написанном в марте 1889 года: «Большое Вам спасибо, что поделились со мной Вашими взглядами на вымысел и сочиненность... Мне кажется неверным, — отвечал Чехову Сутугин, — Ваше замечание, что литераторы были бы, как копии нотариальные, похожи друг на друга, ежели бы писали только то, что видят, без примеси вымысла... Затем — Вы говорите, что художник тот, кто или видит новое, или понимает старое — то, что и другие видели, но не понимали».

Из письма переводчика А. В. Гурвича из Вильно (1900 год) видно, что Чехов с большим сочувствием отнесся к предполагавшемуся изданию сборника в память еврейского поэта Мих. Гордона и обещал свое участие в нем.

О содержании неизвестного письма Чехова художественному критику С. С. Голоушеву (Сергею Глаголю) узнаем из воспоминаний Голоушева. В феврале 1904 года Чехов сообщил Голоушеву о своем согласии написать воспоминания о И. И. Левитане, «обещав для начала прислать „Тягу на вальдшнепов“, описание охоты, на которой были Чехов и Левитан ранней весной, близ монастыря „Давидова пустынь“».¹²

Не только на письма литераторов отзывался Чехов. В его архиве находится письмо изобретателя А. А. Вейгнера (от 31 июля 1902 года), который просил помочь осуществлению его технического проекта («переустройство техники земельной обработки»). Это позволило бы сократить продолжительность ежедневного труда крестьянина, сделав при этом его труд наиболее продуктивным. Из другого письма Вейгнера видно, что Чехов сразу откликнулся на его просьбу, обещав организовать материальную помощь.

Из двух писем студента Московского университета П. А. Базилевича (от 5 и 21 марта 1902 года) выясняется, что Чехов оказал материальную помощь студентам, которых за участие в студенческих беспорядках должны были сослать в отдаленные губернии. 21 марта Базилевич писал уже в ответ на полученное письмо и деньги: «Спешу Вам выразить благодарность за Ваш ответ на мое письмо и просьбу. Вчера я все получил... Вчера же все передано по назначению, так как последняя партия в 32 человека отправлена в Иркутск сегодня рано утром».¹³

В архиве Чехова есть два письма Елены Николаевны Беспаловой от марта 1902 года. Из них мы узнаем, что Чехов во время пребывания своего в Кисловодске (в 1896 году) посещал местную читальню. Он беседовал с сотрудниками читальни («смотрительницами»), интересовался их положением. Перед отъездом дал им адрес, предложив обращаться к нему, если кому-нибудь понадобится его помощь. Через 6 лет одна из этих бывших смотрительниц, Е. Н. Беспалова, обратилась к Чехову с просьбой устроить ее с-больным сыном — десятилетним мальчиком — в Крыму, на берегу моря: у нее самой средств на поездку не было. Из второго письма Беспаловой видно, что Чехов сразу же отозвался на ее просьбу: «Получила Ваше дорогое письмо и приношу Вам искреннюю признательность за Вашу отзывчивость... Спасибо Вам, что успокоили меня; в данное время я живу только одной надеждой, что, благодаря Вашему участию, сын мой получит возможность хотя немного подкрепить свое здоровье».

Эти примеры случайных писем. Но полностью отсутствуют письма Чехова к ряду адресатов, с которыми у него была обширная переписка. Среди них:

1. Письма к врачу-бактериологу Владимиру Григорьевичу Вальтеру, которого Чехов знал еще по Таганрогу. Он возобновил знакомство с ним в 1897 году, когда приехал в Ниццу, где с 90-х годов постоянно жил Вальтер, имевший в Ницце бактериологическую лабораторию. Большое место в их переписке занимали отзывы Чехова о рассказах Вальтера. (Вальтер пробовал свои силы и в литературе). Чехов исправлял его рассказы и содействовал напечатанию их в русских изданиях. «Получил Ваше большое письмо с описанием пластической операции над моим детищем. Я чувствовал и благодарность и большие угрозыния совести, тем более, что я на днях отослал Вам незаконченную повесть», — писал Вальтер Чехову 20 ноября (н. ст.) 1898 года. В архиве Чехова 68 писем Вальтера 1897—1904 годов.¹⁴

2. Письма к серпуховскому врачу-хирургу Ивану Германовичу Витте, с которым Чехов познакомился, поселившись в Мелихове. Их связывала работа в санп-

¹¹ «Слово», сб. 2. М., 1914, стр. 217—218.

¹² Новое слово, сб. 1. М., 1907, стр. 208.

¹³ Из архива А. П. Чехова. Публикации, стр. 161—162.

¹⁴ Из них 13 писем напечатано в книге «Из архива Чехова. Публикации» (стр. 165—175).

тарном совете серпуховского земства. В архиве Чехова 65 писем Витте 1892—1902 годов.

3. Письма к художнику И. И. Левитану. В архиве Чехова 45 писем Левитана 1885—1900 годов.¹⁵

4. Письма к артисту Александринского театра Павлу Матвеевичу Свободину. За короткое время их знакомства — с 1889 по 1892 год (Свободин умер в 1892 году) — было получено 98 писем Свободина.¹⁶ Как видно из ответных писем Свободина, Чехов подробно писал ему о своей работе над пьесой «Леший».

5. Письма к Ольге Петровне Кундасовой, математику по образованию, с которой Чехов переписывался в 1892—1904 годах. В архиве Чехова 42 письма Кундасовой.

6. Письма к Константину Семеновичу Тычинкину, педагогу и заведующему типографией А. С. Суворина. Переписка с ним касалась главным образом печатания книг Чехова в типографии Суворина. В архиве Чехова 46 писем Тычинкина 1896—1901 годов.

Не сохранилась и меньшая по количеству писем, но значительная по содержанию переписка Чехова с профессором-хирургом Петром Ивановичем Дьяконовым, с нижегородским врачом Нифонтом Ивановичем Долгополовым, с врачом и общественным деятелем Дмитрием Николаевичем Жбанковым, с петербургским литератором Александром Давидовичем Бродским, с начинающими литераторами — воронежским учителем Иваном Сергеевичем Грековым, таганрожцем Александром Михайловичем Гутмахером, П. Я. Барвинским.

Переписка с П. И. Дьяконовым посвящена, главным образом, журналу «Хирургия», которому грозило прекращение из-за недостатка средств. Чехов принимал деятельное участие в изыскании способов сохранения журнала и неизменно оказывал Дьяконову моральную поддержку. «Вы единственный человек, глубоко и верно понимающий значение журнала, и без Вас он и не появился бы. И последние получившиеся от Вас письма вливали в меня бодрость и на некоторое время перерождали меня», — писал Дьяконов Чехову 30 ноября 1897 года. «От всей души спасибо за письмо Ваше. Вы поддерживаете во мне веру в мои силы и в успех того дела, которое я считаю насущно необходимым для достижения нашей научной мысли и для развития у нас научной, а не ремесленной хирургии. Должен сказать, что поддержка Ваша мне нужна тем более, что здесь я встречаю везде одну только апатию, способную сокрушить самые благие стремления и самые радужные мечты», — писал Дьяконов в другом письме от 31 декабря 1897 года. Всего в архиве Чехова 15 писем Дьяконова 1896—1898 и 1900 годов.¹⁷

В письмах Долгополову Чехов интересовался положением арестованного в Нижнем Новгороде М. Горького. В архиве Чехова 8 писем Долгополова 1900—1901 годов.¹⁸

В одном из писем Д. Н. Жбанкову Чехов писал о вреде телесных наказаний. Мы узнаем об этом из ответного письма Жбанкова (январь 1898 года): «В немногих строках Вашего письма Вы так метко отметили вредную сторону порки и битья — развитие боязни-придавленности, от которой трудно отделаться и впоследствии». В архиве Чехова 4 письма Жбанкова 1898—1899 годов.¹⁹

В письмах А. Д. Бродскому Чехов подробно критиковал его рассказы, напечатание которых в московских изданиях он содействовал.

Как видно из писем Грекова, Гутмахера, Барвинского, в письмах к ним Чехова содержались литературные советы. Греков отвечал Чехову 12 декабря 1891 года: «В Вашем мнении о моей повести большая доля правды... даю Вам слово, что с предвзятой тенденцией писать больше ничего не буду, а стану именно, как Вы выразились, писать картины... А насчет того, что я писал подлаживаясь под чужие вкусы, Вы не правы... Вы пишете, что Гоголь был смел, а потому и не скрывал от публики, что любит галушки...»

«... Весьма благодарен я Вам за то доброжелательство и внимание ко мне, что так ясно выразились в Ваших советах и пожеланиях. Я вполне разделяю высказанные вами в письме мнения. Стану теперь относиться к своему делу более серьезно, а к жизни и людям более беспристрастно», — писал Чехову Гутмахер 28 апреля 1895 года.

«Прошу принять мою искреннюю благодарность за высказанные в Вашем письме указания и советы по поводу моего рассказа „В лесу“. Рассказ этот я переписал, сократил и выбросил из него все то, на что Вы мне указали», — отвечал Барвинский 6 апреля 1904 года.

¹⁵ См.: И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. Изд. «Искусство», М., 1956.

¹⁶ Из них 43 письма опубликованы в «Записках отдела рукописей» ГБЛ (вып. 16, М., 1954, стр. 189—233).

¹⁷ Из них 8 писем напечатаны в книге «Из архива А. П. Чехова. Публикации» (стр. 198—204).

¹⁸ Из архива А. П. Чехова. Публикации, стр. 191—196.

¹⁹ Там же, стр. 221—224.

Всего в архиве Чехова 11 писем Грекова 1891, 1893 и 1894 годов, 5 писем Гутмакера 1895, 1896 и 1900 годов²⁰ и 3 письма Барвинского 1904 года.

Совсем отсутствуют письма Чехова к профессору-зоологу, основателю русской биологической станции в Виллафранке Алексею Алексеевичу Коротневу, преподавателю русского языка в Париже Полю Бойе (Paul Boyer), русскому вице-консулу в Ментоне Николаю Ивановичу Юрасову, писателю Д. С. Мережковскому, писателю-очеркисту К. Д. Носилову, литератору и редактору журналов «Свет и тени» и «Мирской толк» Николаю Аполлоновичу Путяте, редактору журнала «Будильник» литератору Александру Дмитриевичу Курешину, букинисту, автору записок «Воспоминания пропадающего человека» Николаю Ивановичу Свешникову, артисту и режиссеру Николаю Николаевичу Соловцеву, артистке петербургского театра литературно-артистического общества Людмиле Ивановне Озеровой, пианистке Александре Алексеевне Похлебиной, присяжному поверенному Льву Филипповичу Волькенштейну, врачу-окулисту Петру Игнатъевичу Радзвизкому, врачу-психиатру Николаю Николаевичу Реформатскому, студенту-медику Николаю Николаевичу Тугаринову, студентам Михаилу Вуколовичу Лаврову и Владимиру Михайловичу Саблину, доктору Вере Андреевне Павловской, сельскому священнику Николаю Филипповичу Некрасову. Не сохранились письма сахалинским знакомым Даниилу Александровичу Булгаревичу, Степану Алексеевичу Фельдману и т. д. В архиве Чехова хранятся, в среднем, от 5 до 20 писем каждого из перечисленных корреспондентов.

Среди корреспондентов Чехова есть лица, которые даже не упоминаются во всей остальной его переписке. Так, например, в его архиве находятся 32 письма (1898—1903 годов) студента Юрьевского ветеринарного института Александра Петровича Андрушкевича. Как выясняется из этих писем, в течение всех лет, пока Андрушкевич учился в институте, Чехов ежемесячно высылал ему стипендию. «Письмо Ваше и деньги, 20 рублей, я получил, за что Вам несказанно благодарен. Ведь если бы не Ваша доброта, то мне не видеть бы института как своих ушей», — писал Андрушкевич в сентябре 1898 года. «Деньги Ваши приходят ко мне аккуратно к началу каждого месяца; Ваше письмо из Москвы я также получил, и за память обо мне приношу Вам искреннейшую благодарность» (в письме Андрушкевича от 22 декабря 1901 года).

В 1898—1899 годах Чехов переписывался с киевлянкой Натальей Ивановной Янковской, с которой познакомился в Ницце. В архиве Чехова 4 письма Янковской. В неизвестной телеграмме киевскому хирургу Г. Е. Рейну (1898) Чехов просил сообщить о состоянии здоровья Н. И. Янковской после сделанной ей операции. Ответная телеграмма Рейна находится в архиве Чехова.

В архиве Чехова оказались 3 письма Маркиана Ковалева (1901 год). Вероятно, это рабочий, живший в 1901 году в Олесе на даче Токмакова, где тогда же жил М. Горький. Чехов, очевидно, познакомился с Ковалевым, навещая Горького. В одном из писем Ковалев писал Чехову: «Ты воодушевил и порадовал меня письмом... Токмаков и прочие спрашивали, как я познакомился с тобой. Я говорю — с доброй душой с одного разу нараспашку подружились. Описал я болезни, сколько мог, только извини за безграмотство и нелогичность».

Интересна переписка Чехова с большим юношей, покушавшимся на самоубийство, Илларионом Васильевичем Кривенко (сыном публициста В. С. Кривенко). Чехов принял участие в его судьбе, морально поддерживал его, рекомендовал ему заняться химией, как наукой с большим будущим. «Если бы не Ваши душевные прекрасные письма, то я бы не знал, что делать», — писал Чехову И. Кривенко 7 мая 1903 года. «Вы совершенно верно попали. Химия — это одна из тех немногих чистых наук, которая открывает для человека, посвятившего себя ей, чудные горизонты», — отвечал Кривенко на неизвестное письмо Чехова 10 июня 1903 года. В архиве Чехова 13 писем И. Кривенко 1903—1904 годов.

Среди писем чеховских корреспондентов встречаются и такие, из которых нельзя выяснить, что содержалось в неизвестных письмах к ним Чехова. Например, из 18 писем поэта Л. И. Пальмина 1882—1886 годов (находящихся в ГВЛ и ЦГАЛИ) ни одно не дает основания судить, о чем писал ему Чехов. В архиве Чехова имеется 9 писем врача Лидии Александровны Злобиной, жившей в Лодзи. Злобина была жертвой судебной ошибки (обвинение в убийстве), о чем она написала Чехову в 1894 году. В дальнейших письмах Злобиной имеются подробности судебного дела, рассказы о встречах (в связи с этим делом) с Ф. М. Достоевским, профессором Н. И. Бакстом и др. В одном из писем 1895 года Злобина сообщила Чехову очень интересный отзыв о его творчестве польского писателя Игнатия Домбровского. Трудно предположить, чтобы все ее письма к Чехову оставались без ответа.

О судьбе некоторых несохранившихся и найденных писем Чехова мы узнаем из различных источников. Известно, например, что письма Чехова к И. И. Левитану были сожжены братом Исаака Ильича Адольфом Ильичем Левитаном. В ар-

²⁰ 3 письма А. М. Гутмакера напечатаны в книге «Из архива А. П. Чехова. Публикации» (стр. 188—190).

хиве М. П. Чеховой находится записка, которая была обнаружена после смерти И. И. Левитана в его письменном столе:

Письма все сжечь не читая
по моей смерти.

Левитан.

Записка эта была прислана А. И. Левитаном М. П. Чеховой со следующим письмом:

Многоуважаемая
Мария Павловна

Посылаю Вам строчки моего брата. Посылаю не для того, чтобы реабилитировать себя в чьих-то глазах: я в этом не нуждаюсь, а только для того, чтобы это решение брата было известно всем. Пусть ничего не ждут. Судачить по поводу уничтоженной переписки не придется ни устно, ни печатно. Увы и ах!

Написаны эти строчки братом на случай внезапной кончины и найдены мною в письменном столе уже после его смерти.

Сожжены письма, как я уже и раньше передавал Вам, мною еще при жизни его, по его приказу и на его глазах. Сделано это было мною охотно, так как я мысленно вполне одобрил его решение и сам бы поступил также даже и теперь.

Примите уверение в уважении и готовности к услугам

А. Левитан.

Р. С. Строчки моего брата прошу Вас поберечь, как я берег их среди других реликвий, письмо же мое к Вам уничтожить.

В заключение прошу Вас, Мария Павловна, простить мне прямоту, может быть несколько резко.

Письмо это не датировано. Вероятно, оно относится к тому времени, когда Мария Павловна собирала письма для издания.

О судьбе писем Чехова к В. Э. Мейерхольду рассказал сам Всеволод Эмильевич писателю А. К. Гладкову: «У меня довольно много писем от него было — писем восемь, кажется, но все пропали, кроме одного, которое я дал напечатать. В других было больше для меня лестного, и я стеснялся их показывать. Когда уезжал в Крым в девятнадцатом году, дал их на хранение в один ленинградский музей, а когда приехал, оказалось, что тот человек, которому я их дал, умер. Простить себе этого не могу. То, что не берег, сохранилось, а то, над чем дрожал, потерял».²¹

Из письма К. С. Тычинкина Чехову от июня 1899 года узнаем, что все получившиеся письма, в том числе чеховские, он уничтожил: «...сейчас был в фотографии Ренца, мне показывали Вашу карточку, — она, по-моему, очень удалась. Будет у Вас возможность, пошлите ее мне с надписью. Это будет у меня первый автограф, и я его сохранию, а то я до сих пор безжалостно уничтожал всю свою корреспонденцию, как только все было выполнено, намеченное в письме».

О. П. Кундасова рассказала посетившему ее, незадолго до ее смерти, исследователю Чехова И. В. Федорову, что она уничтожила весь свой личный архив (дневники и письма). Уцелела одна записка к ней Чехова, которую Кундасова подарила собирателю автографов В. А. Черногубову.

По тем или иным причинам не сохранились письма Чехова к его товарищу по таганрогской гимназии адвокату М. Ф. Волькенштейну,²² П. Б. Струве,²³ доктору И. А. Балабану,²⁴ таганрогской знакомой Чехова О. Д. Агали,²⁵ А. В. Амфитеатрову,²⁶ А. М. Федорову,²⁷ приятельнице ранних гимназических лет Чехова М. Д. Дросси-Стейгер²⁸ и т. д.

Позднейшие письма Чехова к отцу П. Е. Чехову были украдены вместе со шкатулкой, в которой они хранились, в Мелихове, в день похорон П. Е. Чехова, когда все уехали в Москву (сообщила М. П. Чехова).

О судьбе переписки, хранившейся в Таганроге в семье М. Е. Чехова, рассказал в 1917 году Г. М. Чехов в письме к М. П. Чеховой: «После ее (матери Г. М. Чехова Л. П. Чеховой, — Н. Г.) смерти, тогда меня не было в Таганроге, вселилась в домик Александра Петровна (первая жена В. М. Чехова, — Н. Г.) с дочерьми, которые оказались возмутительными невеждами. Не придавая никакого значения письмам, очевидно, они уничтожили их. Исчезли и мои книги из библиотечки с автографами Антона и Александра».

Неясна судьба нескольких писем Чехова к художнику И. Е. Репину. Известно только одно письмо Репину, автограф которого находится в собрании К. И. Чуков-

²¹ «Театральная жизнь», 1960, № 5, стр. 21.

²² «Иллюстрированная Россия», Париж, 1936, № 28, 7 июля.

²³ «Россия и славянство», Париж, 1923, № 33.

²⁴ Письмо И. А. Балабана А. Б. Дерману, 7 июля 1935 года. ГБЛ.

²⁵ Письмо В. А. Гудевича к М. П. Чеховой, 30 октября 1948 года. ГБЛ.

²⁶ А. В. Амфитеатров, Собрание сочинений, т. 14, 1912, стр. 98—99.

²⁷ «Литературное наследство», 1960, т. 68, стр. 637—638.

²⁸ Там же, стр. 540.

ского. К. И. Чуковский сообщил: «У Репина был небольшой железный сейф, где в большом беспорядке были нагромождены письма, которые он считал особенно важными. Этот сейф при мне распахнул он только однажды. И там первое, что я увидел, было письмо Льва Толстого, по поводу „Ивана IV и сына“, и второе — письмо Чехова. Когда он увидел, как я обрадовался чеховскому письму, он подарил мне его и разрешил опубликовать (в «Рус. слове»), но тотчас же захлопнул сейф и сказал: „больше там ничего интересного нет“».²⁹

О судьбе остальных утраченных писем Чехова пока ничего неизвестно. Возможно, что какие-то письма еще найдутся — до последнего времени в государственные архивы поступают письма Чехова из частных собраний. Еще не так давно мы считали несохранившимися — а сейчас они опубликованы — письма Чехова доктору И. Н. Альтшуллеру, профессору М. М. Ковалевскому, парижскому корреспонденту «Нового времени» И. Я. Павловскому, переводчику Б. Прусику, К. М. Иловайской. Автографы их оказались за рубежом.

А. К. ГРУНТОВ

МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ Н. А. КЛЮЕВА

Николай Клюев принадлежит к числу тех художников слова, чье литературное наследие ждет пристального научного изучения; творческая биография поэта изобилует белыми пятнами и не до конца проясненными эпизодами.

Между тем до сих пор все еще рассказывается наметившаяся в нашей критике конца 20-х годов тенденция рассматривать поэзию Клюева как явление чуждое новой эпохе, если не враждебное ей, как своего рода досадный анахронизм.¹ При таком предвзятом отношении сложный творческий путь Клюева очень упрощается, а порою и искажается.

В течение ряда лет мною выявлялись материалы о Н. А. Клюеве, хранящиеся в карельских и центральных архивах. Просмотрены были также местные газеты и составлена библиография опубликованных произведений Клюева. Мне удалось побывать в бывшем Вытегрском уезде Олонецкой губернии, где жил поэт, и записать воспоминания его земляков. Настоящее сообщение содержит часть материалов, связанных главным образом с жизнью поэта в Вытегрском крае.

1

Дед, отец и сам Николай Алексеевич Клюев были приписаны к крестьянскому сословию деревни Мокеевская Авдеевской волости Кирилловского уезда Новгородской губернии (ныне входящей в состав Вологодской области), а проживали в Вытегрском уезде Олонецкой губернии. О своем деде Клюев писал: «Говаривал мне мой покойный тятенька, что его отец, а мой — дед, медвежьей пляской сыт был. Водил он медведя по ярмаркам, на сопели играл, а косматый умняк под сопель шином ходил. Подручным был Федор Журавль — мужик, почитай, сажень ростом. . . в Кирилловской стороне до двухсот целковых деду за год приносили. Так мой дед Тимофей и жил. Дочерей, а моих теток, за хороших мужиков замуж выдал. Сам жил не на квасу да редьке: по престольным праздникам кафтан из ирбитского сукна носил, с плюсовым воротником, кушак по кафтану бухарский, а рубаху носил тонкую, с бисерной накладкой по вороту.

Разоренье и смерть дедова от указа пришла. Вышел указ: медведей-плясунов в уездное управление для казни доставить. . . Долго еще висела шкура кормилца на стене в дедовой повалуше, пока время не стерло ее в прах. Но сопель медвежья жива, жалкует она в моих песнях, рассыпается золотой зернью, аукает в сердце моем, в моих снах и созвучиях. . .»²

Сборник стихов Клюева «Неувядаемый цвет», изданный в Вытегре в 1920 году, открывался посвящением: «Кума моего Ладвозерского медведя, мамину слезку да берестяной ребячий месяц Неувядаемым цветом поминаю».

Дата рождения поэта до сих пор не была точно известна. Сам он указывал то 1887, то 1886 год. Государственный архив Вологодской области сообщил автору

²⁹ Письмо К. И. Чуковского к Н. И. Гитович, 5 октября 1962 года.

¹ См., например: Л. М. Фарбер. Советская литература первых лет революции (1917—1920 гг.). Изд. «Высшая школа», М., 1966; Е. Наумов. Сергей Есенин. Личность, творчество, эпоха. Л., 1969; Е. П. Никитина. Русская поэзия на рубеже двух эпох, ч. I. Под редакцией проф. Е. И. Покусаева. Изд. Саратовского университета, 1970.

² «Красная панорама», 1926, № 30, стр. 13.

данной статьи: «В метрической книге Коштугской церкви Вытегрского уезда за 1884 год значится Николай, родился 10 октября, Коштугская волость (деревня не указана). Родители: отец — Алексей Тимофеевич Клюев, мать — Парасковья Дмитриевна (ф. 496, св. 84, д. 148)».

Алексей Тимофеевич родился в 1842 году. С 1862 года он отбывал воинскую повинность и дослужился за 15 лет до чина фельдфебеля. Вернувшись домой, взял в жены (не позднее 1881 года) девушку из старообрядческой семьи.

Метрическая запись говорит, что ко времени рождения сына Николая А. Т. Клюев был урядником. В 90-е годы он получил место сидельца в казенной винной лавке в деревне Желвачево Мокачевской волости Вытегрского уезда. Квартира Клюевых была при лавке. Судя по дошедшим до нас воспоминаниям, отец поэта был колоритной и незаурядной натурой. Интересный отзыв о нем содержится в одном из писем С. Есенина.³

Точных сведений о матери поэта нет. Известно только, что она была из старообрядческой семьи и что дядя ее был самосожженным. В одной из автобиографий Клюев писал: «Родовое древо мое замглено коренем во временах царя Алексея, закурдвлено ветвием в предвзвизных строгиновских письмах, в сусальном полъеме пещных действ и потешных теремов. До соловецкого страстного сиденья восходит древо мое, до палеостровских самосожженных, до выговских неколебимых столпов красоты народной».⁴

Дед Тимофей имел одноэтажный дом в Вытегре (в настоящее время дом № 56 по проспекту Володарского), который достался по наследству сыну Алексею и был продан им в 1911 году. В этом доме прошли детские и отроческие годы Николая Клюева. В 1893—1895 годах он учился в церковно-приходской школе, а затем в двухклассном городском училище. Сестра поэта Клавдия окончила женскую прогимназию и до замужества учительствовала в селе Андома Вытегрского уезда. Брат Петр также получил образование в Вытегре, а потом стал чиновником почтово-телеграфного ведомства и служил в Кронштадте.

Семья Клюевых крестьянским трудом не занималась. Будучи приписными крестьянами Новгородской губернии, Клюевы не имели права на земельный надел в другой губернии. Со слов односельчан известно, что Клюевы имели огород и держали домашний скот, арендуя сенные покосы.

Мать и отец Клюева были грамотными людьми. Старожилы деревни Желвачево вспоминают, что в доме Клюевых было немало старопечатных и рукописных книг; в горницах висели иконы старого, дониконианского письма, перед ними горели лампы. Дом этот часто посещали странники, «божие люди». То же, видимо, было и в Вытегре.

Своеобразная религиозная атмосфера родительского дома сыграла значительную роль в формировании личности будущего поэта, во многом определив его вкусы, привычки, пристрастия и эстетические воззрения.

Трудно переоценить нравственное влияние, какое оказала на своего сына Прасковья Дмитриевна. «Грамоте, песенному складу и всякой словесной мудрости, — писал Клюев, — обязан своей покойной матери, память которой я чту слезно, даже до смерти».⁵ В одном из писем к В. С. Миролюбову Клюев называет свою мать «былинницей» и «песельницей». Не случайно поэтический цикл на смерть матери стал одной из вершин клюевского творчества.

Под влиянием религиозного воспитания шестнадцатилетний Клюев ушел в Соловки «спасаться» и «надел на себя девятифунтовые вериги».⁶ Затем он побывал в других монастырях и старообрядческих скитах. Юный Клюев увлекся сектантством, ему казалось, что среди сектантов сохранилась праведная «братская» жизнь (тяготение к «братству» будет характерно для него и в дальнейшем).

В начале 1900-х годов Клюев стал уходить на заработки в Петербург. К этому времени относятся первые опыты его в области поэзии. В 1904 году Клюев впервые выступил в печати.⁷ Поэт испытывал горечь при виде страданий народа, остро реагировал на социальную несправедливость. В одном из стихотворений он спрашивал:

Светила мудрости, науки,
Вы разрешите мне вопрос:
Когда окончатся все муки
И на земле не будет слез?⁸

³ См.: Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 64.

⁴ П. Я. Заволокин. Современные рабоче-крестьянские поэты. В образцах и автобиографиях с портретами. Изд. «Основа», Иваново-Вознесенск, 1925, стр. 218.

⁵ Там же.

⁶ П. Сакулин. Народный Златоцвет. «Вестник Европы», 1916, № 5, стр. 200.

⁷ См.: А. Грунтов. Первые публикации стихов Н. А. Клюева. «Север», 1967, № 1, стр. 155—157.

⁸ Новые поэты. СПб., 1904, стр. 54.

В 1905 году он становится членом «Народного кружка» писателей, руководимого П. А. Травиним, и публикует свои произведения в сборниках, издаваемых этим кружком. Назревание общественного протеста и последовавшие затем революционные события 1905 года оказали большое воздействие на Ключева. Во второй книге сборника «Волны» (М., 1905) было напечатано стихотворение, хорошо отразившее его настроения той поры:

Безответным рабом
Я в могилу сойду;
Под сосновым крестом
Свою долю найду.
Эту песню певал
Мой страдалец отец
И в наследство отдал
Допевать мне конец.

Но не стоном отцов
Моя песнь прозвучит,
А раскатом громов
Над землей пролетит.
Не безгласным рабом,
Проклиная жите,
А свободным орлом
Допою я ее.

Ключев сближается с революционно настроенными людьми. Он становится пропагандистом и распространителем прокламаций Бюро содействия Крестьянскому Союзу. В том же 1905 году Ключев был привлечен Московским жандармским управлением к дознанию по делу о распространении среди служащих станции Кусково Московско-Нижегородской железной дороги прокламаций революционного содержания.⁹

25 января 1906 года Вытегрский уездный исправник Качалов составил протокол по обвинению Ключева в противоправительственной деятельности и, в частности, в распространении «приговоров» Бюро содействия Крестьянскому Союзу. Арестованный Ключев отказался подписать протокол.¹⁰

Тогда же исправник направил донос-сообщение Олонецкому губернатору о противозаконных действиях Ключева. На основании этого было начато «Дело о производстве дознания в порядке 1035 ст. Устава Уголовного судопроизводства по обвинению крестьянина Кирилловского уезда Новгородской губернии Николая Алексеева Ключева по 129 ст. Уголовного уложения. Начато 29 января 1906 года, кончено 11 июля 1906 г.»

«Основания привлечения к настоящему дознанию. Сообщение Вытегрского уездного исправника от 26 января 1906 года за № 18 о том, что Ключев, явившийся 22 января 1906 г. на сход Пятницкого Общества Мокачевской волости и прочитавший присутствовавшим крестьянам протокол Бюро содействия Крестьянскому Союзу в гор. Петербурге, стал последним его объяснять, сказавши при этом: начальство ваше — кровопийцы, добра вам не желают и ничем вам не помогают, а только вас разоряют. Кроме того, Ключев подстрекал на неуплату податей и неповиновение начальству».¹¹

Между тем в Петербурге в свою очередь шло расследование деятельности Крестьянского Союза. 14 марта начальник Петербургского жандармского управления сообщил начальнику Олонецкого жандармского управления, что в Петербурге у учителя Павла Александровича Мякотина, принадлежащего «к преступной организации, присвоившей себе наименование Всероссийского крестьянского союза», нашли адреса людей, среди которых трое проживают в Олонецкой губернии, в том числе Н. А. Ключев.

Сидя в тюрьме, Ключев попытался передать две записки политическим ссылным, высылаемым в Каргополь. Но записки попали к провокатору, и он передал их жандармам. Из записок видно, что Ключев был действительно связан с Бюро содействия Крестьянскому Союзу и полностью разделял его программу. Пропагандистскую литературу он получал от Марии Добролюбовой — сестры поэта-символиста Александра Добролюбова, как известно, порвавшего с поэзией и ставшего странником-сектантом. Ключев писал, что он распространил до 800 прокламаций Бюро содействия Крестьянскому Союзу.¹²

Деятельность Ключева вызвала заключение его на полгода в тюрьму с зачетом предварительного заключения. Затем за ним был установлен негласный надзор.¹³ В «Деле», заведенном на Ключева, содержатся данные, позволяющие уточнить некоторые факты биографии поэта. Например, точное место его рождения — деревня Коштуга Коштугской волости Вытегрского уезда Олонецкой губернии (ныне Вытегрский район Вологодской области). В «Деле» указывалось, что Ключев — вероисповедания православного, по происхождению — крестьянин, по национальности — русский, подданство — русское, звание — крестьянин, место постоянного жительства — деревня Желвачево Мокачевской волости Вытегрского уезда, определенных занятий не имеет, живет на жалованье отца, сидельца казенной винной лавки, по-

⁹ ЦГА КАССР, ф. 19, оп. 2, д. 31/14, 1906, л. 32.

¹⁰ Там же, ф. 1, оп. 5, д. 15/73, 1906, л. 6.

¹¹ Там же, ф. 19, оп. 2, д. 31/14, 1906, л. 6.

¹² Там же, д. 30/4, лл. 36—37.

¹³ Там же, д. 53/8, 1912—1913, лл. 132, 134, 135.

лучающего 28 рублей в месяц, семейное положение — холост. В разделе об образовании сказано: «Окончил Вытегское городское училище и был один год в Петрозаводской фельдшерской школе, которую оставил по болезни. Воспитывался за счет отца».¹⁴

После разгрома революции 1905 года Клюев поддался распространенным настроениям тех лет. Тяга к религии, охватившая часть интеллигенции в период реакции (вспомним статью) Плеханова «О так называемых религиозных исканиях в России»), находит у поэта живейший отклик. Вновь вспыхнул его интерес к сектантству. Он увлекается «хлыстами», «скрытниками». Одно время он, по его словам, был Давидом в хлыстовском «корабле» и писал духовные песни и молитвы, пользовавшиеся большим успехом у сектантов. Этот период жизни поэта является наименее изученным.

В 1907 году Клюев оказывается в Баку (первые письма к А. Блоку посланы им оттуда). В конце 1907 года Клюева призывают на военную службу, которую он считал противоречащей его взглядам. В журнале «Трудовой путь» (1907, № 9, стр. 10), редактировавшемся В. С. Мироллюбовым, было опубликовано клюевское стихотворение «Казарма» с характерными строками:

И часто в тишине полночи бездыханной
Мерещится мне въявь военных плачев гладь,
Глухой раскат шагов и рокот барабанный —
Губительный сигнал: идти и убивать.
Но рядом клик другой могучее сторицей,
Рассеивая сны, доносится из тьмы:
Сто раз убей себя, но не живи убийцей,
Несчастное дитя казармы и тюрьмы!

В начале 1908 года Клюева направили в Петербург для выяснения, пригоден ли он к военной службе. В архиве В. С. Мироллюбова сохранилась открытка с почтовым штампом 25 января 1908 года, в которой Клюев писал: «Нахожусь с 5 января в Питере, в Николаевском военном госпитале, по Суворовскому проспекту... 3-е нервное отделение, палата № 23».¹⁵ Клюев был признан негодным к военной службе.¹⁶

По словам Клюева (как передает А. П. Никаноров), он, до переезда в Петербург в 1910-е годы, побывал в Иране, Индии и Восточном Китае. Однако необходимо иметь в виду, что Клюев любил расцвечивать свою биографию яркими, но вымышленными эпизодами и часто «дурачил» своих слушателей. Достоверность указанного путешествия требует тщательной проверки, но несомненно, что Клюев много бродил и ездил по своей стране. М. Л. Каминар вспоминал, что Клюев говорил ему о посещении Льва Толстого в Ясной Поляне летом 1910 года.

Клюев обладал значительными и разносторонними знаниями. Он хорошо знал русский фольклор и обижался, когда говорили, что ему знаком только фольклор Севера. Он был широко осведомлен в сектантских вероучениях, в основах и догматах православия. Многие считали его знатоком иконописной живописи и древнего русского зодчества. Поэт Георгий Иванов рассказывал, что Клюев любил изображать из себя мужичка-простака, но на самом деле таковым не был.

«Ну, Николай Алексеевич, как устроились в Петербурге? — Слава тебе господи, не оставляет заступница нас грешных. Снимаю комнатуху, много ли нам надо? Заходи, сынок, ошастливишь, на Морской живу.

Я как-то зашел к Клюеву. Комнатуха оказалась номером Отель де Франс... Клюев сидел на тахте, при вороничке и галстук, и читал Гейне в подлиннике. — Маракую малость по басурманскому, — заметил он мой удивленный взгляд, — маракую малость, только не лежит душа. Наши словеса голосистей, ох голосистей...»¹⁷

Социальные взгляды поэта носили расплывчатый характер. Известно, что в январе 1906 года при обыске у Клюева был конфискован «Капитал» К. Маркса.¹⁸ С другой стороны, тяготение к сектантству не было у него лишь юношеским заблуждением. Революция 1905 года, выявив с особой остротой классовые противоречия, вызвала у Клюева стремление помочь пробуждению общественного сознания крестьянства. Но в годы реакции революционные настроения поэта снижают, хотя, в отличие от многих, он не стал ренегатом. Так, установлено, что в 1911—1916 годах Клюев передавал значительную часть своего гонорара через мужа своей сестры В. П. Расщеперина (они жили в Петербурге) комитету большевиков

¹⁴ Там же, д. 31/14, л. 8.

¹⁵ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 185, оп. 1, № 617.

¹⁶ В годы первой империалистической войны, когда Клюев хотел стать братом милосердия, ему отказали в этом, ссылаясь на его непригодность к военной службе.

¹⁷ Г. Иванов. Петербургские зимы. Париж, 1938, стр. 83—84.

¹⁸ «На рубеже», 1964, № 4, стр. 111.

Адмиралтейского судостроительного завода.¹⁹ Навещаая время от времени отца, Клюев, по воспоминаниям жителей деревни Рубцово, нередко ходил на мельницу К. Ф. Климова, служившую местом сбора политических ссыльных этой волости.

В то же время, по воспоминаниям крестьян, во всем облике Клюева ощущалась глубокая религиозность. В обращении с людьми он был «ласков в выражениях», говорил вкрадчивым и тихим голосом, употребляя немало древнеславянских слов. Ему была свойственна нарочитая предупредительность, смирение, даже своего рода елейность. Клюев любил обращаться к людям со словами «братец», «сестрица».

19 ноября 1913 года в возрасте 62 лет умерла мать поэта. Ее похоронили на погосте Верхне-Пятницкой церкви Вытегского уезда.²⁰

В 1915 году винная лавка в Желвачеве, где, по воспоминаниям современников, Клюевы прожили лет двадцать, была закрыта. А. Т. Клюев переехал в деревню Рубцово той же Мокачевской волости. Здесь 27 февраля 1918 года он скончался и был погребен рядом с женой.²¹

Николай Клюев покинул родные места и переехал в Вытегру, где поселился в небольшой квартире в доме Лопаревых. Пока еще не удалось установить полный круг его знакомств. Не выяснены и его взаимоотношения с родными. Одно время у него жила сестра Клавдия Расщеперина вместе с мужем. В Вытегре после революции оказался и брат Петр, почтовый служащий. Известно, что во время контрреволюционного выступления в Вытегском уезде в июне 1918 года Петр Клюев дал телеграмму Губисполкому в Петрозаводск с просьбой оказать помощь в борьбе с врагами. Однако сведениями об общении братьев Клюевых мы пока не располагаем.

2

Первые поэтические опыты Клюева мало чем отличались по тематике и образности от творчества поэтов, входивших в «Народный кружок» П. А. Травина. Но после 1907 года возмужавший Клюев обретает свой особый поэтический голос. В его произведениях нашел отражение духовный мир и быт крестьянства, преимущественно русского Севера.

Самобытность таланта Клюева начала теперь привлекать к себе внимание крупных писателей и критиков. В 1911 году вышел первый сборник стихов Клюева «Сосен перезвон» с предисловием Валерия Брюсова. До февраля 1917 года появилось еще пять книг поэта. Значительное число произведений Клюева было опубликовано в периодической печати. Так, он активно сотрудничал в журналах «Новая земля» (1910—1912 годы) и «Новое вино» (1912—1913 годы).²²

Жизнь и творчество Клюева 1910—1916 годов нашли некоторое отражение в статьях литературоведов, изучающих творчество С. Есенина (как известно, влияние Клюева на Есенина было весьма ощутимым). Потому не будем останавливаться на этом периоде. Отметим только, что Клюев иронически воспринималнисходительное отношение ряда известных литераторов к себе и Есенину, улавливая в нем — и не без оснований — этнографический интерес.

Настойчивое подчеркивание Клюевым древности своего рода (восходит ко времени царя Алексея) вызывалось, видимо, в те годы желанием подчеркнуть, что писатели, вышедшие из недр народа, имеют свою большую историческую родословную, и она часто памятнее и значительнее многих родословных дворян.

Клюев последовательно выступал в защиту фольклора и народных речений, в которых угадывал «скрытый смысл». В письмах к В. С. Миролюбову он отстаивал правомерность употребления народных слов в своей поэзии, возмущаясь гонением на «областной» словарь. Многие в современной поэзии вызывало его неприязнь. Весьма характерны следующие строки из письма к В. С. Миролюбову

¹⁹ Там же, стр. 112.

²⁰ Государственный архив Вологодской области. Запись акта о смерти № 27 Верхне-Пятницкой церкви от 21 ноября 1913 года. Современники поэта (В. Ф. Балукон, А. А. Епишина и др.) запомнили скорбные строки на кресте могилы матери, написанные Клюевым в духе традиционных народных плачей:

Ох, моя жаломнешенька,
По тебе, родитель-матушка,
В эту осень непроходную
Не капельки с неба капали,
Аль снежинки падали,
А по тебе, родитель-матушка,

Детки с батюшкой плакали,
И без тебя, родитель-матушка,
Нам полынько сахар кажется,
И отдали твое цветное платье
Нищим-любящим.

²¹ Государственный архив Вологодской области. Запись акта о смерти № 7 Верхне-Пятницкой церкви от 1 марта 1918 года.

²² К первому номеру журнала было дано приложение «„Братские песни“ Н. Клюева».

о декабрьской книге «Ежемесячного журнала» за 1915 год: «Как хорошо, что в отделе поэзии не встречается Година, Вяткина, Галиной и т. п. до Андрусона включительно.

Какая строгость линий намечается у Анны Ахматовой:

Божевственна, спокойна и легка
Допишет музы смуглая рука?

Я знал, что Ахматова и компания не верят в мое понимание искусства, думают, что под искусством я подразумеваю прикладное искусство. Слышал я, что они фыркают на мои писания, так как, видите ли, у меня истощился запас „культурных слов“, что, по их понятию, является показателем скудости душевной. На все это мне претит возражать».²³

3

Октябрьская революция была принята Клюевым без всяких колебаний. В 1918 году он стал членом РКП(б).²⁴ Переехав в Вытегру, Клюев тотчас же включился в культурно-массовую работу среди населения, участвовал в театраль-ных постановках самодеятельного коллектива, выступал как лектор и агитатор, как чтец — и чтец изумительный — собственных произведений.

Следует особо остановиться на агитационной пьесе поэта «Красная пасха», постановка которой состоялась на вечере, посвященном 100-летию со дня рождения К. Маркса. Режиссером был сам поэт. Как и многие пьесы первых лет Октября, пьеса Клюева была аллегорична. В местной печати она была названа «песней мщения, скорби и проклятия» тем, кто предаст революцию.²⁵ Мать Земля тосковала о времени, когда она была молода и прекрасна, как солнце. Но против нее ополчились три черных царя — золото, суеверие и глупость, убившие ее светлого сына Волю. В финале пьесы Воля воскресал, царя были побеждены, наступал праздник Красной пасхи для всего человечества. Спектаклю предшествовало выступление Клюева, озаглавленное «На пороге счастья и вечности. Малое слово от уст брата-большевика».

Судя по отклику в печати, пьеса прошла с успехом, хотя было отмечено, что не все зрители, «привыкшие к реалистической драме», могли понять «солнечные символы» клюевского произведения.²⁶ Однако неприятие ее частью глубинки объяснялось, скорее, иными причинами. «Красная пасха» вызвала негодование одного из священников Вытегры, который, как писал автор статьи о спектакле, возвысил «глагол против поэта с высоты церковной кафедры: почему-де большевики на сцене кощунствуют... поют „Христос воскрес“». И далее в отзыве так разъярялось истинное значение пьесы: «Творчество Клюева открыло глубинную красоту русского человека... дало старинный гусельный звон сосновых лесов Севера, огни подводного святого града Китежа, песни струн нового сильного Святогора — Бояна».²⁷ Таким образом, причиной недоумения ряда зрителей, было, видимо, не столько отсутствие реализма, сколько архаический характер клюевской символики.

Но в целом постановка «Красной пасхи» была воспринята в качестве положительного явления. Партийный комитет РКП(б) Вытегры объявил благодарность в местной печати всем участникам проведения юбилейного вечера, в том числе и поэту Клюеву, за создание и постановку его пьесы.

Недоумение, вызванное у слушателей сочетанием в произведениях Клюева революционной темы с религиозной образностью, отмечено также в воспоминаниях земляка Клюева поэта В. А. Соколова: «Однажды на афише Домпросвета появилось имя Николая Клюева, включенное в программу концерта. Я льнул сердцем к поэтическому слову, как волна к берегу, и, конечно, проник в зал Домпросвета. Пел хор, сменяли один другого солисты. Выступил струнный квартет братьев Марковых. Объявили „Красную песню“ Клюева. Начал он читать ее с подкупающей искренностью, призывно:

Распахните, орлиные крылья,
Бей набат и гремите грома, —
Оборвались цепи насилия
И разрушена жизни тюрьма...

²³ ИРЛИ, ф. 185, оп. 1, № 617, л. 17.

²⁴ См.: «Известия Олонцкого губернского Исполнительного Комитета Советов крестьянских, рабочих и красноармейских депутатов», 1918, № 77, 10 мая.

²⁵ «Север», 1967, № 3, стр. 104.

²⁶ А. В. Богданов. Пророк нечаянной радости. «Известия Олонцкого губернского Исполнительного Комитета Советов крестьянских, рабочих и красноармейских депутатов», 1918, № 90, 26 мая.

²⁷ Там же, № 102, 9 июня.

Пламенные слова начала стихотворения, напоминавшего „Марсельезу“, были встречены восторженно. Но дальше замелькали слова: „богородица-землица“, „народ-святогор“, „наша волюшка — божий гостинец“, „ризы Серафима“, „Китеж-град“...

Это не воспринималось слушателями всерьез. Редкие хлопки смутили организаторов концерта. Тогда Клюев вынес на сцену короткую скамейку и стал изображать сценку в изде под речитатив стихотворения, из которого теперь помню только две строки:

И начну у бабки сказку я просить,
И начнет мне бабка сказку говорить.

Клюев присел по-бабки на скамейку, протянул левую руку к воображаемой прялке, а правую — к веретену — к веретену и, пошевеливая на пальцы, начал прядь. Мы видели уже не его, а пряху, слышали жужжание веретена. Минут восемь длилась сказка, и не исчезало видение, навеянное словами и перевоплощением поэта. Спасая ладными ушами от грома аплодисментов, он мелкими шажками бежал за кулисы. В наши дни такой артист был бы находкой для любого народного театра.

О Клюеве как пропагандисте новых идей, облеченных в несоответствующую им форму, вспоминает и А. К. Романский: «Все лето 1919 года я жил в городе Вытегре (приехал туда по командировке Статистического управления в марте, провел статистические обследования, был мобилизован и служил в Караульной роте). Примерно в июне мне пришлось непосредственно слышать выступление Клюева... Однажды расклеенные афиши известили, что в местном театре состоится его выступление. Я пришел в театр, когда уже все места в зале были заняты, и оказался в толпе стоящих у бокового входа, близко к сцене... На ней никого, кроме Клюева, не было, никто не объявлял тему его речи. Зал притих. Мне трудно теперь вспомнить, о чем он конкретно тогда говорил, но помню, что революцию он образно сравнил с женщиной, размашисто шагающей по Руси. Сравнения и сопоставления поэта были неожиданны и своеобразны. Он умел к тому же позировать, привлекать к себе внимание. Как сейчас помню: стоит Клюев, одна рука приложена к сердцу, другая взметнулась вверх, воспаленные глаза сияют. Я никогда до того не слышал, что могут говорить так горячо и убедительно. Но многие его слова заставляли думать, что Клюев несомненно человек религиозный. Казалось странным, что он мог совмещать в себе, с одной стороны, большие, широкие, современные идеи, а с другой — веру в бога».

Но известны выступления поэта, в которых его гражданственность выразилась доступно и просто. Таково, например, выступление на митинге, посвященном проводам коммунистов на фронт. Вот слова Клюева: «Черные гады, обломки разбитых режимов, не торопитесь с ликованием победы. Только вчера еще вы ждали падения Пудожя, но красным порывом наши части отбросили врага на сотню верст с лишним и вы на минуту прикусили язык. Сегодня вам снятся Юденич на белом коне в Петрограде, молебствия, крестные ходы и пение царского гимна... Ошиблись вчера, ошибетесь и завтра. Не видать белым бандам красной Советской столицы. Только через наши трупы войдут они в нее».²⁸

Характерна также дарственная надпись на первой книге «Песнослава», раскрывающая настроения Клюева тех лет: «Доктору Сергею Петровичу Минорскому в гибельный 1920-й, но и прекрасный и роковой Август. Вытегра. Николай Клюев».²⁹

Первые годы Октябрьской революции были необычайно плодотворным периодом в творческой деятельности Клюева. Он много и вдохновенно писал, много печатался.

Значительную роль в культурной жизни Вытегры играл в те годы бывший учитель реального училища Николай Ильич Архипов. Архипов был редактором местной газеты и организатором кружка «Похвала народной песне и музыке». Этот кружок хотел издать «Красную пасху» и три сборника стихов Клюева — «Карельский пряник», «Новый мир» и «Неувядаемый цвет». Изданы были две последние книги, ставшие библиографической редкостью. Известный нам экземпляр сборника «Неувядаемый цвет» (Вытегра, 1920) хранится в настоящее время в Вытегском краеведческом музее.

В 1919 году в Петрограде был издан двухтомник стихов Клюева «Песнослов» и сборник «Медный кит».

4

В начале 1920 года проходила перерегистрация партийных кадров Вытегского уезда. 18 марта газета «Звезда Вытегры» (№ 34) сообщила об общегородском собрании, на котором среди других был поставлен вопрос о пребывании в рядах партии товарищей Ефремова и Клюева. Ефремова оставили членом партии,

²⁸ «Звезда Вытегры», 1919, № 83, 25 октября.

²⁹ Вытегский краеведческий музей.

а вопрос о Клюеве передали на решение уездной конференции. Газета писала: «Вопрос поставлен так: может ли религиозно (мистически) настроенный человек быть коммунистом, и может ли коммунист быть религиозным? Ответ на этот, глубоко волнующий наше крестьянство вопрос, будет дан на следующем собрании Вытегерской организации, на котором уважаемому поэту и товарищу Клюеву предложено принять активное участие».

Третья уездная конференция РКП(б) уделила большое внимание вопросу о Клюеве. Развернулись горячие прения, сам поэт выступал трижды. Вопрос о совместимости веры в победу социализма с религиозным верою был в то время острым вопросом, к тому же речь шла о большом и хорошо известном в Вытегре поэте и общественном деятеле. Газета «Звезда Вытегры» широко осветила ход обсуждения (№№ 37, 38, 40). Тов. Кривоносов ознакомил конференцию с сутью вопроса и зачитал циркулярное письмо губкома от 2 марта, в котором говорилось о непринятии в партию религиозных людей. Затем слово было предоставлено Клюеву. Поэт сказал, что приглашение на конференцию он получил всего за три часа до собрания и потому не имел времени подготовиться к обстоятельному освещению вопроса о религиозных убеждениях, и предлагает конференции выслушать его поэтическое произведение-слово «Лицо Коммуниста», которое может дать некоторое объяснение по затронутому вопросу. Предложение было принято. Произнесенное «слово» произвело сильное впечатление на присутствующих, но прямого ответа на вопрос о религиозных убеждениях поэта не дало. В стихотворении в самой общей форме говорилось о следовании коммуниста общим заветам гуманизма. Клюеву снова было предложено дать более ясный ответ. В новом выступлении Клюев сказал, что у него своя особая религия, не совпадающая с официально-церковной, и в церковь он ходит не как верующий человек, а как поэт-исследователь. Разясняя свою позицию, поэт прочел стихотворение, разоблачающее церковь. Выступление было встречено аплодисментами зала. Развернулись бурные прения. Большинство, пораженное, как писал корреспондент, «ослепительным красным светом, брызжущим из каждого слова поэта», высказалось за оставление Клюева в рядах партии. Меньшинство считало недопустимым наличие религиозных настроений у коммуниста, в какую бы форму они ни выливались. Участник конференции Чудов задал Клюеву вопрос: верит ли он в загробную жизнь и в сверхъестественное? Клюев отвечал уклончиво, указав, что он согласен со всей программой партии и не будет ходить в церковь, если это мешает борьбе с религиозными предрассудками масс. За оставление Клюева в рядах партии проголосовало 25 человек, 12 были против.

Решение уездной конференции не было утверждено. Постановлением Губкома РКП(б) Петрозаводска от 28 апреля 1920 года Клюев был исключен из партии.³⁰

Данный эпизод позволяет до известной степени прояснить идейно-творческую позицию Клюева в первые годы Октября. Поэт радостно принял революцию и стал деятельным участником ее культурного фронта. Это безоговорочное принятие привело его в ряды партии. Но вместе с тем было ясно, что революционность Клюева была стихийной и что задачи революции воспринимались им сквозь призму неизжитых религиозных настроений. Так, судя по газетному отчету, Клюев сближал в своем выступлении коммунистов с героями и мучениками «великих религий на заре их оснований» (№ 37). Религиозность Клюева сказалась и в образной системе его поэтического творчества. Правда, с течением времени фольклорная основа произведений поэта стала вытеснять архаику религиозных символов.

В декабре 1921 года делегат Всероссийского съезда Советов от Олонецкой губернии Н. И. Архипов, по просьбе поэта, передал через Н. К. Крупскую в подарок В. И. Ленину специально переплетенную часть книги «Песнослов» с новой обложкой: «Н. Клюев. Ленин. Стихи».³¹ На обороте титульного листа поэт написал: «Ленину от моржовой поморской зари, от ковриги-матери, из русского рая красный словесный гостинец посылаю я — Николай Клюев, а посол мой сопостник и сомысленник Николай Архипов. Декабря тысяча девятьсот двадцать первого года».

В 20-е годы пребывание Клюева в Вытегре осложнилось. Его ближайшие друзья и товарищи (Н. И. Архипов, А. В. Богданов и др.) покинули город. Отношение к поэту не отличалось здесь уже прежней доброжелательностью. Сузились возможности публикации стихов. 15 октября 1922 года в «Карельской коммуне» (№ 234) появилась большая статья о творчестве поэта, в которой говорилось, что он слишком «насыщен прошлым». Духовная замкнутость и эстетическая самобытность деревни, несмотря даже на временное ослабление города, явно на ущербе. На ущербе как будто и Клюев».

³⁰ «Олонецкая коммуна», 1920, № 97, 4 мая.

³¹ Библиотека В. И. Ленина в Кремле. М., 1961, стр. 497. В Библиотеке Ленина хранятся также книги Клюева «Избьяные песни» (Берлин, 1920) и «Песня Солнценосца. — Земля и железо» (Берлин, 1920). Первый замысел цикла стихов о Ленине возник у Клюева в 1918 году (см. рукопись сборника «Ленин и Певучая Руча» в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 150, ед. хр. 356)).

В начале 1923 года Клюев уехал в Петроград. Дальнейший путь Клюева — это уже особая тема, требующая сбора новых материалов, в том числе воспоминаний людей, близко знавших поэта.

А. И. М И Х А Й Л О В

ПЕТР ОРЕШИН И КРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

(К ПРОБЛЕМЕ НАРОДНОСТИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Сложнейшие взаимоотношения между так называемой «земляной» поэзией и поэзией города, а шире говоря, между двумя мировоззрениями: патриархально-крестьянским и новоурбанистическим — еще ждут своего исследования.

Реальный конфликт между природой и неумелым использованием достижений современной техники заставляет по-новому подойти к проблеме «природа — цивилизация», «деревня — город», и в стихах о нечутком к красоте и к душе природы горожанине, который в «хвойный ладаи дохнул папирасой и плевком незабудку обжег»,¹ мы теперь склонны увидеть не столько проповедь неприкосновенности патриархальной глухомани, сколько напоминание о хрупкости живого мира, о том, как необходима гуманность в отношении цивилизованного человека к этому миру и тем самым к самому себе.

В этой связи для современного литературоведения представляет интерес одно из существеннейших направлений в развитии русской литературы начала XX века — крестьянская поэзия. Здесь наиболее ярко и противоречиво выразилась народно-земледельческая тенденция национального мирознания, чрезвычайно осложненная историческими коллизиями революционной эпохи. Изучение крестьянского потока русской поэзии важно не с точки зрения внешней характеристики этого поэтического направления, а в плоскости осмысления развития народности советской поэзии.

В этом отношении творчество Петра Орешина дает богатый материал для наблюдений и выводов.

Круг сопоставляемых с П. В. Орешиним поэтов в данной работе ограничен в основном именами Н. А. Клюева, С. А. Клычкова и С. А. Есенина, как наиболее полно выразивших идеалы и принципы новокрестьянской поэзии XX века. Но, разумеется, лирику С. Есенина ни в коей мере нельзя целиком уложить в рамки этого направления: «социальная база лирики Есенина была значительно более широкой, наследуемые поэтические традиции многообразнее, грани, разделяющие его с „крестьянскими“ поэтами, более резкими»;² тем не менее именно в крестьянской поэзии — истоки творчества этого большого национального поэта, что не может не свидетельствовать о прогрессивности ее отдельных сторон.

В последнее время в нашей науке возобладали дифференцированный подход к изучению крестьянских поэтов.³ Однако не опровергается и факт определенного их внутреннего единства. И это справедливо.

В противоположность декадентским направлениям, замкнувшимся в аристократизме и чистой эстетике, новокрестьянская поэзия всегда была демократична. Крестьянские поэты выступали не столько от своего имени, сколько от имени всего крестьянства, хотя в их произведениях голос живого крестьянина, современника и участника великих социальных преобразований, облакался подчас в такие условные словесно-образные формулы, уходящие своими корнями в языческую мифологию и апокрифические предания, что его трудно было узнать. И все-таки выступать не столько от себя лично, сколько от имени русского крестьянства как социально-исторической общности, имеющей свою философию жизни, историческую судьбу, эстетические идеалы, — являлось основным принципом новокрестьянских поэтов и определяло общее направление их поэзии.

¹ Н. К л ю е в. Песнослов, кн. 1. Пгр., 1919, стр. 174.

² Е. П. Н и к и т и н а. «Крестьянские» поэты начала XX в. В кн.: История русской поэзии, т. 2. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 350.

³ См.: П. С. В ы х о д ц е в. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 173—249; Е. П. Н и к и т и н а. Русская поэзия на рубеже двух эпох, ч. 1. Изд. Саратовского университета, 1970, стр. 78—129; Ю. П. И в а н о в. Крестьянские поэты двадцатых годов. «Ученые записки Хабаровского педагогического института», т. 23 (серия литературная), Хабаровск, 1970, стр. 41—58; В. Ш о ш и н. Поэт и мир. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 24—79; Л. М. Ф а р б е р. Советская литература первых лет революции. Изд. «Высшая школа», М., 1966, стр. 137—157; Э. М е к ш. Поэмы Орешина 20-х годов. В кн.: Вопросы сюжетосложения. Изд. «Звайгзне», Рига, 1972, стр. 81—99 и др.

* * *

В русской поэзии начала XX века развитие образа Родины, народа шло путем сближения традиций классической поэзии и народной. Крестьянская поэзия и родилась на пересечении этих традиций, из взаимного стремления их к синтезу.

Проблема народа в поэзии и шире — во всех областях духовной жизни общества — была остро поставлена революционными демократами,⁴ но выразить национальный склад души и показать историческую судьбу русского крестьянина попытались еще поэты-декабристы, хотя на их образное видение русской жизни и накладывало свою печать стремление к романтизации героической старины.

Некрасов увидел реального, живого, современного представителя русского народа — крестьянина — во всем его психологическом и социально-бытовом многообразии и впервые в русской поэзии ввел его в качестве героя во все ее жанры: в эпос, пейзажную лирику, песню и философскую лирику.

Но наибольший интерес в связи с нашей темой представляет творчество Алексея Кольцова. Впервые на высоком идейно-эстетическом уровне народный идеал раскрывался «изнутри», самим же крестьянином. Пусть это раскрытие было недостаточно всесторонним, зато правдиво воспроизводились психология, эстетические принципы, трудовые эмоции, быт крестьянства. Начиная с Кольцова, можно уже говорить о собственно крестьянской поэзии как одном из потоков поэзии национальной.

Все послекольцовское поколение «поэтов из народа», вплоть до возникновения во втором десятилетии XX века течения новокрестьянской поэзии, характеризуется устойчивостью идейно-тематических мотивов.

Героем их произведений безраздельно становится простой народ: крестьянин, ямщик, мастеровой, пастух, бурлак, пряха, поденщица, сиротские дети. Пейзаж несет на себе всю психологическую нагрузку, обозначая душевное состояние героя: зимняя метель — муки от холода, нужда, физические страдания обездоленного человека; весна — пробуждение в измученной душе радости, светлой надежды и т. д.

Расширился предметно-этнографический мир русской поэзии, поскольку теперь она касается разных сторон материально-экономической жизни народа (ремесла, одежда, торговля, вообще быт).

Наметилась и более углубленная идейно-эстетическая трактовка образов народной, национальной жизни. Сопоставляя стихотворения А. Кольцова «Урожай» и «Косарь» со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива», Глеб Успенский подчеркивает «случайный взгляд» на природу у Лермонтова, который в один поэтический момент мог созерцать и «малиновую сливу» и «ландыш серебристый».⁵ В стихотворении же А. Кольцова «взята одна только нива желтеющая, на которой сосредоточены все заботы земледельца... все его думы». Еще ранее, сопоставляя Кольцова с Пушкиным, В. Г. Белинский утверждал, что «в своей области» Кольцов ярче Пушкина: «Русские песни мог создать только русский человек, сын народа, в таком смысле, в каком и сам Пушкин не был и не мог быть русским человеком по причине резкого разрыва, произведенного реформой Петра Великого, между образованными классами русского общества и массой народа».⁶ Но вместе с тем эмоционально-духовный мир русского человека в произведениях поэтов из народа предстает обедненным: бесконечно варьируются сетования героя на свою долю бедняка. Уже начальные строки многих стихотворений, например Сурикова, являют собою как бы отдельные всплески этой беспредельной жалобы: «Ах, нужда ли ты, нужда...», «Эх ты, доля, эх ты, доля...», «Сиротой я росла...», «Бедность ты, бедность...» и т. д.

Уровень переживаний лирического героя не поднимался до той высоты философско-лирических обобщений, какой отличалась классическая поэзия. Этой ограниченностью связей с миром и обществом можно объяснить сдержанную оценку Добролюбовым поэзии Никитина и его ожидание другой, подлинной поэзии современности: «Нам нужен был бы теперь поэт, который бы с красотой Пушкина и силою Лермонтова умел продолжить и расширить реальную, здоровую сторону стихотворений Кольцова».⁷

Поэты из народа почти не проявляли интереса к национально-исторической и национально-эстетической основе русской жизни. Исключение составляет один Кольцов, опозитировавший крестьянский труд, некоторые стороны крестьянского быта и духовно-нравственные черты русского характера. Чужд их поэзии и идеал социальной активности. Вопрос о причине «страдания» ими обычно не ставится.

⁴ См.: Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VI, Гослитиздат, М., 1963, стр. 166.

⁵ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1950, стр. 39.

⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 532.

⁷ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VI, стр. 168.

В историю литературы суриковцы вошли еще и под определением «поэты-самоучки», отчасти объясняющим внутренний смысл их скорбной, «безыдеальной» поэзии. Самоучками они считали себя и сами, как бы признавая некоторую «неполноценность» своей поэтической и социальной судьбы.

Направление крестьянской поэзии 1880—1910 годов некоторым исследователям казалось бесперспективным: «Все эти бесчисленные поэты-самоучки, поэты-пахари, „певцы-горемыки“, полумещане, полупролетарии неуклюже слагали свои стонущие и поющие песни „про горе“, песни бедняка, песни, оплакивающие „долю бедняка“... В этих песнях не было кольцовской удалы, шевченковского возмущения и никитинской задумчивости...»⁸

На самом же деле это было лишь временное затухание традиций крестьянской поэзии, и, как увидим, предстояло ее возрождение.

* * *

В период такого безвременья и появляется плеяда поэтов — выходцев из крестьян, сразу же отмеченных критикой как своеобразное и новое явление русской поэзии. Впервые заговорили об эстетических ценностях народно-крестьянской поэзии, ее значении в масштабе общенациональной поэзии. И впервые же эта поэзия, обладающая своим гуманистическим идеалом, была противопоставлена литературе «культурного общества», иначе — его деградирующей декадентской поэзии. Выход в свет с 1911 по 1916 годы сборников стихов Ключева, Клычкова и Есенина был с большим интересом встречен критикой, причем указывалось, что появление этих поэтов знаменовало собой возрождение кольцовской линии в русской поэзии: «С. Клычков, Н. Ключев, А. Ширяевец, С. Есенин, П. Орешин возродили кольцовскую песню, их стихи зазвучали, заиграли огнем, заискрились талантом, засверкали силой и заразили удалю».⁹ Отмечалось также, что этим поэтам присуще осознание своей социальной принадлежности не как чего-то ущербного или «недостаточного». И если Суриков извинялся перед «большой» поэзией за свою измученную, невеселую музу, то Ключев, идеологически наиболее активный поэт, гордился своим стихом как «голосом из народа», противопоставляя деревенских поэтов — «городским»: «Вы — отгул глухой, гремучей, Обессиленной волны, Мы — предутренние тучи, Зори росные весны... Ласка матери-природы Вас забвеньем не дарит, — Чародейны наши воды И огонь многоочит».¹⁰ Начиная с этого противопоставления, в поэзии крестьянских поэтов, и особенно у Ключева, речь пойдет о «неполноценности» самой жизни привилегированного общества: «Батрак, погонщик, плотник и кузнец Давно бессмертны и богам причастны: Вы оттого печальны и несчастны, Что под ярмо не нудили крестец».¹¹

Освобождение новых крестьянских поэтов от эмоционально-тематической монотонности поэтов-суриковцев было плодотворным. Пейзаж, входящий в их лирику, существенно богаче и самоценнее по сравнению с явно обедненным образом природы у «поэтов-самоучек». У тех он был производным от душевных переживаний, к тому же вызванных безрадостной жизнью. Здесь он был как бы первичен. Открывался больший простор для восприятия его жизненного многообразия.

Такие понятия и определения явлений природы, как «холод», «слякоть», «осенняя скука» и пр., типичные для суриковцев, здесь почти отсутствуют. Природа связана с душой и судьбой поэта своим положительным, оздоравливающим началом, и не только метафорически («Высокие зори дружат с пастухом...»)¹² но и конкретно-реалистически: «Проходя голубое поречье, На песках с заревым пояском, Я окрепну и духом, и речью За трудом и за черным куском».¹³

Благоговейное отношение к природе, ее одухотворение теснейшим образом соединялось у крестьянских поэтов с отрицанием бездушного техницизма капиталистической эпохи, несущей природе истощение и гибель. Так, в 1918 году Ключев писал Ширяевцу: «Сегодня такая заря сизоперая смотрит на эти строки, а заяц под окном щиплет сено в стогу. О мать пустыня!.. Как ненавистен и черен кажется весь так называемый цивилизованный мир и что бы дал, какой бы крест, какую бы Голгофу понес, чтобы Америка не надвигалась на сизоперую зарю, на часовню в бору, на зайца у стога, на избу-сказку...»¹⁴ Как видим, Ключев начал с отрицания именно капиталистического техницизма, а потом пришел к отрицанию технического прогресса, цивилизации вообще.

⁸ В. Львов-Рогачевский. Поэзия новой России. М., 1919, стр. 20.

⁹ В. Львов-Рогачевский. Новейшая русская литература. М., 1919, стр. 108.

¹⁰ Н. Ключев. Песнослов, кн. 1, стр. 20.

¹¹ Там же, кн. 2, стр. 87.

¹² Петр Орешин. Дулейка. Саратов, 1919, стр. 16.

¹³ С. Клычков. Гость чудесный. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 69.

¹⁴ Рукописный отдел Института мировой литературы АН СССР им. А. М. Горького, ф. 178, оп. 1, л. 1.

Несостоятельность клеювской пантеистической философии выявилась в столкновении с исторически-прогрессивными созидательными силами социалистического государства.

Даже изображая тяжелый крестьянский труд, в процессе которого природа неизбежно выступает косной по отношению к человеку силой, крестьянские поэты использовали ее образы для эстетизации человеческого труда: «Ароматней медуницы Пахнет жней веселых пот».¹⁵

Разумеется, поэты, о которых мы говорим, были несхожи между собою, но поэтическая близость к миру живой природы объединяла их. Роднила их и отличала от предшественников-суриковцев образность, тяготеющая к патриархальной мифологии.

Характерной особенностью новокрестьянских поэтов является наличие мифологического начала в лирическом пейзаже, что как бы раздвигает национально-образную перспективу стиха. Так, у Сергея Клычкова сливаются реальный и условно-сказочный планы, создавая единый поэтический образ русской деревни, уходящий своими истоками в пленительную сказочную древность. Лирические пейзажи этого поэта словно бы рождаются из воспоминаний, поэтому всегда так призрачны его метафоры и олицетворения: «Здесь на тебя бывшие предки глядят, склонивши седины, И в думы их вплелись ветки, И в былль несгаданные сны».¹⁶

Важно отметить, что в поэзию новокрестьянских поэтов мифология, патриархальная, земледельческая по происхождению, входила более оправданно, нежели в поэзию символистов. Здесь мифологические существа — часто силы, с помощью которых человек вступает в духовную связь с природой. Присутствуют эти существа не в запредельных, ирреальных мистических сферах, а в реальном деревенском пейзаже, сливаясь с его пластикой, линиями, цветом, звуком: «По лесу леший кричит на сову. Прячутся мошки от птичек в траву. Ау!.. Звонкое эхо кричит в синеву: — Эй ты, откликнись, кого я зову!»¹⁷ Даже персонажи христианской, еще не вполне утратившей свою идеологическую основу мифологии переселяются из божничных углов и церковных притворов туда же — в лес и поле, к русалкам и полевым. У Есенина — «под пеньком голодный Спас», у Орешина: «В избу Пречистая Мать одиноко вошла...»¹⁸

* * *

Восприятие природы в лирике новокрестьянских поэтов носит не только философский характер, в нем отражено и народно-песенное начало, притом двучленное построение психологического песенного образа (явление природы — судьба или переживания крестьянской девушки или молодца) многообразно варьируется, вплоть до стяжения этих элементов в один, но широко ассоциативный образ. В описании «березы» у Есенина только как отзвук сохраняется «любование» прекрасной девушкой-невестой, так часто сравниваемой в народной поэзии с нарядным деревцем: «На пушистых ветках Снежною каймой Распустились кисти Белой бахромой».¹⁹

Но как ни многообразны и метафорически осложнены лирические образы в поэзии новокрестьянских поэтов, за ними всегда ощущается глубинная стихия русской лирической песни с ее своеобразным восприятием и отображением мира природы, человеческой судьбы и душевных переживаний.

Но не только к образно-содержательному началу народной песенности восходит эта поэзия. Психологический параллелизм как прием теснейшим образом связан с синтаксисом и ритмикой народно-поэтической речи, поэтому и к этим проявлениям народной песенности новокрестьянские поэты были необыкновенно чутки.

Рассматривая некоторые стихи Клеюва с точки зрения своей формалистической звуколингвистической теории, Андрей Белый пишет о присущей Клеюву народно-образной интуиции поэтического слова, которое «не рождается из мысли абстракций».²⁰ Поэт с детства впитывал в себя крестьянскую образную речь, народные песни и причитания. Мать Клеюва была вопленицей.²¹ «Грамоте, песенному складу и всякой словесной мудрости обязан своей покойной матери, память которой я чту слезно, даже до смерти».²² Подобные автобиографические характеристики находим и у других поэтов.²³

¹⁵ С. Есенин. Радуница. Пгр., 1916, стр. 11.

¹⁶ С. Клычков. Гость чудесный, стр. 72.

¹⁷ С. Есенин, Собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, М., 1961, стр. 196.

¹⁸ П. Орешин. Зарево. Пгр., 1918, стр. 9.

¹⁹ С. Есенин, Собрание сочинений, т. I, стр. 88.

²⁰ А. Белый. Жезл Аарона. В кн.: Скифы, сб. 1, 1917, стр. 189.

²¹ М. А. Рыбникова. Книга о языке. М., 1926, стр. 40.

²² Н. Клеюв. Автобиография. В кн.: Современные рабочие-крестьянские поэты. Иваново-Вознесенск, 1925, стр. 218.

²³ См.: С. Клычков. Автобиография. В кн.: С. Клычков. Серый барин. Харьков, 1926, стр. 14—17; С. Есенин. Автобиография. В кн.: В. Белоусов. Сергей Есенин, ч. 1. Изд. «Советская Россия», М., 1969, стр. 16.

Существенно отличалось новое поколение крестьянских поэтов от предыдущего и совершенно иными взаимоотношениями с литературной поэзией. Снисходительное определение «самоучка» уже отсутствует в оценке и самооценке новых поэтов-крестьян. Почти всеми критиками их поэзия была поставлена на один уровень с большой поэзией. И не только потому, что значительны были утверждаемые ею идейно-художественные ценности («они, как искатели жемчугов, принесли нам в литературу жемчужины народных слов, народных песен, сказаний, и за этот дорогой подарок должна сказать спасибо русская литература»),²⁴ но еще и потому, что по литературной технике она оказалась на уровне высших достижений поэзии начала XX века.

Новокрестьянских поэтов привлекала философская тема человеческого бытия, они создали самобытную и высокохудожественную лирику природы и любви. И в этом главное отличие их от «поэтов-самоучек». Те, как только заговаривали на общепозитивские темы, сразу же воспроизводили интонации Лермонтова, Некрасова, Плещеева и даже Гейне. Новые же поэты не только увидели огромность всего мира, но и нашли поэтические средства выразить общечеловеческое, преломив его сквозь специфически крестьянское.²⁵ Это не осталось незамеченным первыми же критиками. Говоря о сборнике Клюева, один из них подчеркивал: «... раскрывается это вселенское начало в чертах глубоко русских, если можно так выразиться плотных, черноземных, подлинных, национальных».²⁶

В каком бы направлении ни разворачивалось лирическое повествование у новых крестьянских поэтов, постоянным образным материалом служил им близкий и родной предметный мир деревни. Речь, собственно, даже не столько о самих предметах крестьянского быта, явлениях природы и соответствующей лексике, сколько о своеобразном — по выражению Есенина — «уподобляющем видении» окружающего. Оно восходит к народно-образному восприятию предметов, в первую очередь к поэзии загадок и пословиц. У Клюева: «Отгепель — баба хозяйка...», «...и слушает откос, Как скут струю ручья невидимые скальцы».²⁷ У Петра Орешина: «И легче спелой рожью Идет мечта-коса»,²⁸ «...коняга мировая, Всю землю сдвинувшая Русь».²⁹

* * *

При сопоставлении новых крестьянских поэтов с «поэтами-самоучками» не следует, однако, приписывать абсолютно оптимистический взгляд на окружающий деревенский мир первым и пессимистический — вторым. Новокрестьянские поэты также видят «бедную» Россию. И ее тема звучит в их стихах. Но характер этой «бедности» особый, поэтому и выход предполагается своеобразный.

В поэзии суриковцев мотивы нищеты, подавленности и отчаяния тоже не оставались совершенно безнадежными. Нет-нет и у них брезжило нечто светлое, ободряющее: «Пусть гром гремит над головою: Но тучи черные пройдут... Все одолеет сила духа, Все победит упорный труд!»³⁰

Но социально-духовные противоречия суриковцами разрешались либо посредством отвлеченной социальной мечты, либо чисто песенным изливанием «грустятоски»: «С ней (песней, — А. М.) пройдет моя Грусть тяжелая, И жизнь будет мне Сердце радовать».³¹

Есенин тоже замечает нищету и заброшенность деревенского края, который для него вся Россия: «Сердце гложет плакучая дума... Ой, не весел ты, край мой родной».³² У Клюева: «...поле заплаканно-нище, «И слезятся жалостно и хило Огоньки прибрежных деревень».³³ У Орешина: «Тоскуют прикишке травы У сел и пустых деревень».³⁴

Однако само понятие «бедности» трактуется ими не с той преобладающей безнадежностью, как у «поэтов-самоучек». Интонационно это проявляется в лириче-

²⁴ В. Львов-Рогачевский. Новейшая русская литература, стр. 112.

²⁵ Знаменательно, что еще В. Даль рассматривал живую стихию крестьянского языка как перспективную базу языка национального: «Русский язык станет со временем более доступным для образованных сословий, пишущие люди сроднятся с ним и, конечно, не найдут в словаре моем того, что им предсказали современники» (В. Даль. Толковый словарь, т. I. М., 1955, стр. LXXXVII).

²⁶ В. Свенцицкий. Вступительная статья. В кн.: Н. Клюев. Братские песни. М., 1912, стр. VI.

²⁷ Н. Клюев. Песнослов, кн. 1, стр. 197, 192.

²⁸ П. Орешин. Дулейка, стр. 29.

²⁹ П. Орешин. Ржаное солнце. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 132.

³⁰ И. З. Суриков. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», М., 1948, стр. 126. (Библиотека поэта, малая серия).

³¹ С. Д. Дрожжин. Песни старого пахаря. М., 1913, стр. 57.

³² С. Есенин. Радуница, стр. 43.

³³ Н. Клюев. Песнослов, кн. 1, стр. 59, 33.

³⁴ П. Орешин. Радуга. ГИЗ, 1922, стр. 101.

ской взволнованности, вызванной любовью к «нищему» краю, а пластически — в образах, рисующих эстетически совершенный облик Родины. Происходит как бы переоценка ценностей. В результате печаль и скорбь подавляются мотивами красоты и любви.

Эта лирическая и пластическая двуплановость поэтической трактовки «нищей России» осуществляется постоянно. У Клюева: «Невесела нынче весна, В полях безголосое и дрема, Дымится, от ливней черна, На крышах избенок солома». Но «невеселое» впечатление от запоздавшей весны заглушается светлым чувством полноты переживания от общения с природой. Поэт «вживается» в эстетический смысл самого явления жизни, и в целом оно получает иную, жизнеутверждающую оценку.³⁵

Психологическая трактовка образа Родины, Руси в поэзии новокрестьянских поэтов соотносима с блоковским образом России.

Александр Блок был в символистском лагере тем единственным поэтом, от которого мистические туманы и блестящий, но неживой покров символистской поэтики не могли скрыть тревог и страданий живого, исторического мира. Дважды прозвучала в его поэзии тема непостижимой народной Руси. Впервые — в цикле стихов 1904 года «Пузыри земли» и второй раз — в цикле 1907—1916 годов «Родина». Третьим и последним моментом обращения к теме народной России можно, пожалуй, назвать «Двенадцать». Движение от цикла к циклу было восходящим, углублялось осмысление России и народа.

В «Пузырях земли» — колдовской темный мир нежитей, слитых с природой, почти тот же самый, что и в поэзии Клюева, Есенина и Клычкова. Однако нежитей Блока отличается какая-то болезненная «человеческая» ущербность. «Болотные чертенятки» у него — одиноки, забыты. Весна повенчалась с «Колдуном», и вместе летают они, тоскуя. «Русалка» — больная. А «полевые чертенята» униженно просят прощенья у присевшей отдохнуть странницы. Наконец, все нежити исчезают, а вместо них остается реальный русский пейзаж и взволнованный голос поэта: «Полюби эту вечность болот, Никогда не иссякнет их мощь...»³⁶

Внутренний смысл этих образов раскрывается в статье Блока «Поэзия заговоров и заклинаний», написанной в 1906 году, в пору мучительных размышлений поэта над причинами и последствиями разрыва народа с интеллигенцией. В статье неоднократно встречается противопоставление живой, глубинной народной поэзии — испошлывшейся, мертвешей поэзии и философии так называемого культурного общества: «...заговоры, а с ними вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии; тем золотом, которое обеспечивает и книжную „бумажную“ поэзию вплоть до наших дней».³⁷

Поэта вело чуткое и трепетное чувство симпатии к простому народу, а вместе с этим горячий интерес к его судьбе.

Целостное восприятие Блоком России, ее народа, его исторической судьбы выражено в одном из его лучших стихотворений: «Россия, нищая Россия, Мне избы серые твои, Твои мне песни ветровые, — Как слезы первые любви!»³⁸

Таким образом, у Блока любовь к нищей России предстает как прозрение, как результат духовных исканий поэта, тогда как у новокрестьянских поэтов она изначально; иной России они не представляют и поэтому не боятся бедности, которая обычна, выросла в пейзаж, в мировосприятие. Мучительные поиски Блоком страдающей души народа, его готовность к самопожертвованию во имя народного блага поднимают его над крестьянскими поэтами, хотя поэтический облик России последними выражен более конкретно.

Особенно интересен символически противоречивый пейзажный образ России у Орешина. В его ранней поэзии постоянно какой-то тусклый и темный уголок безрадостного «сегодня» высветляется как бы «лучом из будущего». При этом светлое начало не абстрактно — оно содержится в реальности самого образа: «Про тоску, про тяжкую кручину Золотой шептал мне чернозем».³⁹ Структурно эта тенденция нашла свое выражение в специфическом контрастно-цветовом орешинском образе, состоящем из единства двух цветовых компонентов: темный — светлый. Их контрастность и создает оптимистическую перспективу образа, его напряженную мажорность: «Пусть осенние ночи темны, Над полями — зеленая мгла. Выплывает из злой тишины Светлый звон золотого крыла».⁴⁰

В качестве элементов светлого начала обычно выступают *солнце, заря, зорька, поле, розь, озеро, золото, овонок* — на фоне темного, серого пейзажа ночи, рас-

³⁵ Подобное же устранение лирического диссонанса находит Алла Марченко в ранних стихах Есенина (см.: А. Марченко. Поэтический мир Есенина. «Советский писатель», М., 1972, стр. 10).

³⁶ А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 17.

³⁷ Там же, т. V, стр. 37.

³⁸ Там же, т. III, стр. 254.

³⁹ П. Орешин. Ржаное солнце, стр. 55.

⁴⁰ Там же, стр. 74.

света, сумерек, унылой тусклости «изб убогих». А в дальнейшем как их социально-историческая квинтэссенция: «Алый стяг над хибарами серыми».⁴¹

Пейзажному образу Сергея Клычкова совершенно не свойственна подобная идейно-образная цветовая контрастность. Цветовой фон его ранней лирики — светлая спокойная гамма, где особенно отчетливы чистые тона: синий, серебряный, светлый, золотой... Это подчеркивают и эпиграфы из народных песен, которыми обильно снабжены разделы сборника «Потаенный сад»: «Вдоль по морю, морю си-нему...», «Над серебряной рекой На златом песочке...». Близкая к фольклорной цветопись условно-пейзажного образа выражала не драматическое, как у Орешина, переживание современного исторического момента, а скорее созерцательное поэтическое настроение; способом романтически-фольклорных реминисценций воссоздавался, по сути дела, не замутненный никакими историческими превращениями лик Руси, крайне противоположный реальной предреволюционной России: тревожной и непостижимой России Блока, живой, песенно-эмоциональной Руси Есенина и даже внутренне взбудораженной, мистически прозревающей Руси Клюева.

Новокрестьянские поэты не останавливаются только на утверждении неполноценности действительности. Они ищут «немедленного» разрешения противоречия между действительностью и «образом», живущим в сознании поэта, но ищут не на пути социально-исторического преобразования действительности, а в возможностях самой поэзии: в эстетическом анализе пластического бытия природы, в одухотворении ее; в конструировании иного бытия — бытия мечты и т. д. Выражением этой же тенденции, т. е. искать и находить положительное в самом окружающем мире или воплощать мечту через полноту и гармонию этого мира, — является и праздничный реализм в изображении крестьянского быта и даже, в некотором роде, его идеализация.

Новокрестьянские поэты возвели в степень «высших» поэтических ассоциаций явления крестьянского быта. В вышеприведенном стихе Клюева: «Скут струю ручья невидимые скальцы...» — ассоциация с пластическим процессом обработки нити оправдана не только локальным назначением образа, передающего взгляд на природу крестьянина, но и ритмом строки, звукописью и т. д. Ассоциация эстетически абсолютна, если даже и не вполне понятно, что такое «скальцы». Следовательно, крестьянские поэты не только находят в явлениях крестьянского быта оригинальный материал для образов и метафор, но (и это прежде всего) поэтизируют самую сущность этого быта.

Это открытие эстетической стороны неприхотливого крестьянского быта в поэзии новокрестьянских поэтов и порождает определенную иллюзию его идеализации, а сам ассоциативный строй образов превращается в некую замкнутую систему. Характер этой «эстетизации» у каждого из поэтов различен. Клюев с его поэтизацией самоценного, выварившегося в столетиях деревенского, «избяного» рая — как определенной духовно-идеологической культуры — наделяет предметы крестьянского быта не только эстетическим, пластическим совершенством, но и придает им определенный философский вес.

В этом замкнутом мире все — «свое», все уподоблено друг другу: «... Мошник-петух На жердке мреет, как кудея», «Близки дубленые Покровки, Коровьи свадьбы, конский Ches. И к звездной кузнице, для ковки, Плетется облачный обоз».⁴²

У суриковцев предметы быта большей частью являлись лишь свидетельством нищеты, у новокрестьянских же поэтов они живут своей самостоятельной эстетической и даже философской жизнью; а некоторые из них предстают очарованному взору поэта едва ли не в ореоле святости: «И, как сторож, всю ночь стороною Ходит месяц и смотрит во мглу. И в закуте соха с бороною Тоже гре-зят — сияют в углу».⁴³

Мотив обреченности явлений и предметов русской деревни отчетливо прозвучит в послереволюционных стихах Клычкова.

У Есенина поэтизация крестьянского быта носит печать радостного приятия окружающего мира: его яркости, узористости, — недаром быт так гармонически вписывается в единый красочный, колдовской и пленительный облик деревни, воспринимаемой поэтом самозабвенно и безраздельно: «Полыхают зори, курятся туманы, Над резным окошком занавес багряный».⁴⁴ У него, более чем у остальных поэтов, взгляд на крестьянский мир свободен от изощренных уподоблений, особенно свойственных Клюеву. Есенин ищет эстетические средства для выражения этого мира в нем самом, потому его язык так богат и образен: «Не твоя ли шаль с каймою зеленеет на ветру?.. Твой платок, шитьем украшенный, мелькнул за косо-гор...» Ассоциации неожиданно близки и естественны при всей своей свежести и оригинальности: «Ярче розовой рубахи Зори внешние горят. Позолоченные бляхи С бубенцами говорят».⁴⁵ Эта стихия радостного восприятия деревни в ранних

⁴¹ П. Орешин. Дулейка, стр. 27.

⁴² Н. Клюев. Песнослов, кн. 1, стр. 187, 163.

⁴³ С. Клычков. Талисман. Л., 1927, стр. 38.

⁴⁴ С. Есенин. Радунца, стр. 17.

⁴⁵ Там же, стр. 53, 40, 57.

стихах Есенина настолько сильна, что даже такой прозаический понятийный образ, как «тараканы», попав в нее, приобретает иную тональность, чем в народно-демократической поэзии XIX века: «Пахнет рыхлыми драченами, У порога в дежке квас, Над печурками точеными Тараканы лезут в паз».⁴⁶

Так возникает совершенно противоположная образу «нищей» Руси другая Русь — красочная, веселая, буйная: «Ты ли, Русь, тропой-дорогой Разметала ал наряд?»⁴⁷

Но противоречивость поэтического облика России в ранних стихах поэта лишена социально-исторических объяснений и выводов. В утверждении этой противоречивости и заключается основной пафос ее притягивания, как и у Блока в цикле «Родина». Только в блоковском притягивании двойственной сущности Родины постоянно чувствуется мотив «насилыственной» примиренности с нею, в то время как Есенину пока еще несвойствен подобный трагизм осознания неразрешимых коллизий эпохи.

* * *

Внутренние различия в трактовке лирического образа России у новокрестьянских поэтов обнаружили еще до революции.

Мысль о несчастливой социальной судьбе человека пробивается уже в их ранних стихах. У Клюева она принимает вид религиозно-философского раздумья над извечной противоречивостью человеческой природы.

Отчетлив голос людского страдания в поэзии Клычкова; но у него нет разработки религиозного идеала, как у Клюева. Ему свойственно поэтическое настроение ухода из мира бедности в светлый и чистый, одухотворенный мир природы.

Лишена социальной конкретности поэтическая трактовка противоречий человеческой жизни и в стихах раннего Есенина. Иногда в них звучат мотивы роковой предопределенности человеческой судьбы, обрекающей на гибель юность и красоту, как в «Подражанье песне», либо рисуются некоторые противоречивые моменты традиционно-бытовых отношений между людьми, как в «Девичнике». Но и в том и в другом случае у поэта есть выход: «С улыбкой радостного счастья Иду в другие берега, Вкусив бесплотного причастья, Молясь на копны и стога».⁴⁸

Отмечая эту тягу новокрестьянских поэтов к поискам внесоциального, внеисторического идеала, Львов-Рогачевский называл их всех, кроме Орешина, романтиками.

Орешинская поэзия действительно в этом смысле составляет исключение. Прежде всего о самой причине лирической скорби поэта заявлено достаточно определенно: «А сердце все изрезано, Все кровью истекло. Проклятое, болезное, Голодное село».⁴⁹

Характерно, что излюбленный у новокрестьянских поэтов прием эстетизации деталей сугубо крестьянского, близкого природе мира в цикле деревенских стихов Орешина отсутствует. В этом отношении интересно обратить внимание на следующий стих: «Наши песни не допеты, Пляски не доплясаны. Мы разуты и раздеты, Лыком обаясаны».⁵⁰ Образ «лыка», «бересты», такой живописный в новокрестьянской поэзии вообще, у Орешина содержит только одну смысловую нагрузку: говорит о бедности и нищете. В то время как у Клюева: «Зорька в пестрядь и лыко Рядит сучья раakit». Ключев изопретается в улавливании и передаче образно-ассоциативной пластики деталей нищенского быта: «Месяц засветит лучинкой, Скрипнет под лаптем снежок...»⁵¹ У него есть даже «скрипки лаптей».

Несомненно, в орешинской интерпретации этого образа больше народности, чем в вышеприведенных стихах Клюева, поскольку она прямо соответствует народно-поэтической традиции: «Горе лыком подпоясано. Горе-горемыка, хуже лапотного лыка».⁵² В дальнейшем Орешин создаст полемический по отношению к клюевской идеализации «лапотного лыка» реалистический образ уходящей в прошлое русской деревни: «Наседка с яйцами в корзине, Рой мух, несносный дух лаптей, — Нас, пробуждающихся ныне, Гнетут старинностью своей!»⁵³

Реалистическое, социально насыщенное звучание предреволюционной орешинской поэзии противостояло прежде всего лирическому голосу Сергея Клычкова. Совершенно два разных лика русской деревни вставали из стихов того и другого, о чем красноречиво говорит даже простое сопоставление названий стихотворений. У Орешина ощутим перевес конкретного социально-исторического содержания: «Кровавые следы», «Под тяжким крестом», «С обозом», «Соседи», «Гулянка», «Го-

⁴⁶ Там же, стр. 27.

⁴⁷ Там же, стр. 54.

⁴⁸ Там же, стр. 13.

⁴⁹ П. Орешин. Красная Русь. М., 1918, стр. 6.

⁵⁰ П. Орешин. Радуга, стр. 35.

⁵¹ Н. Ключев. Песенослов, кн. 1, стр. 159, 201.

⁵² В. Даль. Толковый словарь, т. I, стр. 378—379.

⁵³ П. Орешин. Вторая трава. М., 1933, стр. 23.

лод», «Без отца», «Раненый».⁵⁴ В подборе этих названий только одного сборника уже чувствуется стремление поэта наметить определенные состояния современной действительности, откликнуться на их противоречивое многообразие.

В подборе же лексик для заглавий в сборниках Клычкова заметна иная тенденция. Здесь нет орешинской социально-предметной контрастной мозаичности. Конкретно-предметными являются только названия, характеризующие мир природы и земледельческий труд: «Сад», «Месяц», «Половоде», «Хлеб зорится». Все же прочие лексические определения отражают условно-символический, эстетизированный мир, в котором представлены и фольклорные персонажи: «Печальный Лель», «Леший», «Лада», и идеализированные образы народной поэзии: «Золотой петух», «Жар-птица», и бытовые обряды сельского календаря: «Лада в хороводе», «Свят», «Девичник», и популярны в фольклоре предметы национального быта: «Теремок», «Чарочка» и др.⁵⁵

Приведенные примеры показывают, что лирический мир клычковской деревни состоял из закончивших круг своих исторических функций преданий. Этому миру противостоял динамический, насыщенный живыми современными эмоциями и раздумьями образ деревни Орешина.⁵⁶

«Страннический» способ познания народной жизни, Родины, вообще свойственный новокрестьянским поэтам, у Орешина приобретает особый смысл. Если Клюев и Клычков с котомками за плечами уходят бродить по полям и селам ради общения к благодати — к лику природы — и отрешения от забот повседневности, то Орешин, с детства, подобно Горькому, живший в людях, странствуя, приобщается к жизни обездоленного народа. Образ крестьянского поэта сливается с образом крестьянина-нищего, и живой автобиографический материал входит в поэзию непосредственно: «Если я подохну где бродягой, То наверно — под окном избы, Опоенный, как осенней брагой, Пойлом русской проклятой судьбы!»⁵⁷

Лирическая искренность и реалистичность в изображении бедного деревенского края обусловлены личным опытом Орешина и в то же время связаны с литературной традицией. В непосредственном столкновении поэта с судьбами народа и последующем лирическом раздумье и обобщении заключалась одна из главных особенностей творчества Некрасова. Сам Некрасов в 1858 году выразил лирическое кредо своей поэзии: «Стихи мои! Свидетели живые За мир пролитых слез! Родитесь вы в минуты роковые Душевных гроз. И бьетесь о сердца людские, Как волны об утес».⁵⁸ У Клюева и Клычкова в их «страннической» лирике такой момент личного, социального контакта поэта с народом отсутствует. В большой же русской поэзии тема народной судьбы всегда была самой большой и важной.

Зачастую голос Орешина-лирика, теряя свою авторскую индивидуальность, переплощается в голос народа. В его поэзии выражается и общее настроение крестьянской бедности: «Не судьбой ли мы обижены И не богом ли забытые?»⁵⁹ — и звучат отдельные голоса крестьян во всем многообразии их социально-психологических характеристик. Следует заметить, что много лет спустя советская поэзия пойдет именно по этому «некрасовскому» пути социальной объективизации лирического героя и самовыявления народного «мы».

За нищими избами, натруженными руками и печальными голосами «обойденных счастьем людей» в ранней поэзии Орешина встает большой образ России, Руси вообще, на фоне которого тема бедности наполняется более глубоким смыслом.

В самом существовании России поэт видел залог грядущего освобождения угнетенного люда от бед и страданий. Эпитет «ржаной», повторяющийся в его стихах, и в том числе в метафорическом значении, становится символом материальной мощи и духовного здоровья народа: «О, край родной, как ты чудесен: Ржаная степь, ржаной народ, Ржаное солнце, и от песен Землей и рожью отдает».⁶⁰

Особенность орешинской идеализации Родины состояла в том, что он поэтизировал прежде всего материальную мощь страны, способной когда-нибудь накормить «голодные села». Клюев же воспевал провидческую, мистическую миссию России, а Клычков — ее светлую и грустную отрешенность от обыденного удела других стран и народов.

В орешинском видении крестьян и окружающей их природы на первый план выступает их драматическое единство, их трудная судьба. «Топчие земли в поле измызганы плугом, Чахлое поле, и слезы блестят в бороде».⁶¹ «Измызганными»

⁵⁴ П. Орешин. Красная Русь, стр. 113—114.

⁵⁵ С. Клычков. Песни. М., 1911, стр. 66—67.

⁵⁶ «Своеобразными фрагментами народной жизни» справедливо называет современный исследователь творчества Орешина его дореволюционные стихи (см.: Э. Мекш. Поэмы Петра Орешина 20-х годов, стр. 83).

⁵⁷ П. Орешин. Ржаное солнце, стр. 55.

⁵⁸ Н. А. Некрасов. Стихотворения, т. 1. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 225. (Библиотека поэта, малая серия).

⁵⁹ П. Орешин. Зарево, стр. 13.

⁶⁰ П. Орешин. Ржаное солнце, стр. 8.

⁶¹ П. Орешин. Стихотворения. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 36.

у него предстают не только земли, но и силы крестьян — «сила измызгана». Следовательно, поэт не столько наделяет природу человеческими переживаниями и состояниями, сколько стремится показать эти два начала так, чтобы в метафорическом замещении одного другим не пропало ни одно из них.

Обстановка внутри крестьянской избы резко контрастна по отношению к пейзажу деревень, затонувших во ржи и зорях... Для нее характерна иная поэтическая настроенность. Обычно это замкнутое, темное, унылое пространство, в котором лирическим героем овладевают печальные раздумья: «В окнах разбитые стекла, Пахнет весенним теплом. Кто-то с надеждой поблеклой Вечно сидит за столом».⁶²

Однако и здесь передано живое настроение, которое сложно вбирает в себя и темные и светлые стороны окружающей обстановки. Темнота и нищета не заслоняют весеннего тепла, не убивают прелести вечера, но только окрашивают их в грустные тона.

Этот «пейзаж» противоположен полевому орешинскому пейзажу, в котором несомненно наличие светлого, жизнеутверждающего начала. Но еще больше он противоположен клюевскому «избяному космосу» как некоей мистической гармонии, где «В печурке созвездья встают, Поет Вифлеемское небо».

Клюев, утверждавший, что «Олений гусак сладковчее Глинки, Стерляжь молока Верлена нежней, А бабкина пряжа, печные тропинки Лучистее славы и неба святых»,⁶³ изобразивший патриархальную деревенскую избу как средоточие вселенной, — был далек от того, чтобы в этой избе увидеть убогий быт современного крестьянина. По верному замечанию исследователя, «социальные, трудовые и нравственные стороны жизни современной деревни Клюеву словно неизвестны».⁶⁴

Клюев идеализировал отстоявшийся веками крестьянский быт, который противопоставлялся им зыбкой, лишенной духовного начала современности.

Совершенно по-иному олицетворяются детали «избяного» быта в стихах Орешина. «Два хомута облезлых на длинном гвозде повисли. Слушают хмуро, как на дворе петухи горланят». Следующие стихи еще более конкретизируют обстановку деревенской избы: «Серый мурлыка мудро застенному внемлет шуму, Нечего стало украсть мурлыке в темном чулане».⁶⁵

Нереалистичность клюевского «избяного» мира объясняется мировоззренческими причинами, его подходом к крестьянскому быту со стороны.⁶⁶ Отсюда наблюдение и обобщение не быта, а отдельных его деталей, эстетски гипертрофированных в угоду художественному изыску.⁶⁷ В основе же поэтических эмоций Орешина — здоровое мироощущение крестьянина. Это и накладывает отпечаток на внутреннюю интонацию их образов. У Клюева явно стремление к эффективности образа («В избу Бледный Конь прискакал...», «К печным берегам...», «Конь лавку копытом задел И дерево стало дорогой...»). Ему свойствен и элемент жестокости, вводимый в угоду сугубой «выразительности» образа, «непредвиденности словаря». Среди образов мирного домашнего быта (рябка... матица... метла...) неожиданно возникает образ чуждой ассоциативной окрашенности: «Четыре морщины на лбу, И сизая стежка на шее — Невесты-петли поцелуй».⁶⁸ Орешинские эпитеты, лексика говорят об иной душевной настроенности: *Огонек румяный, лампадка малая* и т. д.

В этих неэффективных и безвычурных образных элементах, однако, заключены частички души поэта. Народное поэтическое сознание расположено отмечать «доброе», «здоровое» начало в жизни. Этим объясняется обилие в народной поэзии уменьшительно-ласкательных суффиксов, положительно-оценочных эпитетов. Подобную же ориентацию «на доброту» мировосприятия находим и в орешинских эпитетах (*солнечные глаза, душистая рожь, малая церковка, тихое поле, золотая зорька, теплый шелковистый ветер, светлые огоньки*).

* * *

Наиболее поэтически обобщенным, «программным» героем новокрестьянской поэзии выступает сама патриархальная древность в образе старика или старухи.

Образ «ветхого денемь» старца является вообще одним из главных компонентов их поэтической мировоззренческой системы, единство которой, как мы убе-

⁶² П. Орешин. Красная Русь, стр. 16.

⁶³ Н. Клюев. Песнослов, кн. 2, стр. 64.

⁶⁴ Е. П. Никитина. «Крестьянские» поэты начала XX в., стр. 357.

⁶⁵ П. Орешин. Зарево, стр. 49.

⁶⁶ См. об этом: Ю. П. Иванов. Крестьянские поэты двадцатых годов, стр. 44.

⁶⁷ «В своей поэзии, — пишет о Клюеве В. Г. Базанов, — он объединил самонаивнейший символизм с фольклорной стилизацией. И в жизни Клюев столь же двойствен: старообрядец и рафинированный стихотворец» (В. Г. Базанов. Поэзия Сергея Есенина. В кн.: Сергей Есенин. Избранное. Изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 12—13).

⁶⁸ Н. Клюев. Песнослов, кн. 2, стр. 32.

дилься, при многих даже основополагающих расхождениях между этими поэтами не подлежит сомнению.

Одной из сторон этого единства предстает миф о гармонии между человеком и животворными силами природы. Неким средоточием этой гармонии и является образ полулегендарного, полуреального старца-крестьянина (или крестьянки), выражающего идею патриархальной, «праведной» древности как социального и философского идеала человеческого бытия.

У Клюева это преимущественно женские образы. Клюевские «старухи» как бы воплощают противоречие между житейской судьбой человека, всегда ущербной, и его природно-стихийной гармонической сущностью. Поскольку в нашем литературоведении так еще мало написано о Клюеве, преждевременно ставить вопрос о том, что конкретно понимал поэт под «раем», представление о котором упорно связывалось им с собственным социально-утопическим идеалом будущего и даже на какое-то время с Октябрьской революцией, хотя сам Клюев и оказался «лишь очень случайным и кратковременным спутником революции».⁶⁹ Несомненно одно: ожиданиерая нисколько не ослабляло земных связей поэта, прежде всего с миром природы: ни цветовых, ни звуковых, ни даже обонятельных, которые, будучи в поэзии вообще редкостью, — в стихах Клюева представлены исключительно широко. Мир природы в лирике Клюева плотски ощутим. Об этом свидетельствуют и его метафоры, и создающий богатейший колорит его цветописы удивительно вещественный словарь эпитетов: *конопляный свет, сумерки карие, заутрени росные, сизая киноарь, вербная кожа девичьих локтей, березы зеленоустые, золотобровный дом, певучие чернила, ячменная нагота, скуластое солнце, солнце шаное, солнечная старь, сумерки пегие, чуткие двери, младенческие волвянки, луч незабудковый, бурее кирпичи осиновая глушь, ненасытный девичий зрачок*. Эти примеры убедительно показывают, что поэт умел находить емкие, исчерпывающие словесные формулы для выражения индивидуальных, неповторимых черт реального мира.⁷⁰

И тем не менее мир природы, при всей его вещественности и полноте, у Клюева как бы таит в себе перспективу продолжения в иных, мистических сферах, где он собственно и сливается с возделенным потусторонним бытием страдающего в земной юдоли человека. Но эта будущая гармония намечена уже здесь, в теперешней жизни человека. Вспомним стихотворение «Старуха», где жалобы обижаемой сыном и невесткой старой женщины, удрученной воспоминаниями о миновавшей «алоцветной красе» молодости, находят отклик в окружающей природе, которая одновременно напоминает и о юности, создавая иллюзию ее возврата, и о скорой смерти: «Чую на кладбище колокол ухае, Ладаном тянет от вешних раки». Окружающий пейзаж вселяет успокаивающую мысль о единстве человека со стихией: «Схожа я с мшистой, заплаканной ивою».⁷¹

Мотив слияния патриархальной старости с миром природы особенно сильно звучит в стихах, воссоздающих образ матери поэта. Например, чрезвычайно выразителен в этом смысле ее портрет: «В материнских косах седых Священный сумрак лесов... Люблю величавых старух. В чьих шалях шумы раки».⁷²

Сама же смерть матери, памяти которой посвящен цикл «Избяные песни», представляет собою естественный переход в вечное, общее с природой бытие: «Мы матери душу несем за моря, Где солнцеву зыбку качает заря».⁷³ А земная боль поэта утхомируется окружающей природой, всем своим вещам существом прозревающей «иную жизнь»: «Насупилась изба. И оком оловянным Уставилось окно в капель и темноту», «В звезды конек и в потемки крылечко Смотрят и шепчут: „вернется... придет...“»⁷⁴

Ничего жизненно достоверного в этом легендарном образе матери нет. Есть разве что намек на внешние, национальные черты: «Салоп и с проседью бровь Таят царградские сны».⁷⁵ Но зато несомненна сама символическая значимость образа патриархальной старухи-матери. Поэтому так часты у поэта подобные эпитеты-приложения, обозначающие живые силы природы: *Матерь-земля, хозяйка-земля, Матерь света, Мать-Глухомань; О, нуца-матерь! Матерь вод* и т. д.

⁶⁹ См.: Л. М. Фарбер. Советская литература первых лет революции, стр. 141, 144; Ю. П. Иванов. Крестьянские поэты двадцатых годов, стр. 44.

⁷⁰ В связи с этим вызывает возражение утверждение Е. П. Никитиной о буд-то бы литературной «безликости» и нейтральности клюевского пейзажа (см.: Е. П. Никитина. Русская поэзия на рубеже двух эпох, стр. 88). Влияние клюевского пейзажного образа на советскую поэзию признано (см.: Н. Банников. У Заповедных истоков. В кн.: Николай Тряпкин. Златоуст. М., 1971, стр. 7; В. Журавлев. «Гуси-лебеди» на поворотах времени. В кн.: Н. Тряпкин. Гуси-лебеди. М., 1971, стр. 7; В. Шошин. Поэт и мир, стр. 35).

⁷¹ Н. К л ю е в. Лесные были. М., 1913, стр. 17.

⁷² Н. К л ю е в. Львиный хлеб. М., 1922, стр. 60.

⁷³ Н. К л ю е в. Песнослов, кн. 2, стр. 6.

⁷⁴ Там же, стр. 8—10.

⁷⁵ Н. К л ю е в. Львиный хлеб, стр. 61.

У Есенина образ «деда» менее философичен и потусторонен, чем образы старух у Клюева. Он бытовой и выступает в обычной ситуации крестьянского труда: расчистка гумна, молотба. Ему чужд налет клюевской патриархальности, поскольку самому поэту не была свойственна идеализация старины. Поэтизация образа осуществлялась все за счет того же красного «праздничного» реализма есенинского видения деревенского мира: «Черепки в огне червонца. Дед, как в жамковой слюде, И играет зайчик солнца В рыжеватой бороде».⁷⁶

Есенинский «дед» весь в национально-предметной реальности современной поэту деревни. Его апокрифический «Микола» — образ фольклорный, вплоть до самых подробных черт этого легендарного крестьянского заступника: «Засучивши с рожью полы Пахаря трясут лугу, В честь угодника Микола Сеют рожью на снегу».⁷⁷ В народной легенде находим: «Вот выплыли они на поле, разсыпали по приметам мужиков полосу — и давай разбрасывать зерно по белому снегу. Все разбросали. „Теперича, сказал старик (Микола, — А. М.) бедному, ступай домой и дождидай лета: будешь и ты с хлебом!“»⁷⁸

Сильная эмоционально-реалистическая стихия ранней есенинской лирики словно бы затопляет и смывает своим разливом те немногие религиозно-мистические образы и настроения, которые прорываются в его поэзии, в основном обусловленные ее фольклоризмом и деревенской тематикой. Так, в стихотворении «Калики» «божие странники», поющие стих о «сладчайшем Иусе», с самого начала поданы не в их религиозной сущности, а со стороны быта: и пейзаж, и деревня, и дорога, и шутки девушек — все заслоняет собою упоминание стиха «о сладчайшем Иусе». Неправомерно, на наш взгляд, в этом несколько лукаво-ироническом смещении бытовых и «религиозных» примет усматривать антирелигиозную направленность этого стихотворения. Религиозное начало рассматривается поэтом как неотъемлемая часть деревенского жизненного уклада. Образ матери в поздней есенинской лирике также лишен каких-либо символических, мировоззренческих черт. При всей своей высокой поэтичности это исключительно живой и конкретный характер крестьянки.

Дед-крестьянин Клычкова явно мистического происхождения. Он окружен миром природы и преданиями языческой старины. Сюжетно он словно бы является не кем иным, как обыкновенным крестьянином, занятым полевыми сельскохозяйственными работами: пахотой, бороньбой, покосом, сушкой овина. Но вместе с тем всем его действиям присущ характер календарной обрядовости, дополняющей образ крестьянина-труженика магическими чертами.⁷⁹

Если у поэтов из народа, Есенина и в обрядовом фольклоре в изображении полевых работ подчеркивается коллективное начало, то клычковский крестьянин совершенно одинок, а его помощниками в труде выступают мифические персонажи обрядовой поэзии Лада и Купава. В этом отношении он резко противопоставлен бытовому образу есенинского деда, в действиях которого нет ничего магического и который за помощью обращается к соседу: «Вышел зараня дед На гумно молотить: „Выходи-ка, сосед, Старика подсобить“».⁸⁰

Взамен трудовых и социальных связей Клычков наделяет героя повышенным лирико-философским чувством природы, что несомненно продиктовано внутренней авторской программой. Этим объясняется преимущественное внимание не столько к конкретным действиям героя, сколько к их «протеканию» в кругу извечных процессов природы, ее циклических примет, чарующих своей мгновенностью и повторяемостью. Окружение деда конкретно-календарным пейзажем — необходимейшее условие поэтического существования этого образа: «Синий дым по луговине, В ряд сидят снопы в овине, Дремлет дед за камельком, Звезды падают мельком...»⁸¹

Герой словно бы зафиксирован в самый обычный и в то же время интимный момент своего «присутствия» в пейзаже. Но он не созерцает пейзаж со стороны, а составляет с ним одно целое. Образ совершает в цикле определенный кругооборот лирических состояний, соответствующих временам года. Такая сюжетно-композиционная система в основном соответствует поэтической идее Клычкова о замкнутом единстве состояний души человека, близком круговращению природы. Отсюда условность, фольклорная песенность самих образов природы, «отбираемых» для аналогий с психологическими изменениями в облике героя.

⁷⁶ С. Есенин. Радуница, стр. 30.

⁷⁷ Там же, стр. 11.

⁷⁸ А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. М., 1914, стр. 97.

⁷⁹ «Клычков мистифицирует природу, остраивает ее, так что теряется связь между действительностью и мечтой, явью и сном» — так определяет общий принцип идейно-поэтической концепции творчества Клычкова один из современных исследователей (см.: В. Харчев. Реакционная романтическая утопия в прозе 20-х годов (Сергей Клычков). В кн.: Материалы VII зональной научной конференции литературоведческих кафедр университетов и педагогических институтов Поволжья. Волгоград, 1966, стр. 54).

⁸⁰ С. Есенин. Собрание сочинений, т. 1, стр. 198.

⁸¹ С. Клычков. Кольцо Лады. М., 1919, стр. 39; см. также стр. 13.

Когда же легендарно-мифическое начало образа начинает преобладать над философско-лирическим, образ в целом приобретает явно мистический характер. Это оборотень, языческое полубожество: «По лесным полянам, Вкруг родной деревни, За густым туманом Ходит старец древний... Всюду сон глубокий От его улыбки, Под его рукою Оппадают липки...»⁸²

Обобщенность и условность образа орешинского «деда» имеет совершенно иную, отличную от клычковской природу.

Образ старца в поэзии Орешина ведет свою родословную от деда поэта, Егора Алексеевича Орешина, реальная судьба которого, видимо, очень волновала внука и находила непосредственный отклик в его творчестве. Ему посвящен первый сборник стихов поэта «Зарево» («Книгу сию посвящаю престарелому деду моему Егору Алексеевичу Орешину») ⁸³ и поэма «На голодной земле»: «Посвящаю деду моему, Егору Алексеевичу Орешину, собиравшему куски под окнами села Галахова, Аткарского уезда, Саратовской губ. и умершему там, под окнами, во впах и в голоде 23 апреля 1922 г.»⁸⁴

Поначалу орешинский дед еще не выделяется среди остальных персонажей. Он погружен в одинаковые с ними дела и заботы: разводит с внуком костер, работает на гумне и т. д. Основная лирическая интонация — теплое, немного грустное сопереживание-сочувствие человеческой старости, много отдавшей земле и людям, спокойно радующейся жизни как благу: «Желтый лист, как свечка, В поле — над буграми. Дед с широкой печки Ловит свет руками. Лыс и сед, А любит, старый, тепло да наш вольный свет!»⁸⁵

Затем можно выделить уже более символическую интерпретацию образа, когда поэт как бы отвлекается от реальной фигуры прототипа. Дед становится хранителем патриархальных традиций («дедовы думы», «прадедовы псалмы», «дедовский обычай», «ржаное дедовское солнце»), которые чаще всего раскрываются в его собственных притчах, легендах, заветах и поучениях.

«Миф» в поэзии Орешина все-таки существует. Не религиозно-социальный и пантеистический, как у Клюева, не языческий, как у Клычкова, но свой, орешинский, и дед с его легендами и заповедями является символическим воплощением этого мифа. Поэтическую концепцию дедовского мифа находим в двух стихотворениях первого сборника, помещенных рядом. Одно из них, «Дед-краснобай», развертывает мысль об исконной мужицкой праведности. Знаменателен сам портрет «заповедателя», мудрого крестьянина-старца, во внешнем облике которого подчеркивается его реальная, исконная связь с землей-кормилицей: «Дед-краснобай древних, запамятных держится правил, Дед за столом сидит в белых, как облака, волосях. Много в полях на пашне дедушка силы оставил В шумных и темногривых, как стадо коней, колосьях».⁸⁶

Речь деда, обращенная к односельчанам и странникам, неоднократно названа «молитвой», «мудрым словом», «праведным словом», выдержана в высоком проповедническом тоне и обильно оснащена церковной лексикой. Но лексика эта направлена отнюдь не на воспроизведение обычного христианского мифа, а воссоздает новый, своеобразный мужицкий миф: «Целуйте цвет земли... Молитесь на леса... Молитесь на поля...»⁸⁷

Носителем религиозного начала, а вернее того, что стоит за условной религиозной терминологией, являются не просто животворные силы природы, но скорее силы, производящие основное благо человека — пищу. Идеализация этих сил развертывается дальше, а вместе с ней и большая их конкретизация. Сначала это вся земля («Тяжелые сосцы земли обетованной Готовы напоить сирот и бедных вдов...»). Затем политая потом и слезами мужицкая пашня и незамысловатые орудия труда: «Под месяцем в молитве тихозвонной Двужильную соху всемирно воспоем!» И, наконец, это сам мужицкий крестьянин, пострадавший на своей земле право на утверждение своего, мужицкого, мифа: «Молитесь на зарю в безбрежии широком, В покосную страду — на образ мужика!»⁸⁸

В дальнейшем, когда поэт решительно разошелся со своим прежним идеалом «дедовской старины», одно символическое право он за собой оставит — право называть себя «ржаным», как и все русское крестьянство, и всю новую, советскую Русь. Таким образом, создавая свой поэтический миф, Орешин воспевал не мистическую связь крестьянина с потусторонним миром, а его реальную связь со своей землей, его производящий материальные блага труд. Отсюда и в чертах деда — большая подчеркнутость этих «земляных», «производственных» признаков.

В проповеди деда, естественно, присутствуют и персонажи христианского апокрифа. Но и они, подобно прочим церковным реалиям, лишены своего апокрифиче-

⁸² С. Клычков. Потаенный сад. М., 1918, стр. 17.

⁸³ П. Орешин. Зарево, стр. 5.

⁸⁴ П. Орешин. На голодной земле. М., 1922, стр. 3.

⁸⁵ П. Орешин. Радуга, стр. 26.

⁸⁶ П. Орешин. Зарево, стр. 50.

⁸⁷ Там же, стр. 50, 51.

⁸⁸ Там же, стр. 52.

ского содержания и составляют один ряд с образами Разина и Пугачева: «Мудрый Никола в божнице с затуманенным ликом Думу мужицкую думает в убогой иконе».⁸⁹

Патриархальная старина не представлялась Орешину в образе сказочного града Китежа; в своих стихах он рисовал вольную и зажиточную жизнь предков: «Хватало с избытком лесов и полей, О податях не было даже помину».⁹⁰ В какой-то мере здесь проявилась тенденция, свойственная некоторым крестьянским писателям (особенно Клычкову), противопоставлять обильную природными богатствами прежнюю Русь нынешнему природному оскудению, а равно и жалеть о потере цивилизованным человеком своей наивно-духовной цельности, близости к силам земли. В последующий период своего творчества Петр Орешин откажется от противопоставления природных сил земли — новой, прежде всего советской действительности. А кроме того, сам же поэт и выступит с полемикой против собственной идеализации старины, в частности осудив патриархальную ограниченность деда и показав новый взгляд на жизнь внука-комсомольца.

Поэт признает и полюбит «новую пору» за то, что она «ворвется.. в хаты..» и уничтожит «сереброкудрое вчера». А сами «деды» представат в послереволюционном творчестве Орешина уже безо всякого праведнического ореола, в явно негативном противопоставлении настоящему: «Пусть деда в зарослях судачат, — Не им идти в далекий путь..»⁹¹

Следовательно, тема старины и связанный с нею социально-философский поэтический комплекс претерпевают коренное изменение в творчестве Орешина, знаменуя собою внутреннее движение его поэзии.

Иное наблюдается у Клюева. Заповедная старина, как мы видели, в его поэзии уже с самого начала прочно ассоциирована со смертью. В дальнейшем эта основная характеристика только усиливается, сам же образ не развивается больше эмоционально, а в своем символическом выражении отождествляется с обобщенным образом Руси-Родины. Упрекая Есенина в «оклеветании праведнических голгоф», поэт рисует умильный облик Родины, скорбно взирающей из гроба на бесчинства своего отступника-сына: «..И опадает песни сад Над Материнским строгим гробом. В гробу пречистые персты, Лапотцы с посохом железным, — Имажинистские цветы Претяг очам многоболезным».⁹² Образ умирающей праведной старины неотступно преследует поэта; в последний раз мы встречаем его в поэме 1927 года «Деревня» в окружении персонажей исчезающей патриархальной мифологии: «Домовые, нежити, мавки, — Только сор, заскорузный прах... Глядь, и дед улегся на лавке, Со свечечной в желтых перстах».⁹³

Воссоздавая собирательный образ Родины, крестьянской Руси, новокрестьянские поэты в первый период своего творчества выступили как романтики. Они не увидели России в ее современном социально-историческом масштабе, что нашло свое выражение в создании двойственного «загадочного» образа нищей и одновременно «щедрой», красочной Руси. Но романтизация этого образа строилась ими не на пустом месте, а с опорой на те духовно-эстетические ценности, которые накапливались в народе веками.

В их произведениях выразились определенные стороны крестьянского сознания и не нашли воплощения революционные тенденции современности. В этом отношении существенно отличается от них поэзия Демьяна Бедного, «по-особому необходимая нашей великой Революции».⁹⁴ Многие его стихи и особенно поэма «За землю, за волю, за крестьянскую долю» словно бы написаны с голоса немущего крестьянина, помыслам и стремлениям которого отвечала реальная программа русской революции.

В 1919 году Издательством Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов выпускается и очередной сборник стихов Н. Клюева («Медный кит») и один из первых сборников Д. Бедного «Песни прошлого». Стихи Д. Бедного на деревенскую тему резко полемичны по отношению к клюевским. Его книга проникнута мыслью о том, что дореволюционная деревня с ее нуждой и бесправием ушла в прошлое. Символичности заглавия соответствует и настроение тревоги, которым проникнуты стихотворения, датированные в основном 1909—1913 годами. Круг деревенского «прошлого» замыкается таким же суровым и обреченным, под стать заглавию и настроению, пейзажем: «Поемный низ порос крапивью; Где выше, суше — сплошь бурьян. Пропало все! Как ночь, над нивою Стоит Касьян».⁹⁵ Такая жестокая правдивость изображения деревни исключала какую бы то ни было ее идеализацию.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же, стр. 48.

⁹¹ П. Орешин. Радуга, стр. 18.

⁹² Н. Клюев. Львиный хлеб, стр. 56.

⁹³ Н. Клюев. Деревня. «Звезда», 1927, № 1, стр. 129.

⁹⁴ А. Жаров. Демьян Бедный в моей памяти. В кн.: Воспоминания о Демьяне Бедном. М., 1966, стр. 228.

⁹⁵ Демьян Бедный. Песни прошлого. Пгр., 1919, стр. 3.

Клюевское и «демяновское» восприятия старой деревни закономерно сталкиваются на последней странице последнего сборника Клюева «Изба и поле»,⁹⁶ где в качестве рекомендации новому читателю дается список книг «антирелигиозной библиотечки Демьяна Бедного».

Если в начальный период творчества Есенина и Орешина грусть по «забытому краю», «горево́й полосе» смягчалась образом Руси с «резными ставнями», то теперь, в 20—25-е годы, социальные темы выдвигаются на первый план. В признании С. Есенина «Даже яблонь весеннюю вьюгу Я за бедность полей разлюбил» уже намечается отказ от романтического восприятия деревни.⁹⁷ Конкретно-исторический подход к действительности все более ясно ощущается в поэзии Есенина и Орешина.

Причину поэтизации деревенской России этими поэтами в первый период их творчества следует искать не в тенденциозной идеализации «неидеальной» современности или утверждении культа мифической крестьянской праведности, а в близости их поэтического мировосприятия народному, со всеми его эстетическими ценностями и отсутствием четкого социального идеала.⁹⁸

Формирование этого идеала у крестьянских поэтов начнется после Октябрьской революции, которая войдет в сознание масс уже не в образе полусказочной, полурелигиозной мечты, а живой практикой истории, произведя переоценку всех когда-либо существовавших утопических идеалов. Поиски нового идеала найдут разное выражение в творчестве каждого из новокрестьянских поэтов.⁹⁹

Но индивидуальные пути новокрестьянских поэтов, как мы убедились, разошлись еще в дореволюционный период, несмотря на общие истоки их поэтического «земледельческого» мировоззрения. Клюев и Клычков не только не преодолели узости этого мировоззрения, но и противопоставили его историческому прогрессу и идеалам революции. Утверждающий гармонию человека и природы поэтический пантеизм, а также здоровые национально-духовные элементы в их творчестве не пробивались сквозь толщу наивно-утопических представлений — к действительности, к идеалам социалистической эпохи. Перспектива движения вперед могла быть только у поэзии, движущейся вместе с жизнью, тем более что революция не отвергала в целом ни идеи гармонической связи человека с природой, ни традиционно-национального поэтического мироощущения.

Каковы же основные предпосылки того, что, несмотря на сложность политической обстановки революционной эпохи и определенную инерцию творческого метода предреволюционной крестьянской поэзии, — Орешин осознал себя участником и строителем нового советского искусства?¹⁰⁰ Эти предпосылки — органическая близость поэта к народу, к революционному движению.

Именно Орешину окажется в дальнейшем близким творчество молодых крестьянских поэтов Жарова, Доронина, Исаковского. У Клюева же и Клычкова преемников не оказалось. Но путь Орешина-поэта был негладким. С нелегкостью он освобождался от груза старых заблуждений; и еще сложнее ему было отстаивать перед новой действительностью все лучшее, что веками сложилось в народной истории и что необходимо было взять на духовно-нравственное вооружение нового человека. Поэт и в дальнейшем не обходил трудностей, встававших на его пути, потому что это был не только его личный путь, — а стремительный и полный драматизма взлет революционной эпохи. Поэтому-то он и имел право уже в 1933 году о себе сказать:

А разве мы бежим судьбы,
Когда снаряды рвутся в крохи?
Мой поцелуй в огне борьбы
Застынет на щеке эпохи!

⁹⁶ Н. К л ю е в. Изба и поле. Изд. «Прибой», Л., 1928.

⁹⁷ С. Е с е н и н, Собрание сочинений, т. 3, стр. 68.

⁹⁸ О неизбежной ограниченности социально-утопического идеала, присущей крестьянскому сознанию вообще, у современного исследователя находим следующее: «Легенды о „далеких землях“ были отнюдь не просто фантазиями, рожденными пассивной мечтательностью. Они были специфической формой борьбы крестьянства с правительством, с общественным строем... Формой до предела наивной и трагически бесперспективной, но исторически неизбежной» (К. В. Ч и с т о в. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 318). Следовательно, трагическое заблуждение некоторых крестьянских поэтов состояло в том, что утопические идеалы оставались для них все еще «идеалами», когда само крестьянство уже исторически отказывалось от них.

⁹⁹ См.: А. М и к е ш и н. Об эстетическом идеале в поэзии С. Есенина. В кн.: Из истории советской литературы 20-х годов. Иваново, 1963, стр. 95—96.

¹⁰⁰ «...Через преодоление созерцательности пейзажной и любовной лирики многих крестьянских поэтов советская поэзия упорно шла к лирическому раскрытию революционного пафоса действительности» (П. С. В ы х о д ц е в. Русская советская поэзия и народное творчество, стр. 194).

А. Д. ЗАЙДМАН

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТУДИИ «ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» И «ДОМА ИСКУССТВ» (1919—1921 годы)

Издательство «Всемирная литература» было одним из крупнейших культурных начинаний М. Горького в первые годы советской власти. Планы будущего издательства вынашивались им уже с середины 1918 года. «Собираюсь работать с большевиками, на автономных началах», — писал он летом 1918 года Е. П. Пешковой,¹ имея в виду свои редакционно-издательские планы.

20 августа 1918 года заключается «Договор между А. М. Горьким, А. Н. Тихоновым, З. И. Гржебиным и И. П. Ладыжниковым об организации издательства „Всемирная литература“»,² а 4 сентября того же года по поручению вновь созданного издательства М. Горький подписывает «Договор между Народным Комиссариатом просвещения и литературно-издательской группой об организации издательства „Всемирная литература“».³ В этих документах были сформулированы принципы работы «Всемирной литературы» и определена роль писателя в деятельности всего издательства:

«1. А. М. Пешков берет на себя обязанность образовать под своим руководством при Комиссариате народного просвещения издательство „Всемирная литература“ для перевода на русский язык, а также для снабжения вступительными статьями, примечаниями и рисунками и вообще для приготовления к печати избранных произведений иностранной художественной литературы конца XVIII и всего XIX в.; Комиссариат народного просвещения обязуется на свой счет все эти произведения издать».

И далее:

«4. Литературно-издательская группа в лице А. М. Пешкова в осуществлении своих задач пользуется полной автономией. А. М. Пешкову, а также его доверенным лицам предоставляется право заключать от имени издательства „Всемирная литература“ всякие договоры и обязательства, относящиеся, по их мнению, к деятельности издательства. А. М. Пешкову предоставляется полная свобода в организации издательства, как-то: в выборе подлежащих изданию книг, в установлении их тиража, в определении характера вступительных статей и примечаний, а также в выборе сотрудников, авторов, переводчиков и служащих издательства и в установлении размера и порядка их вознаграждения в пределах общей сметной ассигновки».⁴

За короткий срок М. Горький привлек к работе издательства только в редакционный отдел свыше 350 сотрудников, возглавил деятельность коллегии экспертов по составлению каталога издательства, взял на себя все заботы по редактированию и печатанию книг корифеев литературы, творивших от Великой французской революции до Октября 1917 года. «Каталог издательства „Всемирная литература“» представлял обширную историко-литературную хрестоматию от Вольтера до Анатolia Франса, от Ричардсона до Уэллса, от Гете до Гауптмана. В предисловии к каталогу М. Горький отмечал: «Создавая такое ответственное и огромное культурное дело в первый же год своей деятельности, в условиях невыразимо тяжелых, — русский народ имеет право сказать, что он ставит себе самому памятник, достойный его».⁵

«Всемирная литература» была в центре внимания М. Горького; он считал, что издательство является тем фактом «из области государственного творчества Советской власти», которым может гордиться молодая республика.

Писатель постоянно информировал В. И. Ленина о ходе работ в издательстве, просил помочь в возникавших материальных трудностях, обращал его внимание на важность предпринятого культурного дела. В одном из писем к В. И. Ленину М. Горький сообщал: «На днях закончим печатание перечня книг, предположенных к изданию „Всемирной литературой“. Я думаю, что не худо будет перевести эти списки на все европейские языки и разослать их в Германию, Англию, Францию, скандинавские страны и т. д., дабы пролетарии Запада, а также Уэллсы и разные Шейдемань видели воочию, что российский пролетариат не токмо варвар, а понимает интернационализм гораздо шире, чем они, культурные люди, и что он в са-

¹ Архив А. М. Горького, т. IX. Изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 207—208.

² Там же, т. X, кн. 1. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 16—17.

³ Там же, стр. 17—18.

⁴ Там же.

⁵ Каталог издательства «Всемирная литература» при Народном Комиссариате по просвещению. Вступ. статья М. Горького. Пб., 1919, стр. 10. Каталог был составлен на русском, французском, английском и немецком языках.

мых гнусных условиях, какие только можно представить себе, сумел сделать в год то, до чего им давно бы пора додуматься».⁶

Широкая программа деятельности горьковского издательства нуждалась в хорошо подготовленных специалистах. Перед редакционной коллегией издательства сразу же встал вопрос о подготовке кадров переводчиков и редакторов. Издательство испытывало большие трудности, несмотря на то, что М. Горькому удалось привлечь к работе многих видных писателей и литераторов. В отчете издательства «Всемирная литература» за 1919 год говорилось: «Во главе Издательства стоит литературно-издательская группа в лице М. Горького, З. И. Гржебина, И. П. Ладыжников, А. Н. Тихонова. Общее редакционное руководство лежит на редакционной коллегии экспертов, состоящей из проф. Ф. Д. Батюшкова, А. А. Блока, проф. Ф. А. Брауна, А. Л. Волынского, Е. И. Замятина, М. Горького, Н. С. Гумилева, А. Я. Левинсона, М. Л. Лозинского, А. Н. Тихонова и К. И. Чуковского».⁷ В этом же документе отмечалось, что «в трудах издательства принимают деятельное участие» Ю. Н. Айхенвальд, А. В. Амфитеатов, К. Д. Бальмонт, А. Н. Бенуа, В. Я. Брюсов, О. М. Гершензон, З. Н. Гиппиус, П. П. Гнедич, В. М. Жирмунский, Вяч. Иванов, А. Ф. Кони, М. А. Кузмин, А. И. Куприн, М. Л. Лозинский, А. В. Луначарский, А. М. Ремизов, Ф. К. Сологуб, М. Цветаева, Б. М. Эйхенбаум и др.⁸

Для перевода и редактирования литератур стран Востока издательство пригласило академиком С. В. Ольденбурга, Б. А. Тураева, А. А. Шахматова, П. К. Ковцева, Н. Я. Марра, профессоров И. Ю. Крачковского, В. М. Алексеева, И. А. Орбели, В. Г. Богораза и других специалистов.⁹

Горькому во «Всемирной» приходилось работать с людьми разной политической ориентации и литературной квалификации. К. И. Чуковский в своих воспоминаниях рассказал о том, как М. Горький решал проблему воспитания кадров для издательства. «Тут требовались обширные кадры квалифицированных мастеров-переводчиков, — писал Чуковский. — Но кадров этих не было, и их предстояло создать». «По предложению Алексея Максимовича было поручено профессору Батюшкову, поэту Гумилеву и мне сделать в нашей коллегии доклад, где были бы сформулированы хотя бы в самых общих чертах те минимальные требования, каким в настоящее время должен удовлетворять перевод, притязающий на почетное именованье хулоэстетического».¹⁰ В результате коллективной работы в 1919 году была выпущена брошюра «Принципы художественного перевода» (в 1920 году вышло ее второе, дополненное издание со статьями Ф. Батюшкова — «Задачи художественных переводов» и «Язык и стиль», К. Чуковского — «Переводы прозаические», Н. Гумилева — «Переводы стихотворные»). Однако выпуск брошюры не решал всей суммы вопросов, связанных с переводами различных зарубежных писателей. Это хорошо понимали руководители издательства. В уже цитированном отчете за 1919 год подчеркивалось: «На первых же порах работники „Всемирной литературы“ оказались лицом к лицу с чрезвычайными затруднениями: невыработанностью методов и недостаточностью литературных сил. Искусство перевода до наших дней оставалось в России промыслом кустарным, лишенным теоретических основ и традиций. Выпущенная издательством брошюра К. И. Чуковского и Н. С. Гумилева о „Принципах художественного перевода“ стихов и прозы могла лишь частично восполнить этот пробел. Выяснилось, что вопрос о технике перевода неразрывно связан с общими вопросами литературного творчества, поэтикой, стилистикой, ритмикой, метрикой, историей литературы, языковедением. В то же время у руководителей издательства создалось убеждение, что лишь путем эмпирическим, путем совместной работы над методами анализа и созидания стихов и прозы — может быть создан кадр сознательных работников. Отсюда возникла мысль о „Литературной студии“, мастерской, не столько школы, сколько лаборатории. Задача ее не умозрительная, а действительная: добытые теоретические данные приложить к практической работе над переводами иностранной литературы».¹¹

⁶ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 388.

⁷ «Исторический архив», 1958, № 2, стр. 78.

⁸ Там же, стр. 78—79.

⁹ Там же, стр. 79.

¹⁰ Корней Чуковский. Из воспоминаний. «Советский писатель», М., 1959, стр. 218, 219.

¹¹ «Исторический архив», 1958, № 2, стр. 79. Издательству «Всемирная литература» уделено значительное место в горьковедческих монографиях К. Д. Муратовой (М. Горький в борьбе за развитие советской литературы, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958), А. А. Волкова (А. М. Горький и литературное движение советской эпохи. «Советский писатель», М., 1958), Е. И. Наумова (М. Горький в борьбе за идейность и мастерство советских писателей. Гослитиздат, М., 1958) и др., в специальных статьях Р. М. Самарина (А. М. Горький и «Всемирная литература» «Вестник МГУ», серия VII, 1963, № 1), И. А. Шомраковой (Книгоиздательство «Всемирная литература» (1918—1924). В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. XIV. М., 1967), однако в отмеченных работах деятельность студии «Всемирной литературы» не получила должного освещения.

Студия «Всемирной литературы» начала работать с февраля 1919 года¹² и открыла свои двери всем, кто желал усовершенствовать знания в области искусства перевода художественной литературы. «Студия приступила к работе еще в феврале этого года, — читаем в отчете издательства. — Постоянные семинарии велись Н. С. Гумилевым, А. Я. Левинсоном, М. Л. Лозинским, В. А. Чудовским. Отдельные лекции были прочтены К. И. Чуковским и Е. И. Замятиным. Результаты опыта оказались столь ценными, что Студия решила продолжать свою работу в более широком масштабе».¹³

О начальном этапе деятельности Студии К. И. Чуковский писал в своих воспоминаниях: «При издательстве была создана Студия художественного перевода (на Литейном проспекте, в бывшем доме Мурузи). Руководить этой Студией было поручено мне... С переводчиками — молодыми и старыми — велись практические занятия, на которых в первое время нередко присутствовал Горький.

В день открытия Студии он обратился к слушателям со следующим посланием, которое я и прочитал им, по его просьбе, перед началом занятий:

„Мне кажется, что в большинстве случаев переводчик начинает работу перевода сразу, как только книга попала в руки, не прочитав ее предварительно и не имея представления о ее особенностях.

Но и по одной книге, — даже в том случае, если она хорошо прочитана, — нельзя получить должного знакомства со всей сложностью технических приемов автора и его словесных капризов, с его музыкальными симпатиями и характером его фразы, — со всеми приемами его творчества...

Следует читать все, что написано данным автором или же — по крайней мере — хотя бы все его книги, признанные лучшими публикой и критикой, не забывая однако, что лучшее это только то, что нравится нам, понято нами и что есть немало книг в свое время не понятых, однако — прекрасных...

Переводчик должен знать не только историю литературы, но также историю развития творческой личности автора, — только тогда он воспроизведет более или менее точно дух каждой книги в формах русской речи.

Требование — тяжелое, однако — необходимое“.¹⁴

М. Горький столь же внимательно относился к деятельности Студии, как и к работе всего издательства. Работники Студии финансировались наряду с другими сотрудниками издательства,¹⁵ Горький нередко приходил на занятия Студии, иногда выступал перед студийцами. Так, в сентябре 1919 года он прочел в Студии доклад о необходимости создания нового репертуара для театра и кинематографа.¹⁶

Горьковские напутствия студийцам и опыт работы Студии в первые месяцы потребовали расширения ее программы. Необходимо было ознакомить студийцев с историей и теорией литературы. Выработанная программа была обширна, и руководители издательства решили увеличить число студийцев. В отчете говорилось: «Доныне в состав работников Студии входили исключительно переводчики — сотрудники издательства, но разрабатываемые вопросы имеют значение столь общее и захват столь широкий, что Студия впредь решила открыть свои двери всем стремящимся к изучению и соизданию литературы».¹⁷

О разработке расширенной программы сообщалось в печати.¹⁸

На летний триместр Студией была намечена следующая программа занятий, сообщенная в Наркомпрос:

«I. Поэтическое искусство

Курсы:

1. Теория поэзии. 2. История поэзии. 3. История поэтики. 4. Ритмика русская и иностранная. 5. Сравнительная мифология. 6. Европейская поэзия в XIX и XX вв. 7. Русская поэзия в XIX и XX вв.

II. Искусство прозы

1. Теория литературы: а) стилистика, б) ритмика, в) композиция. 2. История литературы. 3. История учений о литературе. 4. Очерк развития литературных жанров: а) роман и повесть, б) драма. 5. Фонетика русского языка. 6. Семантика. 7. Европейская литература XIX и XX вв.

¹² «Жизнь искусства», 1919, № 72, 6 февраля.

¹³ «Исторический архив», 1958, № 2, стр. 79.

¹⁴ Горней Ч у к о в с к и й. Из воспоминаний, стр. 224—225.

¹⁵ См.: Книга жалования издательства «Всемирная литература», ноябрь 1918 года—сентябрь 1919 года. Ленинградский государственный архив литературы и искусства, ф. 2968, оп. 1, ед. хр. 1, л. 54.

¹⁶ «Жизнь искусства», 1919, № 251, 25 сентября.

¹⁷ «Исторический архив», 1958, № 2, стр. 79—80.

¹⁸ «Известия», 1919, № 126, 13 июня.

III. Критика

1. Методология литературной критики.
2. История литературных идей.
3. Источниковедение.
4. Европейская критика XIX и XX вв.
5. Русская литература в XIX и XX вв.

Семинарии

А) Поэтическое искусство: 1) по созданию поэтических произведений; 2) по переводу стихов; 3) по разбору стихов.

Б) Искусство прозы: 1) по созданию прозаических произведений; 2) по технике художественного перевода: а) с французского языка, б) с английского языка, в) с немецкого языка; 3) по литературному разбору.

В) Критика: 1) по составлению литературных характеристик; 2) по составлению биографических и библиографических очерков.¹⁹

В качестве лекторов указывались: В. А. Алексеев, Ф. Д. Батюшков, А. А. Блок, Е. М. Браудо, Ф. А. Браун, А. Л. Волынский, М. Горький, Н. С. Гумилев, Е. И. Замятин, А. Я. Левинсон, М. Л. Лозинский, С. Ф. Ольденбург, К. И. Чуковский, В. К. Шилейко, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум. В качестве руководителей практических занятий — В. М. Алексеев, Н. С. Гумилев, Ю. Н. Данзас, Е. И. Замятин, А. Я. Левинсон, М. Л. Лозинский, К. И. Чуковский и др.²⁰

В личном архиве К. И. Чуковского сохранилось объявление Студии «Всемирной литературы», состоящее из двух разделов.²¹ В объявлении оповещалось о начале занятий по вышеуказанной программе в учебном отделе Студии (Литейный проспект, д. 24), а также о цикле публичных лекций на тему «Всемирная литература XIX и XX веков», который должен был читаться в просветительном отделе Студии (б. Аничков дворец). Учебные занятия начались 10 июня 1919 года.

Образование Студии при издательстве «Всемирная литература» вызвало большой интерес у тех, кто стремился овладеть тайнами литературного творчества. По свидетельству М. Л. Слонимского,²² в различных семинарах Студии занималось свыше 200 человек. О своем приходе в Студию В. С. Познер в воспоминаниях о М. Горьком пишет: «Был издан каталог „Всемирной литературы“ с предисловием М. Горького, включавший 3 тысячи шедевров. Встал вопрос: кто будет переводить... Отец сказал как-то, что открылась Студия переводчиков при „Всемирной литературе“. Я побежал туда и узнал, что преподают там те люди, которые бывали у Горького. В Студии мало обращали внимания на 15-летних, но мой французский язык стоил больше, чем у дипломированных переводчиков. Это было принято во внимание... Мальчики и девочки начали переводить. Эти мальчики и девочки хотели творить сами... Скоро стало очевидно, что ученики Студии обладают бесспорными талантами... Основатели и директора Студии образовали из них отдельную группу и принялись развивать их литературные способности».²³

«В нашу Студию художественного перевода, — пишет К. И. Чуковский, — нахлынуло множество слушателей, и среди них оказалось немало таких, которые и не думали стать переводчиками. Это были начинающие авторы; они несколько не интересовались переводами, а жаждали писать свои собственные рассказы, статьи и стихи».²⁴

Практически семинарии Студии больше были творческими, чем переводческими. Молодые авторы наиболее плодотворно трудились над переводами в семинарах Н. С. Гумилева (в этом семинаре были успешно сделаны коллективные переводы стихотворений Э. По, С. Малларме, Г. Гейне)²⁵ и М. Л. Лозинского, где группа молодых поэтов осуществила ряд переводов сонетов Эредиа (два из них были опубликованы в журнале «Дом искусств»);²⁶ в этом же семинаре были созданы тонкие и точные переводы стихов Байрона и других поэтов.²⁷ Руководители этих семинаров справедливо считали, что «при совместной работе нескольких поэтов над переводом иностранного текста во много раз увеличивается число возникающих в сознании сочетаний, и при правильном использовании получаемых вариантов при-

¹⁹ Там же. См. также: ЦГАОР, ф. 395, оп. 6, ед. хр. 27, л. 270.

²⁰ ЦГАОР, ф. 395, оп. 6, ед. хр. 27, л. 271.

²¹ Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (далее: ГБЛ), ф. 620, папка «Дом искусств», конверт № 7.

²² Сообщено М. Л. Слонимским автору статьи в апреле 1965 года.

²³ V. P o z n e r. Souvenirs sur Gorki. Paris, 1957, pp. 45—46.

²⁴ Корней Чуковский. Из воспоминаний, стр. 231.

²⁵ ГБЛ, ф. 620, папка «Дом искусств», конверт № 1.

²⁶ «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 68.

²⁷ ГБЛ, ф. 620, папка «Дом искусств», конверт № 1.

ближение к идеальному решению будет во много раз ближе, чем при переводе единоличном, когда поэт, ограниченный своими только силами и опытом, принужден орудовать меньшим количеством комбинаций и в меньшей мере располагает средствами родного языка».²⁸

Молодых писателей, пришедших в Студию, привлекали творческие семинары К. И. Чуковского, В. Б. Шкловского и Е. И. Замятина.

В настоящее время мы располагаем наибольшими сведениями о работе критического семинара, которым руководил К. И. Чуковский, так как в его архиве сохранились работы студийцев. Они позволяют судить и о разнообразии тематики критических работ («Эпитеты Бунина», «О поэзии Надсона», «О Б. Зайцеве» и др.), и о степени литературного мастерства студийцев, и о влиянии на них личности руководителя. Наибольший интерес представляют критические наброски студийцев о поэтах-современниках: Е. Полонской — «Вл. Маяковский» (29 июля 1919 года)²⁹ и М. Зощенко — «О Владимире Маяковском» (в двух вариантах, оба относятся к 1919 году), его же статья «Конец рыцаря печального образа. (О поэзии А. Блока)», датированная 7 августа 1919 года.³⁰

Обращение студийцев Полонской и Зощенко к творчеству Маяковского не случайно. Руководитель семинара К. И. Чуковский как раз в это время работал над статьёй «Две России (Ахматова и Маяковский)»,³¹ и, по-видимому, отношение учителя к молодому поэту не могло не передаваться студийцам. В студийных набросках Зощенко о Маяковском есть прямые переклички с мыслями учителя.

У Чуковского: «Маяковский поэт движения, динамики, вихря... Как будто специально для него началась война, а потом революция. Без войны и революции ему было никак невозможно. Как же быть поэту катастроф — без катастроф? Весь его литературный организм приспособлен исключительно для этих сюжетов... Именно для этих сюжетов нужен тот гиперболический стиль, тот гигантизм, то тяготение к огромностям, которые органически присущи ему». «В лучших, вдохновеннейших его вещах чувствуется митинговый оратор. Я говорю это отнюдь не в порицание. Он поэт-горлац, поэт-крикун, уличный, публичный поэт, — это мне нравится в нем больше всего».³²

У Зощенко: «Он вдохновенный — не поэт, а глашатай. Он вдохновенный для улицы и народной толпы... Он гениальнейший поэт разрушения. Он совершеннейший „тринадцатый апостол“». Но отчего так заворожил меня гениальный поэт безвременья? Я долго не знал. И только однажды, когда я встретил поэта не на Большой Проломной и не на перекрестке улиц, а в буржуазной гостиной, и когда я услышал его, я понял. Он заворожил меня огромной своей силой, волей к разрушению, идеей физической силы. Так привыкли мы к манерной поэзии Северянина, к прекрасной Гиппиус, к прекрасным строчкам Зайцева, нам поистине удивительна огромная воля к жизни поэта после умирания, пустоты отчаяния и непротивления. Он гениален...»³³

Студиец Зощенко высоко ценит талант Маяковского как поэта нового времени, творящего для улицы, для народа.

Более самостоятельно проявляет себя Зощенко в анализе творческого перелома в поэзии А. Блока (статья «Конец рыцаря печального образа»). В начале статьи молодой критик задает вопрос: почему ныне, в годы революции, поэт не поехал в свое родовое имение, а перешел на Большую Рыбацкую улицу, вызвав тем самым смятение и отчаяние у парнасцев, так как ничего не взял с собой из старого мира, «даже прекрасную свою Даму, даже таинственную Незнакомку оставил „без Спутника“»? Молодой Зощенко, естественно, не смог вскрыть глубоких причин перелома в творчестве А. Блока, ставшего певцом Октябрьской революции в поэме «Двенадцать», но личный опыт человека, порвавшего с привычной средой и принявшего революционные завоевания, помог ему высказать ряд ценных суждений о том, что новое время требует и новых форм в искусстве. По мысли Зощенко, новое слово в литературе сказали не пролеткультовцы, столь много кричавшие о пролетарской поэзии и пролетарском искусстве, а автор стихов о Прекрасной Даме, одним из первых услышавший «музыку революции». «Ал. Блок написал поэму „Двенадцать“ о новом Петербурге после Октября 17 года, — читаем у Зощенко. — И в этой героической поэме казалось все новым от идеи до слов». Однако в студии Зощенко, видимо, читал иную статью о Блоке. В воспоминаниях о писателе Чуковский пишет: «Своевольным, дерзким своим рефератом, идущим наперекор нашим студийным установкам и требованиям, Зощенко сразу выделился из массы своих сотоварищей.

²⁸ «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 67.

²⁹ ГБЛ, ф. 620, папка «Дом искусств», конверт № 3.

³⁰ Личный архив В. В. Зощенко.

³¹ Доклад на эту тему был прочитан им в Доме искусств несколько позднее, в сентябре 1920 года, а текст был опубликован в журнале «Дом искусств» (№ 1).

³² «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 33, 34.

³³ Личный архив В. В. Зощенко.

Здесь впервые наметился его будущий стиль: он написал о поэзии Блока вульгарным слогом заядлого пошляка Бовки Чучелова, физиономия которого стала впоследствии одной из любимейших масок писателя. Тогда эта маска была для нас литературной новинкой, и мы приветствовали ее от души». ³⁴

К. И. Чуковский с большой любовью относился к своим питомцам: «Студисты были милый народ, и я вспоминаю о них с удовольствием. Все они так явственно стоят предо мною, словно я видел их только вчера». ³⁵ Много теплых слов в его воспоминаниях сказано о коммунисте Глазанове — почитателе таланта Уитмена, Блока и Блейка, который был убит осенью 1919 года под Питером в боях с Юденичем; о страстном спорщике и весельчаке Л. Лунце; о самом молодом, пятнадцатилетнем студийце-насмешнике В. Познере, знавшем наизусть стихи Маяковского, Гумилева, Мандельштама, Ахматовой; о молчаливом, печальном и замкнутом агенте уголовного розыска М. Зоценко, поражавшем всех чудодейственной силой заразительного смеха, и некоторых других. В семинаре Чуковского всегда царила атмосфера творческого поиска, привлекавшая много молодежи.

Не менее увлекательно проходили занятия и в других семинарах. У Шкловского студийцы изучали теорию сюжета, у Замятина занимались анализом прозы и т. д. При этом каждый руководитель стремился навязать молодежи свой собственный литературный канон. «Мудрено ли, — замечает Чуковский, — что в первый же месяц студисты разделились на враждебные касты: шкловитяне, гумилевцы, замятинцы. И все эти разнородные касты без конца сражались меж собой». ³⁶

После летнего оживления жизнь в Студии стала замирать. Многие студийцы ушли на фронт; другие, не вынеся разрухи и голода, предпочли покинуть Петроград; иным просто наскучили занятия. Ряды студийцев поредели, остались только по-настоящему увлеченные литературным трудом. Видимо, к этому времени относятся следующие слова Горького: «В „Студии“ собралось человек сорок молодежи; руководителями ее выступили члены редакционной коллегии „Всемирной литературы“: новеллист Евгений Замятин, хороший знаток русского языка; критик Корней Чуковский, филологи Лозинский, Шилейко, Шкловский и талантливый поэт Николай Гумилев». ³⁷

Литературная студия при «Всемирной» работала с февраля до декабря 1919 года. С открытием «Дома искусств» в бывшем купеческом особняке Елисеева (Мойка, 59), состоявшимся 19 декабря 1919 года, Студия «Всемирной литературы» перенесла свою работу во вновь открытый творческий клуб и стала уже именоваться Литературной студией «Дома искусств». ³⁸ Изменились и ее задачи, однако преемственная связь с первой студией сохранилась.

«В новую Студию, — отмечал журнал «Дом искусств», — вошло большинство преподавателей Студии „Всемирной литературы“. Общее руководство было поручено К. И. Чуковскому. В Студии читались и читаются следующие курсы: Н. Гумилев — „Драматургия“; А. Белый — „Ритмика“; А. З. Штейнберг — „Эстетика“; В. М. Жирмунский — „Теория поэзии“; В. Шкловский — „Теория сюжета...“; Б. М. Эйхенбаум — „Толстой...“». ³⁹ Интересы студийцев были направлены главным образом на самостоятельную работу. Помощь им Студия считала своей первоочередной задачей. С этой целью в ней велись практические занятия по технике художественной прозы (Евг. Замятин); по поэтике (Н. Гумилев); по переводам стихов (М. Л. Лозинский) и прозы (А. Я. Левинсон) и др. ⁴⁰

В одном из писем конца 1920 года К. И. Чуковский писал М. Горькому: «Наш „Дом искусств“ показал уже, что мы действительно работоспособны. Я создал Литературную студию, организовал публичные лекции, хорошую библиотеку, объединил ценные кадры литературных работников, привлек к Дому искусств молодежь, Познера, Одоевцеву, Лунца и др.» ⁴¹

Просветительная программа Студии «Всемирной литературы» практически была осуществлена только с открытием «Дома искусств». В первой половине 1920 года (с января по май) были организованы циклы историко-литературных докладов и публичных литературных вечеров, в частности вечер памяти Л. Андреева, вечера поэтов (А. Блока, Н. Гумилева и др), лекции и выступления: М. Горького — «Воспоминания о Л. Толстом», Б. М. Эйхенбаума — «Молодой Толстой», А. Ф. Кони — «Воспоминания о Тургеневе, Л. Толстом, Достоевском, К. Чуковского — о творчестве Некрасова, о последних произведениях М. Горького, И. И. Лапшина — «Эстетика Достоевского», В. М. Жирмунского — «Современная поэзия», А. В. Амфитеатрова — о творчестве Салтыкова-Щедрина и др.

³⁴ Корней Чуковский, Собрание сочинений в шести томах, т. II, изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 492.

³⁵ Там же, стр. 487.

³⁶ Там же, стр. 499—500.

³⁷ «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 561.

³⁸ «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 68, 70.

³⁹ Там же, стр. 70.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Архив Горького.

В сентябре 1920 года стали проводиться публичные вечера «Дома искусств», на которых не только читались лекции и доклады по литературным вопросам, но и обсуждались искусствоведческие проблемы (например, доклады Н. Н. Евреинова — «Театр и эшафот», А. Амфитеатрова — «Великие трагики (Россия и Сальвини)», К. Миклашевского «Конкуренция или синтез искусств в театре» и др.).⁴²

«Дом искусств» широко представлял на своих вечерах молодых литераторов; здесь в конце 1920 года читал свою поэму «150 000 000» Вл. Маяковский, здесь была прослушана новая повесть «Алые паруса» А. Грина, здесь же в 1921 году познакомили слушателей со своими рассказами молодые писатели М. Слонимский («Дикий»), Л. Лунц («В пустыне»), В. Каверин («Хроника города Лейпцига»), М. Зощенко («Рыбья самка»), Н. Никитин («Мокей»), Вс. Иванов («Синий зверюшка»), К. Федин («Конец мира»).⁴³

Студия «Дома искусств» немало сделала для литературного воспитания молодых переводчиков, прозаиков, поэтов и критиков. К. Федин не был студийцем, но однажды получил там урок, заставивший его, уже печатавшегося литератора, всерьез задуматься над смыслом и назначением литературного творчества. «Я пережил единственное студийное занятие, оставшееся в моей памяти, — пишет автор книги «Горький среди нас». — Произошло это в Доме искусств, среди довольно разнообразной публики... Корней Иванович Чуковский сделал перед студийцами анализ рассказа никому не известного начинающего автора. Анализ был шедевром, достойным, в свою очередь, студийного изучения, как образец критического разбора. Единственным недочетом разбора был, пожалуй, чуть крупноватый калибр пушек, из которых расстреливался воробей... Воробьем этим был я, а произведением, подвергнутым разбору, был тот самый рассказ, у которого Горький сказал, что Чехов сделал бы из него шесть страничек... И вот я сидел среди смеющихся надо мною людей и думал только о том, чтобы они не узнали во мне воробья. Но Чуковский проявил настоящее великодушие, ни разу не ведя взглядом в мою сторону, и, когда свертывал операцию и его батарее замолкли, сказал с проникновенным чувством:

— Я только удивляюсь, как этот автор, уже не раз печатавшийся, мог сочинить подобный рассказ...

Кое-как выбравшись из зала, я вернулся домой с ощущением, будто меня чудом вынули из-под трамвая. Отлеживаясь и приходя в себя, я изучал урок...»⁴⁴

Однако познание литературных приемов под руководством маститых учителей не спасало от творческого бесплодия тех, у кого не было богатого жизненного опыта. Большинство студийцев не стало профессиональными литераторами, за исключением небольшой группы слушателей Студии, составившей впоследствии ядро литгруппы «Серационовы братья».

Как известно, «Серационовы братья» организационно оформились 1 февраля 1921 года.⁴⁵ С этого времени, видимо, «серационы» перестают посещать Студию «Дома искусств», хотя субботние встречи вновь созданной группы проходили в том же помещении, а бывшие студийные учителя были частыми гостями этих собраний.

Образование самостоятельной литгруппы «Серационовы братья» в какой-то мере определило характер дальнейшей деятельности Студии, однако более всего здесь сказалась, очевидно, перестройка работы издательства «Всемирная литература», которое с 1 января 1922 года переходит на хозрасчет. В связи с этим в центре внимания редакционной коллегии оказывается забота о продаже и распространении изданных книг, углубленная переводческая деятельность издательства значительно сокращается, редакционная работа сосредоточивается на рукописях, идущих в печать. Возможно, вследствие изменившихся задач издательства после 1921 года в Студии прекращаются занятия по развернутым программам. В 1922—1924 годах (второй этап деятельности издательства) в ней, по существу, работают лишь переводческие семинары. Об этой стороне работы Студии писал заведующий «Всемирной литературой» А. Н. Тихонов. В докладе, датированном 19 апреля 1923 года, он отмечал: «Деятельность студии продолжается и в настоящее время. В студии производятся опыты коллективного перевода...»⁴⁶

В эти годы работа Студии уже не имела того размаха, того резонанса, который был характерен для ее деятельности в 1919—1921 годах.

⁴² По материалам хроники журнала «Дом искусств» (1921, № 1, стр. 70).

⁴³ ГБЛ, ф. 620, папка «Дом искусств», конверт № 1.

⁴⁴ Конст. Федин. Горький среди нас. Изд. «Молодая гвардия», М., 1967, стр. 50—51.

⁴⁵ «Литературные записки», 1922, № 3, стр. 25.

⁴⁶ Архив А. М. Горького, т. X, кн. 1, стр. 21.

К ИСТОРИИ КНИГИ С. ФЕДОРЧЕНКО «НАРОД НА ВОЙНЕ»

Просматривая комплект журнала «Народоправство» за 1917 год, предназначенный им для продажи, А. Блок делает заметки в своем дневнике (7 марта 1921 года): «Интересны записи „солдатских бесед“, подслушанных каким-то Федорченко — отрывки (№№ 9, 10, 11, 12, 13). Это — самое интересное».

И через два абзаца:

«Но записи Федорченко всего интереснее, хотя не знаешь, кто он и чем окрашивает, что слышит, что выбирает. Выходит серо, грязно, гадко, полно ненависти, темноты, но хорошо, правдиво и совестно».¹

Неизвестным Александру Блоку «каким-то Федорченко» была сестра милосердия София Федорченко, которая «с первого же дня империалистической войны... ушла на фронт, желая во что бы то ни стало разделить участь своего народа»,² а «записи „солдатских бесед“» — отрывками из ее первой книги «Народ на войне».

Книга «Народ на войне» была, без сомнения, заметным явлением в нашей литературе и оказалась главной в творческой биографии писательницы. М. Горький называл эту книгу «весьма ценной»³ и «эпохальной».⁴ А в небольшой статье, написанной по поводу юбилея С. З. Федорченко, П. Антокольский, Н. Асеев, В. Катаев, Л. Леонов, Б. Пастернак, К. Тренев, К. Федин, В. Вересаев и другие говорят о ней как о «яркой, волнующей».⁵

В годы гражданской войны София Захаровна Федорченко (1880—1959) подготовила второй том «Народа на войне»: «солдатские беседы» и песни в пору февральской революции, и позднее — третий том: «Гражданская война».

«Второй том блокнотных записей Софии Федорченко „Народ на войне“, — писал Ф. Жиг, — производит такое же сильное впечатление, как и первая ее книга... „Народ на войне“ имеет и большое общественное, и большое литературное значение. Много ли у нас книг, в которых народ высказался бы от всей полноты своего ума и сердца?.. Совершенно исключительна и чисто литературная ценность этой книги. Здесь не сушеные грибы афоризмов, сентенций и прочих бестемпераментных, бесцветных (пусть и очень мудрых!) отжимков жизни. Нет. Здесь подлинное искусство».⁶

Восторженных высказываний о книге С. Федорченко было в свое время множество.

Но судьба у этой книги не такая светлая, как можно было бы заключить по отзывам критики и знаменитых писателей, и прерывается в 1928 году, с появлением статьи Демьяна Бедного.

Может быть, однако, не стоит возвращаться к давней истории, вдаваться в подробности, выяснять, кто прав: автор книги или его «разоблачитель»?

Думаем все же, что стоит. Прислушаемся к мнению старого опытного литератора. «София Захаровна Федорченко была человеком необычайной творческой конструкции. В нашей литературе она и до сих пор недооценена»,⁷ — пишет Вл. Лидин, имея в виду Федорченко как автора книги «Народ на войне».

В истории «Народа на войне» до последнего времени не все было очевидно для исследователя. Лишь благодаря недавно найденным материалам удастся восстановить эту историю полностью.

В автобиографии 1952 года С. З. Федорченко рассказывает, что пробыла на фронте «до Февральской революции, после которой, сдав свою книгу „Народ на войне“, снова вернулась на фронт и работала по помощи населению. Писать начала с 15-го—16-го года».⁸ Фронтная жизнь сестры милосердия Федорченко была не из легких. «Работая на холере, на перевязках и с тифозными, она провела на фронте около двух лет и серьезно заболевшей была отправлена в тыл».⁹

Книга «Народ на войне. Фронтные записи» вышла впервые в Киеве, в 1917 году, в издании Издательского Подотдела Комитета Юго-Западного Фронта Всероссийского Земского Союза.

¹ А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VII, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 411.

² «Литературная газета», 1939, № 24, 1 мая.

³ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, Гослитиздат, М., 1953, стр. 141.

⁴ ЦГАЛИ, ф. 1611 (фонд С. З. Федорченко), оп. 1, ед. хр. 125, л. 3.

⁵ «Литературная газета», 1939, № 24, 1 мая.

⁶ «Красная новь», 1925, № 7, стр. 318, 319, 320.

⁷ Вл. Лидин. Народ на войне. В кн.: Вл. Лидин. Друзья мои — книги. Заметки книголюбца. Изд. «Книга», М., 1966, стр. 226.

⁸ ЦГАЛИ, ф. 1611, оп. 1, ед. хр. 125, л. 1.

⁹ «Литературная газета», 1939, № 24, 1 мая.

В предисловиях к первым публикациям из книги¹⁰ и к ее первому изданию содержалась та версия, которая впоследствии и стала предметом нападков на автора. Наиболее полно эта версия воспроизведена в предисловии «От автора» к первому изданию. Поэтому приведем это предисловие целиком.

«Материалы для этой книги собраны мною на фронте в 15 и 16 годах. Была я все время среди солдат, записывала просто, не стесняясь, часто за работой, и во всякую свободную минуту.

В большинстве это беседы солдат между собой. Можно было иногда записывать и при них, так как солдаты привыкли видеть, что сестра всегда что-нибудь пишет (то температуру, то назначение, то «на выписку», то письма), и, не обращая на это никакого внимания, разговаривают.

Лично мне интересного говорилось меньше, особенно молодыми солдатами. Они всё старались под мой уровень подладиться, всё думали, что „простое мне не понять будет“, а когда начинали говорить на подходящем, по их мнению, языке, было скучно, и записывать не стоило. Пожилые солдаты, те чаще рассказывали мне, даже диктовали иногда. Так я записала некоторые песни про войну, сказки, заговоры, предания: они не все вошли в эту книгу.

Все записанное слышала я от великороссов не потому, что других я не встречала, или другие были не интересны, а потому, что я родилась и росла в великой России, и этот говор мне легко и слышать, и помнить, и записывать.

Теперь, когда мы теряем представление о народе своем, и все кажется таким неожиданным и беспричинным, я думаю, что именно теперь эта книга должна появиться...

Софья Федорченко.

Р. С. Материал, собранный в этой книге, можно было бы, что называется — „систематизировать“, расположив в известном порядке (картины сражения, быт войны, домашний быт, политика, любовь, религия, и т. п.), но это скучно, и я этого не делаю. Но некоторая внутренняя связь в книге — от начала до конца соблюдена. С. Ф.»¹¹

Здесь мы должны сделать отступление и рассказать, что же представляла собой книга С. Федорченко по форме.

На любой ее странице — по три—пять высказываний (каждое примерно до семи—десяти строк), которые, будь они подлинней, можно было бы назвать солдатскими монологами. В каждом высказывании, как правило, заключен маленький рассказ, сюжет, а в своей совокупности эти отрывки из солдатских разговоров, необычайно колоритные по языку, создают правдивый образ народа на войне.

Вот несколько примеров из первого тома, взятые почти наугад.

«— Брата убили, а я не знал. Дошел до части, спрашиваю, — убили... Я пошел искать, рассказывают, в братской. Я крест сделал, стихи сочинил:

Спи, мой брат старшой,
Здесь я, брат твой меньшой,
От отца и селян
Я с поклоном послан.
Лег в чужом ты краю,
А проснешься в раю...»¹²

«— А она знай трясется. Я, ласково так, не бойся, мол, бабушка, я только хлеба возьму, и стал с полки хлеб брать. А старуха как упадет с лавки, и померла. Очень уж здесь народ пуганый».¹³

«— На войне дала мне барышня одна конфетку, развернул, свою фамилию читаю, — Абрикосов... Словно кто по имени назвал, так обрадовался».¹⁴

«— Один другому говорит: тот, говорит, не человек, который Пушкина, да еще там каких-то не читывал... Ты подумай, чего такое загнул, а?.. Да никто их, почитай, не читывал, а неужли мы не люди?.. Вот он и читал, а ничего в ем путевого нету... Хилый телом, и душа хилая. Боятся, на себя и на людей злобятся... Не человек, а сопля, вот те и Пушкин!.. А промеж нас чистые богатыри есть... Забыть его не могу, изобидел так...»¹⁵

¹⁰ В «Северных записках», 1917, № 1 (С. Федорченко. Что я слышала), в «Народоправстве», 1917, №№ 9—13 (Солдатские беседы. Записи С. Федорченко), в газете «Речь», 1917, № 58, 9 марта (Софья Федорченко. В эти дни).

¹¹ С. Федорченко. Народ на войне. Фронтные записки. Киев, 1917, стр. 3—4.

¹² С. Федорченко. Народ на войне. Изд. «Земля и фабрика», М.—Л., 1925, стр. 34.

¹³ Там же, стр. 46.

¹⁴ Там же, стр. 41.

¹⁵ Там же, стр. 52—53.

«— Дорогое это было удовольствие. Взял я денег и лошадь, — Европа кобыла, — и вышел я на рассвете. Съездил по соседям, нет жены! На примете же я никого не имел, никто до нее особенно не добивался. Круглые сутки я ездил, и сколько я плакал, тосковал. А через три дни всплыла она на пруде. Так вот, верить трудно, легче мне стало, хоть и любил я ее без памяти. Уж очень я от незнания своего утомился, и ревность грызла. Как всплыла, в ту ночь впервые зашул я...»¹⁶

А вот несколько примеров из второго тома:

«— Ты не гляди, что я в плечах широк. А осанки во мне нет. Из господ на воле всякий хлюст тополем рос. А мы все в наклон. Теперь очень покрасивеем».¹⁷

«— Выборные которые, уж и теперь за разговорами на труд времени не имеют. Пока то только, что себя запускают, а чужими трудами не живут. А вот вызвонят языком места хорошие, как бы тоже немых людей не пооседали».¹⁸

Частушка:

Кто стишочки писал,
видно горе не знавал,
какбы часто колотили,
не писал бы тили-тили.¹⁹

И вот примеры из третьего тома, опубликованного частично:

«Атаманова близнеца за брата забрали, а как дознались, что не тот, так перекроили ему все лицо за сходство».²⁰

«Пришли мы в деревнюшку, ан живут-то в ней одни покойники. Как мощи сухие, не смердят даже, выветрены и псами обглоданы».²¹

Читая эти короткие, но такие емкие солдатские монологи, не раз подумаешь о редком таланте слышать народное слово.

«Есть писатели, — замечает Вл. Лидин, — умеющие хорошо видеть; про них говорят: писатель с хорошим глазом. Есть писатели с отличным воображением. Но существуют и писатели с особенным слухом: они слышат народную речь и ее оттенки, и не просто слышат, а творчески, по-своему впитывая эту речь и по-своему преобразуя ее в писательское слово. Судьба в этом отношении у Федорченко превосходная и горестная и несправедливая в то же время».²²

В отзывах критики на первые два тома «Народа на войне» промелькнуло всего один раз, но весьма характерное суждение, упрек, адресованный С. Федорченко. Его высказал А. М. Смирнов-Кутачевский, рецензируя книгу. Он писал:

«Интересующийся событиями недавнего прошлого найдет у Федорченко ту или другую оценку их из уст самого народа. В этой *этнографичности* могла бы быть истинная ценность книжки. Но ее-то и нет у Федорченко. Составительница не указывает ни имен, высказывавших суждения, ни места, откуда они происходят (что особенно важно), ни времени, когда записано то или другое... Вообще, научно-техническая проработка материала сделана без особого умения, зато материал говорит сам за себя».²³

В самом деле, закрадывалось сомнение: если это действительно подлинные фольклорные записи солдатской речи, то почему же Федорченко их не документирует, почему ни разу не указывает, от кого она слышалась то-то и то-то. Между тем после первого издания, то есть после 1917 года, С. Федорченко и в предисловиях к отдельным публикациям и к новым изданиям уже не повторяет версию о том, что собранное в книге представляет собой записи, сделанные на фронте, в присутствии солдат, прямо под их диктовку. Теперь она неизменно прибегает к формуле: «*Материалы* для этой книги собраны мною на фронте в 15—16 годах»;²⁴ «*Весь материал* для этой книги: разговоры о себе и других, *судьбы, факты, сказки, песни*, — собраны мною от 17-го до 22-го года... на Украине, в Новороссии, на С. Кавказе и в Крыму».²⁵ У внимательного читателя, помнящего прежние предисловия, сразу возникал вопрос: о каких же *судьбах* и *фактах* может идти речь, когда единственный материал книги — записи?! Но С. Федорченко в новых предисловиях ничего не уточняла и как бы не замечала этого противоречия.

¹⁶ С. Федорченко. Народ на войне. Изд. «Новая Москва», [М.], 1923, стр. 79.

¹⁷ С. Федорченко. Народ на войне, т. II. Революция. Изд. «Никитинские субботники», М., 1925, стр. 97.

¹⁸ Там же, стр. 85.

¹⁹ Там же, стр. 124.

²⁰ «Новый мир», 1927, № 3, стр. 101.

²¹ Там же, № 6, стр. 129.

²² Вл. Лидин. Друзья мои — книги, стр. 226—227.

²³ «Печать и революция», 1925, кн. 8, стр. 247.

²⁴ С. Федорченко. Народ на войне. Изд. «Новая Москва», [М.], 1923, стр. [5] (курсив мой, — В. Г.).

²⁵ «Новый мир», 1927, № 3, стр. 82 (курсив мой, — В. Г.).

А. М. Смирнов-Кутачевский называет Федорченко всего лишь составительницей книги. А К. Локс, который позже напишет предисловие к очередному изданию (Изд. «Земля и фабрика», М.—Л., 1925), в рецензии 1923 года прямо говорит: «...книга С. Федорченко, автором которой являются солдаты прежней русской армии — книга исключительная... Все записи сделаны со слов солдат».²⁶

Впрочем, на это противоречие никто не обращал внимания. Как вдруг в статье Ил. Полтавского «Талант правды», напечатанной в «Вечерней Москве» 24 октября 1927 года и частично посвященной писательнице, был воспроизведен следующий разговор Федорченко с журналистом.

«Позвольте, Впрочем, отвлечься в сторону для некоего „разоблачения“, — писал Ил. Полтавский. — Дело касается... давно заслужившей прочную известность книги С. Федорченко...

— Как, когда успевали вы в самом огне войны делать ваши записи? — спросил я у автора.

— Я записей не делала, — с изумлением услышал я в ответ... Писать тут же на войне мне и в голову не приходило. Я не была ни этнографом, ни стенографисткой.

— Так как же создалась ваша книга? Неужели это ваше личное творчество?

— Я писала правду о войне, стараясь рассказать все, что я знаю об этом чудевище. Поначалу я думала написать нечто вроде военного дневника, пробовала разные формы, даже форму романа. Потом решила записать свои впечатления в наиболее простом виде.

— Но эта ваша творческая работа воспринята всеми, как документ?

— Да, с „Народом на войне“ стали обращаться, как с сырым материалом, из которого каждый брал себе на потребу что хотел...» И т. д.

С. Федорченко здесь впервые открыто сказала, что слово «записи» не должно читаться буквально, что ее работа была не собирательская, а чисто авторская, но, увы, не объяснила, как следует понимать ту версию, которая сопровождала первые публикации и первое издание книги. Этот просчет обошелся писательнице очень дорого.

Н. П. Ракицкий, муж Федорченко, вспоминает: «Это такая история. Был у нас Радимов Павел Александрович и рассказывал, что пришел к Демьяну Бедному, а тот ему говорит: „Вот я нашел интересные записки!“ Радимов: „Так это произведение Софьи Захаровны“. Демьян: „Как произведение? Это же записки!“ Словом, он позвонил нам, я подошел к телефону, и он грубо спросил Софью Захаровну. И говорит ей: „Вы что же, из-под юбки достали разные записи и пускаете их как народные?! Вы должны мне об этом написать“... После этого (то есть после статьи Демьяна Бедного, — В. Г.) приходили, кажется, из „Комсомольской правды“. Они предлагали Софье Захаровне выступить. Она отказалась».²⁷

В статье Демьяна Бедного этот телефонный звонок упоминают.

«Дня три назад я лично — по телефону — обратился к С. Федорченко с вопросом, действительно ли ее записки являются возмутительным, ничем не оправдываемым, сознательным введением в обман всех тех, кто имел неосторожность ее запискам довериться?

Я получил ответ примерно такой: — „Меня удивляет ваша взволнованность. Что же особенно предосудительное я совершила?“ Дальнейшего я не стал слушать и повесил трубку».²⁸

Статья Демьяна Бедного в «Известиях» была чрезвычайно резкой по тону и предьявляла писательнице жестокие обвинения.

Вот главные положения статьи.

«Внимательный, критически настроенный читатель записей С. Федорченко может допустить, что записи не всегда, быть может, точно передают то, что было услышано Софьей Федорченко, но что Федорченко все это действительно слышала и в меру своих способностей добросовестно зафиксировала, разве можно было в этом сомневаться?.. Теперь оказывается: *ничего не было! Никакого народа!* Все Софья Федорченко из своего пальчика высосала! Мистификация! Фальсификация! *Локсеп на народ.* Жестоко обмануты были те, кто этим записям „услышанного“ доверился».

«... „Народ на войне“, как сырой материал, как немудрые записи подслушанного у народа, как неопороченное свидетельство, имел кое-какую цену. Но, как обнаруженная мистификация, он ломаного гроша не стоит. Литературные мистификации имеют свою историю. Но это — не часть *литературной* истории. Это — отдел истории жульничества, мошеннических подделок».

Федорченко, говорит Демьян Бедный, потому призналась теперь в авторстве, что позавидовала успеху книги.

²⁶ «Печать и революция», 1923, кн. 5, стр. 287, 288 (курсив мой, — В. Г.).

²⁷ Из беседы с автором настоящей статьи 25 марта 1971 года.

²⁸ Д. Бедный. Мистификаторы и фальсификаторы — не литераторы. О Софье Федорченко. «Известия», 1928, № 43, 19 февраля.

Демьян Бедный противопоставлял Софье Федорченко «безукоризненно честного и скромного труженика» В. И. Симакова, составителя «Сборника деревенских частушек».²⁹ Для Д. Бедного он был примером честного собирателя, помогающего «понять по первоисточнику народную „душу“».

Одним словом, как читатель, Демьян Бедный почувствовал себя глубоко оскорбленным, введенным в заблуждение. Он хотел видеть в книге С. Федорченко «первоисточник», а теперь обнаруживалось, что она таковым не является.

Д. Бедный не заметил главный вывод статьи Ил. Полтавского «Талант правды». Сравнивая книгу С. Федорченко с «книгой подлинных документов» — «Солдатскими письмами 1917 года», Ил. Полтавский приходит к заключению, что то, что мы читаем у Федорченко, «детально совпадает с ними (с подлинными документами, — В. Г.) по тону, по содержанию, по идее».

О том, как восприняла С. З. Федорченко статью в «Известиях», мы узнаём из ее письма Корнею Чуковскому, написанного на следующий день после появления статьи.

«20 февраля 1928 г. Москва.

Дорогой Корней Иванович.

В тот день, когда я получила Вашу посылку и письмо (спасибо!), у меня началась эта чудовищная история с Дем. Бедным. Вы уж, конечно, прочли в Известиях, что я фальшивомонетчик и мошенница? От этого, зная этому всему настоящую цену, я все-таки тяжело заболела. Так, как будто, все ничего, но отнялись ноги, и какая-то боязнь. Паломничество к моему одру „попутчиков“ не в состоянии поднять мое тело, не только дух! В общем, беспомощность общая. Делать тут я ничего не стану...

С. Федорченко».³⁰

В ответной открытке 23 февраля 1928 года (по штемпелю) К. Чуковский писал:

«Дорогая С. З. Был в Англии великий поэт Томас Чаттертон. Он „выдумал из головы“ несуществовавшего монаха Роли (Rowley), который будто бы сочинил балладу „o William'e Canynge'e“. Чаттертон утверждал, что он эту балладу нашел в церковном архиве. Все за это очень хвалили его. Когда же оказалось, что баллада гениальное сочинение самого Чаттертона, что он не списыватель, а великий поэт, его стали называть фальшивомонетчиком, жуликом — и он, затравленный, отравился.

Теперь величайшие поэты Англии восхваляют его в сонетах, приравнивая его к Чосеру и Шекспиру, критики считают его родоначальником прерафаэлитов и проч. Потому что в конце концов на весах литературы один писатель стоит тысячи списывателей. Аминь...

Ваш Чуковский».³¹

28 февраля 1928 года С. Федорченко отвечала Чуковскому:

«Спасибо Вам за теплоту Вашу добрую, дорогой Корней Иванович. Я начинаю приходить в себя, но непоправимо сама себя убила, сгоряча, в первую минуту, сжегши 6 листов новой книги своей!³² Это ужасно даже вспомнить. Все выражают сочувствие, и все молчат, и понятно. Я тоже молчу, это тоже понятно, г<ак> к<ак> даже по существу не о чем говорить, не считая уже <нрзб.>. Был уже и подголосок в Чита<теле> и Писа<теле>»³³ (Госиздат!!!).

Посылаю Вам то, что Демьян Бедный назвал „письмом к сотруднику“. Очерк, конечно, слабый, но я не умею их делать, а писала по настоянию близких друзей, с целью: — дать „этический урок молодым писателям“. Хорош вышел урок. Статья плохая, но все правда. Прочтите, поймите, напишите (мне)...

С. Федорченко.

Эпиграмму не посылаю потому, что еще не в силах переписать».³⁴

²⁹ О В. И. Симакове см. в кн.: Друг народной песни. Составители и редакторы В. Г. Лидин и В. М. Сидельников. Калинин, 1959.

³⁰ Архив К. И. Чуковского. Автор благодарит Елену Цезаревну Чуковскую за предоставление материалов из архива для публикации.

³¹ ЦГАЛИ, ф. 1611, оп. 1, ед. хр. 111, л. 2.

³² Очевидно, из третьего тома.

³³ «Читатель и писатель», 1928, № 7—8, 25 февраля, передовая статья «Вместе или в одиночку».

3 марта 1928 года (по штемпелю) С. Маршак писал Федорченко по поводу этой передовицы: «Вас обвиняют в том, что Вы поэт, а не стенограф. Так, кажется? Я читал только статью в газетке „Читатель и Писатель“ — сумбурную, путанную. К счастью, ругатели пишут так неубедительно, что им никто не поверит» (ЦГАЛИ, ф. 1611, оп. 1, ед. хр. 92, л. 1).

³⁴ Архив К. И. Чуковского.

В статье Демьяна Бедного есть такое место:

«Сейчас у меня на руках имеется копия письма С. Федорченко, письма, которое было перед глазами и того сотрудника „Вечерней Москвы“, который затушеванно, снисходительно, я бы сказал, оглашал секрет Софьи Федорченко».

Это «письмо», — а на самом деле очерк истории «Народа на войне», — С. Федорченко и послала Чуковскому вместе с письмом от 28 февраля 1928 года.

Вот этот неопубликованный очерк, который сохранился в архиве К. И. Чуковского.

«На просьбу журнала Огонек, дала для Альманаха Солнце, в отделе „Дневник писателя“, очерк о том, как я писала „Народ на войне“ (это очерк, а не «письмо сотруднику»)».³⁵

Еще не далее как год тому назад я твердо думала, что писателю не надо, неловко, и как-то нехорошо, рассказывать, как и почему он написал ту или другую свою книгу. Мне казалось, что писатель должен только, с полной своей писательской честью, написать свою книгу, а о книге этой не его дело говорить.

Теперь я думаю это уж не так твердо. Не совсем я понимаю, как переменялся мой взгляд на это, отчего. Может быть оттого, что стала я видеть много людей, специалистов, которые уж очень часто спрашивали меня о „Народе на войне“, как и почему эта книга писалась. А может быть и оттого, что привыкла я теперь и читать и слышать от писателей, как они пишут. И оттого, может быть, что авторская моя судьба не очень обычна.

Во всяком случае, я решила теперь попробовать рассказать о своей работе над книгой. Не думаю, чтобы это мне хорошо удалось. Это кажется мне в тысячи раз более трудным, чем самая моя работа над книгой.

Сразу и заранее скажу, что писать мои три книги „Народа на войне“ было мне совсем легко. Писала я их быстро, и в особом подъеме, который делает работу совсем легкой. Мои трудности с этой книгой заключались совсем не в ее написании.

На войну я ушла почти с первого ее дня, ушла самым неосмотрительным образом, ничего не оформив, — и ушла меньше всего с литературными целями. В литературе, в то время, я была только довольно даровитым читателем. Ничего сама не писала, и писать не собиралась, видимо, не без основания чувствуя, что напишут и без меня.

Итак, ушла я на войну. Попала в самую гущу, проделала и наступления и отступления, видала и победы и поражения. Все было одинаково ужасно и непоправимо. Война была, как огромная давящая, пресс огромный, что ли. Переживать все было можно, только в большой работе. Писать же на войну книгу, такому человеку, как я, к этому военному бедствию относившемуся со стыдом, писать тут же, на войне, книгу, — конечно, и в голову не приходило.

Работала я, все смотрела, все слушала, все со всеми переносила, вероятно, многое понимала.

Память моя особая оказалась, впечатления были неизгладимы, видимо. Но видимо это стало мне лишь потом.

Пробыла я на войне в первый раз год и восемь месяцев, заболела и уехала в тыл. В тылу за это время вокруг меня все изменилось, я начала жить с чужими людьми. Эти люди жили очень пышно, да и весь город, в котором они жили, имел вид очень пышный и счастливый, — особенно рядом с войной.

Тогда я уехала в Москву, Москва тоже была гнусна. Стала я читать, и литература оказалась „на себя не похожей“. Почти все писали — бей, жги, мыста, да ониста. В прозе и стихах. Или писались сентиментальные, жалостные вещи. Почти все было ложью и тяжким стыдом.

Вот тут-то со мной и произошла нелепая и неожиданная вещь. Я решила написать „правду о войне“, и решила написать только правду, даже если всей правды мне написать и не удастся.

Сперва думала писать нечто вроде военного дневника. Но, при пробе этой формы, может быть, от отсутствия опыта, было мучительно неловко говорить о себе „я“ наряду с тем, что я хотела сказать о других. Особенно трудна мне была эта форма при твердом моем решении сделать героем книги народ, — „простой народ“, да еще и деликом, не как-нибудь. Решила же я писать именно „простой народ“ потому, может быть, что на войне я была только с ним, да и литература того времени этот самый „простой народ“ излюбленно измыгивала.

Итак, пробовала я разные формы, даже роман. Это было совершенно ужасно. Три дня я перебирала и то и се. А потом, в аванложе театра, под „Черную Пантеру“ Винниченки,³⁶ я написала первый отрывок из „Народа на войне“ (...я по-

³⁵ Вариант очерка, посланный Чуковскому, видимо, полностью, за исключением конца, который дан в пересказе, воспроизводит очерк, предоставленный альманаху «Солнце». Альманах в свет не вышел.

³⁶ Винниченко Владимир Кириллович (1880—1951) — украинский писатель, эмигрировал во Францию. «Черная пантера и белый медведь» («Чорна пантера і білий ведмідь») — драма.

вылез, слышу...)³⁷ каким-то неожиданным способом, с непривычки я даже слегка испугалась — влезши в шкуру рассказавшего мне этот случай солдата и абсолютно забыв себя самое.

Если есть во мне литературный талант, то пробудился он во мне именно на „Черной Пантере“, так <как> с этого момента весь мой военный запас стал мною разбираться и устраиваться с быстротой и своеобразным наслаждением.

Теперь я твердо знаю, что все мое вкусовое устремление было направлено только на сдавливание, кристаллизацию языка и событий. Писала я быстро, почти без поправок, просто выбрасывая недостаточно „правдивое“ (и в смысле, и в языке). Печатала собственноручно, одним пальцем, неистово медленно. А отдать на сторону такую книгу в то время было опасно „политически“.

И так, только через шесть месяцев, моя первая книга была готова. Что делать с ней, чтобы ей поверили? И решила я от книги этой совсем отойти, чтобы никто не стал рассуждать, талантлив автор или нет, — а просто приняли бы книгу как документ, что ли. Может быть, я просто струсила, не знаю. Но я твердо решила сказать, что все это почти стенографические записи, и отдать книгу эту как не свою. Помню, я все думала тогда, что если бы был жив Толстой, отдала бы я ему с радостью свою работу, а он бы поверил, написал бы, цитируя мою книгу, — вот какой народ на войне, — и была бы правда услышана, и стыдно стало бы писать и печатать ложь и пошлятину. И не было бы никаких эстетских обсуждений, которые меня в то время неистово шокировали.

Но Толстого не было, и я решила отдать несчастную, но обремененную моими возвышенными чаяньями книгу одному, и ныне здравствующему, большому писателю. Но в Москве меня отговорили.

Тут и началась моя своеобразная литературная жизнь. Пришлось мне читать мою книгу в разных легальных и нелегальных местах, она начала появляться в печати. Ее хвалили, меня рядом с ней не было, книга как будто начинала достигать цели, какую я ей ставила. На нее уже иногда и ссылались, чтобы сказать про то или другое — это ложь!

Конечно, когда хвалили форму книги или, особенно, песни, мне иногда хотелось сказать, — ей-богу, и я тут виновата, чтобы похвастаться, что ли. Это вот приносило мне некоторую боль. Хуже было другое. Что, с этих дней, с „Народом на Войне“ стали обращаться, как с сырым материалом, из которого каждый брал себе на потребу, что хотел и что мог, — это мне было страшно приятно в то время. Это было в делах моих, может быть.

Но вот то, что некоторые писатели в своих книгах, „творчески“ переделывая, стали печатать песни из „Народа на Войне“, которые были написаны мною, и только мною, в полной моей одержимости, — и выдавать их за народные, ими, этими писателями, слышанные, — это меня просто убивало. Так как они-то, писатели-то эти, ведь прекрасно знали, что этих песен они не слышали никогда. Верись мне, что я их слышала, так хоть упомяни книгу, откуда взял, — а не говори, что слышал сам!

До сих пор я от этого умею испытывать мучительную неловкость и за них, и за себя.

Дальше говорится, что и вторая и третья книги писались тем же способом. На вопрос, много ли я для этой книги развезжала, отвечаю, что для книги, нарочно, никогда шагу не делала, а участвую в жизни, потом писала <пишу?> книгу. На вопрос, записывала ли я свой язык, отвечаю, что никогда этого языка не записывала, а только писала им. Это, кажется, и все. Конец, мною потерянный (он меньше того, что здесь), можно найти в материалах для альманаха „Солнце“, кажется, уже в корректуре даже. Статью писала в мае 1927 года, в Тарусе. С. Федорченко».

Выступление Демьяна Бедного, конечно, не могло остаться без последствий. 25 марта 1928 года М. Горький пишет из Сорренто А. Б. Халатову:

«Мне кажется, что Д. Бедный неосновательно обругал книгу Софьи Федорченко. Эта книга, вместе с книгой Войтоловского „По следам войны“³⁸ превосходно и доказательно изображает *анархическое* построение армии царской в 16—17 годах».³⁹

³⁷ «— Я повывез, слышу дышет, тяжко...» Это начало самого первого из опубликованных отрывков книги («Северные записки», 1917, № 1, стр. 133).

³⁸ Записки Л. Войтоловского, которыми в те годы был увлечен Д. Бедный и к которым дал предисловие. Кстати сказать, в предисловиях к I и II томам книги Войтоловского (1925 и 1927) он отзывался о книге С. Федорченко весьма положительно: «Такой книги (за исключением разве книги С. З. Федорченко «Народ на войне») об империалистической войне у нас еще не было» (Д. Бедный, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 311; см. также стр. 314).

³⁹ М. Горький и советская печать, кн. I. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 110. (Архив А. М. Горького, т. X).

Позже, в одном из «Писем начинающим литераторам» (март 1930 года), М. Горький говорил:

«Зря опорооченная Демьяном Бедным весьма ценная книга Софьи Федорченко „Народ на войне“, а также превосходная книга Войтоловского „По следам войны“ были бы крайне полезны для Вас, видимо, искреннего и пламенного словолюба». И в том же «Письме» отмечал, что «речь селькора беднее образностью, точностью, меткостью, чем речь солдат Федорченко и Войтоловского».⁴⁰

Это была добрая и справедливая защита, но все равно С. Федорченко после статьи Д. Бедного очень-очень долго не могла прийти в себя. «Софья Федорченко была натурой легко ранимой, — вспоминает Вл. Лидин, — и след незаслуженного удара остался на всю ее жизнь».⁴¹

После 1928 года не вышло ни одно издание «Народа на войне». С. З. Федорченко много писала для детей (она опубликовала свыше ста детских книжек), а в 30-е годы работала над историческим романом-трилогией из времен Пугачевского бунта, «Конец столетия» («Павел Семигоров»). Первая книга трилогии появилась в 1942 году, а отдельными изданиями она выходила в 1956-м («Детство Семигорова»), 1957-м («Отрочество Семигорова») и 1960-м, уже посмертно («Юность Семигорова»).

Но до последних дней С. Федорченко не забывала свою главную книгу. Сохранился черновик ее письма К. Е. Ворошилову, в котором она пишет:

«Наконец я вздохнула свободней и сделала попытку вернуть жизнь основной моей работе, трем томам „Народа на войне“ (об империалистической войне, геренцине и самом раннем, еще стихийном зачатке гражданской войны на Украине)».⁴²

По прошествии лет все видится намного яснее. Иногда, погружившись в историю какого-нибудь спора, в котором аргументы сторон давно уже остыли, да и участников спора уже нет на свете, подумаешь: а стоило ли так горячиться, негодовать, сражаться, когда самый предмет спора очень-очень скоро отжил? И часто отвечаешь себе: нет, не стоило.

Я заинтересовался С. Федорченко как детской писательницей, а заодно должен был прочитать для энциклопедической заметки и все остальное ею написанное. И вот я прочел все сто ее детских книжек. Среди них были и удачные, и средние, и весьма плохие.

Ее трилогия «Павел Семигоров» по-своему добротна, она время от времени переиздается, и читать ее интересно.

Но подлинным художником С. Федорченко осталась в одной своей книге — «Народ на войне». Казалось бы, что нынешнему читателю до того, что думали о своем прошлом, настоящем и будущем солдаты в первую мировую войну? А вот, оказывается, и сегодня книга С. Федорченко может быть названа «яркой, волнующей». Читая ее, слышишь голоса людей из народа, угадываешь непростые судьбы, узнаешь людские чаяния. И форма книги, столь ожесточенно оспоренная «разоблачителем» С. Федорченко, кажется теперь редкой и счастливой находкой художника.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ПИСЬМА К А. М. МИСКАРЯН

(ПУБЛИКАЦИЯ И ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА НВАРД ТЕРЯН)

Публикуемые письма А. Белого, содержащие много ценного для раскрытия его творческой лаборатории, адресованы Антарам Минаевне Мискарян (1891—1969). Поводом для их написания послужила подготовка к изданию в Государственном издательстве художественной литературы романа «Маски», корректура которого была поручена А. М. Мискарян. А. Белый отвечал на пометы, сделанные ею на полях гранок, письменно. Но однажды он пришел в корректорскую, чтобы познакомиться и поблагодарить корректора за работу. Только тогда писатель с удивлением узнал, что «Глубокоуважаемый тов. Корректор» — женщина.

Дружеские отношения связывали А. М. Мискарян с моим отцом, армянским поэтом Вааном Теряном. В течение нескольких лет (1908—1916) они вели переписку (на русском языке). А. М. Мискарян более полувека бережно хранила 62 письма Ваана Теряна и в 1967 году через своего двоюродного брата академика А. Г. Иоаннисяна передала их мне. Эти письма были изданы отдельной книгой с моим предисловием и комментариями (Ваан Т е р я н. Неизданные письма. Изд. «Айастан», Ереван, 1970, 246 стр.).

⁴⁰ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, стр. 141, 142.

⁴¹ Вл. Лидин. Друзья мои — книги, стр. 228.

⁴² ЦГАЛИ, ф. 1611, оп. 1, ед. хр. 58, л. 1.

В процессе подготовки к изданию писем Ваана Теряна мне неоднократно приходилось встречаться с А. М. Мискарян. Тогда она и рассказала мне историю своего знакомства с Андреем Белым.

После смерти А. М. Мискарян подлинники четырех писем А. Белого мне передал ее брат — Давид Минаевич Мискарян.

Три письма относятся к 1931 году, четвертое написано в 1933 году. Письма публикуются с сокращениями.

В первом, полностью публикуемом письме А. Белый знакомит корректора с некоторыми принципами своего творческого метода; второе затрагивает родственные вопросы. Третье письмо отражает недовольство автора набором, в котором было нарушено своеобразие авторской расстановки отдельных слов и фраз.

Дело с изданием затянулось. Присланный через 15 месяцев набор был столь же неудовлетворителен. Это обстоятельство послужило поводом для нового большого письма к А. М. Мискарян, в котором были отмечены дефекты набора.

Москва. 31 авг <уста> <19>31 года

Глубокоуважаемый тов. Корректор,

Просматривая корректуру романа «Маски» (кстати, очень недурную), я обратил внимание на ряд вопросительных знаков, сделанных красным карандашом, поняв их как обращение к Автору; ввиду того, что некоторые из них основаны на недоразумении (другие же правильно отмечают неточности описок и т. д.), считаю нужным ответить, чтобы главному корректору были ясны мотивы такого, а не иного написания.

1) Всяду красный карандаш отмечает такие выражения, как «на-пол», «на-земь»; предлагаю их набирать так: «на-пол», «на-земь», ибо текст мой обращен к уху читателя, и мне важно, чтобы читатель не произнес «на пол», ибо тогда калечится ритм прозы, напев ее всюду выдержанный.

2) Иногда знак вопроса сопровождает правильно набранные слова — те, которые мною заимствованы из народного говора (см. словарь Даля) или построены по принципу народного творчества; они не употребительны в газетной литературе, и я особенно стараюсь их ввести в мою речь; они-то и вызывают вопрос; таковы слова «дребездень» (гранка 6-я), «безмозгляина», «дрезжит» вместо «стучит» (гранка 7-я), «не сосил» вместо «не сосал», «листочес» и т. д. Относительно подобного рода словообразований (их очень много в «Масках») скажу: они взяты мной из народного языка («дрезжит», «дребездень», «сосить», «листочес» — см. словарь Даля); а слово «безмозгляина» — неологизм, но построенный по принципу народного творчества. Значки вопроса при подобном рода словах зачеркиваю.¹

3) На гранке 11-й знак вопроса сопровождает слово «Сергеевна» и приписано: «везде одно „е“?» В том-то и дело, что произношение отчеств зависит от размера (‘‘’’’’); и в зависимости от того, чего размер требует, я пишу то Сергеевна, то Сергевна (сознательно то одно «е», то два «е»); то «Иван Иванович», то «Иванович», в зависимости от размера и произношения. Так же пишу сокращаемые слова: то сокращенно, то несокращенно: то намерен-ие, то намерен-ье; *очень прошу тут сохранить подлинник автора: как там написано, так и набирать*, ибо введение единообразия погубит художественно мой текст.

4) В-четвертых: знаки препинания субъективны у авторов; когда мне нужно отметить паузу, я ставлю тире там, где другие авторы не ставят; в одном месте красный карандаш сопровождает тире «и — равнодушен» (гранка 3-я): *набрано правильно, как и «сурики листья»* (гранка 5-я).

Пишу эти соображения для руководства главному корректору; благодарю за знаки вопроса и прошу их ставить в случае недоразумений с текстом.

Остаюсь с уважением

Борис Бугаев (Андрей Белый).

Р. S. Адрес (с 6-го сент <ября>): Детское Село (близ Ленинграда), Октябрьский бульвар, д. 32. Б. Н. Бугаеву.

<1931>

... «Маски» — не беллетристика, а поэма, текст которой *не писался за письменным столом, а слагался так, как слагаются стихи*; и только ради экономии места лишь явные ударные стихотворные места (вплоть до рифм, не говоря о ритме и интонации) написаны особой системой расстава фраз, без которого обесмысливается текст, ибо

¹ Во втором письме к А. М. Мискарян А. Белый писал: «Отвечаю на знак вопроса, поставленный синим карандашом: „свитьш“ пыли — неологизм столь же допустимый, как выражение „сбйтень“; если народ говорит „напўкиш“ о том, что напухло, то на том же основании можно сказать „свитьш“ о том, что свилось («свитьш» — существительное от глагола «свивать»)).»

расстав этот отмечает: 1) паузу, 2) дыхание, 3) интонацию, 4) заменяет иногда пояснение, 5) темп и т. д. Уничтожьте в иных местах расстав — и автор вынужден будет включить лишнюю фразу, объясняющую то, что дано без слов простым расставом фраз. И главное, об этой системе расстава, применяемой автором годя (и в «Петербург», и в «Крещеном Китайце», и в других произведениях), с которым считаются и иностранные переводчики автора, — об этом расставе, обусловленном интонацией, автор подробно пишет в уже набранном предисловии к «Маскам»; если уничтожение авторского текста отменой расстава есть резолюция мне неизвестного лица, тогда надо уничтожить и предисловие, в котором упоминается о расставе; и главное: надо заново перенабрать 46 гранок, воспроизводивших подлинный текст автора; ведь было бы уродством выпускать книгу, часть которой набрана одним способом, часть — другим. Ведь о книге, количестве ее печатных листов мы договорились с В. И. Соловьевым еще осенью 30-го года; я месяц работал, уничтожая многие расставы и оставляя расстав там, где он необходимое выражение стиля, ритма, интонации автора. Ведь нельзя короткие строчки Маяковского набрать так, как набирают фельетон (сплошь), без искажения ритма; есть размеры в поэзии, которые немислимы без определенного расстава слов; к таким произведениям относятся и «Маски», написанные песенным ладом, а вовсе не прозой (т. е. для мысленного произнесения, а не для мелькания глазами по строкам).

... Очень волнуюсь за судьбу текста и прошу Вас очень проследить за исполнением неверно набранного. Уничтожение расстава в таком произведении, как «Маски», есть вписание набором ряда страниц, не относящихся к автору никак. Автор, например, в сложном перебое тем романа, из которых одна группа тем — воспоминание о событиях первого тома «Москвы» («Маски» — второй том «Москвы»), а другая группа — события второго тома, — автор выделяет воспоминание о прошлом не фразами («Профессор вспомнил тогда о прошлом»), а простым вынесением в сторону строк, так что сплошной набор знаменует события 2-го тома, а разрыв текста и выделение фраз означает перемену хода мыслей в героях романа. Или: Серафима спешит домой; ее мысли работают: мысль о профессоре-женыхе, Киерко; навстречу ей бегут прохожие, разрывая ее ход мыслей бессвязными ассоциациями; и эта неувязка между ее мыслями и красочными пятнами, бросающимися ей в глаза, выражена расставом, а не словами автора:

Скорее бы «это»? ² —

— И «это» —

— Скрипучие ботики: шуба,
усы с хрусталами ³ и т. д.

Здесь расстав выражает подмену «это» совсем другим представлением; уничтожение расстава ведет к полной бессмыслице; автор в таком случае должен изменить текст и вписать фразу, пропущенную, но сказанную расставом: «„Это“ в глазах Серафимы оказалось не профессором, а чужим, неизвестным прохожим».

Ввиду того, что уничтожение расстава заставляет автора переработать заново весь испорченный слитием текст, а в случае невозможности такой переработки в процессе набора — уничтожение расстава в мной указанных 23 местах вынудит автора сделать заявление, что в данных местах текст принадлежит не ему, а тем, кто ему испортил оригинал, — ввиду этого я прошу Вас проследить за исправлением. Кстати: прошу всюду «Тителев» набирать с ударением на «и» (прочтут «Тителев», а такое прочтение рвет ритм).

Еще раз спасибо, товарищ Мискарьянц, за трудную и прекрасно проведенную корректуру, а также за то, что Вы всюду отметили отступление от оригинала. Прошу Вас эти мои соображения довести до сведения заведующего технической частью. Остаюсь искренне уважающий и благодарный

Б. Бугаев (Андрей Белый).

Москва. 10 февраля 1933

... 7) Гранка 26-я (синяя «нота бене»). Вот какой вид должен бы принять текст:

Закрыв лицо муфточкой, —

— вылизнула, —

— как змея, —

на змеящемся
хвостике и т. д.

С пропуском слова «вылизнула» случилась каша, которую я, не владея знаками расстава и слития, не умею должным образом выправить и потому, махнув рукой на интонацию, прошу об одном, чтобы попросту текст принял вид: «Закрыв лицо муф-

² «Это» — относится к ходу мыслей Серафимы (примечание А. Белого).

³ Случайный прохожий рвет ход мыслей Серафимы (примечание А. Белого).

З. И. ЛЕВИНСОН

О ПОВЕСТИ К. ФЕДИНА «ТРАНСВААЛЬ»

У К. Федина нет другой такой книги, которая на протяжении вот уже многих лет характеризовалась бы столь противоречиво, как это случилось с его повестью «Трансвааль».

Повесть эту с особенным усердием «прорабатывала» в свое время рапповская критика, а литературоведы до самого последнего времени повторяли укоренившиеся однозвучные оценки. Произведение Федина долго оставалось непонятым, объявлялось идейно порочным, некоторые критики даже усматривали в нем апологетику классового врага.

Как известно, в повести трансформировались непосредственные впечатления писателя, полученные «в лесных глубоких заповедниках старого быта Смоленского края»,¹ где он подолгу жила в середине 20-х годов. Из рассказов крестьян Федин почерпнул колоритнейшие подробности, связанные с деятельностью мельника-кулака Юлиуса Саарка, обосновавшегося в одном из дальних хуторов и построившего там собственный завод «Трансвааль», который поставлял жернова далеко за пределы Смоленского края.

Литературоведы многократно цитировали слова Федина из его книги «Горький среди нас», где он объяснял замысел своей повести. Они полагали, что в этих словах можно найти объяснение «идеологической неполноценности» «Трансвааля». «Меня интересовала не социальная сторона явления, — писал Федин, — а биологическая, скрытая, интимная — сокровенность чувств хуторянина (курсив мой, — З. Л.), цепкость его надежд, его ожидание сказки, родом своим вышедшей из лесной глуши и манившей человека назад, в глушь. Среди хуторских чаяний возникали дикие, почти величественные уродства; пройти мимо них не мог бы ни один художник, и повестью „Трансвааль“ я отдал им должное в своей книге о деревне».²

Критики игнорировали главную особенность фединской повести: художник исследовал специфический уклад крестьянских хуторов, психологию хуторянина, что вовсе не равнозначно понятию «бедняцко-средняцкая масса», как полагает, скажем, Б. Брайнина.³ Сам Федин в той же книге «Горький среди нас» так определяет эту специфику: «Смоленщину в те годы обуревала жгучая горячка: с настойчивостью воды, рассочившей плотину, крестьяне уползали из деревень на хутора. . . Мысли об устройстве своей жизни особенно от общества лежали подколодным пластом в сознании хуторян».⁴ «Дикие уродства», отличающие «героя» «Трансвааля» кулака Сваакера, о которых поведал писатель, — и могли возникнуть лишь в этой конкретной, хуторской среде. С этой точки зрения фединское произведение, помимо всех прочих его достоинств, ныне представляет исключительный познавательный интерес, ибо, по замечанию современного исследователя аграрного вопроса акад. С. Трапезникова, даже «в нашей исторической литературе вопрос о советских хуторах и отрубках совершенно не освещен».⁵

Если сопоставить события «Трансвааля» с документальными данными, то станет очевидным, сколь несправедливы утверждения, что автор повести оказался «в плену частных, случайных фактов».⁶ «В отчете Наркомзема указывалось, что уже в 1920 г. (а сюжет «Трансвааля» относится именно к этому времени, — З. Л.) по 20 губерниям, особенно западной и северо-западной частей России, обнаружилось сильное стремление крестьян снова перейти к хуторскому и отрубному землепользованию».⁷ В резолюции XII съезда партии (1923) подчеркивалось: «С развитием социально-экономических отношений, создаваемых новой экономической политикой, удельный вес кулачества все более и более растет».⁸ Все это свидетельствует о том, что «Трансвааль» отнюдь не расходился с жизненной правдой.

«Примирился ли я с впечатлениями, которыми населила меня дорогобужская глушь? — спрашивал Федин и отвечал: — Разумеется, нет. Да это отрицал и Горький».⁹ И писатель сообщает в письме Горькому 11 февраля 1926 года: «Я сейчас кон-

¹ К. Ф е д и н, Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1959, стр. 16.

² Там же, т. 9, стр. 293.

³ См.: Б. Б р а й н и н а. Константин Федин. «Советский писатель», М., 1952, стр. 96.

⁴ К. Ф е д и н, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, стр. 293.

⁵ С. Т р а п е з н и к о в. Аграрный вопрос и ленинские программы в трех русских революциях, т. 1. Изд. «Мысль», М., 1967, стр. 477.

⁶ Б. Б р а й н и н а. Константин Федин, стр. 98.

⁷ С. Т р а п е з н и к о в. Аграрный вопрос и ленинские программы в трех русских революциях, т. 1, стр. 476.

⁸ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. I. Госполитиздат, М., 1953, стр. 746.

⁹ К. Ф е д и н, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, стр. 296.

чаю рассказ — „Трансвааль“, — в нем выведен настоящий крепыш, человек очень любопытный, характер замечательный. Но ведь этот мой герой — негодяй! Редчайший, восхитительный, очень потешный негодяй! „Опереться“ на такого — дело сомнительное. . . »¹⁰

Развенчать «дикие уродства» периода нэпа, привести читателя к убеждению, что Сваакерам надо объявить беспощадную войну и вместе с тем обратить его внимание на незрелость, косность крестьян, не умеющих еще распознать, что кроется под кулацкой личиной, — в этом состоял социальный заряд повести Федина, этим «Трансвааль» интересен и для читателей наших дней.

За 46 лет, прошедших со дня появления «Трансвааля», к такому четкому и определенному выводу пришел только один исследователь. Им был. . . самый первый рецензент повести ленинградский критик, поэт, переводчик И. А. Оксенов.¹¹ Он сумел с редкой пронизательностью определить подлинные авторские намерения, от верного постижения которых критики впоследствии будут все более и более отдаляться.

Что касается высказывания Федина о том, что его в изображении хуторян «интересовала не социальная сторона явления, а биологическая», то навряд ли его можно признать удачным, ибо оно дает повод для двусмысленных толкований. Но думается, что определения «социальный», «биологический» в контексте фединского высказывания имеют смысл, далеко не совпадающий с прямым значением этих понятий. Когда Федин говорит, что он не проявлял интереса к социальной стороне явления, это отнюдь не означало, что художник тем самым заявлял о своем разрыве с ведущими принципами реализма. Дело в том, что замысел книги исключал исследование социальных корней, причин, заставивших многих крестьян в первые годы революции устремляться на хутора. Именно это имел в виду Федин, когда писал Горькому (16 января 1926 года), что в рассказах о деревне «начисто будет отсутствовать объяснение фактов».¹² «Трансвааль» — книга о «биологической» стороне явлений хуторской жизни. Но этот термин не означал, что Федин исповедует принципы натуралистического искусства. Писатель объясняет, что в его понимании «биологическое» — это не иррациональное, подсознательное, а то, что скрыто от поверхностного взгляда: психологическое состояние, сокровенные чувства, надежды и ожидания.

И. Оксенов отметил, что тенденциозность «Трансвааля» носит не лобовой, а «скрытый» характер: философия повести не предлагается читателю как нечто готовое. Последнего вывода Федин часто не дает, предоставляя читателю проделать «заключительный ряд мыслительной работы художника». И эта особенность книги Федина, по-видимому, также стала одной из причин ее трудной судьбы.

«Трансвааль» впервые был опубликован в Харькове,¹³ но выпустить книгу в столичных издательствах оказалось делом очень сложным. Эти внезапно возникшие трудности весьма огорчали автора, и он не мог не поделиться своими заботами с Горьким: «. . . ГИЗ, с коим я подписал договор на сборник, восстал против „Трансвааля“ (дважды напечатанного в России, то есть у нас, то есть в СССР, то есть под наблюдением Главлита), находя эту повесть зловерной и еретической. Откуда мне сие? Ни сном ведь, ни духом! Ах, нет! Дискуссия в редпланах, коллегиях, кабинетах редакторов и прочее длилась многие месяцы. . . обрушив на мою голову великое множество канонических отзывов весьма почтенных редакторов» (письмо от 4 ноября 1926 года).¹⁴

Критика (за исключением статьи И. Оксенова и еще 2—3 авторов) также встретила «Трансвааль» очень недоброжелательно.

Самые крайние позиции заняли «напостовцы» (Л. Авербах, Л. Селивановский), объявив Федина «апологетом кулачества».

В. Ермалов обвинил писателя в двурушничестве и лицемерии: «Федин скользит, он создает сейчас впечатление скользкого и хитрящего писателя. Его „Трансвааль“ — глубоко двусмысленная вещь. . . Чтобы избежать открытой апологии кулака, Федин прибегает к простому приему: он старательно избегает заглянуть внутрь Сваакера» (т. е., говоря иными словами, отказывается следовать теории «живого человека»). «Федин напоминает здесь своего героя, — продолжает критик, — который также любит произносить лукаво-скромные сентенции и „прибедняться“. . . Бедный Федин! Он не знает, о чем думают его герои! . . . Это тенденциозное произведение, имеющее слишком откровенный политический кулацкий душок».¹⁵

¹⁰ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 506.

¹¹ См.: И. Оксенов. «Трансвааль» Конст. Федина. «Красная газета», вечерн. выпуск, 1926, № 272, 17 ноября.

¹² «Литературное наследство», т. 70, стр. 499.

¹³ См.: «Пролетарий». Литературно-художественный альманах. Харьков, [1926]; К. Федин. Наровчатская хроника. Изд. «Пролетарий», Харьков, [1926].

¹⁴ «Литературное наследство», т. 70, стр. 510.

¹⁵ В. Ермалов. Проблема живого человека. «На литературном посту», 1927, № 5—6, стр. 72—73.

В. Фриче¹⁶ утверждал, что Сваакер — фигура от начала до конца выдуманная: «Где такого мужика видел К. Федин? Совершенно понятно, что „такого“ кулака нет ни в Кочанах, ни в Кручах, ни в Вязном. . .»¹⁷

Но когда после выхода повести Федина реальный хутор «Трансвааль» стал местом паломничества журналистов и в центральных изданиях стали появляться статьи и очерки о смоленском кулаке Ю. А. Саарке, то оказалось, что прототип выглядел крепче, действовал изворотливее, был более безнаказан, чем фединский Сваакер.

З. Чаган в статье, напечатанной под заголовком «Лицо классового врага. Саарек „любит социализм“»,¹⁸ сообщила факты о деятельности этого феномена, который, хищнически грабя и государство, и крестьян, в то же время предпринял ряд полезных начинаний (провел в избирательную радио, в дальние деревни — телефон, устроил кино для допризывников, соорудил на площади трибуну для Октябрьских торжеств). Секретарь комсомольского волкома даже просил Саарку «восстановить агитацию и пропаганду». И «Комсомольская правда» призывает распознавать врага под любой личиной, еще сильнее вести огонь по кулаку!

Е. Ермилов в очерке «Ласковый враг (Свекор и Сваакер)» еще более наглядно показал хитрого и изворотливого кулака-демагога, пытающегося перекраситься в красный цвет и сумевшего подчинить своему влиянию и хуторян, и местную общественность. «Как паук опутывает мух своей паутиной, — резюмирует автор очерка, — так Саарек опутал всех проволокой своего радио. . . и всеми прочими благодеяниями».¹⁹

В интересном и поучительном очерке Е. Ермилова недоумение может вызвать лишь странный пассаж, которым очеркист увенчивает свое повествование. Прощаясь с Саарком, автор поинтересовался, как тот относится к фединскому «Трансваалю». И кулак стал жаловаться на «вехорошего Федина», который никогда не был у него и, написав о нем, хотя и верно, «слишком много приукрасил». Эту лицемерную уловку Саарка, решившего и на этот раз поиграть в самоуничтожение, Е. Ермилов, по-видимому, принял всерьез и перенес поэтому весь свой гнев с кулака на писателя: «Больше я не видел фединского героя, но теперь, разговаривая о правом уклоне, я невольно вспомнил Саарку и Федина, сумевшего так разукрасить и возвеличить своего героя, что и сам Саарек остался недоволен этим». Но Саарек оказался пронизательнее критика: незадолго до того, как он «жаловался» журналисту на Федина, который будто бы его возвеличил, Саарек скупил в книжных магазинах Смоленской губернии экземпляры «Трансвааля», чтобы уничтожить их и воспрепятствовать распространению среди читателей.²⁰

Однако правдивость и подлинная талантливость искусства Федина сделали уже в 20-е годы имя Сваакера нарицательным, обозначающим тактику изуверских ухищрений, двурушничества, демагогии, к которой стал прибегать классовый враг. Обнаружилось, что сваакеры существуют не только в смоленском «Трансваале», но, к примеру, и на хуторах Поволжья. Корреспондент «Поволжской правды» Т. Лешуков рассказал на страницах газеты о том, как кулаки, ловко используя попустительство со стороны некоторых местных работников и прикрываясь ложью и демагогией, пытаются укрепить свои позиции. И разве не примечательно, что журналист, по-видимому, не имеющий прямого отношения к литературной критике, назвал свой очерк так: «Сваакеры из Палласовки или как кулаки „врастают“ в социализм». Рассказ о проделках двух кулаков из Республики немцев Поволжья журналист заключал словами: «Увы, Сваакеры существуют не только в художественной литературе».²¹

Разумеется, Федин не был единственным писателем, обратившимся в 20-е годы к исследованию деревенского кулака. В советской литературе тех лет эта проблема рассматривалась с различных идейных и эстетических позиций. Великую правду большевиков, вступивших в непримиримую борьбу с кулачеством, утверждал в своих книгах А. Неверов («Гуси-лебеди»). Мистифицированная идеализация патриархального мужицкого уклада была свойственна роману С. Клычкова «Чертухинский балакирь», вышедшему в один год с «Трансваалем».

Горький, находясь в Сорренто, прочитал роман Клычкова одновременно с деревенскими рассказами Федина. Эти книги оказались столь контрастными и по своей тенденции, и по стилю, и по художественной структуре, что Горький незамедлительно в письме к Федину (13 ноября 1926 года) высказал свои впечатления: «Знаменательно ваше разноречие с Клычковым, и, конечно, это разноречие — надолго».²² Даже много-

¹⁶ В. Ф р и ч е. 1) Литературные заметки. Советская деревня или «Трансвааль»? «Правда», 1927, № 92, 23 апреля; 2) Литературные заметки. О новом буржуа. «Правда», 1927, № 114, 22 мая.

¹⁷ Названия деревень, упомянутых в произведениях, которые вошли в сборник «Трансвааль».

¹⁸ «Комсомольская правда», 1928, № 292, 16 декабря.

¹⁹ «Октябрь», 1929, кн. 3, стр. 92—101.

²⁰ См.: К. Ф е д и н, Собрание сочинений в девяти томах, т. 3, стр. 516.

²¹ «Поволжская правда», 1929, № 87, 18 апреля.

²² «Литературное наследство», т. 70, стр. 514.

опытный Горький был удивлен несовременностью «Чертухинского балакиря». «Вот — неожиданная книга! — писал он М. Пришвину (17 октября 1926 года). — Это — 1926 г. в коммунистическом и материалистическом государстве!»²³ Причудливо сплетая сказочное, фантастическое и реальное, автор «Чертухинского балакиря» населил деревню существами кроткими и набожными, преисполненными мистических, религиозных идеалов. Характерно, что один из центральных героев романа так же, как и в «Трансваале», — богатый мельник. Но только этим и исчерпывается сходство между клячковским Спиридоном Емельянычем и Сваакером. Спиридон глубоко религиозен, главная его страсть — иконы. Обретя веру, Спиридон стал кроток, смиренен. «С пошельцами стал ласков и разговорчив. . . Мужики дивились такой перемене: „Спиридон-то. . . Совсем другой человек. . .“»²⁴

Социальные явления, нашедшие свое эстетическое воплощение в «Трансваале», были характерны для действительности той поры; повесть Федина правомерно ставить в один типологический ряд с такими произведениями советской литературы, как роман Н. Никитина «Преступление Кирика Руденко», повесть И. Катаева «Молоко».

В романе Н. Никитина «Преступление Кирика Руденко» (1927) действует Сергей Горюнов — многолетний хозяин постоялого двора, в годы нэпа вновь открывший свое заведение. Как схожа его натура со Сваакером! Такой же хитрый, изворотливый, быстро приспосабливающийся, он даже прибегает к тем же аргументам, что и владелец завода на смоленском хуторе, так же демагогически заигрывает с окружающими.

Исследователи уже не раз сопоставляли «Трансвааль» и повесть И. Катаева «Молоко», Сваакера и другого хуторского кулака — Михаила Нилова. Казалось бы, мало общего между безобразным, уродливым, косноязычным Сваакером и благообразным Ниловым. Но и у И. Катаева, и у Федина кулаки — стяжатели, хищники, изворотливые демагоги, хотя авторская позиция по отношению к герою у И. Катаева выражена с гораздо меньшей определенностью.

Федин утверждает свою позицию в «Трансваале» довольно сложным, опосредованным путем. Как же это происходит?

Мне представляется, что «Трансвааль» является повестью отчасти сатирической и что Сваакер был задуман как фигура гротескная. Горький в письме Федину заметил о Сваакере: «Вы недостаточно подчеркнули смешное в нем».²⁵ «Сваакер является скорее комической, чем трагической фигурой», — отмечал первый рецензент повести И. Оксенов. Этой же точки зрения придерживался и ряд современных исследователей творчества Федина, справедливо полагая при этом, что «смешное» и «комическое» понимается в данном случае как тождественное сатирическому.

Е. Краснощекова склонна пересмотреть представление о «Трансваале» как о сатирическом произведении. «Сваакер зловец, а не смешон», — пишет Е. Краснощекова.²⁶ Но разве в сатирическом образе эти два качества исключают друг друга? «Да и идейный замысел рассказа в целом не предусматривал превращение Сваакера в объект сатирического разоблачения», — продолжает исследовательница. Так ли это?

Сам Федин говорил о Сваакере как о характере, соединившем в себе черты Фомы Опискина и Квaziмодо.²⁷ Понятно, что имя героя «Собора Парижской богоматери» символизирует в данном случае лишь физическое уродство; Федин не имел в виду подлинно гуманистический смысл этого характера, который был блестяще определен Ф. Достоевским.²⁸

Речь шла о создании характера, олицетворяющего и нравственное, и физическое уродство в его предельном выражении. Уже сам замысел предполагал обращение к средствам сатирического заострения. И в самом деле, многое в характеристике Сваакера доведено до пределов сатирического шаржа.

Любопытно, что очерксты, встречавшиеся с реальным Сааером, отмечали привлекательность его внешности. У З. Чаган хозяин «Трансвааля» — «плотный, коренастый человек со светлыми глазами, с льяными волосами», «бритым умным лицом». Вставные челюсти и глаз Саарека, если верить Е. Ермилову, совершенно не портили его внешности, кулак в его очерке выглядит «довольно красивым».

В повести Федина внешность Сваакера, его манеры, повадки почти карикатурны. У героя повести — разные глаза: один — «широко открытый и мертво обтянутый веками», «другой глаз — поменьше и помутней»; уродливое лицо: «желтые бритые щеки свисали на подбородок, и нижняя часть лица была похожа на мешочек, набитый

²³ Там же, стр. 335.

²⁴ С. К л ы ч к о в. Чертухинский балакирь. Арт. писателей «Круг», 1928, стр. 174.

²⁵ «Литературное наследство», т. 70, стр. 514.

²⁶ Е. К р а с н о щ е к о в а. От «Пустыря к Трансваалю». (Новеллы Константина Федина 20-х годов). В кн.: Творчество Константина Федина. Статьи. Сообщения. Документальные материалы. Встречи с Фединым. Библиография. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 82.

²⁷ «Литературная учеба», 1930, № 4, стр. 115.

²⁸ См.: Ф. Д о с т о е в с к и й, Полное собрание художественных произведений, т. XIII, ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 526.

не слишком туго мякиной»; ²⁹ нелепая манера разговора: «Вот дрогнул мешочек, набитый мякиной, вот отвалилась нижняя губа, раскрылся рот. . .» (стр. 457), «мешок с мякиной затрясся, и из него посыпались брызги» (стр. 459). В повести многократно повторяются такие «примечательные» детали внешности Сваакера, как «мохнатые красные ноги», «отвислые губы», «стекляшка в левой глазнице» и т. д. Общаясь с людьми, он к тому же безобразно фиглярит, добровольно принимая на себя роль шута. Выступая на крестьянском съезде, он «наглядно показал, как были угнетены малые народности, вынув не только свой стеклянный глаз, но и вставные челюсти. Он уже не плакал, а рыдал, облокотившись на трибуну, держа в одной ладони глаз, в другой — зубы» (стр. 481).

Проникнутая сатирической интонацией характеристика героя «Трансвааля» рассчитана на то, чтобы вызвать у читателя чувства презрения и ненависти к кулаку, физическая неприглядность которого символизирует и его социальное и этическое уродство.

Однако же было бы абсолютно неверным не замечать в «Трансваале» и целого ряда других тенденций, свидетельствующих о том, что элементы гротеска — лишь один из компонентов сложной художественной структуры фединского произведения.

Еще И. Оксенов в той же рецензии на «Трансвааль» разгадал главный «секрет» структуры «Трансвааля», состоящий в использовании приема «отстранения»: «В глазах крестьян Сваакер чуть ли не сверхъестественное существо, о нем ходят слухи, один другого чуднее, о нем слагаются легенды». Е. Краснощекова вслед за И. Оксеновым также говорит о «своеобразном „отстранении“ личности Сваакера», но при этом добавляет, что герой «Трансвааля» якобы увиден «автором через призму мужицкого восприятия». Тем самым исследовательница отождествляет авторское отношение к Сваакеру и восприятие кулака хуторянами, людьми косными, наивно доверчивыми, пассивными. Из этого неверного предположения следует и ошибочное заключение: «Отвращение к негодяю и любование сильным его характером как бы уравновешены, что исключает появление гротескно-сатирических красок в произведении, открытого обличения героя». Но ведь позиция автора и отношение к Сваакеру крестьян совпадают лишь в «отвращении» к нему, писатель явно не солидарен с хуторянами в их «любовании» кулаком. Федин на протяжении всей повести постоянно «корректирует» позицию людей, попавших под власть Сваакера. Более того, он устанавливает причины, благодаря которым в эти первые революционные недели в далеких захолустных хуторах Сваакеры, спекулятивно играя новыми лозунгами, обманывали надежды хуторян, ожидавших решающих революционных перемен.

Потому-то мужики и увидели в Сваакере «миссионера», потому-то он и стал «человеком-легендой», «выдуманым», что, «съездив верхом на кобыле в город, привез оттуда с собой *революцию*» (стр. 470). Действуя как опытный демагог и провокатор, кулак добился того, что в представлении крестьян его персона связана с революцией, от имени которой он якобы и выступал перед хуторянами. Великую весть о революции, давшей крестьянству мир и землю, хуторяне узнали именно из его, Сваакера, уст. И люди поверили, поверили собственно не Сваакеру, а той великой правде, которой он жульнически прикрывался. Эта правда, говорит Федин, сплывала и преображала «бородатых мужиков»: «. . . поднималось и отвердевало всепокояющее единодушие: как камни под тяжестью горы, люди срастались в одну глыбу» (стр. 474). И Сваакер был здесь уже не при чем, он совершенно не нужен был этим людям, узнавшим, что пришло время, когда сбудутся, наконец, их вековые чаяния. «Сваакера оттеснили в угол, точно забыв о нем. . .» — сообщает автор.

Нет, Сваакер не «фантастическое видение» и не «мистификация», как полагают некоторые исследователи, а своеобразнейшее художественное выражение явлений, порожденных острейшей классовой борьбой в деревне начала 20-х годов. И автор не только не творит легенду о Сваакере, а развенчивает ее.

Критики «Трансвааля», упрекавшие Федина в том, что он любит Сваакером, многократно в качестве доказательства цитировали описание портрета героя, в котором «чудилось нечто возвышенное, почти молитвенное» (стр. 457). Но ведь надо же обратить внимание и на то, как автор «корректирует» эту картину. Не писатель так характеризует своего героя, а это сам Сваакер стремится представить себя необыкновенным и фантастическим: «Он стоял, сложив на груди руки и приподняв голову в огромной, как у ковбоя, шляпе. Вероятно он казался себе (курсив мой, — З. Л.) очень высоким» (стр. 456). «Он чувствовал себя (курсив мой, — З. Л.) в центре мира. . .» (стр. 457). И Сваакера можно назвать героем, который «выдумал себя», а затем уже самими недостойными средствами заставил поверить в эту выдумку оторванных от большой жизни обитателей хуторов.

Желая доказать, что Сваакер представлен Фединым несокрушимой личностью, некоторые критики указывали на заключительную сцену повести, не замечая, что и в этом случае художник вносит свои коррективы:

«Он (Сваакер, — З. Л.) подходит к жене и настойчиво повторяет:

²⁹ К. Федин, Собрание сочинений в девяти томах, т. 3, стр. 456 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте).

— Надин! . . . Надин! . . . Как ты думаешь, Сваакер может делать электричество весь уезд? Надин!

Тогда Надежда Ивановна, закрывая глаза, тихо и безразлично говорит:

— Мне кажется, Вильям, ты можешь все. . .» (стр. 508).

Заметим, что это: «ты можешь все» — провозглашает не автор, даже не хуторяне, обманутые кулаком, а его жена, существо безвольное, сломленное изуверскими издевательствами Сваакера, смирившаяся со своим рабским, бесправным положением, — и к тому же произносит эти слова, «закрывая глаза, тихо и безразлично».

Да, в «Трансваале» не нашли образного воплощения активные силы советской деревни. Но необходимо определить, как же Федин относился к патриархальному, застоюному в деревенской жизни. Как мне кажется, Федин не только развенчивает кулака, но и порицает хуторян за их косность, пассивность, покорность. И в то же время он с одобрением отмечает, что мужики в «Трансваале» не раз протестуют против преступных деяний Сваакера.

Пытаясь доказать, что Федин считает власть кулака твердой и незыблемой, критики ссылались на прозвище, данное крестьянами Сваакеру: «каменная просвира». Но если вчитаться в контекст, в который помещено это слово, то окажется, что в это прозвище вложен совершенно иной смысл: ханжеский, бесчувственный, изуверский. («Будто просвира, а поди укуси его — он каменный!» — стр. 506).

А когда другой мужик «пустил порхать по уезду легкое словцо о Сваакере: — „Устервился жить, подлец!“» (стр. 484), то, хотя «сказано это было и с восхищением и с завистью», но к народу эта фраза пришла уже с другим значением: устервиться — озвереть, освирепеть, лютовать.

В борьбу со Сваакером попробовал вступить деревенский парень Аким. Он бросил в лицо кулаку слово «обманщик», а затем на весь деревенский сход высмеял его «сладкие» речи. И хотя эта схватка оказалась неравной, в ней победил Сваакер, но протест деревенского парня не прошел для хуторян бесследно.

Важные перемены и сдвиги в сознании хуторян лишь пунктирно намечены в повести, но, принятые во внимание, они проясняют позицию автора «Трансваала», помогавшего утверждать те исторические завоевания революции, о которых с такой радостью говорил другой герой Федина — деревенский мужик Федор Лепендин из романа «Города и годы», созданного еще раньше «Трансваала»: «Земли у нас вдосталь, какую хочешь, такую и бери. Кому лугов надо, кому леса, кому под пахоту — сколько надобно, по справедливости. Работай, живи, хозяйствуй. . .»³⁰

Утверждающее, оптимистическое начало «Трансваала» логически вытекает из образного содержания произведения, определяется гротесковым образом деревенского кулака.

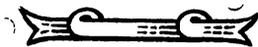
Пройдет несколько лет, и писатель вновь обратится к своему «Трансваалу» с намерением написать продолжение повести, в котором судьба ее героя была бы доведена до логического финала: народное правосудие сурово карает Сваакера за все его преступления.³¹

Когда в конце 1963 года Федина спросили, как он сейчас относится к «Трансваалу», писатель ответил: «Я всегда оценивал эту повесть не так, как оценивала критика. И не потому, что мне было обидно, как меня критиковали, а считал неверным принцип, положенный в основу критики: доказывать автору, что у него нет того-то и того-то. . . А главное, у него нет того, что хочется критику, а есть то, чего ему не хочется. . . Это не метод! Между тем автор не думал о том-то, о том-то, а думал об этом, и об этом написал более или менее обоснованно. Произведение подчас не работает на время, в которое оно вышло. Это бывает, случается. Но мне кажется, что „Трансвааль“ работает сейчас над пониманием того времени, которому посвящено».³²

³⁰ К. Ф е д и н. Собрание сочинений в девяти томах, т. 2, стр. 262.

³¹ Об этом неосуществленном замысле Федина см.: «Читатель и писатель», 1928, № 41, 14 октября.

³² Константин Федин рассказывает. . . «Литературная Россия», 1964, № 1, 1 января, стр. 8.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. В. БАЗАНОВ

ОБ ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭМЫ 20-х ГОДОВ

Поэма — один из наиболее активно разрабатываемых поэтических жанров в советской литературе периода гражданской войны, когда все литературное развитие проходило под неоспоримым главенством поэзии, и 20-х годов, когда наряду с поэзией стала властно заявлять о себе (в середине и, главным образом, во второй половине десятилетия) и проза. О широко использовании ее в то время свидетельствуют многие факты, из которых едва ли не самым впечатляющим является один только количественный показатель: если за 10—12 предреволюционных лет было создано около 200—250 поэм, то за такой же промежуток времени в послеоктябрьский период их было напечатано в несколько раз больше. Они широко публиковались тогда в периодике — журналах и даже газетах, печатались в многочисленных альманахах и сборниках (авторских и коллективных), выходили, наконец, отдельными изданиями. Сейчас пока трудно с достаточной точностью определить общее их количество, поскольку огромные пласты периодики, особенно периферийной, еще не обследованы, однако уже и приблизительные, далеко не исчерпывающие подсчеты свидетельствуют о том, что за эти годы было опубликовано не менее тысячи (!) разнообразных поэм. При этом значительная часть их вышла отдельными изданиями: только в известном библиографическом указателе А. К. Тарасенкова в рамках 20-х годов учтено, не считая переизданий, около четырехсот таких книг.¹

Количественное преобладание в послереволюционной литературе (вплоть до середины 20-х годов) поэзии над прозой, поэмы над романом не вызывает сомнений, но гораздо более важно то, что оно к тому же «было качественным преобладанием», что ранняя советская поэзия оказалась мобильнее прозы и «значительно активнее приобщалась к зрелому эпическому отражению революции»,² что, наконец, именно «на путях эпического освоения современности» «советская поэзия первого послеоктябрьского десятилетия» достигла, «пожалуй, наибольших успехов».³ Именно это и обязывает нас особенно тщательно проследить процесс развития жанра поэмы в литературе тех лет, анализируя не только бесспорные успехи и достижения поэтов на пути эпического освоения современности, но и те трудности, которые встречались на этом пути.

1

Начало теоретическому осмыслению жанра было положено еще в 20—30-е годы: уже первые отклики на поэмы содержали в ряде случаев наблюдения над их жанровым своеобразием, которые тогда же отчасти обобщались в обзорных статьях. Разумеется, наблюдения эти имели по преимуществу частный характер, касались, как правило, отдельно взятых произведений, несли в ряде случаев на себе заметную печать авторских и групповых пристрастий, но иными они и не могли быть, так как производились по горячим следам событий. Гораздо большие возможности дали исследователям 30-е годы, однако и в это время не было, по существу, предпринято попыток целостного осмысления путей развития жанра поэмы первых лет революции и 20-х годов, хотя во многих случаях находим более или менее удачный анализ поэм отдельных авторов.

Во время Великой Отечественной войны и в первые послевоенные годы внимание исследователей было обращено, главным образом, на литературные явления этого же времени (широко публиковались тогда и работы о поэмах этих лет), тогда как литературный процесс предшествующих периодов почти не анализировался.

¹ См.: Ан. Тарасенков. Русские поэты XX века. 1900—1955. Библиография. «Советский писатель», М., 1966, 487 стр.

² В. В. Гура. На переломе. (Жанр романа в годы гражданской войны). В кн.: Метод и мастерство, вып. III. Советская литература. Под ред. В. В. Гура. Вологда, 1971, стр. 37.

³ П. Выходцев. Поэты и время. Изд. «Художественная литература», Л., 1967, стр. 184.

И лишь в 1956 году появилась первая специальная статья о поэмах 20-х годов,⁴ которую, впрочем, также нельзя считать началом активного изучения жанра поэмы тех лет, — не только потому, что она была еще слишком общей, поверхностной и, по существу, даже не очертила круг проблем и вопросов, подлежащих всестороннему рассмотрению, но главным образом потому, что она в течение многих последующих лет оставалась единственной специальной работой на эту тему.

Вопрос о развитии жанра поэмы 20-х годов в целом, по сути дела, и не ставился в 50-е годы. Не уделялось должного внимания ему и в общих работах по истории советской поэзии. Даже в достаточно обширных «Очерках по истории русской советской поэзии 20-х годов» А. В. Кулинича (Киев, 1958), не говоря уже об обобщающих трудах по истории всей послереволюционной поэзии и тем более советской литературы в целом, содержались лишь отдельные частные замечания о некоторых конкретных произведениях (главным образом о поэмах В. Маяковского). Наблюдения над отдельными произведениями, подчас даже никак не соотнесенные между собой, преобладали и в публиковавшихся тогда критико-биографических очерках о поэтах 20-х годов. Наконец, и те немногочисленные специальные работы, которые появлялись в то время, посвящались отдельно взятым произведениям, которые и рассматривались в них монографически, вне каких-либо связей с поэмами других авторов и даже с другими поэмами этого же поэта (см., например, ряд таких статей в журнале «Вопросы литературы» за 1957—1958 годы).

Такое положение было, впрочем, в известной мере закономерным, равно как и то, что исследователи обращались тогда преимущественно к наиболее выдающимся литературным явлениям, к произведениям, имеющим большое, принципиально важное значение для советской поэзии и всей нашей литературы в целом, — в первую очередь, конечно, к поэмам В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», о каждой из которых, помимо многочисленных специальных статей, написаны и опубликованы десятки книг и брошюр. Такой период накопления фактов и их первоначальной систематизации был необходим.

Нельзя, однако, не отметить, что период этот — когда преимущественное внимание исследователей было обращено к поэмам Маяковского, которым и посвящались специальные работы, подчас даже дублирующие друг друга, а поэмы других авторов удостаивались лишь беглых замечаний в общих критико-биографических очерках об их авторах — непомерно «затянулся». Слишком медленно расширялся взгляд исследователей на историю советской поэмы 20-х годов, достоинства и недостатки которой связывались с очень ограниченным кругом произведений. А это в конечном счете не могло не сказаться на точности характеристики и анализируемых произведений, поскольку многие важные особенности их невозможно в полной мере понять вне историко-литературного контекста, вне учета общего состояния и развития жанра.

В самые последние годы этот недостаток стал изживаться, хотя и на сегодняшний день, кроме произведений Маяковского, о которых и после выхода обобщающих трудов о них продолжают публиковаться специальные работы, в поле зрения исследователей прочно вошли пока лишь «Двенадцать» Александра Блока, «Анна Снегина» Сергея Есенина и, отчасти, «Дума про Опанаса» Эдуарда Багрицкого. В целом активизация внимания исследователей к поэмам 20-х годов несомненна: стали все чаще и чаще появляться специальные исследования о поэмах разных авторов — Д. Бедного, Н. Асеева, П. Орешина, В. Пастернака, И. Сельвинского, И. Садофьева и др. Однако и сейчас таких работ у нас еще очень мало, причем и охватывают они все еще довольно ограниченный круг произведений. К тому же даже лучшие из них (скажем, весьма содержательная статья Э. Б. Мекша о поэмах Петра Орешина)⁵ уже только в силу того, что являются первыми специальными работами об очень сложных порою историко-литературных явлениях, могут, как правило, претендовать скорее на полноту подбора фактов, чем на глубину их осмысления, т. е. имеют во многом обзорный характер и лишь в самой незначительной мере затрагивают вопросы развития жанра поэмы 20-х годов в целом.

Нельзя не заметить и то, что освоение столь обширного историко-литературного материала происходит бессистемно, — случаен подбор не только произведений, но и авторов, чьи поэмы привлекают внимание исследователей. Предвзятое отношение к пролетарским поэтам, в общем, сегодня преодолено, но до сих пор нет ни одной статьи, анализирующей работу этих поэтов над поэмами (которые они писали в большом количестве), — нет таких работ ни по отдельным авторам, ни в целом о всей группе пролетарских поэтов, являвшейся самой многочисленной и представительной из всех литературных группировок тех лет. А ведь на пути эпического освоения действительности у пролетарских поэтов были не

⁴ Н. С. Зеленцова. Наблюдения над особенностями развития советской поэмы 20-х годов. «Ученые записки Таллинского педагогического института им. Эд. Вильде», т. 1, вып. 1, серия общественных наук, 1956, стр. 104—129.

⁵ Э. Б. Мекш. Поэмы П. Орешина 20-х годов (формирование сюжета). В кн.: Вопросы сюжетосложения. Сборник статей, вып. 2. Рига, 1972, стр. 81—99.

только ошибки и неудачи, как о том порой вскользь сообщается, но и определенные достижения, которые, вопреки распространенному мнению, далеко не ограничиваются одной лишь тематической новизной их произведений (они, например, удивительно тонко и психологически верно отразили общий революционный подъем широких народных масс, запечатлев эмоционально-психологический образ эпохи с ее пафосом всемирной революции и т. д.). К тому же и объективный анализ их ошибок и неудач (которых, кстати, у них было не больше, чем у поэтов любой другой группировки) был бы весьма поучителен, особенно в свете современных споров о поэме.

Лишь в середине 1972 года появилась первая статья о поэмах одного из виднейших крестьянских поэтов Петра Орешина, но нет пока ни одного исследования, обобщающего опыт работы крестьянских поэтов в этом жанре, а ведь и у них, как то хорошо видно и на примере П. Орешина, были свои удачи и достижения. Почти не привлекли еще внимания исследователей и многочисленные опыты создания поэм так называемыми комсомольскими поэтами, также представляющие большой интерес: этот пробел ни в какой мере не устраняет небольшая, весьма краткая, а потому очень поверхностная статья Н. И. Фокина, являющаяся в лучшем случае заявкой на тему,⁶ и появившаяся недавно статья о «Безусом энтузиасте» Д. Алтауэна⁷ — одним из наиболее удачных произведений этого поэта, но далеко не самом лучшем достижении комсомольских поэтов в жанре поэмы.

Таким образом, историкам советской поэзии еще только предстоит обобщить и осмыслить творческий опыт, с его удачами и просчетами, работы над поэмами самых обширных групп поэтов 20-х годов.

Но немногим лучше обстоит дело с изучением и поэм крупнейших поэтов тех лет. Если, скажем, поэмы Владимира Маяковского, библиография работ о которых составила бы целую книгу, изучены сравнительно полно (хотя еще и не всесторонне), то к детальному изучению жанровой специфики эпических произведений другого крупнейшего и популярнейшего поэта 20-х годов — Демьяна Бедного — исследователи, по существу, еще и не приступили.⁸ В более углубленном изучении нуждаются, наконец, и поэмы Сергея Есенина, в исследовании жанрового своеобразия которых сделаны пока лишь самые первые и весьма робкие шаги.

Перед историками советской поэзии стоит задача не только воссоздать общую картину развития жанра поэмы в 20-е годы, не только выяснить творчески-индивидуальные особенности работы поэтов над эпическим освоением современности, но и показать, что принципиально нового внесли поэты 20-х годов в разработку жанра в целом, проследить, какие изменения происходили в то время в характере поэмы и ее структуре. В связи с этим особое значение приобретает проблема традиций и новаторства, которая, к сожалению, на материале поэмы до сих пор, в сущности, даже и не поставлена во всей ее широте и сложности. Она в ряде случаев весьма успешно решается для всей советской поэзии в целом — как в общетеоретическом, так и в историко-литературном аспектах, — но даже в наиболее обстоятельных работах на эту тему (скажем, в недавно изданной книге «Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1917—1945» (1972)) почти не затрагивается вопрос о восприятии и развитии советскими поэтами жанровых традиций русской классической литературы и, в частности, традиций жанра поэмы. В упомянутом сборнике, например, лишь в статье Б. П. Городецкого выделен специальный раздел о развитии советскими поэтами выкристаллизовавшихся в творчестве Пушкина жанровых разновидностей поэмы.⁹ Влияние поэмы «Двенадцать» на советскую поэзию 20-х и 30-х годов, в том числе и на поэму тех лет, прослеживает Э. А. Шубин, но он не касается вопросов жанровой специфики и сам осознает недостаточность своих наблюдений, говоря о необходимости специальной работы на тему «Поэмы А. Блока и становление

⁶ Н. И. Фокин. Комсомольская поэма 20-х годов. В кн.: Материалы XXXIV научной конференции Уральского педагогического института им. А. С. Пушкина, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Уральск, 1970, стр. 63—70.

⁷ Н. С. Тендитник. Безусый энтузиаст. (Страничка творческой биографии Джека Алтауэна). «Труды Иркутского государственного университета им. А. А. Жданова», т. XLVIII, серия литературоведения и критики, 1971, стр. 83—95.

⁸ За последние годы была опубликована лишь одна специальная работа о его поэмах: Б. С. Бесчеревных. Место поэмы Демьяна Бедного «Главная улица» среди первых поэтических произведений об Октябре. В кн.: Русская советская поэзия и стиховедение. (Материалы межвузовской конференции). М., 1969, стр. 49—58.

⁹ Б. П. Городецкий. Традиции Пушкина и русская советская поэзия. В кн.: Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1917—1945. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 80—89.

жанра поэмы в советской литературе».¹⁰ К этому можно добавить, что подобные работы крайне необходимы и в связи с творческими поисками в жанре поэмы классиков русской литературы — прежде всего, конечно, Пушкина, Лермонтова и Некрасова. Бесспорно также, что таким работам должна предшествовать серия более частных исследований об освоении (или, напротив, полемическом отгалкивании) традиций классической поэмы в том или ином конкретном произведении или группе поэм одного автора, на основе которых и можно будет затем перейти к более широкому обобщению.

2

Отсутствие (или недостаточность) специальных исследований об отдельных поэмах в какой-то мере компенсируется появлением очерков творчества их авторов и выходом в свет ряда монографий и статей по различным вопросам истории и теории поэзии 20-х годов.

Критико-биографические очерки о некоторых поэтах 20-х годов издавались и раньше, до Великой Отечественной войны (об Э. Багрицком, Н. Тихонове и др.), и сопоставление их с недавно опубликованными книгами позволяет сделать вывод о том, что внимание исследователей к опыту работы поэтов над стихотворным эпосом возросло, — это сказывается прежде всего в расширении круга анализируемых произведений и в существенном увеличении «площади» для их анализа. Нельзя, однако, не отметить, что авторы таких очерков, как правило, лишь более или менее полно характеризуют в хронологической или тематической последовательности отдельные произведения, но не рискуют при этом делать какие-либо обобщения, вследствие чего читатель не получает целостного представления о работе данного поэта в жанре поэмы, о его теоретическом осмыслении и практическом разрешении разнообразных проблем стихотворного эпоса, наконец, о вкладе данного поэта в эпическую поэзию 20-х годов. Не удивительно поэтому, что очерки творчества и не затрагивают, как правило, сколько-нибудь основательно вопросы развития жанра поэмы 20-х годов в целом.

Несколько лучше освещается поэма как жанр в общих работах о советской поэзии.

Целостная история советской поэзии у нас еще не создана, но своеобразным «проспектом» ее критика не так давно единодушно называла книгу И. Л. Гринберга «Пути советской поэзии» (1968). «Автор останавливает свое главное внимание на тех мастерах стиха, — читаем в предисловии, — в чьем творчестве ему наиболее отчетливо открывается движение времени, своеобразие таланта, напряженность поисков и яркость открытий».¹¹

Увы, поэме здесь основательно не повезло. Многие значительные произведения (и даже авторы) оказались забытыми, о многих сказано скороговоркой в одной-двух фразы, наконец, некоторые из них просто упоминаются в том или ином контексте (а всего в работе так или иначе фигурируют, считая и просто упомянутые, немногим более двух десятков поэм 20-х годов). «Он был по преимуществу лирик, но писал и поэмы, к тому же сюжетные», — говорится здесь, например, о Сергее Есенине, и далее находим лишь одну фразу о его поэмах: «... и в святогатовской „Инонии“ (1918), и в посвященном А. Мариенгофу „Сорокоусте“ (1920) ... и в исторической поэме о Пугачеве и пугачевщине Есенин оставался верен настойчивому желанию добиться устойчивости, ясного видения и понимания жизни».¹² А такие произведения, как «Анна Снегина», «Песнь о великом походе», «Поэма о 36» и другие, и вовсе не упоминаются. Излишне поэтому и говорить о том, что книга не дает никакого представления ни о работе поэтов над поэмами, ни о их достижениях в этом жанре, ни, наконец, о путях развития жанра (хотя бы в самых общих чертах).

Гораздо больше внимания обращает на поэмы А. С. Карпов в книге «Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов» (1966), и его наблюдения над ними заслуживают, несомненно, внимания.¹³ Интересно говорит он о характерной для Есенина и других поэтов постоянно усиливающейся тяге «к эпичности, к широкому и одновременно глубинному захвату жизни» (стр. 43), о действительности лирического начала в поэмах Маяков-

¹⁰ Э. А. Шубин. Блок и советская поэзия. В кн.: Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1917—1945, стр. 236.

Со всем недавно этому вопросу — традициям Блока в советской поэме 20-х годов — была посвящена специальная работа, в которой, однако, рассматривается лишь поэма Б. Пастернака «Девятьсот пятый год» (см.: Г. Л. Федорова. Наследие А. Блока в советской поэме 20-х годов. В кн.: Русская и зарубежная литература, вып. II. Алма-Ата, 1971, стр. 49—54).

¹¹ И. Гринберг. Пути советской поэзии. Изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 4.

¹² Там же, стр. 28.

¹³ А. С. Карпов. Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 31—32, 81—84, 104, 109—125, 131, 139—144, 159—168, 196—197, 201—202, 220, 228, 230—231 и мн. др.

ского, о нерасторжимом единстве «личного» и «общественного» как одном из основных качеств советской поэмы 20-х годов, о синтезе в ней рассказа о времени и лирического переживания автора (рассказа «о себе») и о том, что в тех случаях, когда синтез этот нарушается, поэт терпит неудачу, поскольку «в эпосе повествование о человеческой личности, о ее судьбе неукрывает закономерности исторического развития — сознание личности становится отражением мира» (стр. 159). Конкретизируя это положение, А. С. Карпов убедительно доказывает, например, что «ограниченность лирического характера в его отношении к миру лишила поэму „Высокая болезнь“ глубины эпического проникновения в изображаемое» (стр. 162) и что лишь преодолевая свойственный ему в этой поэме глубокий субъективизм, закономерно обуславливающий «странно деформированные картины» действительности, Б. Пастернак смог в последующие годы создать такие значительные произведения, как поэма «Девятьсот пятый год».

Проследивая «процесс слияния личного с общим» в поэме 20-х годов и отмечая, что в те годы в поэзию приходит «осознание крепнущей связи судьбы человека с судьбой Родины, с судьбой революции», исследователю на многочисленных примерах показывает, как все это предопределяло непрерывное расширение в творчестве поэтов того времени «сферы лирического переживания», которое было одинаково характерно не только для лирики, но и для эпоса.¹⁴ Не менее важным представляется нам и другой вывод автора — о том, что «развитие лирического характера в советской поэзии 20-х годов обнаруживает все возрастающую активность его» в отношении к миру действительности, и «в этой усиливающейся активности лирического характера», по справедливому мнению исследователя, «отражается едва ли не важнейшая черта, внесенная в облик человека великим Октябрем» (стр. 174, 175). Приведенные А. С. Карповым конкретные примеры свидетельствуют, что и это положение справедливо для эпической поэзии в не меньшей мере, чем для поэзии лирической.

Работу А. С. Карпова в известной мере дополняет монография А. В. Кулинича «Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов» (1967), содержащая большую главу о развитии поэтических жанров тех лет, один из разделов которой посвящен поэме.¹⁵ К поэмам автор обращается и во многих других разделах книги (стр. 24—25, 27, 38—41, 49—50, 54—55, 69—70, 78—82, 84—85, 100, 107, 141—143, 146—151, 155, 180—183, 189—192, 197—206, 210—220, 227—232, 236—239, 278, 346, 350, 352 и др.), говоря не только об известных произведениях классиков советской литературы, но и о поэмах мало известных, а в ряде случаев — и вовсе неизвестных читателям, сохранившихся лишь в различных архивах.

Монография А. В. Кулинича отличается также широтой постановки вопроса о специфике поэмы как жанра. Вопрос этот (как и вообще теоретические проблемы жанров) разработан у нас еще крайне слабо, и само стремление исследователя совместить историко-литературное рассмотрение поэмы 20-х годов с постановкой ряда общетеоретических проблем заслуживает и внимания и поддержки, хотя именно в этом отношении его работа, пожалуй, наиболее уязвима. Не выходя за рамки нашей непосредственной темы, ограничимся лишь некоторыми замечаниями.

А. В. Кулинич совершенно справедливо видит одно из основных отличий советской поэмы от поэмы классической в том, что в ней изменилось «соотношение повествовательного и лирического» начал, причем «изменилось в пользу лирики» (стр. 291). Нельзя, однако, согласиться с тем, что усиление лиризации эпоса — существенный недостаток ряда произведений, которые, по мнению исследователя, неправомерно назывались авторами поэмами, поскольку они «чаще всего лишь размерами отличались от обычных в то время патетических стихотворений, од, гимнов в честь Революции, Пролетария, Мировой Коммуны» (стр. 289). Одну из «бед» ранней советской поэмы А. В. Кулинич видит в том, что поэты, охваченные «нетерпеливым желанием создать невиданный эпос революции», «далеко не всегда» достаточно уважительно относились «к опыту эпической поэзии прошлого», что в это время они, «как правило, и не предпринимают попыток следовать традициям жанра, *создают нечто новое, где потери не компенсируются приобретениями*» (стр. 289; курсив мой, — В. Б.). Исследователь, собственно говоря, делает здесь исключение лишь для двух произведений — поэмы «Двенадцать» А. Блока, в которой «нетрудно увидеть... основные признаки традиционной лиро-эпической поэмы» (стр. 293), и стихотворной повести Д. Бедного «Про землю, про

¹⁴ Ранее вопрос о «расширении лично-лирического начала» в 20-е годы рассматривался (но на материале только лирической поэзии) в работах В. В. Бузник: см., например, ее статью «О герое советской лирической поэзии» в сборнике «Вопросы советской литературы» (вып. VII. Под ред. В. А. Ковалева и А. И. Павловского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 126—185), а также первую главу ее книги «Лирика и время» (изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 12—58).

¹⁵ А. В. Кулинич и ч. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов. Изд. Киевского университета, 1967, стр. 287—323.

волю, про рабочую долю», которая также имеет «ясно выраженные признаки эпоса» (стр. 289). В других произведениях, «именовавшихся поэмами», отмечает А. В. Кулинич, «не было определенного героя, развитого сюжета, строились они в виде монолога, непосредственное выражение авторских переживаний преобладало над повествованием. Таких было большинство» (стр. 288, 289). А. В. Кулинич полагает, что это «большинство» не обладает признаками жанра поэмы, поскольку-де в них «поэты пользуются средствами лирической поэзии» («это касается в первую очередь поэм, написанных пролеткультовцами и „кузнецами“, — поясняет автор) и поскольку в них «нет связного повествования, нет эпических героев, горячие монологи лишь слабо объединены мыслью о революции, счастли- вом будущем» (стр. 289—290).¹⁶

Но разве свидетельствуют эти произведения о том, что их авторы игнорировали традиции жанра поэмы? Совсем нет! Создавая поэмы средствами лирической поэзии, пролетарские поэты в данном случае не были первооткрывателями, а продолжали определенную линию в развитии поэмы. Их ближайший предшественник — Маяковский, первые поэмы которого, как это убедительно показал А. И. Метченко еще в одной из ранних своих работ, «представляют очень интересную попытку создать произведения большой обобщающей силы средствами лирики».¹⁷

В целом же поиски путей создания эпоса средствами лирики начались не в творчестве Маяковского и даже не в творчестве поэтов конца XIX—начала XX века, как то полагает, например, Л. К. Долгополов,¹⁸ а в творчестве поэтов конца XVIII—начала XIX века: ведь именно тогда начал складываться, окончательно сформировавшись в романтизме, такой тип поэмы (наряду с ним, разумеется, существовали и иные разновидности жанра), в которой основу составлял не повествовательный, объективно развивающийся сюжет, а присущий лирическому стихотворению «сюжет» мыслей и чувств героя, за которым нередко стоял сам автор.¹⁹ И именно тогда получил распространение широко представленный в поэмах пролетарских поэтов «монологический принцип». «Преимущественное использование монологической формы», отмечает исследователь революционно-романтической поэмы И. Г. Неупокова, характерно для одного из типов романтической поэмы, так называемой «поэмы-монодии».²⁰ Если же мы вспомним о такой разновидности жанра (также сформировавшейся в эпоху становления романтизма), как гимновая поэма, задача которой состояла не в том, чтобы художественно запечатлеть панораму исторических событий, а в том, чтобы воспроизвести ее «лирико-музыкальную проекцию», «в которой прежде всего передается общая атмосфера нового подъема народных сил», «не описывать „приметы“ времени, но передавать основной его пафос, биение пульса времени, эмоциональный образ общественного содержания своей эпохи», не «„анализировать“ исторический опыт... но... заставить этот опыт обернуться к современности, стать стимулом к *сегодняшнему* действию во имя свободы»,²¹ — то не возникнет никаких сомнений в том, что близость многих произведений, «именовавшихся поэмами», к патетическим одам и гимнам, конечно же, не только не свидетельствует об игнорировании их авторами опыта предшествующих периодов, но, напротив, хорошо показывает, что поэты тех лет очень удачно использовали в новых исторических условиях лучшие традиции революционно-романтической поэзии прошлого, создав, как некогда и романтики, «поэмы „величественных чувств“, вызванных воодушевляющими общество событиями».²²

Игнорирования художественного опыта прошлого, таким образом, в русской советской поэме первых послереволюционных лет не было, как не было, следо-

¹⁶ Менее категорично, но все же достаточно определенно об этом пишет и П. С. Выходцев, утверждая, что «первые поэмы советских поэтов о революции почти не имеют прямых аналогий с классическими... поэмами, построенными, как правило, на сюжетной основе, событийных коллизиях и человеческих характерах...», хотя он, в отличие от А. В. Кулинича, и подчеркивает далее, что тем не менее в целом эти поэмы все-таки «подтверждали верность основным качествам русской поэмы как жанра воспевающего и героического» (П. С. Выходцев. Пути развития советской поэмы. В кн.: Поиски и свершения. Литература, рожденная Октябрем. Лениздат, 1968, стр. 88).

¹⁷ А. И. Метченко. Из наблюдений над стилем ранних поэм В. В. Маяковского. «Ученые записки Куйбышевского педагогического института им. В. В. Куйбышева», вып. 6, кафедра литературы, 1942, стр. 4; ср.: А. Метченко. Маяковский. Очерк творчества. Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 73.

¹⁸ Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 140—141.

¹⁹ Подробно об этом см. в кн.: В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. «Academia», Л., 1924.

²⁰ И. Г. Неупокова. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. Изд. «Наука», М., 1971, стр. 78.

²¹ Там же, стр. 105.

²² Там же, стр. 106.

вательно, в развитии жанра и «прерыва традиций» — ни в этот период, ни, по существу, и в предреволюционные годы. Утверждая обратное (стр. 287—290), А. В. Кулинич недостаточно основательно разобрался в сущности происходивших в то время в жанре явлений. Не представляются поэтому убедительными и те конкретные оценки, которые дает он (большей частью декларативно, не аргументируя их обстоятельно) отдельным произведениям и группам их: «...первые опыты в этой области (опыты создания поэм, — В. Б.) пролеткультовцев, „кузнецов“, крестьянских поэтов оказались малоудачными. Созданные ими лирические поэмы отражали действительность „планетарно“ и не стали эпосом революции, на роль которого они претендовали» (стр. 291); «произведение («Инония» С. Есенина, — В. Б.) было малопонятно, реальная современность в нем почти не отразилась, нет в нем и образов современников» (стр. 215); «Есенину хотелось открыть совершенно новые поэтические принципы, неведомые ни классикам, ни современникам», но «это была искусственная попытка преобразования поэзии в отрыве от литературных традиций и культурных задач современности» (стр. 254) и т. д. Эти оценки, как в том легко убедиться, находятся в противоречии с реальными фактами.

Тематически к работе А. В. Кулинича примыкает, в известной мере дополняя ее, статья Н. И. Фокина «Проблема традиций и новаторства в русской поэзии первых лет революции», построенная преимущественно на материале поэм.²³ Автор привлекает достаточно широкий круг произведений (более тридцати), ряд которых сравнительно редко учитывается в работах других авторов. Исследователь не стремится «улучшить» творчество сложных поэтов (справедливы, хотя, думается, недостаточно глубоко, его замечания о В. Хлебникове),²⁴ говорит о важности народно-поэтических традиций и своеобразии их использования поэтами первых лет революции — Д. Бедным, А. Блоком, Н. Клюевым, М. Цветаевой, А. Белым, С. Клычковым, П. Орешиним и др., убедительно оспаривает распространённое мнение, что «пролеткультовцы выступали против каких-либо художественных традиций»,²⁵ и отмечает, что новаторство пролетарской поэзии неверно усматривать лишь в ее тематической новизне, как это делают многие исследователи. Имея в виду поэмы пролетарских поэтов, автор отмечает, что новаторство их, «в частности, выразилось в стремлении В. Александровского, Я. Бердникова, Мих. Герасимова, Вл. Кириллова и др. найти в жизни и запечатлеть в художественных произведениях такие характеры, в которых выражаются наиболее значительные черты эпохи» (отсюда и герой их «выступает как частица массы, как творец времени, активно преобразующий мир»).²⁶ «Пролетарская поэзия, без сомнения, сумела психологически верно выразить настроения революционного народа в обобщенно-суммарной форме, явившейся новым явлением в русской литературе»,²⁷ подчеркивает исследователь, и это также свидетельствует о ее новаторстве. Определенным недостатком статьи является ее «перенасыщенность» материалом: привлекая для рассмотрения слишком большое число произведений, автор поневоле вынужден в рамках статьи говорить о них скороговоркой.

Из общих работ по различным вопросам теории и истории советской поэзии в целом наибольшее, пожалуй, внимание поэмам 20-х годов уделено в обширной монографии П. С. Выходцева «Русская советская поэзия и народное творчество» (1963). Роль народного творчества в формировании и развитии жанра поэмы в 20-е годы раскрывается в специальном разделе,²⁸ но и вне его исследователь нередко обращается к поэмам, одни из которых анализируются им (под названным углом зрения) весьма подробно, другие — более бегло, третьи привлекаются лишь эпизодически при обобщающей характеристике тех или иных тенденций и явлений, — но во всех случаях автор монографии глубоко анализирует то, как народно-поэтические традиции накладывали свой осязаемый отпечаток буквально на все элементы поэмы — и на особенности ее сюжетного построения, и на принципы воссоздания характера героев, и на ее образную систему.²⁹ Особо следует при этом подчеркнуть, что в отличие от других исследователей П. С. Выходцев впервые достаточно широко привлек произведения крестьянских поэтов (прежде всего — поэмы П. Орешина), что придало его наблюдениям и выводам большую основательность.

²³ В кн.: *Метод и мастерство*, вып. III. Советская литература, стр. 38—55; дополнением к этой работе является статья этого же автора «Проблема героя в русской советской поэме первых лет революции» (в кн.: *Русская и зарубежная литература*, вып. II, Алма-Ата, 1971, стр. 41—48).

²⁴ В кн.: *Метод и мастерство*, вып. III. Советская литература, стр. 44.

²⁵ Там же, стр. 49.

²⁶ Там же, стр. 51.

²⁷ Там же, стр. 54.

²⁸ П. С. Выходцев. *Русская советская поэзия и народное творчество*. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 214—219.

²⁹ Там же, стр. 55—58, 64—77, 90, 95—96, 99—100, 104, 107—110, 120—125, 129—132, 138—139, 180, 202, 232—238, 248—249, 257, 303—305, 326—327 и др.

Преимущественное внимание исследователь обращает, естественно, на наиболее значительные произведения периода («Двенадцать» А. Блока, поэмы В. Маяковского, Д. Бедного и С. Есенина), отмечая, например, что «появление таких непохожих, но близких произведений, как „Владимир Ильич Ленин“, „Русь советская“, „Русь уходящая“ и „Анна Снегина“, было принципиально новым явлением в советской поэзии. подлинным художественным открытием». «В них, — подчеркивает П. С. Выходцев, — гражданское и личное, классовое и общечеловеческое, народное и национальное проявилось с такой поэтической силой и так органично, что мы имеем основания говорить о качественно новом завоевании советской поэзии» (стр. 180). Этот принципиально важный вывод о качественно новом этапе развития русской советской поэмы в 1924—1925 годы аргументирован убедительно, хотя, на наш взгляд, автор недостаточно и не вполне точно говорит о том, что именно обусловило наступление этого «поворота» в развитии поэмы и вообще поэзии в целом. Здесь, в частности, следовало бы более определенно и решительно подчеркнуть прямую, непосредственную связь этого «поворота» с резко обострившимся после смерти В. И. Ленина чувством историзма и вниманием поэтов к ленинской тематике: ведь именно необходимость художественно правдиво и достоверно запечатлеть образ вождя революции обусловила, в первую очередь, активные поиски поэтами тех лет решения таких важных проблем, как личность и общество, «гражданское и личное, классовое и общечеловеческое, народное и национальное», и именно практическое решение этих вопросов крупнейшими поэтами эпохи позволяет говорить о «качественно новом завоевании советской поэзии».

В целом выводы П. С. Выходцева представляются нам в основе своей справедливыми. Жаль только, что при наличии специального раздела о роли народно-поэтических традиций в развитии жанра поэмы 20-х годов значительное число наблюдений, связанных с этой проблемой, содержится за его пределами. Тем самым раздел этот оказался несколько обедненным, и, взятый отдельно, он в отличие от аналогичного раздела о поэмах 30-х годов (стр. 303—346) не дает читателю достаточно полного представления о характере освоения народно-поэтических традиций в поэмах тех лет. Здесь, очевидно, требовалось несколько иное композиционное расположение материала.

3

Особого рассмотрения заслуживает предпринятая П. С. Выходцевым — впервые в нашем литературоведении — попытка целостного осмысления путей развития жанра поэмы в советской литературе.³⁰ Ниже мы коснемся лишь тех разделов работы, которые посвящены поэме первых лет революции и 20-х годов.

Не претендуя «на обстоятельный анализ даже крупнейших явлений эпической советской поэзии», П. С. Выходцев поставил перед собой цель «выяснить общие закономерности развития жанра поэмы, обусловленные особенностями реальной действительности на разных ее этапах» (стр. 75), обращая преимущественное внимание на один, но весьма важный аспект этой темы — на характер развития жанра поэмы в тесной связи с изменяющейся исторической действительностью и эволюцией задач, стоящих перед литературой в целом, т. е. стремясь не только проследить развитие жанра поэмы в советской литературе, но и определить основные «движущие силы» этого развития. Последние автор справедливо видит, прежде всего, в отчетливо проявляющейся тенденции «к углублению осмысления новой действительности, создаваемой народными массами». «Эта, казалось бы, слишком общая характеристика, — подчеркивает автор, — имеет весьма важное значение для понимания своеобразия советской поэмы на разных ее этапах. Утверждение революционных идеалов как определяющих в исторической жизни и поисках народных масс пооктябрьского времени становится не только философской и нравственной основой произведений эпической поэзии, но и особенностью идейно-эстетической концепции их авторов, структуроорганизующим началом» (стр. 75).

Процесс формирования жанра поэмы в советской литературе первых лет революции и его укрепления в 20-е годы П. С. Выходцев прослеживает достаточно подробно (стр. 75—95 и 95—121).

Необходимо сразу отметить, что эти разделы дают наиболее полную — по сравнению со всеми другими имеющимися работами — характеристику основных тенденций развития жанра в то время. Правда, некоторые важные вопросы не получили здесь полного освещения, а только лишь обозначены или бегло очерчены. Большой объем материала и ограниченные возможности статьи не позволили в ряде случаев достаточно широко аргументировать отдельные тезисы, однако и при всех этих недостатках, являющихся в какой-то мере неизбежными, работа эта, повторяем, дает наиболее отчетливое представление о развитии поэмы тех лет.

³⁰ П. С. Выходцев. Пути развития советской поэмы. В кн.: *Поиски и свершения. Литература, рожденная Октябрем*, стр. 73—174.

Обращаясь к поэме первых лет революции и характеризуя ее в целом как «явление не только весьма интересное, но, пожалуй, и наиболее значительное в литературном процессе той поры» (стр. 74), П. С. Выходцев подчеркивает, что «было бы неверно» произведение пролетарских поэтов, которые «не случайно... чаще всего обращались к жанру поэмы» (стр. 78), определять «как просто отвлеченно-космические и упрекать авторов за отсутствие реальных человеческих характеров» (стр. 76). Этот тезис не вызывает возражений. Но причину того, что в подавляющем большинстве поэм первых лет революции, и прежде всего в поэмах пролетарских поэтов, отсутствуют, как правило, человеческие характеры и конкретные жизненные коллизии, автор склонен видеть, во-первых, в том, что «молодая советская литература еще не созрела для глубокого психологического анализа человека новой эпохи» (стр. 80), и, во-вторых, в самом принципе подхода поэтов к решению стоявших тогда перед ними задач. При этом обе названные причины примерно равновелики (вторая из них, по мнению исследователя, является «пожалуй, не менее существенной», чем первая).

С этим трудно согласиться. Первой и основной причиной подчеркнутой отвлеченности и космизма поэм тех лет является, на наш взгляд, именно сознательно избираемая поэтами творческая установка, «продиктованная» им объективными условиями. Другое дело, что «условия» эти не были однозначными для разных поэтов. У одних, вступивших в литературу незадолго до революции или сразу после нее, и в самом деле не хватало мастерства, они, как говорится, еще «не созрели» для психологического анализа. У других, имевших за плечами многолетний опыт и высокое мастерство психологического анализа (вспомним хотя бы Блока и Маяковского), отвлеченность была обусловлена прежде всего тем, что поэты смутно представляли еще черты нового героя, причем не от «нежелания» увидеть и понять его, а потому, что и в самой жизни на первом плане было движение масс. Пафос множеств и «обезличности», как известно, был характерен не только для поэзии, но и для реальной действительности тех лет; сами участники революционных битв подчас отказывались тогда от всего личного, от всего того, что так или иначе выделяло одного из всей массы. «Мы желаем остаться без всяких наград... Мы в полку своем будем все одинаковые...» — так несколько позднее передавал отрицательное отношение бойцов гражданской войны к самому факту введения орденов Дмитрий Фурманов (который, как известно, сам принимал участие в написании специального письма в ЦК партии об отмене наград), подчеркивая при этом: «В те времена подобные случаи были очень, очень частым явлением».³¹ Вполне естественно, что в этих условиях поэты не стремились к углубленному психологизму. Наконец, большое влияние оказывала и специфика стоявших тогда перед молодой советской литературой проблем и задач, которые также не следует понимать слишком узко.

П. С. Выходцев (как и ряд других исследователей) считает, что «необходимость прежде всего услышать и понять „музыку революции“, увидеть с высоты идеалов эпохи главные направления событий» (стр. 80) определяла характерные черты поэзии первых послеоктябрьских лет. Нам, однако, представляется, что это утверждение не совсем точно. Ведь не случайно в революционной поэзии тех лет не получил сколько-нибудь широкого отражения самый процесс постижения художником правды века; для пролетарских поэтов, определявших основной тон и пафос поэзии тех лет, и не было, говоря словами Маяковского, вопроса в том, «принимать или не принимать» свершившуюся революцию. Основной задачей, практическое разрешение которой обуславливало своеобразие их поэм («космизм», отвлеченность, отсутствие психологически разработанных характеров, патетичность и т. д.), было для них, конечно же, не столько желание «услышать и понять» главное в революции, сколько стремление психологически достоверно передать настроения широких народных масс, приведенных в движение революционной волной, создать эмоционально-психологический образ эпохи исторических катаклизмов, передав тем самым и ее основное общественное содержание.

Кроме того, процитированный выше тезис как бы предполагает своеобразную пассивность идейно-эстетической позиции поэта («увидеть», «услышать», «понять») и, думается, не вполне учитывает очень существенное качество советской поэмы (и вообще поэзии в целом) тех лет, имеющее, на наш взгляд, принципиально важное значение, — ее активно-призывающую действительность. Поэзия тех лет не была, да и не могла быть «пассивной», поэт не мог являться просто сторонним наблюдателем происходящих событий (тот, кто пытался в это бурное время остаться в стороне, как известно, не смог создать в те годы и сколько-нибудь значительных произведений). И поэты тогда не просто «отражали» мир действительности, но в известной мере и сами становились участниками свершавшейся гражданской битвы — не только в прямом смысле этого слова (многие из них сражались на фронтах гражданской войны), но и в переносном, посредством своего творчества. Можно спорить с широко известной афористически-лаконичной мыслью Маяковского: «Все совдепы не сдвинут армий, если марш не дадут музы-

³¹ Дм. Фурманов, Собрание сочинений в четырех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1960, стр. 251.

канты», — но совершенно очевидна та огромная роль, которую играла революционная поэзия в жизни сражавшегося за свою свободу народа. «Мы приехали на фронт в XII армию, стоявшую за Ригой, где босые и истощенные люди погибали в окопной грязи от голода и болезней, — записывал по горячим следам событий тех лет американский журналист Джон Рид. — Завидев нас, они поднялись навстречу. Лица их были измождены; сквозь дыры в одежде синело голое тело. И первый вопрос был: „Привезли ли что-нибудь *почитать?*“»³² И, конечно же, далеко не случайно в мае 1919 года ВЦИК принял постановление о том, что «газеты и литература объявляются срочным военным грузом и перевозка их по железным дорогам, водным путям и гужом производится в первую очередь».³³ При этом, бесспорно, имелась в виду прежде всего так называемая агитационная литература, но столь же бесспорно и то, что революционная поэзия тех лет как раз во многом и выполняла эту задачу: имея открыто выраженный агитационный характер, она самым активным образом воздействовала на широкие народные массы, призывая их к революционной бдительности, сплочению, решительным действиям и т. д., т. е. к борьбе за светлые идеалы будущего. Именно этим, а не стремлением четче и определеннее выразить авторские «симпатии и антипатии», как о том пишет П. С. Выходцев (стр. 80), и было прежде всего обусловлено широкое распространение в поэзии тех лет призывно-повелительных интонаций, наложивших характерную печать на произведение буквально всех поэтов, сказавших свое «да» революции: А. Блока («Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!»), С. Есенина («Смыкайтесь же тесной стеною!..»), В. Маяковского («Пули, погуще! По оробельм! В гущу бегущим грямь, парабеллум!»), П. Орешина («С плеч винтовку. На прицел. Не мешай!.. Пулеметом по дворцам посыпай!..») и многих, многих других.

Несколько ниже П. С. Выходцев и сам подчеркивает огромное значение идейно-эстетической позиции поэта, отмечая, например, что «субъективизм в трактовке исторических событий непосредственно отражается как на общей концепции и структуре, так и на стиле и поэтической образности поэмы» (стр. 104). Тем более странно, что он не обратил серьезного внимания на этот момент — позицию поэта — при анализе поэм первых лет революции.

Интересны наблюдения исследователя над ролью авторской личности в структуре повествования поэм 20-х годов. Наиболее основательно рассмотрены в этом плане поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Анна Снегина» и «Дума про Опанаса», «личность поэта» в которых «приобрела... роль и участника, и летописца, и судьбы истории» (стр. 109). Маяковский, поэма которого — «не просто поэма о вожде, но прежде всего произведение о революции как великом историческом этапе в жизни народа, произведение, *принципиально новое в истории русского поэтического эпоса* — и в освещении его главной проблематики, и в способах раскрытия темы» (стр. 110; курсив мой, — В. В.), подчиняет всю структуру поэмы «логике авторской мысли о роли личности и народных масс в истории» (стр. 110), причем сюжет определяется здесь «не целью последовательно рассказать о жизни Ильича или историю России, а эмоциональным авторским восприятием события (смерти вождя), восприятием, которое ведет неотступно к глубокому осмыслению этого события» (стр. 111). Есенин же, «не уступавший Маяковскому по силе поэтического таланта, но не обладавший столь развитым чувством истории», «не решился своему „лирическому герою“ доверить в одинаковой мере активную роль в повествовании о времени и о себе» (стр. 113), в силу чего в его поэме уже «нет того постоянного присутствия поэта — выразителя мироощущения передовой мыслящей личности», которое столь характерно для поэмы Маяковского (стр. 113). Иным путем, отличным и от Маяковского, и от Есенина, шел Багрицкий, в поэме которого «личность поэта в еще большей степени, чем в поэмах Маяковского и Есенина, оказалась захваченной изображаемыми событиями». «Здесь, — подчеркивает исследователь, — уже нет даже авторских отступлений: вся поэма льется как большой лирический монолог, оставаясь вместе с тем произведением эпическим по своему сюжету» (стр. 115).

Подводя итоги, П. С. Выходцев приходит к совершенно справедливому выводу о том, что «проникновение личности повествователя в сюжет эпического произведения, так органично и так по-разному осуществленное в поэмах середины 20-х годов Маяковского, Есенина и Багрицкого, было исключительно важным для развития советской поэмы». «Оно, — замечает он далее, — не было совершенно новым в истории русской и мировой поэмы, но, обогащенное новой социальной мыслью, открывало наиболее плодотворный путь для многообразно-индивидуального освоения поэтами большой объективной темы, — темы революции» (стр. 115).

Таким образом, в работе П. С. Выходцева в той или иной мере затронут довольно широкий круг вопросов (мы остановились здесь лишь на части их), рассмотрение которых подчинено главной задаче автора — проследить развитие жанра поэмы в тесной связи, во-первых, с эволюцией действительности и выдвигаемых ею перед литературой задач и проблем и, во-вторых, со своеобразием решения

³² Джон Рид. 10 дней, которые потрясли мир. Госполитиздат, М., 1957, стр. 36.

³³ «Известия ВЦИК», 1919, 19 мая (курсив мой, — В. В.).

проблем эпохи разными поэтами. И хотя, как отмечалось выше, с отдельными положениями исследователя трудно порой согласиться, в целом его работа, систематически-последовательно излагающая историко-литературный материал, вносит ощутимый вклад в изучение поэмы первых лет революции и 20-х годов и дает, повторяем, наиболее полное представление об основных путях развития жанра поэмы в русской советской литературе пооктябрьских лет.

4

Иной подход к изучению жанра поэмы первых лет революции и 20-х годов характерен для цикла статей А. Н. Лурье, являющихся, судя по авторским примечаниям к некоторым из них, фрагментами из его обширной работы «Русская советская поэма 1917—1930 гг. Вопросы развития жанра».³⁴

Исследователь опубликовал уже значительную часть своей работы (общий объем его статей на эту тему составляет около 15 печатных листов), но, к сожалению, эти статьи пока что не складываются в сколько-нибудь целостную картину, представляя собой по преимуществу собрание разрозненных наблюдений над отдельными произведениями, сгруппированными, как правило, по той или иной тематике: поэмы о В. И. Ленине (IV, 90—104), поэмы о России (III, 4—26), поэмы о Степане Разине (III, 26—43), тема Петра I в поэмах (II, 54—63 и др.) и т. д. И если можно еще уловить какую-то связь этих наблюдений в рамках одной тематической группы (хотя и это подчас удается с трудом), то более широкие обобщения здесь отсутствуют, и говорить о работе в целом, об авторской концепции не представляется возможным. Даже в рамках отдельной статьи очень трудно порою обнаружить какую-либо сквозную мысль, раскрытию и доказательству которой был бы подчинен весь привлекаемый автором материал.

Все статьи построены в основном по одному принципу — образно-тематическому. Воссоздавая историю жанра поэмы первых лет революции и 20-х годов, автор ограничивается общим рассмотрением написанных в тот период поэм, последовательно отмечая их достоинства и недостатки. Совершенно очевидно, что подобная «сумма» достоинств и недостатков большого числа произведений не дает читателю общей картины развития жанра. Можно вдвое увеличить число примеров (анализируемых произведений), можно полностью заменить их другими — результат будет один и тот же: эти разрозненные наблюдения (среди них есть, несомненно, и заслуживающие внимания, и малоубедительные, спорные, и, на наш взгляд, просто ошибочные) не дают представления о динамике развития жанра в целом, так как, повторяем, они очень слабо соотносятся между собой. Неудивительно поэтому, что статьи аморфны по своей структуре, обзорность и описательность в них заметно преобладают над аналитичностью. В ряде случаев автор делает попытки теоретического осмысления отдельных процессов в развитии жанра, но в большинстве своем они малоудачны и вызывают по крайней мере недоумение. Характерно, что и предпринимаются они без учета работ дру-

³⁴ А. Н. Лурье. I. О начальном этапе развития советской лиро-эпической поэмы. В кн.: Вопросы русской литературы XX века и зарубежной литературы. Л., 1966, стр. 128—152 («Ученые записки педагогического института им. А. И. Герцена», т. 306); II. Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» и советская поэзия 20-х годов. В кн.: Советская литература. Проблемы мастерства. Л., 1968, стр. 42—81 («Ученые записки педагогического института им. А. И. Герцена», т. 322); III. Проблема историзма в советской поэме первых лет революции. В кн.: Русская революция и вопросы развития литературы. Л., 1968, стр. 3—44 («Ученые записки педагогического института им. А. И. Герцена», т. 376); IV. У истоков поэтической ленинаны. (Из наблюдений над поэмой). В кн.: В. И. Ленин и литература. Л., 1971, стр. 90—104 («Ученые записки педагогического института им. А. И. Герцена», т. 442); V. Герой Октября в поэмах первых лет советской эпохи. В кн.: Советская поэзия двадцатых годов. Л., 1974, стр. 54—91 («Ученые записки педагогического института им. А. И. Герцена», т. 419); VI. Поэтический эпос революции. (Проблема характера в поэмах 20-х годов). В кн.: Советская поэзия двадцатых годов, стр. 113—166 («Ученые записки педагогического института им. А. И. Герцена», т. 419); VII. Некрасовские традиции в советской эпической поэме. В кн.: Некрасовский сборник. Под ред. А. М. Гаркави. Калининград, 1972, стр. 96—99. Далее ссылки на эти работы приводятся в тексте: римская цифра обозначает порядковый номер статьи, арабская — страницу.

Мы не отмечаем ряд небольших публикаций А. Н. Лурье, тезисы докладов, рецензии и т. д. См., например: А. Н. Лурье. 1) Из истории советской поэмы 20-х годов. В кн.: Межвузовская научная конференция литературоведов, посвященная 50-летию Октября. Программа и краткое содержание докладов. 15—22 ноября 1967 года. Л., [1967], стр. 62; 2) Герой поэтического эпоса. «Нева», 1970, № 4, стр. 193. Уже после того, как наш обзор был подготовлен к печати, вышла брошюра А. Н. Лурье «Лирический герой в поэмах Маяковского» (Л., 1972, 47 стр.).

гих исследователей: ни в одной из статей даже не упоминаются работы П. С. Выходцева, А. В. Кулинича и других авторов, которые впервые широко поставили этот вопрос и наметили — пусть не всегда удачно — пути к его решению.

Нельзя сказать, что в поле зрения А. Н. Лурье слишком узкий круг произведений, хотя, с другой стороны, он и не очень широк: всего в его статьях так или иначе фигурирует немногим более ста пятидесяти поэм и стихотворных повестей 1917—1930 годов. Правда, значительная часть их (около пятидесяти) просто упомянута. Еще более обширная часть — около семидесяти — упомянута с краткой, в одной-двух фразах, характеристикой их. Примером может служить отрывок из статьи, рассматривающей поэмы о героях революции:

«Непримиримыми врагами оказываются в революции любившие друг друга герой и героиня „Поэмы красных зорь“ (1927) Г. Санникова, „Поэмы о Пахоме“ (1923) В. Александровского (герой гибнет от руки любимой женщины, оказавшейся лазутчицей из белогвардейского лагеря).³⁵ Эта ситуация разрабатывалась и в прозе, например, в романе Эренбурга „Жизнь и гибель Николая Курбова“ (1922). В поэме Б. Вирганского „Любовь к ветру“ (1921) между сознательным рабочим Иваном Гудковым, живущим новыми идеалами, и его женой Настей возникает стена взаимного отчуждения. В поэмах И. Садофьева „Колькина хватка“ (1921) и „Сильнее смерти“ (1919) муж и жена, мать и сын оказываются во враждебных лагерях, а во второй поэме дочь убивает отца-кулака.³⁶

Жестокость врагов революции показана в поэмах „Месть“ (1921) Я. Бердникова и „Явь“ (1919) М. Шапской, наиболее выразительно — в „Семене Проскакове“ Н. Асеева, в поэмах Маяковского „Владимир Ильич Ленин“ и „Хорошо!“, в которых цинизму и холодной жестокости врагов противопоставлены герои революции с их высоким духовным и нравственным миром» (V, 81—82).

Мы выписали целиком два абзаца, всего несколько строк, где названо более десятка поэм, ко многим из которых автор более не возвращается, полагая, что он уже «рассмотрел» их. «Некоторые из этих поэм, — читаем, например, в другой статье, — рассмотрены выше: „Рабфаковка“ Е. Панфилова, „В огне“, „Встречи“, „Поэма о Пахоме“ В. Александровского и др.» (VI, 154). Но и самым внимательным образом проштудировав все предшествующие статьи автора, читатель сможет найти в них всего лишь два беглых упоминания, скажем, о «Поэме о Пахоме». Одно из них мы процитировали выше, немногим отличается от него и второе: «Пробуждение революционного самосознания чаще всего ставится в связь с приходом героя из деревни в город, с его пребыванием в рабочей среде и участием в подпольной революционной борьбе, либо с пребыванием на фронте в годы первой мировой войны (см. «Про землю, про волю, про рабочую долю» и «Мужики Демьяна Бедного, «Синь» и «Поэму о Пахоме» В. Александровского, «Бродяжью тягу» И. Садофьева, «Город» и «Солдат» И. Васильева, «Гармонь» Н. Кузнецова и мн. др.)» (V, 73). Что же здесь «рассмотрено»?

Таким образом, из 150 поэм 120 либо просто упомянуты, либо упомянуты с беглой односложной характеристикой. Однако и по оставшимся поэмам авторское внимание распределяется далеко не равномерно: около двадцати из них «получили» краткую (на страницу — полторы—две) обобщенную характеристику, семь «удостоены» несколько большего внимания, двум же особенно повезло — им отведено примерно по печатному листу.

Очевидно, в самом факте такой «неравномерности» — печатный лист об одной поэме и две-три строчки о другой — нет ничего необычного; напротив, было бы удивительно, если бы автор одинаковое внимание уделил таким поэмам, как например «Владимир Ильич Ленин» Маяковского и «Любовь к ветру» Вирганского. Недоумение вызывает то, как именно «распределил» автор свое внимание между конкретными произведениями.

Верно отмечая, вслед за многими другими исследователями, что «для выявления той или иной тенденции необходимо изучение массовой литературы» (III, 14), А. Н. Лурье нередко вспоминает забытые и «полузабытые поэмы, появившиеся в первые годы революции и затерявшиеся в изданиях 20-х годов» (V, 78), по его же признанию (III, 14), «большой частью не оставившие сколько-нибудь существенного следа в литературе» (таковы, например, поэмы И. Шувалова (III, 7, 14; V, 83), «Скифия» Е. Приходченко (III, 6, 14), «О тебе, моя скорбница Русь» И. Лукашина (III, 7, 14), «Плач» В. Ковалевского (II, 64), «Баба» Г. Крейтана (V, 83) и мн. др.), подчеркнуто демонстрируя, таким образом, широту своего ретроспективного взгляда на историю поэмы. Очень быстро, однако, выясняется, что широта эта во многом иллюзорна: к стати и не к стати вспоминаемая канувшие в Лету (большой частью справедливо) произведения одних авторов, он в то же время намеренно не замечает ряд достаточно известных поэм тех лет, постоянно «забывая», например, поэмы многих пролетарских и крестьян-

³⁵ См. также: Г. Айкунн. Красный дьявол. Поэма. Пер. с армянского. М.—Л., 1927 (примечание А. Н. Лурье, — В. Б.).

³⁶ См. также: П. Дружинин. Мертвая добыча (Октябрьская поэма). — «Красная новь», 1923, кн. 7; Ив. Приблудный. Брат на брата. Поэма. — «Пролетарское студенчество», 1923, № 2 (примечание А. Н. Лурье, — В. Б.).

ских поэтов (скажем, поэмы И. Филипченко, С. Малашкина, Г. Якубовского, И. Доронина и некоторых других не упоминаются даже в «обоймах»). Еще больше удивляешься, когда видишь, о чем автор говорит более или менее подробно и о чем лишь вскользь упоминает как о малоинтересном и несущественном в истории жанра.

Несколько смущает, во-первых, уже то, что примерно равная «площадь» — от четверти до трети страницы, считая и стихотворные цитаты, — «отведена» для таких разных по характеру, масштабу и, наконец, значению произведений, как «Небесный барабанщик» С. Есенина (I, 147; III, 18) и «Открытое море» С. Колбасьева (II, 66), «Вера Засулич» П. Орешина (V, 66) и «В петле» Е. Полонской (IV, 95), «Владимир Ильич Ульянов» А. Безыменского (IV, 94; V, 88, 89) и «Разговор с Вильсоном» Э. Германа (VI, 147), «Герострат» А. Дорогойченко (I, 141—142; V, 59) и «Диалог» С. Кирсанова (II, 55—56), «Поэма о революции» Е. Сокола (I, 145) и «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева (II, 66—67), «Гармонь» А. Жарова (VI, 152) и «Гармонь» Н. Кузнецова (V, 63—64, 73), «Палач» А. Ширяевца (III, 15—16) и «Степь» А. Дорогойченко (I, 150) и т. д. (примеры легко продолжить). И совсем удивительно, что, например, отрывкам из неоконченных поэм М. Волошина «Россия» и «Дикое поле» уделено гораздо больше внимания (II, 67—68; III, 23—26), чем всем вместе взятым послеоктябрьским поэмам Маяковского, которые, как правило, лишь бегло упоминаются.

Исследователь, правда, не раз отмечает, что поэмы Маяковского изучены достаточно основательно и что нет, дескать, необходимости детально останавливаться на них. Допустим, что это так. Но, во-первых, не смещаются ли тем самым весьма важные для правильного понимания историко-литературного процесса акценты, не нарушаются ли исторически обусловленные пропорции? Во-вторых, об «Ульяевщине» И. Сельвинского, например, уже в 20-е годы была создана обширная литература, которая пополнялась и в последующее время, но это не мешало исследователю отвести ей около печатного листа (II, 69—71; IV, 92; VI, 114, 130, 131, 134—146). Наконец, в-третьих, поэмы, скажем, Д. Бедного еще совершенно не изучены, но им уделено гораздо меньше внимания, чем произведениям, например, Э. Германа (более известного под псевдонимом «Э. Кроткий» (III, 7—8; V, 59—61; VI, 147) или С. Третьякова (V, 79—81).

Прочитав все статьи А. Н. Лурье, читатель узнает о «Главной улице» Д. Бедного, которая «рассмотрена», пожалуй, подробнее, чем другие произведения поэта, во-первых, то, что «очевидна тематическая близость поэмы С. Образовича («Город», — В. Б.) к „Главной улице“ Демьяна Бедного, написанной несколько позже» (I, 143); во-вторых, что стихотворение В. Кириллова «Флаг кумачовый на скудном шесте...» «по своей структуре, но четко очерченной расстановке классовых сил превосходит „Главную улицу“ Демьяна Бедного» (V, 62); в-третьих, что «у Демьяна Бедного Новый Хозяин, который приводит в трепет и вызывает неистовое озлобление обитателей Главной улицы, символизирует, как подчеркнуто в тексте произведения, революционную рабочую массу и ее сплоченность в борьбе: „с волей единой и сердцем одним, с общею болью...“» (V, 65). Более о ней нет ни одного упоминания, зато весьма пространно, на протяжении почти двух страниц, говорится, например, о поэме Л. Лаврова «Нобуж» (VI, 156, 157—159). Около двух страниц посвящено и поэме М. Цветаевой «Степан Разин» (III, 27—29), зато есенинский «Пугачев» (еще далеко не изученный!) лишь однажды упомянут, да и то в примечании (VI, 125). Поэме В. Каменского «Сердце народное — Стенька Разин» «отведено» около печатного листа (III, 29—43; IV, 93), причем разговор о ней подчеркнуто апологетичен, но о симптоматичной и, без сомнения, заслуживающей внимания поэме М. Герасимова «На фронт труда» находим лишь три строчки (I, 146).

Число подобных примеров очень легко умножить. И при всей пестроте картины довольно отчетливо прослеживается стремление автора выдвинуть на первый план произведения, находившиеся подчас слишком далеко от магистральных линий развития жанра и литературы в целом. Между тем исследователь не только уделяет им внимания значительно больше, чем другим поэмам, но и порой связывает с ними наиболее перспективные и плодотворные искания советской эпической поэзии (см., например, его замечания о «Нобуже» Л. Лаврова).

К некоторым произведениям А. Н. Лурье обращается неоднократно и в разных статьях. Можно было бы только приветствовать такое стремление его все-сторонне, под разными углами зрения рассмотреть наиболее значительные явления жанра. К сожалению, однако, нередко мы встречаемся здесь с несколько иного рода повторениями. Проанализировав, например, поэму С. Есенина «Песнь о великом походе» в статье «Проблема историзма в советской поэме первых лет революции» (III, 18—21), исследователь через три года целиком и дословно повторил этот материал (почти четыре страницы!) в другой статье, которая, судя по ее названию («Поэтический эпос революции. (Проблема характера в поэмах 20-х годов)»), не связана с ней ни тематически, ни даже хронологически (VI, 123—126, 129). Что это не досадная случайность, возникающая по недоразумению и оплошности автора, свидетельствует ряд других «кочующих» из одной статьи в другую текстов (ср., например, страницы: III, 39 и IV, 93—94; II, 54—55 и IV,

94—95; II, 56, 57 и IV, 95 и т. д.). Нет, повторяем, ничего предосудительного в том, что исследователь неоднократно обращается к одним и тем же произведениям, но странно, что он нередко говорит о них одними и теми же словами, дословно повторяя уже некогда сказанное и нисколько не смущаясь тем, что «поводы»-то для этого разговора были разные, подчас — весьма существенно.

Всеми этими обстоятельствами и объясняется то, что наш разговор о цикле статей, т. е. о наиболее обширной, хотя еще и не вполне законченной, специальной работе о развитии поэмы первых лет революции и 20-х годов, ограничен преимущественно рассмотрением внешней ее стороны, так как она в данном случае наиболее наглядно и выразительно раскрывает характер работы и ее особенности.

Говорить в целом о концепции А. Н. Лурье, его общем взгляде на проблемы развития жанра поэмы, как уже отмечалось, не представляется возможным; собственно вопросы развития жанра в статьях еще, по существу, и не затрагивались: они требуют предварительного рассмотрения типологии жанра, закономерностей его развития, определения характерных и нехарактерных тенденций этого развития и т. д., а эти вопросы пока что, к сожалению, не стали предметом внимания исследователя. Более того, автор крайне нелогичен даже в употреблении основных терминов. Из многих возможных примеров приведем здесь лишь один.

Первая статья А. Н. Лурье называется «О начальном этапе развития советской *лиро-эпической поэмы*» (I, 128; курсив мой, — В. В.), однако речь в ней идет, что неоднократно подчеркивает и сам автор, о поэме *лирической*. Судя, правда, по ряду формулировок, термины «лирическая поэма» и «лиро-эпическая поэма» автор употребляет синонимично (см., например: I, 132, 152). Трудно сказать, чем именно обосновывает это А. Н. Лурье (какие-либо объяснения отсутствуют), но, каковы бы ни были аргументы, с ними нельзя согласиться, поскольку *лирическая поэма* принципиально отличается от поэмы *лиро-эпической*. Согласимся, однако, на минуту с А. Н. Лурье, что термины эти могут выступать синонимично. Тогда как следует понимать утверждения автора в других его статьях, согласно которым термин «*лиро-эпическая поэма*» является уже синонимом к термину «*эпическая поэма*» (см., например: VI, 119)?

Весьма показательно и замечание исследователя о «первопричине жанровой специфики» (!) романа и поэмы: «... как бы в иных случаях ни сблизились роман и поэма, всегда остаются существенные различия между этими жанрами. Одно различие самоочевидно: поэма чаще всего стихотворное произведение, роман обычно бывает произведением прозаическим. В этом кроется, по сути дела, первопричина жанровой специфики, в том числе специфики решения проблемы характера в каждом из жанров» (VI, 115). Как-то даже неловко и оспаривать подобный тезис автора, ставящего «специфику решения проблемы характера» героя того или иного произведения и даже «первопричину жанровой специфики» этого произведения в зависимости от того, стихами или прозой это произведение написано. Ведь, очевидно, и сам исследователь не будет отрицать весьма существенного отличия той и другой специфики, например, у романа, повести, рассказа, очерка и т. д., которые, как известно, могут быть, в свою очередь, и прозаическими, и стихотворными. С другой стороны, не стоит забывать и о том, что, скажем, между стихотворным и прозаическим романами, по меткому выражению Пушкина, — «дьявольская разница».

Немало противоречий и неточностей находим и в наблюдениях А. Н. Лурье над конкретными произведениями. Он утверждает, например, что «как произведение, близкое по своему характеру к „Войне и миру“ Маяковского, может быть названа „Поэма Событий“ (1916) К. Большакова» (I, 138). Но о какой близости, да еще не внешней, а внутренней, «по характеру», этих произведений может идти речь, если, как вынужден это отметить и сам А. Н. Лурье, Большаков «не воспринимает главного у Маяковского — идеи социальной активности, ощущения своей нерасторжимой связи с человеческим миром» (I, 139)? О непоследовательности и противоречивости трактовок говорит и то, что, не раз обращаясь, например, к «Чертовым куклам» Э. Багрицкого, автор считает их то «стихотворением» (II, 62), то «поэмой» (III, 11). Это тем более удивительно, что обе статьи опубликованы почти одновременно.

В статье «Герои Октября в поэмах первых лет советской эпохи» читаем: «*Поэтический эпос революции* по своему характеру ближе к жанру народной исторической песни, чем к былинне,³⁷ поскольку обращен к реальной действительности, к современности, из которой черпает материал» (V, 55; курсив мой, — В. В.). А через девять строчек утверждается уже нечто иное: «Но как ни сильна была духоподъемность этих поэм, она не искупала их схематической сущности и оторванности от реальной жизни» (V, 55; курсив мой, — В. В.).

Получается, таким образом, парадоксальная картина: с одной стороны, поэма первых лет революции не только была обращена «к реальной действительности,

³⁷ Ср. с этим тезис из той же статьи: «Многие поэты в стремлении интегрировать множественное, массовое в единичном художественном образе обращались к фольклору, в частности к формам былинного эпоса» (V, 65).

к современности», но и черпала из нее материал, а с другой — она была схематичной и оторванной «от реальной жизни», причем в целом доминирует (и в этой, и в других статьях автора) именно последнее утверждение. С этим нельзя согласиться. Поэзия того времени отнюдь не «витала в облаках», а развивалась в наивнейшей связи с жизнью, достаточно точно и психологически верно отражая эмоциональную атмосферу взвихренной революцией действительности, которая — и в этом-то как раз и заключается вся сложность положения! — была тогда более чем романтической.

Исследователи крайне редко задумываются над тем, почему именно пролетарская поэзия — самая «космическая» и, казалось бы, в силу этого наиболее «оторванная» от реальной жизни и ее насущных проблем, лишенная конкретно осязаемых героев, место которых в ней заняли символические образы, — почему именно она получила наибольшее признание и поддержку у широчайших народных масс, непосредственных участников тех исторических событий, и не просто «положительно», но подчас очень восторженно оценивалась в критике тех лет. И в чем же тогда дело? Неужели «ложные» в своей основе представления о том, какой должна быть поэзия революционного народа, настолько глубоко овладели современниками, что «покорили» даже и наиболее талантливых из них? Неужели все — и те, кто создавал поэтические произведения и тем самым способствовал ослаблению «связи с жизнью» поэзии, и те, кто писал и публиковал отзывы о таких, «вне связи с жизнью» находящихся произведениях, и, наконец, те, кто с упоением зачитывался этой «внежизненной» литературой, т. е. самые широкие народные массы, — неужели все они, так сказать, шагали «не в ногу» с веком, и это их всеобщее заблуждение стало вполне очевидным только спустя десятилетия? Нет, конечно же, это не так, и, скажем, Валерий Брюсов вовсе не «по ошибке» находил в поэмах Ивана Филипченко, одного из «наикосмичнейших» поэтов, не только «космические высоты», но и «самую настоящую, порой трогательную, поэзию».³⁸ Подобных примеров можно привести очень много, и все они говорят о том, что не поэзия развивалась тогда «в отрыве от современности», а исследователи порою судят о ней в отрыве от этой самой современности, что романтическая устремленность в будущее поэзии первых лет революции глубоко сочеталась с подлинной правдивостью изображения мироощущения и мировосприятия народных масс, о чем еще в 20-е годы очень хорошо сказал видный критик и историк литературы П. И. Лебедев-Полянский: «У нас стало модой проницески относиться к пролетарской поэзии первых лет Октябрьской революции, периода военного коммунизма. Все уверенно и как будто со знанием дела пишут: поэзия этих лет витает в межпланетных пространствах, носит космический характер, она беспеченна, отвлеченна, никакого особого значения не имеет, агитка романтическая и больше ничего... Что такое военный коммунизм? Разве мы в те годы не жили глубоким убеждением в неизбежности немедленного взрыва мировой пролетарской революции? Разве мы об этом не говорили на митингах и собраниях и не писали в прессе? Разве мы не уничтожали деньги? Разве мы не распускали налогового управления? Разве мы не вводили бесплатности почтовых услуг?.. Все мы жили в обстановке революционного романтизма, усталые, измученные, но радостные, праздничные, непричесанные, неумытые, нестриженные и небритые, но ясные и чистые мыслью и сердцем. Поэзия периода Пролеткульта все это и отражала — отражала ярко, огненно, киноварью и ультрамарином, серых тонов и полутонов она не знала...»³⁹ И «отрыв» от бытовых реалий, таким образом, происходил не в поэзии, а — как это ни парадоксально звучит — в самой действительности, в высшей степени романтической по своему характеру и пафосу. Игнорировать все это — значит игнорировать самое, пожалуй, главное: те общественно-исторические условия и психологические факторы, которые всегда, в конечном счете, обуславливают своеобразие литературного развития эпохи. Это хорошо понимал В. Г. Белинский, подчеркивая, что «никто не может быть выше века и страны; никакой поэт не усвоит себе содержания, не приготовленного и не выработанного историей».⁴⁰ Это совершенно очевидно было и для Александра Блока, отмечавшего, что «в стихах всякого поэта $\frac{9}{10}$, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру...»⁴¹ Весьма выразительно и точно сформулировал эту мысль Фридрих Энгельс. Размышляя о том, почему «поэзия прошлых революций (конечно, за исключением «Марсельезы») редко звучит по-революционному в позднейшие времена», он пришел к очень важному выводу, что «для того, чтобы воздействовать на массы, она (поэзия, — В. Б.) должна отражать и предрассудки

³⁸ Валерий Брюсов. Среди стихов. «Печать и революция», 1923, кн. 7, стр. 85.

³⁹ В. Полянский. Кто же является пролетарским писателем? «Красная новь», 1929, № 3, стр. 202—203.

⁴⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 259.

⁴¹ Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 336.

масс того времени».⁴² Поэзия первых лет революции тем и характерна, что впервые широко отразила не только пафос всемирной революции, неотъемлемый атрибут действительности тех лет, но и, если угодно, «предрассудки масс», точнее — предрассудки времени, отчасти отмеченные и в цитированной выше статье П. И. Лебедева-Полянского, донеся тем самым до нас живое дыхание той эпохи. В этом, несомненно, ее принципиальное отличие от революционной поэзии прошлого, ее своеобразие, ее, наконец, новаторство. И, думается, задача историка поэзии — дать почувствовать это современному читателю, воссоздав прежде всего контрасты эпохи, нашедшие свое глубокое отражение в поэзии того времени, восстановив тем самым на нее историческую перспективу.⁴³ К сожалению, работа А. Н. Лурье ни в какой мере не затрагивает данного вопроса, и это тем более досадно, что в последнее десятилетие наметились пути подлинно исторического изучения одной из ярчайших страниц истории советской поэзии, каковой, без сомнения, является поэзия первых лет революции и 20-х годов.⁴⁴ Думается, что это (равно как и другие причины, о которых говорилось выше) обусловило в значительной мере то, что в целом статьи А. Н. Лурье (едва ли не превышающие по своему объему все прочие вместе взятые работы обобщающего характера о поэме первых лет революции и 20-х годов) не вносят существенного вклада в разработку рассматриваемых в них проблем.

5

Подводя итоги изучения процесса становления и развития русской советской поэмы в 20-е годы, нельзя не отметить, что, хотя за последние годы число специальных работ о поэмах этого периода — как об отдельных произведениях, так и о более или менее обширных группах их — несколько возросло, в целом осмысление этого весьма обширного материала происходит пока крайне медленно. Далеко от завершения еще самый первый, начальный этап исследования — выявление всех подлежащих рассмотрению фактов, сбор материала и его первичная систематизация. Одну из серьезных причин явно недостаточной разработки вопросов истории и теории жанра поэмы тех лет следует, несомненно, видеть, с одной стороны, в том, что поэмы многих авторов у нас еще не стали предметом самостоятельного и глубокого изучения, а с другой — что не только поэмы, но и в целом творчество ряда поэтов тех лет не осмыслено и даже порой не собрано; о них нет книг, нет и сколько-нибудь серьезных статей, тогда как опыт их бесспорно заслуживает внимания (вспомним, например, Василия Александровского, автора многих популярных в свое время поэм, или Александра Ширяевца, произведения которого — а он писал и интересные поэмы, высоко, кстати, оцененные Сергеем Есениным, — до сих пор не переизданы). Ощущается поэтому настоятельная необходимость прежде всего в значительном расширении фронта работ, причем не только «вширь», преодолевая предвзятость по отношению к творчеству ряда поэтов, но и «вглубь», привлекая для анализа как беспорные удачи и достижения автора, так и те его произведения, которые свидетельствуют о сложности, противоречивости или даже ошибочности его поисков.

Очевидно, что в первую очередь это должны быть монографические статьи, всесторонне рассматривающие отдельные произведения, — их идейно-образную систему и жанровое своеобразие. Именно такого рода исследования создадут успешные предпосылки для более или менее широких обобщений. Следующая «ступень» в изучении жанра — более общие работы о поэмах одного автора. В центре внимания их в еще большей мере должны быть вопросы жанрового своеобразия рассматриваемых произведений, а также выяснение внутренней эволюции поэта в его работе над стихотворным эпосом, глубокое соотнесение поисков поэта в этой области со всем его творчеством 20-х годов (сегодня подобные сопоставления пред-

⁴² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. Изд. «Искусство», М., 1967, стр. 514.

⁴³ Судить же об этой поэзии в отрыве от современной ей действительности, с точки зрения сегодняшнего дня, подходить к ней лишь с идейно-эстетическими критериями нашего времени, как это делает и А. Н. Лурье, и ряд других исследователей, — значит не увидеть очень многих принципиально важных качеств и особенностей ее. Против этого, как известно, еще в конце 20-х годов предостерегал П. И. Лебедев-Полянский: «...если бы мы подошли к поэзии военного коммунизма с требованиями текущего момента... мы утратили бы исторические перспективы, мы не были бы марксистами, мы не поняли бы и не почувствовали бы полноты и силы этой поэзии» («Красная новь», 1929, № 3, стр. 203).

⁴⁴ Одним из первых вопросов этот широко поставил А. Воложенин в статье «Легенда и правда о пролетарской поэзии» («Русская литература», 1963, № 3, стр. 16—36). Из новейших работ можно назвать монографию А. А. Смородина «Поэзия В. В. Маяковского и публицистика 20-х годов» (изд. «Наука», Л., 1972), автор которой, учитывая названный аспект, во многом по-новому осветил уже неоднократно анализировавшиеся поэмы Маяковского (стр. 53—66, 121—183, 233—266).

принимаются, по существу, лишь в исследованиях о поэмах Маяковского, да и то не всегда), осмысление не только творческой практики поэта, но и его литературно-критических высказываний и размышлений о поэме (в целом материал этот, как известно, до сих пор даже не собран). Наконец, еще более широкие обобщения станут возможны в исследованиях, в которых будут соотноситься творческие поиски в жанре поэмы разных поэтов. Они позволят определить, что именно сближало поэтов в их работе над эпическим освоением современности и в чем пути их расходились, что было характерно для них в большей мере и что — менее типично.

Таков, на наш взгляд, первый круг основных вопросов, систематическое освещение которых необходимо для успешного изучения поэмы первых лет революции и 20-х годов. Наряду с ними существует и ряд других.

Самоочевидная малоэффективность попыток определения жанровой специфики, своеобразия и новаторской сущности советской поэмы вообще и поэмы 20-х годов в частности в значительной мере объясняется тем, что предпринимаются они, как правило, вне связи с опытом развития этого жанра в литературе предшествующих периодов. Даже поэмы Маяковского, взаимосвязи и полемические отталкивания которого от классического наследия анализируются в многочисленных специальных и общих работах, еще ни разу, в сущности, глубоко не соотносились с произведениями этого жанра, созданными русскими поэтами XIX века. Более того, и вспыхивающие время от времени дискуссии о поэме (последняя из них была проведена «Литературной газетой» в 1965 году) оказываются малорезультативными по той же причине: участники их либо совсем игнорируют предшествующие этапы развития жанра, либо слишком односторонне учитывают их, принимая во внимание какую-то одну — эпическую (И. Сельвинский и др.) или лирическую (Б. Рунин и др.) — разновидность поэмы, с «мерками» которой и подходят ко всем произведениям советских поэтов. К чему, подчас, ведет подобная односторонность, хорошо показывает хотя бы тот факт, что, например, И. Сельвинский, признававший подлинными поэмами лишь произведения, отвечающие законам строго эпической разновидности жанра, и отказывавший в праве гражданства поэме лирической, о которой он неизменно говорил как о «длинном-длинном стихотворении от первого лица», — и в 20-е годы, и спустя сорок лет не считал, как известно, поэмами даже такие произведения, как «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» Маяковского.⁴⁵

Разумеется, это крайность, обусловленная многими причинами, и прежде всего — своеобразием творческой манеры самого И. Сельвинского, его идейно-эстетической позицией, однако она симптоматична и говорит о многом: вряд ли столь резкое неприятие самой методологической основы поэм Маяковского имело бы место, если бы исследователи, глубоко и всесторонне проанализировав их жанровую специфику, установили не только то, чем отличаются они от поэмы классической (во всех ее разновидностях), но и то, что связывает их с нею. О необходимости анализировать советскую поэму не изолированно, а с учетом исторического опыта развития жанра, говорится уже много лет, но, к сожалению, дальше призывов и самых беглых, очень поверхностных сопоставлений дело не идет. Задача эта является несомненно одной из первоочередных и при изучении поэмы 20-х годов.

Нуждаются в теоретическом осмыслении и более частные вопросы, связанные с особенностями формирования и развития жанра поэмы сразу после Октябрьской революции и в 20-е годы.

Во-первых, совершенно не осмыслен самый факт активного обращения поэтов тех лет к жанру поэмы, на него, собственно говоря, еще ни один из исследователей не обратил внимания. Между тем выявление причин, «заставлявших» поэтов использовать этот жанр, позволит, конечно, гораздо полнее и точнее охарактеризовать и самый жанр поэмы тех лет, лучше понять протекавшие в нем процессы и их обусловленность. В целом причины эти кроются в общественно-психологических условиях послереволюционной действительности, наложивших своеобразную печать на все литературное развитие той эпохи: изменился, приобретя новое, доселе не известное качество — массовость — характер литературного процесса, значительно повысилась роль читателя, запросы которого оказывали существенное воздействие на развитие литературы⁴⁶ и т. д., — но вопрос этот, безусловно, нуждается в обстоятельном освещении на конкретном материале.

Не только не решен, но еще и не поставлен исследователями и вопрос о периодизации поэмы 20-х годов, об установлении этапов ее развития. Правда, порой высказывается мнение о том, что в целом жанр поэмы не поддается какой-либо

⁴⁵ Подробнее об этом см. в четвертом разделе моей статьи «Маяковский в поэзии 20-х годов и современность» (в кн.: Опыт советской литературы и современность. Сборник статей. Изд. Ленинградского университета (в печати)).

⁴⁶ Интересно, что читательские письма тех лет к поэтам содержат порой призывы создать «поэму современности» (см., например, письмо Л. Бутович к Сергею Есенину от 22 августа 1924 года (Государственный литературный музей, ф. 4, ОФ 27)).

периодизации, что если «история романа знает свои этапы» и «четко периодизируется», то «этапы и периоды истории поэмы воспроизвести было бы невозможно: Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Блок, Хлебников, Маяковский, Есенин, Пастернак, Твардовский, Евтушенко, Вознесенский — это никак не история поэмы, а скорее история поэтов, каждый из которых мог бы действовать независимо от других (?! — В. Б.). И лишь некоторые, самые общие закономерности эстетической жизни поэмы можно уловить в странно неподвижном потоке ее необыкновенной истории».⁴⁷ Думается, однако, что подобная точка зрения могла возникнуть как раз в силу того, что, во-первых, история развития жанра поэмы в целом освещена у нас еще крайне недостаточно и, во-вторых, еще меньшее внимание уделялось при этом проблемам периодизации жанра.

Не вызывает сомнений необходимость установления этапов развития и для поэмы первых лет революции и 20-х годов: этого требует прежде всего соблюдение принципа историзма. Ведь поэма этого периода не есть нечто статичное и неподвижное, это — процесс, движущийся, развивающийся, и анализировать его так, как это делает, например, А. Н. Лурье, нередко рассматривая в одном ряду произведения и начала, и середины, и конца 20-х годов, — значит неизбежно в чем-то упростить, а то и попросту исказить его: в начале 20-х годов перед поэтами стояли одни задачи, а в конце — уже существенно иные.

Трудности всякой периодизации — в определении, условно говоря, поворотных моментов, «рубежей» развития. Думается, что для поэмы первых лет революции и 20-х годов такими этапными моментами являются 1921, 1924—1925 и 1927—1928 годы — окончание гражданской войны и переход к восстановлению народного хозяйства, смерть В. И. Ленина и десятилетний юбилей существования Советской власти. Эти события стали мощными общественно-психологическими факторами действительности тех лет и оказали громадное воздействие на развитие литературы, прежде всего — жанра поэмы, в основе которой, как известно, всегда лежит концепция мира — настоящего или прошлого, интерпретируемого с точки зрения современности.

С выделением первого периода (1917—1921 годы) соглашаются сегодня хотя и не все, но очень многие исследователи, поэтому нет необходимости детально останавливаться на нем. Выделение же последующих периодов требует хотя бы самых кратких пояснений.

Поэтическая лениниана, берущая свое начало уже в первые послереволюционные годы, давно привлекает к себе внимание исследователей, но особенно много работ на эту тему появилось в процессе подготовки и проведения 100-летнего юбилея со дня рождения В. И. Ленина. К сожалению, однако, «результаты конкретных исследований далеко не всегда учитываются в обобщающих трудах», «наблюдения и выводы, касающиеся творчества отдельных писателей, слабо соотнесены с общим движением литературного процесса», а «такое обособление ленинской темы в конечном счете суживает, обедняет реальную картину литературного развития».⁴⁸

Справедливость сказанного подтверждает и практика изучения поэм, посвященных В. И. Ленину. До недавнего времени даже в наиболее обширных и обстоятельных работах поэма «Владимир Ильич Ленин» с точки зрения жанра изучалась крайне изолированно, вне какой-либо связи не только с поисками поэтов тех лет в жанре поэмы, но и с другими поэмами того времени, посвященными ленинской тематике (это характерно и для специальных монографий И. М. Машбиц-Верова и Ф. Н. Пицкель о поэмах Маяковского, и для многочисленных книг, посвященных только этой поэме). Неудивительно поэтому, что поэма трактовалась как одно из вершинных и этапных произведений в творческой биографии поэта, но не жанра поэмы в целом. Соответственно, заметим, поступали исследователи и при обращении к теме В. И. Ленина в творчестве Есенина и других поэтов.

В последние годы в литературоведческий обиход вошли, наконец, и поэмы ряда других авторов о В. И. Ленине, однако исследователи по-прежнему никак не соотносят работу поэтов над этими произведениями с общим движением жанра поэмы. А между тем предпринимавшиеся тогда попытки эпического осмысления ленинской темы стали событием не только творческой биографии того или иного поэта, но и в целом жанра поэмы, и можно с полным на то правом сказать, что «Владимир Ильич Ленин» Маяковского — этапное произведение не только в творчестве поэта, но и вообще в развитии поэмы 20-х годов.

Обращаясь к эпическому воплощению образа В. И. Ленина, и Маяковский, и другие поэты решали при этом — каждый по-своему — ряд проблем, характерных, во-первых, для идейно-эстетических исканий литературы тех лет (например, проблема

⁴⁷ Л. С. Мелихова. Человек в поэме (к специфике жанра). В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Сборник статей, посвященный памяти профессора А. Н. Соколова. Изд. Московского университета, 1971, стр. 188.

⁴⁸ В. В. Тимофеева. Образ В. И. Ленина в литературе 20-х годов и проблема нового героя. «Русская литература», 1970, № 1, стр. 79.

нового героя и гуманизма)⁴⁹ и, во-вторых, для поисков путей развития эпической поэзии (принципы изображения героя в эпосе, проблема соотношения в нем лирики и эпоса, место и роль авторской личности и т. д.). Решения их, найденные Маяковским, имели, как известно, не только горячих сторонников, но и активных противников — и среди критиков (отклики их отчасти проанализированы в литературе о поэме, хотя, к сожалению, без учета вопросов жанровой специфики), и среди самих поэтов. Общеизвестна полемика Д. Бедного с Маяковским на Первой Всесоюзной конференции пролетарских писателей 9 января 1925 года, для которой пмешаяся в публикации одного из отрывков поэмы «Владимир Ильич Ленин» опечатка послужила лишь поводом, а не причиной, так как в целом Д. Бедный протестовал против самого принципа изображения В. И. Ленина в этой поэме. В спор с Маяковским вступил и А. Безыменский, полемизируя уже самим названием своей поэмы («Владимир Ильич Ульянов»). Совершенно неприемлемой оказалась поэма Маяковского для И. Сельвинского, который категорически требовал «подлинно эпического», т. е. беспристрастного, как бы со стороны, изображения Ленина и отрицал право поэта выражать при этом те или иные свои эмоции, считал совершенно недопустимым зримое или незримое присутствие в поэме авторской личности. Poleмика эта, как известно, продолжалась и спустя много лет после смерти Маяковского. «У Маяковского — „я и Ленин“, а у меня сам Ленин. Философия Маяковского — это его отношение к Ленину, а моя — это Ленин и мир»,⁵⁰ — так сформулировал И. Сельвинский в 1965 году отличие своего решения ленинской темы от решения Маяковского. Наконец, своим путем, отличным и от Маяковского, и от других поэтов, пошел С. Есенин.

Все эти факты (а число их легко умножить) свидетельствуют о том, что опыты эпического осмысления образа В. И. Ленина, во-первых, не были изолированы друг от друга и, во-вторых, закономерно предопределили активизацию жанровых и иных поисков поэтов в области поэмы, открыв в ряде случаев новые пути обогащения жанра и в то же время обнажив бесперспективность и даже ошибочность некоторых «новаций». Следовательно, не только можно, но и нужно рассматривать эти опыты как новый этап в развитии жанра, обусловивший ряд принципиально важных его завоеваний.

Аналогичным общественно-психологическим фактором, стимулировавшим дальнейшее развитие поэмы, стал и десятилетний юбилей Октябрьской революции, получивший достаточно широкое отражение в литературе того времени. Поэма «Хорошо!» лишь значительно возвышалась над этими произведениями, но не была единственной попыткой такого рода, как то может показаться из посвященных ей исследований, в которых она рассматривается совершенно изолированно с точки зрения жанра. Маяковский упорно искал в ней — и нашел — новые возможности обогащения жанра, и эти его поиски, как хорошо известно, имели и сторонников, и противников. Poleмика вокруг поэмы освещалась неоднократно, но опять-таки без учета вопросов жанровой специфики. Если же мы внимательно проанализируем ее с этой точки зрения, то увидим, что и в данном случае речь шла не просто об «ограниченном» и «широком» видении современности, как о том говорит, например, И. Сельвинский,⁵¹ но о путях развития жанра.

Наиболее плодотворное осмысление закономерностей развития жанра возможно, как справедливо отмечают многие исследователи, лишь при так называемом типологическом его изучении, которое «в отличие от сравнительно-исторического подхода к литературе» «предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литературных явлений и не просто их сходных черт и не связей, как таковых, а раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду».⁵²

Некоторые шаги в типологическом изучении поэмы первых лет революции и 20-х годов уже предприняты (в работах П. С. Выходцева, А. В. Кулинич и других авторов), но это пока лишь начальные подступы, не всегда, к тому же, удачные, во многом осложненные крайне слабой разработкой общетеоретических проблем жанра. Некоторые исследователи, например, выделяют два типа поэм — лиро-эпическую и лирическую, — но при этом так интерпретируют последнюю, что фактически и не считают ее поэмой. А. В. Кулинич, например, достаточно определенно утверждает, что лирическая поэма относится уже не к эпическому, а к лирическому роду: «Ранние поэмы Маяковского не относятся к эпическому роду, это лирические произведения, построенные в виде исповеди и проповеди, в них нет или

⁴⁹ Подробно о связи художественного воплощения образа Ленина с проблемой нового героя см. в упомянутой статье В. В. Тимофеевой «Образ В. И. Ленина в литературе 20-х годов и проблема нового героя».

⁵⁰ Цит. по: Д. М. Молдавский. Из писем И. Л. Сельвинского. «Русская литература», 1969, № 4, стр. 175.

⁵¹ Там же.

⁵² М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. «Советский писатель», М., 1970, стр. 256.

почти нет (весьма существенная оговорка! — В. В.) развернутого действия, сюжета, истории определенного человеческого характера»; «поэмы Маяковского (здесь уже все поэмы, а не только ранние! — В. В.), большинство поэм Асеева, поэтов пролетарских объединений — произведения лирического рода»⁵³ и т. д.

Но коль скоро поэма утрачивает свою родовую принадлежность, то о ней правильнее говорить не как о поэме, а просто как о большом стихотворении. Именно так, как известно, и поступал И. Сельвинский («лирическая поэма, то есть длинное-длинное стихотворение от первого лица»)⁵⁴ утверждая, что Маяковский «не обладал» искусством написания поэмы, «сам это прекрасно чувствовал и никогда не брался за несвойственную ему работу», т. е. даже и не пытался писать поэм.⁵⁵ И. Сельвинский, впрочем, был далеко не одинок в таком мнении. Подобная точка зрения получила весьма широкое распространение,⁵⁶ более того, — получила признание и даже определенную поддержку в издающейся сейчас «Краткой литературной энциклопедии», в которой самый термин «лирическая поэма», с одной стороны, вроде бы и не отвергается, так как широко употребляется при характеристике конкретных произведений во многих статьях, в том числе и теоретического характера,⁵⁷ а с другой — отрицается. В статье о поэме⁵⁸ это делается молчаливо (там просто нет никаких упоминаний о такой разновидности жанра), но в статье «Лирика» автор ее (Л. И. Тимофеев) совершенно определенно ставит знак равенства между стихотворением и лирической поэмой, утверждая, что лирическое стихотворение может «умещаться в 2—3 строчках или развертываться в сложное по своей структуре построение, представляющее собой разностороннюю картину духовной жизни поэта (лирического героя) — то, что можно назвать монументальной Лирикой»: например, ранние поэмы В. Маяковского, «Поэма Горы» и «Поэма Конца» М. Цветаевой, «Середина века» В. Луговского (! — В. В.), «которые лишь условно могут быть названы поэмами в строгом жанровом понимании».⁵⁹

Таким образом, книга поэм «Середина века» (которую, собственно говоря, нельзя относить и к числу лирических поэм, так как в ней очень сильно выражено эпическое начало — не в традиционном виде, характерном для эпохи классицизма, к которой, в сущности, и апеллируют все сторонники «подлинной эпичности», а в новом его качестве, обогащенном всем предшествующим опытом развития поэмы, в том числе и послеоктябрьских лет, прежде всего опытом Маяковского) является лишь всего-навсего развернутым стихотворением, монументальной лирикой! Подобные утверждения свидетельствуют об игнорировании исследователями активно (и закономерно!) развивающегося в поэзии нашего века процесса «приобретения лирическим характером эпических черт»,⁶⁰ который наиболее интенсивно и результативно отразился в творчестве А. Блока и В. Маяковского, а в менее четко выраженной форме, давшей и менее плодотворные результаты, характерен для творчества В. Брюсова, А. Белого и ряда других поэтов начала века. Суть его хорошо раскрыта в содержательной работе Л. К. Долгополова,⁶¹ что позволяет нам не останавливаться на нем подробнее. Напомним лишь, что на материале поэм Маяковского он был удачно раскрыт еще три десятилетия назад в статье А. И. Метченко «Из наблюдений над стилем ранних поэм В. В. Маяковского», где было убедительно показано, что, хотя поэмы и создавались Маяковским средствами лирики, «лирический герой» их — «в полном смысле эпический образ».⁶²

⁵³ А. В. Куленич. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов, стр. 298, 291.

⁵⁴ Илья Сельвинский. Эпос. Лирика. Драма. Заметки на полях поэзии. «Литературная газета», 1967, № 17, 26 апреля, стр. 4.

⁵⁵ См., например: Илья Сельвинский. Возрождение поэмы. «Литературная газета», 1965, № 86, 22 июля, стр. 3.

⁵⁶ «Поэмами стали называть, — читаем в одной из «Теорий литературы», — не только стихотворные повествовательные произведения, но и большие, длинные лирические стихотворения. Таковы, например, многие произведения Маяковского: „Война и мир“, „Хорошо!“ и др.» (Г. Н. Пospelov. Теория литературы. Учпедгиз, М., 1940, стр. 143). Можно было бы привести здесь десятки подобных высказываний.

⁵⁷ См.: Краткая литературная энциклопедия, т. 1, изд. «Советская энциклопедия», М., 1962, стлб. 82, 209, 224, 317, 350, 624, 789, 913, 954, 1073; т. 2, стлб. 914, 916, 920, 942 и др.; т. 3, стлб. 186, 297, 304, 322, 344—345, 427, 549, 555, 569, 673 и т. д.

⁵⁸ Там же, т. 5, стлб. 933—935.

⁵⁹ Там же, т. 4, стлб. 210—211.

⁶⁰ Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков, стр. 138.

⁶¹ Там же, стр. 136—144.

⁶² «Ученые записки Куйбышевского педагогического института им. В. В. Куйбышева», вып. 6, 1942, стр. 25.

Наряду с лиро-эпической и лирической поэмой в 20-е годы существовали и иные разновидности жанра. Предпринимались попытки создания «чисто эпических» поэм, которые, правда, в большинстве своем были малоудачными. Нередко поэты обращались к форме драматической поэмы, которая до сих пор не привлекла внимания исследователей. Наконец, именно в это время происходят активные поиски новых жанрообразований, также заслуживающие внимания исследователей. Мы имеем в виду прежде всего такую разновидность жанра, как «маленькая» поэма.

Впервые, пожалуй, на нее обратил внимание П. С. Выходцев в монографии «Русская советская поэзия и народное творчество», но, к сожалению, его наблюдения над ней основаны исключительно на материале произведений 30-х годов (стр. 335—339), тогда как становление ее в советской поэзии связано с периодом гражданской войны и начала 20-х годов (прежде всего, конечно, с именем Сергея Есенина, который создал около сорока таких поэм),⁶³ о чем в монографии и не упоминается, хотя сами эти произведения анализируются в ней.⁶⁴ Затем их слегка коснулся А. В. Кулинич, подчеркнув, что «слабость „скифских“ и имажинистских „поэм“ Есенина в значительной степени объяснялась их отрывом от традиций поэзного жанра. Произведения эти были безгеройные, бессюжетные, в большей степени отражали субъективные настроения поэта, чем реальную действительность. Писавшиеся с установкой на новаторство (?! — В. Б.), они не стали событием в творческой биографии поэта»⁶⁵ и т. д.

С этим трудно согласиться. Поэмы эти не только не находятся «в отрыве» от традиций жанра, но, напротив, завершают длительный путь поисков поэтов предшествующих периодов в этом направлении.

Интересно отметить, что последовательное и неуклонное сокращение объема достаточно отчетливо прослеживается на протяжении всей истории русской (и не только русской) поэмы, в том числе и на раннем этапе ее развития: если, скажем, «Телемахиды» Тредиаковского насчитывала около 20 000 стихов, то объем, например, «Россияды» Хераскова в два раза меньше (около 10 000 стихов). В конце XVIII—начале XIX века эта тенденция еще более углубляется, и возникает ряд относительно «коротких» (по сравнению с эпопеей XVIII века) поэм, причем исследовавший их А. Н. Соколов⁶⁶ пришел к выводу, что и по композиции, и по ритмике они в известной мере предвосхитили романтическую поэму. Но особенно наглядно этот процесс — резкое сокращение объема поэмы — обнаруживает себя в творчестве Пушкина: первая поэма его («Руслан и Людмила») была почти в четыре раза короче «Россияды» (2815 стихов), последняя же («Медный всадник») — в семь с лишним раз короче первой (465 стихов). «... От произведения к произведению, — отмечает в связи с этим Д. Д. Благой, — мы неизменно сталкиваемся — лучшее доказательство неслучайности данного явления — с уменьшением объема. Причем, особенно важно отметить, наблюдается своего рода закон обратной пропорциональности: при уменьшении внешнего объема все повышается как художественная выразительность произведения, так и его идейная насыщенность».⁶⁷ Налицо, таким образом, ярко выраженное стремление Пушкина «ко все большей и большей сгущенности формы»,⁶⁸ одинаково, кстати, характерное и для драматургии, и для прозы его.

Процесс этот продолжался и в последующее время (в конце XIX века у В. Брюсова появляется уже термин «поэмка»), и, надо сказать, в целом он еще не осмыслен. Больше того, его постоянно игнорируют, когда, например, упрекают поэтов начала нашего века в том, что они «отказывались от попыток дать масштабную картину современности и образ современника крупным планом».⁶⁹ И как-то забывают при этом, что, скажем, Лев Толстой говорил не о нежела-

⁶³ Краткий обзор их содержится в статье: А. Т. Васильковский. Жанровое своеобразие «маленьких поэм» С. Есенина. В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 3 (9). Изд. Львовского университета, 1968, стр. 39—47.

⁶⁴ Более того, исследователь почему-то утверждает, что и самый термин «маленькая поэма» появился лишь в 30-е годы, что он был введен в обиход А. Сурковым (стр. 335). Термин этот, как известно, употреблял Сергей Есенин, находим его и у других поэтов, современников Есенина: Петра Орешина, Евг. Сокола и др., — причем ни сам Есенин, ни его современники не являются «авторами» термина, который появился еще в конце XIX века. Достаточно сказать, что один из томов (1896) пятитомного собрания стихотворений Константина Фофанова имел подзаголовок: «Маленькие поэмы».

⁶⁵ А. В. Кулинич. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов, стр. 313.

⁶⁶ См.: А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд. Московского университета, 1955, стр. 216—220.

⁶⁷ Д. Благой. Мастерство Пушкина. «Советский писатель», М., 1955, стр. 47.

⁶⁸ Там же, стр. 48.

⁶⁹ А. В. Кулинич. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов, стр. 287.

нии поэтов писать крупномасштабные произведения, а о невозможности создавать в конце прошлого — начале нашего века подобные произведения: «Вот на моей памяти стало невозможным написать длинную поэму в стихах».⁷⁰

Нет сомнений в том, что «рождение» «маленькой» поэмы как особой разновидности жанра связано именно с этим процессом. Бесспорно и то, что особая роль здесь принадлежит Сергею Есенину, в чем убеждает сопоставление его творческих поисков в этом направлении с поисками, скажем, Андрея Белого. Внешне, казалось бы, поэты шли одним и тем же путем (более того, и сам Есенин подчеркивал, что А. Белый многое дал ему «в смысле формы»), однако результаты у них оказались прямо противоположными: полный распад, разрушение жанра у А. Белого и окончательная кристаллизация новой разновидности поэмы у Есенина. И, как известно, это не прошло бесследно не только для него самого (к «маленькой» поэме Есенин вновь обратился в 1924—1925 годах, т. е. в наиболее зрелый период своего творчества), но и в целом для советской поэзии. Получившая в значительной мере благодаря Есенину широкое распространение в начале 20-х годов, жанровая форма «маленькой» поэмы широко использовалась и поэтами последующих периодов, например, А. Сурковым и некоторыми другими поэтами 30-х годов.⁷¹

Необходимо обратить внимание и на еще одно явление, — формирование в это время особых групп стихотворений (наибольшее распространение они получили в творчестве того же Есенина, хотя характерны и для других поэтов — Н. Клюева, П. Орешина, А. Ширяева и др.), являющихся своеобразным «переходным этапом» от цикла стихотворений к поэме. Некоторые из этих групп исследователи порой просто считают поэмами,⁷² что едва ли правомерно: состав этих групп — а у Есенина, например, их более двадцати — почти все время видоизменяется (и количественно, и композиционно). Мы предложили бы называть их *концепталами* (от лат. *conceptio* — созвучие, гармония), понимая под этим термином лабильную группу лирических стихотворений, обладающую в своем конкретном проявлении определенной идейно-эстетической и эмоциональной целью и завершенностью, но не являющуюся сколько-нибудь устойчивой, постоянно — и внешне, по своему составу, и внутренне, композиционно, — в силу различных причин, изменяющуюся, т. е., иначе говоря, относительно замкнутую стихотворную группу, не обладающую статичностью, в отличие от цикла, перепечатающегося после окончательного формирования уже без каких-либо изменений. Эту группу в каждом ее индивидуальном проявлении можно рассматривать в качестве своеобразной лирической поэмы (функцию которой она фактически и выполняет) — поэмы, выступающей, даже при сохранении своего прежнего названия, каждый раз с новым, присущим только данной комбинации стихотворений, звучанием (ср., например, одноименные группы стихотворений «Русь» в первом (1916) и втором (1918) издании сборника Есенина «Радуница»: они разительно отличаются как по составу (пятнадцать стихотворений в первом и только шесть — во втором), так, естественно, и по композиции).⁷³

Исследование русской советской поэмы первых лет революции и 20-х годов не может быть в полной мере успешным, если оно будет вестись замкнуто, изолированно. Поэма должна быть включена в ряд других литературных явлений, что позволит более точно и верно определить и ее своеобразие. Представляется поэтому необходимым рассмотрение ее в общей системе жанров стихотворного эпоса того времени, т. е. выявление ее места среди таких форм, как роман и повесть в стихах, с одной стороны, и стихотворный рассказ, сказ и сказка — с другой. В имеющихся на сегодня работах различие между этими жанровыми формами очень часто вообще не принимается во внимание, стихотворные повести и романы нередко рассматриваются наряду с поэмами, причем порой одни и те же произведения исследователи называют то поэмой, то повестью в стихах, не придавая существенного значения этим жанровым определениям. Все это в конечном счете не может не сказаться и на точности характеристики жанрового своеобразия собственно поэмы. Следует внимательно проанализировать и то влияние, которое

⁷⁰ См.: А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 169.

⁷¹ Подробней об этом см.: Л. С. Волкова. Маленькие поэмы А. Суркова. В кн.: Художественное богатство советской литературы. Сборник статей. Краснодар, 1965, стр. 164—173; П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество, стр. 335—339.

⁷² В монографии П. С. Выходцева «Русская советская поэзия и народное творчество» (стр. 64) среди других поэм Есенина упоминаются без каких-либо пояснений «Голубень» и «Трерядница». На наш запрос исследователь ответил, что он имел в виду группы стихотворений с такими названиями в авторских сборниках поэта.

⁷³ Подробней об этом см. в моей статье «Сергей Есенин и книгоиздательство „Московская Трудовая Артель Художников Слова“ (1918—1920)». В кн.: Есенин и современность. Сборник статей. Изд. «Современник», М. (в печати).

оказывала поэма на весь литературный процесс тех лет, и, в частности, на роман и повесть.⁷⁴

Необходимы также работы, рассматривающие поэму 20-х годов как этап в развитии жанра советской поэмы в целом. Беглые замечания об этом имеются лишь в работах П. С. Выходцева, однако здесь требуются глубокие специальные исследования. Ощущается, наконец, потребность и в значительно более широкой постановке вопроса — о поэме 20-х годов как явлении мирового значения. Ряд замечаний на эту тему содержится в работах Д. Ф. Маркова и болгарской исследовательницы Е. Даскаловой,⁷⁵ но в целом эта важная тема еще, по существу, и не поставлена.

Поэма первых лет революции и 20-х годов — одна из ярчайших страниц истории советской поэзии, и это обязывает нас всесторонне осмыслить ее и в историко-литературном, и в теоретическом аспектах. Начало этому изучению положено, однако исследователям еще многое предстоит сделать в этом направлении.

А. П. Ф И Л А Т О В А

СОВЕТСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН. ИТОГИ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В последние годы усилился интерес литературоведов к проблемам теории и истории романа.¹ Появились исследования, посвященные различным его разновидностям. Итоги изучения советского романа подведены Л. Ершовым, в его статье намечены и дальнейшие перспективы освоения литературной наукой этого ведущего жанра прозы.²

Исторический роман как одна из разновидностей романа начал изучаться значительно ранее, нежели другие. Вышло в свет немалое количество работ, посвященных его теории и истории, однако это вовсе не означает, что все главные проблемы уже поставлены и решены.

Для того чтобы создать глубокое художественное обобщение (а в этом цель советского исторического романа), писатель должен иметь серьезную историческую, философскую и социологическую подготовку, большой жизненный опыт. Не случайно, наверное, лучшие наши исторические романы написаны художниками, обладавшими немалой творческой практикой. Над «Петром Первым» А. Толстой работал, уже будучи автором многочисленных произведений, в том числе двух книг из эпопеи «Хождение по мукам»; «Емельян Пугачев» В. Шипкова был создан после «Угрюм-реки», в последние, наиболее зрелые годы творческой жизни писателя. Романы В. Яна «Чингиз-хан», «Батый», «К „последнему морю“» подводят итог долгому и непростому литературному пути писателя. О. Форш, А. Чапыгин, С. Сергеев-Ценский, Вс. Иванов, М. Шагинян и многие другие стали историческими романистами не в начале своей литературной деятельности, а тогда, когда ими был приобретен опыт работы в других жанрах.

Не случайно и то обстоятельство, что сами художники неоднократно говорили о сложности воплощения исторической темы. В. Шипков считал, что за историче-

⁷⁴ Самые первые шаги в этом направлении уже сделаны: В. Н. Хаблин. Поэмно-песенное начало в ранней советской «большой прозе». (Русская повесть и роман о революции и гражданской войне — первая половина 20-х годов). «Научные доклады высшей школы», филологические науки. 1972, № 5, стр. 3—14.

⁷⁵ Д. Ф. Марков. Типологические тенденции в развитии художественных форм революционных литератур после Октября. В кн.: Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература. Изд. «Наука», М., 1970, стр. 116—131 (в 1967 году статья издана отдельной брошюрой); Екатерина Даскалова. Октябрьская поэма на А. Блок «Двенадцать» и някои особенности в жанровото развитие на революционната поэма в съветската и българската литература през 20-те години. В кн.: Ленинските идеи за изкуството и нашата съвременност. София, 1970, стр. 151—165.

¹ А. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. «Советский писатель», М., 1958; В. Кожин. Происхождение романа. «Советский писатель», М., 1963; История русского советского романа, кн. I—II. Изд. «Наука», М.—Л., 1965; Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. (Национальные традиции и новаторство). Изд. «Наука», М.—Л., 1965; Л. Бураков. Публицистический роман. Конфликты и характеры. Изд. Саратовского унив., Саратов, 1970.

² Л. Ф. Ершов. Итоги и перспективы изучения советского романа. «Русская литература», 1971, № 3.

ский роман писателю следует браться «при полном обладании творческими силами и писательским опытом».³

Несмотря на то, что прочные основы теории исторического романа были заложены в Европе — Вальтером Скоттом, в России — Пушкиным, Белинским, Добролюбовым и предложенное ими решение многих теоретических проблем сохранило свое значение и в наше время, споры об историческом романе все же продолжаются. Почти каждый художник, завершив работу, формулирует свои мысли, выводы, наблюдения, свое понимание специфики работы над художественным воссозданием прошлого.

К концу 30-х годов были созданы романы, которые определили главные направления в советской исторической прозе. Годы Великой Отечественной войны подтвердили актуальность, политическую ее значимость. Не случайно в это время тема героического прошлого занимает почетное место в нашей литературе.

Произведения, написанные на различном материале (от истории древнерусского государства до революционного пролетарского движения в России и Европе), отразили сложные, иногда противоречивые поиски наиболее плодотворных путей художественного воспроизведения страниц народной истории, непростой процесс овладения подлинным историзмом, потребовавший разработки емкой и выразительной формы для воссоздания исторического времени и героя. Каждый из лучших исторических романов нес в себе те или иные идейно-художественные открытия, которые, будучи взятыми в целом, определили новаторский характер советской исторической прозы и позволили Горькому сделать известный вывод о рождении у нас такого исторического романа, какого еще не знала ни одна литература мира.

Критике 20—30-х годов, находящейся в процессе становления, было еще не под силу дать объективно верную и всестороннюю оценку того принципиально нового, что нес советский исторический роман. И хотя тогда было опубликовано достаточно много рецензий и статей, в них наряду с верными мыслями содержалось множество ошибочных суждений.

Богатый и разносторонний опыт, накопленный советским историческим романом, нуждался в теоретическом осмыслении. Этим объясняется интерес к историческому роману литературоведов послевоенного времени. Разумеется, начинать надо было с воссоздания картины его жизни, с характеристики наиболее значительных произведений, с выявления их отличительных особенностей.

Р. Мессер в своей книге «Советская историческая проза» (1955) поставила перед собой задачу раскрыть «сущность советского исторического романа как составной части литературы социалистического реализма». Поэтому она отбирает произведения, ставшие своеобразными вехами, стремясь на их анализе показать новаторский смысл обращения писателей к исторической теме. Р. Мессер соотносит исторический роман с литературным процессом, говорит о важности классического наследия для понимания путей его развития, а также о значении горьковского историзма. В ее книге ставится вопрос о роли автобиографической трилогии, «Дела Артамоновых» и «Жизни Климса Самгина» М. Горького в развитии исторической прозы. И хотя Р. Мессер не удалось глубоко охарактеризовать особенности и сущность горьковского историзма, она исследовала все же более широкий материал, чем ее предшественник М. Серебрянский, автор критического очерка «Советский исторический роман» (1936).

Заметный вклад в изучение русской исторической прозы был внесен С. Петровым. В его книгах «Исторический роман А. С. Пушкина» (1953), «Советский исторический роман» (1958), «Русский исторический роман XIX века» (1964) осмыслен широкий литературный и литературно-критический материал. Две из них явились первым опытом воссоздания истории развития исторического романа в русской и советской литературе, взятой в ее наиболее значимых проявлениях. Книга С. Петрова «Советский исторический роман» существенно дополняет работу Р. Мессер. Анализ достаточно широкого круга произведений, относящихся к разным периодам советской литературы, позволяет обозначить главные линии в становлении советского исторического романа, наметить характерные для него черты, главным образом в области идейно-тематического новаторства. С. Петров отмечает своеобразие подхода романистов к историческому материалу, их интерес к переломным периодам в истории. Проникновение в высокую область больших политических интересов, воссоздание образа народа, изображение волевого действенного героя — вот отличительные черты исторического романа нового времени.

Важнейшим принципом типизации в советском историческом романе С. Петров справедливо считает принцип социально-исторического детерминизма. Руководствуясь ясными методологическими критериями в оценке произведений исторической прозы, исследователь отмечает в них наиболее характерные просчеты идеологического характера: идеализацию и модернизацию прошлого, ошибочное решение проблемы соотношения национального и классового, нечеткое понимание роли исторической личности.

³ В. Я. Шишков. Неопубликованные произведения. Воспоминания о В. Я. Шишкове. Письма. [Л.], 1956, стр. 206.

Исследование С. Петрова, обобщающее практику советского исторического романа, дает верное представление о том, каким нелегким и непрямым путем совершалось становление исторического повествовательного жанра, какие победы и поражения были на этом пути, открывает перспективу для дальнейшего изучения конкретных теоретических проблем, рожденных спецификой жанра.

Книгу С. Петрова дополняет в каких-то отдельных моментах фактическим материалом, главным образом из области критических оценок 20—30-х годов, работа Ю. Андреева «Русский советский исторический роман. 20—30-е годы» (1962). Автор ставит перед собой задачу дать «историко-литературное описание» «сложного и противоречивого процесса» развития исторического романа.

В послевоенные годы появился ряд монографий и критико-биографических очерков о крупных художниках, среди них работы А. Алпатов — «Алексей Толстой — мастер исторического романа» (1958), Г. Владимирова — «Поэзия правды. Статьи о творчестве Сергея Бородина» (1959), Е. Кудряшовой — «Степан Злобин как автор исторических романов» (1961), Л. Разгона — «Василий Ян» (1969), А. Тмарченко — «Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество» (1966) и другие.⁴ Вышли переработанные издания книг Б. Вальбе об А. Чапыгине и М. Чарного об Артеме Веселом, интенсивно публикуются материалы из архивов писателей, воспоминания, письма.⁵

Лаборатория советского исторического романа раскрывается в высказываниях А. Чапыгина, Ю. Тынянова, А. Толстого, В. Яна, В. Шишкова, С. Злобина, С. Голубова, Г. Серебряковой, М. Шагинян, Н. Задорнов, А. Степанова и других.⁶

Различные стороны творчества крупнейших исторических романистов — А. Толстого, В. Шишкова, С. Сергеева-Ценского, С. Бородина, О. Форш — исследуются также в диссертационных работах, защищенных в последние годы.⁷

⁴ См., например: И. Изотов. Вячеслав Шишков. Критико-биографический очерк. «Советский писатель», М., 1956; В. Чалмаев. Вячеслав Шишков. Изд. «Советская Россия», М., 1969; Г. Макаренко. Сергей Николаевич Сергеев-Ценский. Симферополь, 1961; П. Плукш. Сергей Николаевич Сергеев-Ценский. Изд. «Просвещение», М., 1968, и др.

⁵ Назовем только некоторые из таких публикаций: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. Изд. «Молодая гвардия», М., 1966; В. Ян. 1) Путешествия в прошлое. «Вопросы литературы», 1965, № 9; 2) Мои скитания и первые замыслы исторических произведений. В кн.: Детская литература. Изд. «Детская литература», М., 1965; 3) Записки, дневники, письма. «Литературная Россия», 1965, № 2, 8 января; В. Я. Шишков. Неопубликованные произведения. Письма. Воспоминания о В. Я. Шишкове. Ленинград, Л., 1956; Сергеев-Ценский в жизни и творчестве. Воспоминания современников. Тамбов, 1963; К. Эглэ, И. Ансаберг. Сергеев-Ценский и Советская Латвия. «Известия АН ЛатвССР». 1960, № 5; Об Артеме Веселом. «Новый мир», 1963, № 11.

⁶ С. Голубов. Правда и вымысел в советском историческом романе. «Вопросы литературы», 1958, № 1; Н. Задорнов. Как я работал над моими книгами. В кн.: Советская литература и вопросы мастерства, вып. 1. «Советский писатель», М., 1957; С. Злобин. 1) О моей работе над историческим романом. В кн.: Советская литература и вопросы мастерства, вып. 1; 2) Как мы пишем. (Ответы на анкету). «Вопросы литературы», 1962, № 5; М. Шагинян. 1) Как я работала над «Семьей Ульяновых». «Вопросы литературы», 1963, № 7; 2) Как я писала «Семью Ульяновых». «Дон», 1960, № 4; Г. Марков. Жизнь. Литература. Писатель. «Советский писатель», М., 1974; С. Залыгин. Интервью у самого себя. «Советский писатель», М., 1970; В. Сафонов. Воскрешая историю. «Вопросы литературы», 1971, № 3; А. Васильев. От документа — к книге. «Вопросы литературы», 1971, № 3.

⁷ В. Беляев — «Исторический роман А. Н. Толстого „Петр Первый“» (Киев, 1956); В. Голицына — «Исторический роман А. Н. Толстого „Петр Первый“» (Л., 1955); Г. Макаровская — «Роман А. Н. Толстого „Петр Первый“» (Проблема народа и Петра в творчестве Толстого) (Саратов, 1955); М. Чхиквадзе — «Архаическая лексика и архаические формы языка в романе А. Н. Толстого „Петр Первый“» (Тбилиси, 1963); А. Пауткин — «„Петр Первый“ А. Н. Толстого и проблемы исторического романа» (М., 1965); Н. Додонова — «Проблема характера в историческом романе А. Н. Толстого» (М., 1963); Е. Боярский — «Роман-эпопея в советской исторической прозе 30—40-х годов» (М., 1966); В. Потапов — «Стиль исторического повествования В. Я. Шишкова „Емельян Пугачев“» (М., 1952); А. Русакова — «Вячеслав Шишков и его историческое повествование „Емельян Пугачев“» (Л., 1953); В. Охитин — «Проблема народа и вождя в историческом повествовании В. Я. Шишкова „Емельян Пугачев“» (Саратов, 1952); Н. Латухина — «Народно-героическая эпопея В. Я. Шишкова „Емельян Пугачев“» (Саратов, 1954); А. Жовтис — «„Емельян Пугачев“ В. Я. Шишкова. (Отбор и творческое использование исторического материала)» (Ереван, 1954); Т. Гринфельд — «Роман В. Я. Шишкова „Емельян Пугачев“» (Рига, 1954); Э. Кондюрина — «Творческая история романа В. Я. Шишкова „Емельян Пугачев“» (М., 1955); Г. Жилиев — «Историческое повествование В. Я. Шишкова „Емельян Пугачев“» (М., 1955); А. Лосев — «„Емельян Пугачев“»

Таким образом, идет накопление фактического материала, его осмысление, систематизация. Усилия исследователей пока сконцентрированы преимущественно на изучении романа 20—30-х годов. Авторы большинства диссертаций и статей рассматривают также наиболее крупные явления исторической прозы данного времени. И в этом есть своя закономерность, ибо именно в 20—30-е годы в трудной борьбе с ложными установками, неверными точками зрения выковывалась эстетика советского исторического романа.

Если в книгах Р. Мессер, С. Петрова, Ю. Андреева давался систематический обзор, воссоздавалась история развития советского исторического романа, то Г. Ленобль поставил перед собой иные цели. Сборник его статей «История и литература» (1960) сочетает конкретную критику с теоретическим рассмотрением отдельных проблем. Г. Ленобль оперирует примерами из истории зарубежного и русского классического романа, в поле его зрения попадают советские исторические романы разного времени, и не только русские, но и принадлежащие другим национальным литературам («Рабы» С. Айни, «Навои» М. Айбека, «Абай» М. Ауэзова и др.). Критик соотносит современный роман о прошлом с классическим (статья «Традиции классиков и советский исторический роман») и выясняет, что же наш роман воспринял от классики, как русской, так и зарубежной.

В книге поставлен ряд вопросов: о соотношении прошлого и настоящего, народа и исторической личности, о роли и границах художественного вымысла, о сюжете в историческом романе. Все проблемы рассматриваются в одном определенном аспекте: как ставились они в классическом романе и какие изменения внесли в их решение советские исторические романисты. Этим и интересна книга Г. Ленобля, хотя в ней отсутствует детальное освещение поднятых тем.

Изучение общих закономерностей в развитии жанра имеет непосредственное отношение к выяснению новаторских черт исторического романа, рожденного революцией. Ряд важных выводов можно получить, изучая советский исторический роман в сопоставлении с современным ему зарубежным романом XX века (Л. Фейхтвангер, Т. Манн, Б. Франк, А. Мориа и др.) и с историческим романом социалистических стран.

От того, насколько изучено классическое наследие, насколько глубоко выявлен и обобщен опыт дореволюционного русского и зарубежного исторического романа, зависит плодотворность наблюдений, глубина и основательность выводов, относящихся к советскому историческому роману. В этом направлении уже есть определенные сдвиги. У нас детально исследованы «Капитанская дочка» Пушкина, «Тарас Бульба» Гоголя, «Война и мир» Л. Толстого, изучена теория исторического романа Пушкина, Беллинского, Добролюбова. В работе С. Петрова «Русский исторический роман XIX века» впервые воссоздана картина развития русского исторического романа от его первых шагов до «Войны и мира» Л. Толстого, изложена суть тогдашних споров, намечен круг проблем, бывших в поле зрения историков-художников и их критиков. Однако изучение русского исторического романа оканчивается «Войной и миром», общим местом стала констатация факта о затухании исторического романа в литературе конца XIX—начала XX века.

Следует заметить, что близкие к этому мысли высказывались и дореволюционными учеными. Так, А. Скабичевский пришел к выводу, что исторический роман «под конец семидесятых годов вступил в новую фазу существования», приняв «характер реакционной тенденциозности и узконационального самохвальства».⁸ Несколькими годами позднее Н. Рубакин в статье «Исторические романы и преподавание истории» отметил, что «исторические романы заслужили, за немногими исключениями, довольно-таки дурную славу».⁹ Наступление реакционной исторической беллетристики в эти годы давало ученым основания для такого рода наблюдений.

Однако прогрессивная линия в развитии исторической прозы не прекращалась.

Вяч. Шишкова и проблема жанра советского исторического романа» (Иркутск, 1960); П. Лихошвай — «Роман „Емельян Пугачев“ В. Шишкова. (Творческая история и мастерство писателя)» (Киев, 1967); Н. Бураков — «„Севастопольская страда“ С. Н. Сергеева-Ценского. (К проблеме стиля советского исторического романа)» (М., 1954); Г. Макаренко — «„Севастопольская страда“ С. Н. Ценского. (Принципы историзма)» (1952); П. Плужк — «Сергей Николаевич Сергеев-Ценский. (Жизнь и творчество)» (М., 1965); Г. Жилиев — «Художественная проза С. Н. Сергеева-Ценского. (Проблематика и поэтика)» (М., 1970); Л. Чернявская — «Романы С. Н. Сергеева-Ценского о первой мировой войне. (Проблематика и поэтика)» (М., 1970); Р. Сабирова — «О мастерстве Сергея Бородина — исторического романиста» (Ташкент, 1966); В. Акимов — «Творчество Сергея Бородина 1929—1969 годов» (М., 1969); О. Мартыненко — «Трилогия О. Д. Форш „Радищев“» (Л., 1966); Т. Евпова — «Исторические романы Ольги Форш 20-х годов» (М., 1963).

⁸ А. М. Скабичевский. История новейшей русской литературы. (1848—1890). СПб., 1891, стр. 376.

⁹ См. в кн.: А. В. Мезьер. Указатель исторических романов, оригинальных и переводных, расположенных по странам и эпохам. СПб., 1902, стр. 1.

Она была продолжена Маминым-Сибиряком. Его повесть «Охотины брови» (1891) отличалась от исторических произведений того времени прежде всего достаточно глубоким проникновением в суть социальных противоречий последней трети XVIII века, исторически конкретным и художественно выразительным изображением пугачевского движения, подлинным демократизмом авторской позиции, определившим всю идейно-образную структуру повести. Интересны те поиски, которые вел в этом направлении Короленко. Как известно, писатель задумал произведение о Пугачеве «Набеглый царь», для которого активно собирал материал и в котором хотел дать образ подлинного Пугачева. Пока еще недостаточно четко определено значение в исторической прозе «Хаджи Мурата» Л. Толстого, а также исторических романов В. Брюсова «Огненный ангел» и «Алтарь Победы», связанных с пушкинской традицией. Советские брусоведы в последнее время сделали ряд интересных наблюдений над характером работы В. Брюсова по воссозданию исторического прошлого, но, естественно, они не смогли показать места его романов в исторической романистике, да и не ставили перед собой такой цели.¹⁰ А место это значительно.

Пока еще нет исследования, которое бы, оперируя широким литературным материалом, ставило своей задачей выяснение специфики исторического романа. И, однако, в последние годы значительно усилился интерес литературоведов, занимающихся зарубежными литературами, к проблемам исторического романа. Свидетельство этому — работы Б. Рейзова — «Французский исторический роман в эпоху романтизма» (1958) и «Творчество Вальтера Скотта» (1965), С. Орлова — «Исторический роман Вальтера Скотта» (1960), И. Горского — «Польский исторический роман и проблема историзма» (1963) и «Исторический роман Сенкевича» (1966) и др. Предметом изучения в большинстве случаев являются произведения, которые пользовались в России широкой известностью и оказали воздействие на мировую и русскую историческую романистику.

Работы Б. Рейзова привлекают прежде всего богатством материала, тонкостью и мастерством анализа, а главное — умением автора вскрыть глубинные связи исторического романа с современным ему историко-литературным процессом, с философией и идеологией эпохи. Предметом исследования его первой книги является французский исторический роман 20-х годов XIX века, времени, когда он был ведущим жанром. Анализируя произведения Шатобриана, Альфреда де Виньи, Мериме, Бальзака, Гюго, исследователь выясняет концепцию исторического процесса, положенную тем или иным писателем в основу его произведения, объясняет, почему у писателя возникло именно это представление об истории, а не иное, как соотносятся правда жизненная и правда художественная. Исторический роман 20-х годов XIX века Б. Рейзов связывает с общественной жизнью, философией, эстетикой, наукой. Многосторонние и сложные связи исторического романа с современной действительностью, как это хорошо показано ученым, определяют его типичные черты и своеобразие.

Б. Рейзов детально исследует взгляды самих писателей на избранный ими вид романа, изучает критическую полемику во Франции 20-х годов XIX века. Все это имеет принципиальное значение, так как на протяжении уже более чем вековой истории этой разновидности жанра обсуждаются одни и те же проблемы.

Немаловажный смысл имеет изучение художественной практики и теории исторического романа Вальтера Скотта. Справедливо утверждение Б. Рейзова о Вальтере Скотте как большом художнике, которого нужно прочесть заново. Ученый дает целостное, стройное, обоснованное изложение системы взглядов писателя на исторический роман, на его сущность и специфику; глубокое истолкование получили также художественные открытия Вальтера Скотта. Как известно, вальтерскоттовская традиция была в России достаточно сильной, учтена она была и советскими историческими романистами, поэтому эти выводы оказывают существенную помощь в решении ряда проблем, связанных с современным состоянием изучения нашей исторической прозы.

Соотнесение советского исторического романа с традицией — только одна, хотя и немаловажная сторона вопроса. Исторический роман, будучи тесно связан с историко-литературным процессом, развивается в русле тех поисков, которые ведет современная ему эстетическая мысль. Эти глубинные, органические связи хорошо прослежены Б. Рейзовым на материале французского исторического романа. Справедливость требует заметить, что советский исторический роман изучается, как правило, вне современного историко-литературного процесса, так как исследователи, желая выявить его специфические черты, вычлениют исторический роман из общего литературного ряда. Изучение исторического романа в тесном взаимо-

¹⁰ З. И. Ясинская. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел». В кн.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964; Э. С. Литвин. Эволюция исторической прозы Брюсова (роман «Алтарь Победы»). «Русская литература», 1968, № 2; Б. И. Пуришев. Брюсов и немецкая культура XVI века. В кн.: Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968.

действию со всей художественной прозой показало бы близость идейных и стилистических поисков, которые характерны как для романа о современности, так и для романа о прошлом.

* * *

Одной из важнейших проблем литературоведения является проблема историзма. Мало исследованная ранее, она стала предметом изучения в последние годы. Интерес к ней крайне современен в связи с ее большой теоретической значимостью, ибо от характера историзма зависит глубина осмысления художником действительности.

Историзм, как и многие другие литературоведческие термины, не имеет однозначного смысла. Большинство исследователей, опираясь на ленинское понимание историзма как важнейшей особенности марксистского мировосприятия, имеют в виду прежде всего историзм мышления. И поскольку это качество присуще не только художнику-марксисту, но, в каком-то ином смысле, и художникам более ранних эпох, исследователи, обратившись к изучению конкретных литературных явлений, стремятся уточнить содержание этого термина. Так, С. Петров говорит о наивном историзме романтиков, Б. Сучков — о стихийном историзме писателей критического реализма. Л. Дарьялова, пытаясь охарактеризовать особенности историзма мышления писателей первой половины 20-х годов, писавших о революции, наметила четыре категории историзма: ложный, романтический, иллюстративный, осознанный.¹¹

Примеры можно было бы умножить, но и из этих уже с достаточной очевидностью вытекает вывод о сложности категории историзма, о необходимости исторически-конкретного подхода к ее рассмотрению, о сочетании теоретического изучения с историко-литературным.

Другие исследователи, анализируя то или иное явление литературы, выясняют содержание и качество художественного историзма писателя, имея при этом в виду характер его проникновения в сущность жизненных явлений. Если речь идет об изображении прошлого, то ставится вопрос о том, насколько глубоко и верно воссозданы историческое время и образ героя эпохи. Под художественным историзмом, как очевидно, подразумевается образное познание действительности с позиций художника, обладающего историзмом мышления. Таково понимание проблемы у И. Новича, у С. Окуня, исследовавшего историзм Ю. Тынянова и О. Форш. Между историзмом мышления и художественным историзмом есть общее; это диалектически связанные понятия, но не адекватные. Зачастую же в термине «историзм» сочетаются оба эти значения.

Изучение историзма, его содержания, проявлений в различные эпохи, в различных жанрах, в творчестве отдельных писателей помогает в понимании сущности литературного процесса, в выявлении его своеобразия. У советского литературоведения есть уже положительный опыт в этом направлении.

К изучению сложной категории историзма, находящейся в тесном взаимоотношении с другими категориями (типическое, художественная правда и т. п.), можно идти различными путями, ибо формы проявления историзма менялись в зависимости от смены литературных направлений и многих других факторов — классовых, социальных, исторических.¹²

Неразрывная связь правды художественного отражения действительности с историзмом, который является своего рода критерием, признаком глубины и всесторонности социального анализа, вскрыта Б. Сучковым в работе «Исторические судьбы реализма» (1967). В историзме исследователь видит высшую форму проявления причинности в реалистическом искусстве. Рассматривая историко-литературный процесс во взаимодействии с развитием философии, философии истории, эстетики, Б. Сучков проследил судьбы историзма в ряде европейских литератур. Ослабевание историзма в критическом реализме второй половины XIX века он объясняет сложным комплексом факторов, обусловленных особенностями развития капитализма. В них же и корни антиисторизма модернистского

¹¹ Л. Дарьялова. Проблема историзма в советской прозе первой половины 20-х годов. М., 1969 (автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филолог. наук).

¹² Назовем исследования последних лет, в которых под различным углом зрения на широко литературном материале (разные жанры, эпохи, литературы) изучается историзм. Это работы И. Горского — «Польский исторический роман и проблема историзма» (1963), Б. Сучкова — «Исторические судьбы реализма» (1967), Л. Александровой — «Советский исторический роман и вопросы историзма» (1970), В. Новикова — «Художественная правда и диалектика творчества» (1971). Существенный вклад в понимание горьковского историзма вносит работа И. Новича — «Художественное завещание Горького. Жизнь Клима Самгина» (1965). Проблема историзма в ее применении к науке о литературе поставлена А. Бушминым в его книге «Методологические вопросы литературоведческих исследований» (1969).

искусства. Работа Б. Сучкова интересна тем, что в ней поставлена проблема художественной правды в ее диалектической зависимости от характера историзма, показаны его качественные изменения.

Исследователи исторического романа не могли, разумеется, обойти вниманием проблему историзма. И. Горский («Польский исторический роман и проблема историзма») рассматривает исторический жанр как дополнительное средство развития историзма, провозглашенного в качестве художественного принципа романтиками и завоевавшего широкие позиции в искусстве реалистическом.

Интересную попытку выяснить сущность историзма в литературе социалистического реализма предпринимает Л. Александрова в работе «Советский исторический роман и вопросы историзма» (1970). Она стремится охарактеризовать идейно-эстетическую почву, на которой происходит сближение исторического романа с романом о современности, а также показать их взаимообусловленное влияние и закономерность развития исторического романа в едином русле литературного процесса.

Основу, на которой взаимодействуют и сближаются роман о современности с романом о прошлом, Л. Александрова справедливо находит в историзме. Она стремится выяснить также то главное, что характерно для историзма в литературе социалистического реализма. Нельзя не согласиться с теми возражениями, которые исследователь выдвигает, рассматривая определения историзма у Ю. Андреева и В. Кожина.¹³

В. Кожин видит в историзме неотъемлемое качество каждого подлинно художественного реалистического произведения, выражающееся в «художественном освоении конкретно-исторического содержания той или иной эпохи»; другими словами эта же мысль сформулирована и Ю. Андреевым. Верные в общем плане, эти определения недостаточны для литературы социалистического реализма — к такому бесспорному выводу приходит Л. Александрова. Небезынтересно добавить, что в более поздней работе, «Русский советский исторический роман», Ю. Андреев выделяет два этапа в развитии историзма. По его мнению, отражение литературой внешних деталей быта, передача исторического колорита составляют первый этап историзма; второй этап, высший, связан с раскрытием исторических закономерностей. «Историзм нового типа наряду с отражением внешних атрибутов эпохи означает показ генеральных линий развития общества, понимание и отражение важнейших закономерностей жизни общества на изображаемом этапе», — пишет Ю. Андреев.¹⁴ Но и эта формулировка не раскрывает тех кардинальных качеств, которые отличают историзм критического реализма (Бальзак, Пушкин, Л. Толстой) от историзма социалистического реализма.

Л. Александрова, стремясь выявить суть того нового, что пришло в историзм на социалистическом этапе его развития, исходит из верной предпосылки, что марксизм-ленинизм является философской базой искусства социалистического реализма. Она следующим образом формулирует свое понимание проблемы: «... социалистический историзм — это художественное осмысление жизни с позиций коммунистического идеала, определение ведущих тенденций эпохи, способствующие образному воспроизведению жизни в ее исторической перспективе и исторической ретроспекции, приводящие писателя к созданию образа времени и типического героя эпохи».¹⁵

По мнению Л. Александровой, главный признак историзма — осмысление соотносительности человека и истории с точки зрения марксизма-ленинизма. Историческая достоверность фактов и характеров, колорит эпохи — все это определяется глубиной воплощения ведущего признака историзма. К близким выводам пришел И. Нович, изучавший на материале «Жизни Клима Самгина» особенности горьковского историзма.

Л. Александрова считает целесообразным наряду с термином «историзм» ввести термин «историчность». Историчность, по ее словам, «может стать этапом на пути к историзму»; граница между ними — в глубине осмысления действительности. Думается, что введение нового термина (заметим кстати, что он часто употребляется исследователями древнерусской литературы и литературы XVIII века) мало что проясняет в сложной проблеме. Более перспективным представляется другой путь, путь изучения становления историзма советской литературы со всеми его победами и издержками, выявление характера историзма на различных этапах развития советской литературы, его особенностей в творчестве различных худож-

¹³ См.: Ю. А. Андреев. Об историзме советской литературы. (На материале произведений о гражданской войне). В кн.: Вопросы советской литературы. т. VII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 231; Краткая литературная энциклопедия, т. 3, стр. 227—230.

¹⁴ Ю. А. Андреев. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 107.

¹⁵ Л. П. Александрова. Советский исторический роман и вопросы историзма. Изд. Киевского унив., 1971, стр. 84.

ников. На этом направлении могут быть достигнуты, как нам кажется, плодотворные обобщения, обогащающие наши представления о новаторском характере советской литературы.

Л. Александрова не ставит перед собой цели выяснить, какие изменения претерпел историзм в советском историко-литературном процессе. Между тем исторический роман дает материал для важных выводов и наблюдений в этой области. Так, в частности, в работе Л. Александровой есть интересные мысли о домьсле и вымысле. Различия между разновидностями исторической прозы — роман, роман-эпопея, историко-биографический роман — поставлены ею в зависимость от характера взаимосвязи подлинных исторических событий с художественным вымыслом и домьслом.

В ином аспекте проблема историзма поставлена в книге В. Новикова «Художественная правда и диалектика творчества» (1971). Здесь она решается на широком материале, представляющем всю советскую литературу, от ее истоков до наших дней. Правда, исторический роман остается вне поля зрения автора, но выводы, к которым приходит исследователь, имеют самое прямое к нему отношение. Обращаясь в своей работе к такой сложной эстетической категории, как художественная правда, В. Новиков связывает ее с характером историзма, который в конечном итоге помогает художнику найти новые формы типизации. По глубоко верной мысли автора, «осознанный историзм — основа правдивости искусства художников социалистического реализма». В. Новиков объясняет особенности историзма советского искусства объективными факторами и прежде всего историческим значением социализма как новой общественной формации.

Зрелость художественного мышления писателей, стремление к синтезу действительности, соотнесение настоящего с прошлым и будущим, углубленное чувство истории проявились во многих произведениях последнего времени. Проблема историзма, взятая в ее различных аспектах, заняла поэтому важное место и в книгах о писательском труде, в таких, как «Интервью у самого себя» С. Залыгина (1970), «Разговор с товарищами» К. Симонова (1970), «Жизнь. Литература. Писатель» Г. Маркова (1971). Эти книги несут в себе мысли, выводы, наблюдения писателей, имеющих большой жизненный и литературный опыт. Такие проблемы, как нерасторжимость истории и современности, необходимость освещения современности с позиций истории, а истории — с позиций современности, историческая обусловленность национального характера, занимают в них центральное место. Здесь множество плодотворных идей об углублении историзма в сегодняшней литературе, продиктованных личной практикой художников.¹⁶

Сопоставление историзма различных писателей внутри одного периода в жизни литературы, изучение историзма на различных этапах историко-литературного процесса, равно как и выяснение принципиальных различий в понимании историзма советскими историческими романистами и их современниками — критическими реалистами, работавшими в области исторического романа (Т. Манн, Г. Манн, Л. Фейхтвангер), дают материал для теоретических выводов, помогают проследить историю становления социалистического реализма в исторических жанрах.

* * *

Специфические черты исторического романа обусловлены особым характером жизненного материала, над которым работает художник. Он стоит перед тяжелой необходимостью осмыслить действительность, им не наблюдавшуюся. В свое время Достоевский в «Дневнике писателя» заметил, что одна из причин слабости «исторического рода», «который как-то затих», состоит в неумении художников сделать самостоятельные обобщения и выводы.¹⁷ В очерках «От Урала до Москвы» Мамин-Сибиряк вплотную подошел к вопросу о специфике изображения прошлого (отсутствие возможности непосредственных наблюдений) и сформулировал свое понимание задач художника, берущегося за воспроизведение уже мипувшей жизни.¹⁸ Познание и воссоздание событий и людей, недоступных непосредственному наблюдению, требуют большой подготовительной научно-исследовательской работы, изучения документов, различного рода исторической литературы, выявления жизненных закономерностей, накопления фактов, деталей, на основе которых возникает художественная картина эпохи. И отсюда — как одна из главных проблем — проблема соответствия художественной правды, созданной историком-писателем,

¹⁶ Эти книги (как и некоторые другие) рассматриваются Г. Белой в статьях «Историзм как нравственная и художественная позиция» (в кн.: Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. Изд. «Наука», М., 1971) и «Историзм чувства и мышления» («Звезда», 1972, № 1).

¹⁷ Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. XI, ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 77.

¹⁸ Д. Н. Мамин-Сибиряк, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. XII, Свердловское областное гос. изд., 1951, стр. 177.

жизненной правде, другими словами — проблема исторической достоверности. Она зачастую обходится филологами и, наоборот, выдвигается на первый план историками.

Критические штудии в области исторического романа действительно имеют свои сложности. Они во многом обусловлены необходимостью для критика знать ту историческую эпоху, о которой пишет романист, направление научной мысли историков, характер их поисков и открытий. Наверное, это и отталкивает литературных критиков от произведений исторического ряда, либо разговор ограничивается художественной стороной произведения; проблема исторической достоверности во всяком случае не оказывается центральной. Мы имеем в виду, разумеется, отклики современной критики, а не работу узкого круга литературоведов, специально обращающихся к наиболее значительным произведениям этого жанра.

Плодотворное и всестороннее изучение исторического романа возможно совместными усилиями литературоведов и историков. Историки не раз обращались к анализу историко-художественных произведений с точки зрения их научной состоятельности.¹⁹ Статьи такого плана печатались в журналах «Вопросы преподавания истории в школе», «Вопросы истории», «История СССР» и других. И, однако, нельзя не согласиться с мнением видного историка С. Окуня о недостаточном внимании ученых к историческому роману. Как пишет С. Окунь, исторический роман, к сожалению, «еще не стал составным элементом историографии».²⁰ Но все-таки сдвиги в этом направлении наметились. О возросшем интересе историков к советскому историческому роману свидетельствует, в частности, статья В. Пашуто «Средневековая Русь в советской художественной литературе», в которой он выступает против широко распространенного мнения о сравнительной легкости работы над исторической темой. В его статье сформулированы требования, которые историки предъявляют к писателям, художественно воссоздающим прошлое: «Если правдивая передача современности требует знания самой жизни, то отражение прошедших эпох предполагает осведомленность в истории и по книгам, и по первоисточникам. Отсюда требование к писателю — знать основы методологии истории и методики обращения с источником, чтобы не попасть в плен к документу».²¹ Проанализировав многочисленные романы, охватывающие период с VI по конец XV века (это произведения главным образом послевоенного времени, так как именно тогда стала интенсивно разрабатываться тема древней Руси), В. Пашуто приводит большое количество примеров, когда по различным причинам писатели переходят границы допустимого вымысла и это оборачивается художественной неправдой. Следует заметить, что большинство произведений, о которых говорит В. Пашуто, не были замечены филологической критикой или были оценены односторонне.

Проблема научной достоверности исторического романа лежит в основе двух книг историка В. Каргалова «Древняя Русь в советской художественной литературе» (1968) и «Московская Русь в советской художественной литературе» (1971). Здесь сделана попытка ответить на вопросы, следующим образом сформулированные автором: «Как сумели писатели использовать богатейший материал, накопленный советскими историками? Где они шли в ногу с современными уровнем развития исторической науки и даже опережали ее, а где отставали? Что в концепциях авторов художественных произведений по истории Древней Руси нуждается в критическом пересмотре и уточнении, а что может быть взято на вооружение преподавателем истории, студентом, школьником, всеми читателями, интересующимися историей нашей Родины?».²² В. Каргалов проводит детальную проверку соответствия фактической основы произведений научным данным, выявляет ряд ложных концепций. Все это сделано основательно, со ссылками на документы, источники, исследования.

В поле зрения В. Каргалова произведения таких известных писателей, как В. Ян, С. Бородин, А. Ладинский, В. Д. Иванов, Вс. Иванов и многие другие. Литературоведению и критике еще предстоит со своих позиций исследовать их творчество. В. Каргалов формулирует требования, которые ученые предъявляют к историческим романистам: «Правильно подметить и раскрыть основные тенденции описываемой эпохи, проникнуть в важнейшие закономерности социальной

¹⁹ Одна из самых первых попыток подойти к анализу исторических романов с позиций ученого-историка принадлежит Н. Карееву, автору книги «Французская революция в историческом романе» (1923). Цель Н. Кареева сводилась к проверке исторической достоверности ряда известных исторических романов. Ученым был сделан тогда вывод, что писатель может, пользуясь средствами, отличными от средств историка, правдиво воспроизвести историческую действительность, вывод, который несколькими годами спустя стал оспариваться вульгарными социологами.

²⁰ «Вопросы истории», 1966, № 8, стр. 35.

²¹ «История СССР», 1963, № 1, стр. 88.

²² В. Каргалов. Древняя Русь в советской художественной литературе. Достоверность исторического романа. Изд. «Высшая школа», М., 1968, стр. 7.

жизни, дать объективную оценку исторических деятелей и событий далекого прошлого — это главное, но не единственное требование к художественным произведениям исторического жанра. Для исторического романа или повести обязательна фактическая основа, соответствие художественного повествования действительным историческим фактам, известным по свидетельствам заслуживающих доверие источников. Только при этом условии можно в буквальном смысле слова говорить об исторической достоверности художественного произведения. Искажение исторических фактов, даже при правильном общем взгляде на события эпохи, не допустимо.²³ В книгах В. Каргалова не рассматривается проблема художественного вымысла и домысла, без которых невозможно существование литературного произведения. Думается, прав был С. Окунь, который, опираясь на мысли В. Белинского, писал о двойном «подчинении» исторического романа: «Весь этот комплекс проблем должен решаться с учетом своеобразной двойной зависимости исторического романа: от требований исторической науки и от требований, диктуемых законами художественного творчества». И далее: «... хотя исторический роман должен изучаться историком в научном разрезе, тем не менее „смещения“, вызванные спецификой художественного творчества, а не плохим знанием материала или нигилистическим отношением к нему, не могут не быть признаны вполне закономерным приемом художественного воздействия на читателей».²⁴

У книг В. Каргалова есть совершенно определенная цель — это учебные пособия для студентов исторических факультетов, в план которых введен специальный курс «Историко-художественная литература». Это накладывает отпечаток на характер исследований, особенно второго из них. Автор, например, обильно цитирует сцены, эпизоды из романов, которые могут быть использованы учителем истории. Книги В. Каргалова, в которых рассматривается под углом проблемы исторической достоверности большая группа произведений, объединенных общей темой, имеют свою ценность и для литературоведов. Они являются необходимым историческим комментарием, без которого затруднено плодотворное литературоведческое изучение художественной исторической прозы.

* * *

Одной из проблем, нуждающихся в дальнейшей разработке и углублении, является определение исторического романа как разновидности жанра. Уже в работах 30-х годов был выдвинут в качестве одного из его основных признаков «признак установки на время»,²⁵ особое отношение автора к своему материалу как историческому. В 30-е годы была введена в научный оборот мысль Белинского об историческом прошлом как источнике конфликтов, характеров, идей. Л. Цырлин, к примеру, писал: «Подлинным историческим романом следует считать только тот роман, который раскрывает специфические закономерности исторической эпохи, раскрывает конфликт, из нее самой вытекающий».²⁶ Однако эти признаки характеризовали лишь отдельные стороны исторического романа. Поэтому современные советские литературоведы направили свои усилия на то, чтобы сделать определение более глубоким, более точно характеризующим сущность и границы жанра. В книге И. Горского «Исторический роман Сенкевича» (1966) есть глава «О специфике исторического романа». По мысли И. Горского, специфические черты исторического романа заключаются в особом характере опыта писателя. Исследователь опирается здесь на высказывания Белинского, Добролюбова, Достоевского, Мамина-Сибиряка, Г. Сенкевича.

Исторический романист обращается к эпохе, уже ушедшей в прошлое, завершившей свое развитие. Принципиально важным поэтому является вопрос о границах действительности современной и исторической. Он ставился уже исследователями 30-х годов. М. Серебрянский в своем очерке об историческом романе писал: «Историческим самый материал действительности станет тогда, когда он будет „отжит“, „прожит“ и исчерпан до конца в практической деятельности людей».²⁷ Мысль И. Горского близка мысли М. Серебрянского: он считает, что исторической эпоха становится тогда, когда она недоступна непосредственному наблюдению, в каждом конкретном случае имея свой срок давности. Исследователь выделяет четыре признака, которые, по его мнению, характерны для этого вида романа. Исторический роман делает предметом своего изображения прошлое, которое освещается в его временной обусловленности, с позиций историзма; рома-

²³ Там же, стр. 128.

²⁴ «Вопросы истории», 1966, № 8, стр. 35, 36.

²⁵ А. К а ш и н ц е в. Исторический роман в современной литературе. «На литературном посту», 1930, № 3, стр. 39.

²⁶ Л. Цы р л и н. Тынянов-беллетрист. Изд. писателей в Ленинграде, стр. 18.

²⁷ М. С е р е б р я н с к и й. Советский исторический роман. Гослитиздат, М., 1936, стр. 153—154.

нист относится к воссоздаваемой им эпохе как эпохе завершившейся. Различие между действительностью минувшей и современной проявляется в отличии характеров, психологии, склада мышления героев современных и прошлого времени.

Все эти признаки, каждый в отдельности, несколько по-иному сформулированные, были в разное время намечены исследователями. Взятые в совокупности, приведенные в систему, они раскрывают известные отличия романа исторического от неисторического.²⁸

Выведенные из опыта мировой исторической классики, они могут быть отнесены и к советскому историческому роману, вписавшему яркую страницу в мировую литературу, сделавшему ряд художественных открытий принципиального характера и вместе с тем теснейшим образом связанному с традицией. И все-таки, несмотря на то, что усилиями многих исследователей уже определено в главном содержание понятия «исторический роман», действительно нужны работы, в которых была бы научно доказательно раскрыта сущность идейно-художественных открытий советского исторического романа.

Исследователями неоднократно отмечалась некоторая условность термина «жанр исторического романа» (А. Кашинцев и другие). Интересно одно из высказываний К. Федина по этому поводу. Анализируя в 1934 году прозу ленинградских писателей, в которой исторический роман занимал тогда ведущее место, К. Федин писал: «Исторический роман, в научном смысле, вряд ли может быть назван „жанром“. В былое время однотипность, шаблон повестей какого-нибудь „Исторического Вестника“ давали основание причислить все сочинения на материале прошлого к „историческому жанру“. Теперь наши писатели настолько различны по приемам повествования, по технологии, по психологии, по индивидуальностям, что их произведения не уживаются под кровлей одного термина».²⁹

К близким выводам пришел Л. Ершов, считающий, что «исторический роман — это понятие не столько строго видового, сколько тематического ряда» и что, не умаляя «значения и правомерности наименования „исторический жанр“, нужно все-таки учитывать его условность», ибо историческая тема может быть раскрыта и средствами социально-психологического, философского и публицистического романа.³⁰

Идейно-тематическое богатство и стилевое многообразие советского исторического романа поставили на повестку дня вопрос о его классификации и типологии. Следует заметить, что классификации, предложенные исследователями 20—30-х годов, страдали отсутствием единых критериев и принципов. Одна из первых попыток, сделанная, правда, не на материале советского романа, связана с именем Н. Кареева, автора книги «Французская революция в историческом романе» (1923). По Н. Карееву, исторические романы в зависимости от формы обработки материала писателем могут быть романами приключений, романами нравов, психологическими и социальными. А. Кашинцев сделал попытку дифференцировать советский исторический роман по стилевым признакам. Обосновывая свой принцип, он писал: «... дифференциацию... следует вести по линии стилей, определяющих конструкцию, приемы организации материала. Стиль как органическое средство выражения той или иной социальной среды является тем признаком, от которого необходимо отталкиваться при анализе конкретных особенностей вещи».³¹

Исследователь выделяет следующие стили: реалистически-бытовой, психологический, индустриальный, реалистический, пролетарский. Как видно из этой классификации, А. Кашинцев, выдвинув стилиевой принцип, по существу, его не выдержал.

М. Серебрянский различает романы о родословной революции, историко-биографический роман, историко-бытовой и социально-исторический. И в этой классификации нет единства критериев. А. Алпатов, верно определив, где пролегает главная линия развития советской исторической прозы, выделил группу романов с реалистической устремленностью.³² В две другие группы он объединил произведения, не связанные с магистральной линией развития исторического жанра: это произведения с формалистической установкой и произведения невысокого идейно-художественного уровня.³³

²⁸ К близким выводам пришел украинский исследователь М. Сиротюк в книге «Український радянський історичний роман. Проблема історичної та художньої правди» (Вид. АН УРСР, Київ, 1962).

²⁹ К. Федин. Художественная проза ленинградских писателей. «Литературный критик», 1934, № 9, стр. 106.

³⁰ Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. (Национальные традиции и новаторство). Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 26.

³¹ А. Кашинцев. Исторический роман в современной литературе, стр. 40.

³² А. Алпатов. Советский исторический роман на путях перестройки. «Книга и пролетарская революция», 1934, № 9.

³³ Более детально эти концепции проанализированы в книге И. Изотова «Из истории критики советского исторического романа (20—30-е годы)» (Оренбург, 1967).

Естественно, что схемы, предложенные исследователями 30-х годов, за редким исключением, не были приняты современным литературоведением. Р. Мессер, С. Петров, Ю. Андреев, специально не занимавшиеся этой проблемой, выделяют следующие виды романа: собственно исторический, историко-биографический, военно-исторический и историко-революционный роман. Перед советским литературоведением сейчас встает задача более глубокого изучения принципов организации материала, особенностей его типизации, жанровых поисков, которые ведутся историческими романистами, различных стиливых линий в советском историческом романе. Следует также выяснить, какие жанровые разновидности романа оказались наиболее удобной формой для воплощения исторического материала. Это сделано пока в какой-то степени в отношении «Петра Первого» А. Толстого и «Емельяна Пугачева» В. Шишкова.

Представляет интерес изучение проблемы соотношения прошлого и настоящего в историческом романе, вызвавшей в свое время много противоречивых суждений. Точка зрения, которую поддержало современное литературоведение, была высказана еще в 30-е годы М. Серебрянским, писавшим: «В историческом романе советского писателя современность присутствует или должна присутствовать прежде всего как... правильное, марксистское понимание исторического процесса».³⁴

Современность выражается в историко-философской концепции художника, в его симпатиях и антипатиях, она определяет различные элементы структуры произведения, выбор жанра и стиля. В общетеоретическом плане проблема соотношения прошлого и настоящего решена советским литературоведением. Однако остается пока еще неизученным многообразие форм проявления современности в произведениях исторической прозы. Мало изучена также и проблема авторповествователя. Отдельные наблюдения в этом направлении сделаны Г. Леноблем в его книге «Литература и история».

К числу малоизученных проблем должна быть отнесена проблема народности и как одна из ее частных сторон проблема фольклоризма. Требуемая совместных усилий фольклористов и литературоведов, она в самой общей форме применительно к историческому роману была поставлена Б. Путиловым в статье «О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы». В ряде статей рассматриваются функции народной поэзии в творчестве наиболее крупных советских писателей, поставлена эта проблема и в книгах о творческом пути известных исторических романистов (А. Чапыгина, А. Толстого, С. Злобина, С. Сергеева-Ценского, В. Шишкова и др.), а также в кандидатских диссертациях, посвященных произведениям исторической прозы.³⁵

Успешность изучения исторического романа современным литературоведением зависит и от того, насколько полно учтены и проанализированы все линии развития критической и научной мысли. История советской критики начинает создаваться. Свидетельством тому служит появление ряда работ по истории критики 20—30-х годов, таких, как «Очерки по истории русской советской журналистики» (1966), книги Л. Кишиной «Борьба за теоретические основы советской литературной критики (1917—1932 гг.)» (1967), П. Бугаенко — «А. В. Луначарский и литературное движение 20-х годов» (1967), С. Шешукова — «Неистовые ревнители» (1970). Их существенно дополняет исследование И. Изотова «Из истории критики советского исторического романа (20—30-е годы)» (1967).

Автор последней из названных книг поставил своей целью систематизировать критический материал 20—30-х годов, посвященный советскому историческому роману, наметить главные линии в осмыслении его специфики, дать объективную научную оценку и объяснение различным толкованиям как общих теоретических проблем исторического романа, так и отдельных его произведений. Одним словом, предмет изучения И. Изотова — *вся* критика, посвященная нашей исторической романистике, в то время как другие исследователи опирались только на отдельные критические материалы по интересующим их вопросам. Таким образом, исследование, предпринятое И. Изотовым, восполняет один из пробелов в советском литературоведении.

Достаточно обильный критический материал 20—30-х годов представлен чаще рецензиями, реже статьями обзорного и проблемного характера, в отдельных случаях — книгами. В критике этого времени в ожесточенной борьбе, в преодолении пережитков влияния различных школ буржуазного литературоведения постепенно выковывалось марксистско-ленинское понимание историко-литературного процесса;

³⁴ М. Серебрянский. Советский исторический роман, стр. 155.

³⁵ См.: Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы. В кн.: Вопросы советской литературы, IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 5—32; Н. Н. Богданова. Фольклор в романе А. П. Чапыгина «Разин Степан». В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 225—242; Н. В. Новиков. Роман Ст. Злобина «Степан Разин» и народно-поэтическое творчество. В кн.: Вопросы советской литературы, IV, стр. 162—197.

применительно к историческому роману, в силу его специфики связанному и с современной ему литературой, и с наукой, в частности с исторической наукой, споры были еще более острыми, а правильные взгляды на сущность исторического романа с еще большим напряжением завоевывали свои позиции.

Наиболее активно в 20-е годы исторический роман изучался формалистами и вульгарными социологами. Поэтому И. Изотов группирует критический материал по направлениям, к которым принадлежали критики. В историческом романе, в основе которого лежали реальные факты, известные из целого ряда различных источников, сторонникам формального литературоведения было удобно искать и находить подтверждение сформулированному ими закону деформации, остранения, утверждать мысль о первостепенном значении принципа фактографии. Вульгарно-социологический метод, будучи примененным к анализу исторических романов, приводил его последователей к выводу о непознаваемости истории, если история — политика, опрокинутая в прошлое, и, следовательно, к суждениям о неполноценности исторического романа.

И. Изотов, анализируя взгляды формалистов и вульгарных социологов, вскрывает ошибочность их позиции. В работе И. Изотова сочетается историко-литературный подход с теоретическим. Исследователь показывает и другую сторону процесса, а именно, каким образом ложные идеи теоретического порядка находили свое выражение в художественной практике. Так, убедительно вскрыты теоретические основы возникновения монтажных произведений в 20—30-х годах, их художественная несостоятельность, ошибочность фотографического метода воспроизведения прошлого.

Исследователь стремится в неоднородном и противоречивом критическом материале 20—30-х годов нащупать главное, выявить в нем ту линию, которая получила развитие в трудах современных исследователей. Однако работы, воссоздающие картину состояния критики 40—60-х годов, пока, к сожалению, отсутствуют.

Большинство исследований о советском историческом романе посвящено 20-м и 30-м годам. Именно тогда были созданы произведения, которые определили его основные черты, — романы Ю. Тынянова, О. Форш, А. Чапыгина, А. Толстого, В. Яна, А. Новикова-Прибоя, А. Степанова и др. Послевоенный же период в развитии исторического романа специального освещения еще не получил; литература об этом времени ограничивается обзорными главами в общих работах, в «Истории русского советского романа» и отдельными статьями. В некоторых из них, к сожалению, наметилась в корне неверная, антиисторичная по своей сущности тенденция противопоставлять со знаком плюс роман 20—30-х годов послевоенному.

Поэтому одной из важных задач, на наш взгляд, является изучение исторического романа послевоенных десятилетий. Весьма поучительно выяснить, что из открытий исторического романа 20—30-х годов взято на вооружение современным историческим романом, какие идейно-художественные принципы оказались жизнеспособными и получили дальнейшее развитие, в каком направлении идет этот процесс, как соотносится исторический роман наших дней с романом о современности.

Почти тридцатилетняя история послевоенного романа о прошлом опровергает устоявшееся скептическое мнение: историческая тема заняла ведущее или весьма существенное место в творчестве многих писателей, таких, к примеру, как А. Югов, С. С. Голубов, С. Бородин, С. Злобин, А. Ладиский, В. Костылев, И. Задорнов, В. Д. Иванов, Вс. Иванов, Б. Изюмский, Г. Серебрякова, М. Шагилян. В самое последнее время к ней обратились С. Залыгин, В. Кочетов, Г. Марков, А. Коптяева, В. Шукшин и др. Продолжали свою работу в историческом жанре О. Форш и С. Сергеев-Щенский.

Наши представления будут весьма неполными, если не учитывать солидного вклада, внесенного такими писателями братских национальных литератур, как М. Ауэзов, Лйбек, К. Гамсахурдиа, А. Белиашвили, Н. Рыбак, П. Панч, А. Упит и др.³⁶

Опыт послевоенного романа дает право говорить о продолжении и развитии традиций 20—30-х годов, по-своему отразившихся в творчестве различных худож-

³⁶ Есть отдельные исследования, посвященные проблемам развития исторического романа в наших национальных литературах. Украинский советский исторический роман исследован М. Сиротюком в книгах «Українська історична проза за 40 років» («Радянський письменник», Київ, 1958) и «Український радянський історичний роман. Проблема історичної та художньої правди» (Вид. АН УРСР, Київ, 1962). Выходят в свет отдельные статьи, защищаются кандидатские диссертации. См., например: Р. Мессер. Пути развития белорусского исторического романа. «Советская отчизна», 1956, № 5, стр. 109—124; Г. К а н к а в а. Проблема исторического романа и «Десница великого мастера» К. Гамсахурдиа. Тбилиси, 1962 (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук).

ников. Есть преемственность и в разработке проблем, которые интересуют современных романистов. Проблема народного национального характера, поставленная А. Чапыгиным, получившая позднее глубокое художественное решение у А. Толстого, В. Шишкова, С. Бородина, В. Яна, разрабатывается теперь писателями на широком материале, причем весьма характерен интерес к далеким истокам национального характера («Русь изначальная» у В. Д. Иванова, Киевская Русь у А. Ладинского, Московская Русь последней трети XVII века у С. Злобина, Вс. Иванова, В. Шукшина, Россия 60-х—начала 70-х годов XIX века у М. Шагинян, 90-х годов — у А. Коптелова и т. д.). Подобный подход обусловлен всем ходом общественного развития, ростом общественных и гуманитарных наук (философии, истории, социальной психологии, этнографии, фольклористики и т. д.), углублением историзма мышления писателей и теми поисками, которые ведет вся современная советская литература. Определенная преемственность сказывается и в том, что современные писатели вновь обращаются к темам, которые уже были предметом художественного воплощения у их предшественников: рядом с романом об Ермаке Арт. Веселого «Гуляй Волга» стоят романы В. Сафонова — «Дорога на простор» и Е. Федорова — «Ермак», с «Повестью о Болотникове» Г. Шторма — «Сын крестьянский» А. Савельева, В. Шукшин вслед за А. Чапыгиным и С. Злобиным вновь обращается к разинской теме в романе «Я пришел дать вам волю (Степан Разин)».³⁷ Они предлагают свое прочтение старых тем, подсказанное теми открытиями в области воссоздания народного характера, которые были сделаны в свое время Серафимовичем, Шолоховым и поддержаны современной прозой о деревне.

В романе П. Далецкого «На сопках Маньчжурии» продолжена художественная разработка темы русско-японской войны, уже воссозданной в «Цусиме» А. Новикова-Прибоя и «Порт-Артуре» А. Степанова.

Ряд крупных произведений, ставших весьма заметным явлением в современной прозе, были задуманы их авторами и частично осуществлены еще в 30-е годы («Искры» М. Соколова, трилогия «Прометей» Г. Серебряковой, «Семья Ульяновых» М. Шагинян). В 20-е годы исторический роман проявил глубокий интерес к далекой «родословной революции» (крестьянские войны под руководством Болотникова, Разина, Пугачева, декабристы). В 30-е годы уже остро ощущается потребность в создании произведений о пролетарском этапе революционного движения.

В периодике того времени эта мысль звучит весьма настойчиво,³⁸ романы на эту тему были единичными (С. Мстиславский — «Грач — птица весенняя», В. Гроссман — «Степан Кольчугин» и некоторые другие). В послевоенной же литературе на первый план выходит изображение истории рабочего класса на всех этапах его развития, начиная с самых отдаленных (романы А. Крашенинникова, А. Коптяевой, А. Упита, М. Соколова и мн. др.). Исторические романисты обратились также к ленинской теме (М. Шагинян, А. Коптелов и др.); следует отметить появление большого ряда историко-биографических романов и повестей о деятелях большевистской партии.³⁹ Идут напряженные жанровые и стилевые поиски, романисты ищут наиболее плодотворные пути использования документа, усиливается роль публицистического, личностного начала в романе, возрастает роль исследовательского элемента в работе художников.

У советского исторического романа есть свои открытия, есть и свои потери. Отдельные писатели по различным причинам потерпели поражение при обращении к исторической теме. Не следует забывать, что 20-е и 30-е годы — это не только романы Чапыгина, Форш, Тынянова, Толстого, Яна, но и десятки исторических романов, сейчас забытых, романов, которые свидетельствуют о больших издержках.

Если роману 20-х и 30-х годов приходилось преодолевать воздействие буржуазной историографии, реакционной исторической романистики и декадентской литературы, то у послевоенного романа были свои трудности. Он в какой-то своей части оказался в плену у «теории бесконфликтности», что выразилось в затупевании классовых противоречий, в растворении классового в общенациональном, — все это вело в конечном итоге к внешней декоративности стиля, повышенному интересу к экзотическим деталям и поверхностному бытописательству.

³⁷ «Сибирские огни», 1971, № 1—2.

³⁸ В. Быстрицкий. Дайте образ старого большевика. «Литературный Ленинград», 1934, № 36, 5 августа; Г. Ленобль. Люди большевистского подполья. «Молодая гвардия», 1935, № 6; Историко-партийный роман необходим. «Молодая гвардия», 1935, № 7.

³⁹ В серии «Пламенные революционеры» уже вышли книги: В. Осипов — «Река рождается ручьями. Повесть об Александре Ульянове» (1971); В. Аксенов — «Любовь к электричеству. Повесть о Леониде Красине» (1971); Э. Миндлин — «Не дом, но мир. Повесть об Александре Коллонтай» (1969); В. Долгий — «Книга о счастливом человеке. Повесть о Н. Баумане» (1970); А. Шеметов — «Вальдшнепы над тюрьмой. Повесть о Н. Федосееве» (1968), и другие.

Как уже говорилось выше, изучение послевоенного исторического романа ограничивается пока обзорными главами в общих работах и журнальными статьями. Исключение составляет детально изученное творчество С. Злобина. Послевоенному историческому роману в значительной части посвящены статьи Е. Поляковой — «Минувший век во всей его истине...» и М. Кораллова — «Муза, герои, время». М. Кораллов приходит к выводу, что состояние послевоенного исторического романа дает «для мажорных выводов как будто немного оснований», ибо «исторические романы последних лет не идут в сравнение с романами Чапыгина и Тынянова, Толстого и Шишкова, Яна и Злобина».⁴⁰ Е. Полякова противопоставляет послевоенный исторический роман его предшественнику — роману 20-х и 30-х годов. Ее внимание сосредоточено на выявлении слабостей и поражений исторического романа последних трех десятилетий. Далеко не со всеми выводами Е. Поляковой и М. Кораллова можно согласиться.

Е. Полякова отбирает материал таким образом, чтобы оттенить мысль о тех ложных тенденциях, которые стали набирать силу в 40-х годах. «Пышное цветение исторического романа в сороковые годы, особенно в годы послевоенные, не равно расцвету», — пишет критик.⁴¹ Споры нет, необходимо выявление ошибок и просчетов, объяснение их причин, но необходим и более объективный подход к материалу.

К примеру, Е. Полякова совсем не учитывает историко-революционную линию в развитии исторического романа, вне поля ее зрения остается огромное количество исторических романов, созданных в национальных республиках и какими-то своими сторонами обогащающих историю жанра.

Уже говорилось, что пока еще нет сколько-нибудь четкой классификации исторического романа, многочисленные романы и повести, написанные на материале прошлого, остаются вне поля зрения критики. Попытку рассмотреть произведения научно-художественного исторического жанра предпринял В. Канторович в статье «„Острова“, а не „материки“». Автор статьи верно наметил ряд общих просчетов и недостатков, характерных для некоторых произведений. Однако отдельные положения его статьи представляются спорными. Так, весьма зыбкой оказывается граница между «романами и повестями художественного звучания» и произведениями популяризаторского жанра. Непонятно, в частности, почему «Русь изначальная» В. Д. Иванова отнесена В. Канторовичем к произведениям популяризаторским.

Говоря о произведениях «художественного звучания», автор высоко оценивает книгу В. Пановой «Лики на заре». Он пишет: «Нет, исторические вольности повестям Пановой не повредили именно потому, что в „Ликах на заре“ автор преследовал свои особые художественные задачи. Да и к тому же своей лексической манерой он предупредил читателя: в историческом романе, пожалуй, не стоит строго отделять объективно установленные наукой исторические факты от мифов, ибо, как сказано, поэт — не раб истории». А несколько выше автор отмечает, что писательница «намеренно сближает древние времена с нынешними».⁴² Однако, по сути дела, повести В. Пановой, названные ею историческими, являются своего рода стилизациями (древняя летопись, житие), местами сильно модернизированными. В. Канторович сближает стилистическую манеру В. Пановой с манерой Т. Манна в его тетралогии «Иосиф и его братья». Как известно, это произведение не было историческим романом. По словам Т. Манна, книга «Иосиф и его братья» должна была воссоздать своеобразный символический образ человечества, подобно «Фаусту». По-видимому, нужны более выверенные критерии, так как далеко не все произведения, написанные на материале истории, являются историческими, что может вовсе и не умалять их эстетической ценности. Статья В. Канторовича еще раз свидетельствует о том, как много проблем еще требует своего уточнения и решения.

Совсем недавно (в 1970 году) в издательстве «Знание» вышла небольшая книжка А. Пауткина «Советский исторический роман». Ее автор, серьезно занимающийся проблемами исторического романа, сумел дать в своей работе популярное и вместе с тем научно обоснованное изложение истории жанра; верно, с нашей точки зрения, намечены А. Пауткиным главные линии в послевоенной исторической романистике, бережно учтены все те произведения, которые характерны для главных тенденций ее развития.

Усилиями литературоведов и историков уже многое достигнуто в изучении советского исторического романа, поставлены и близки к разрешению важные проблемы. Но многое еще требует своего изучения, осмысления, систематизации.

И если главные выводы были сделаны на основе изучения романа 20—30-х годов, то теперь стоит задача исследовать важные закономерности развития исто-

⁴⁰ «Вопросы литературы», 1965, № 9, стр. 95.

⁴¹ «Новый мир», 1965, № 2, стр. 235.

⁴² «Вопросы литературы», 1971, № 4, стр. 85.

рического романа на протяжении всей его уже полувековой жизни. Настало время такого исследования, в котором прослеживалось бы становление социалистического реализма в историческом романе, его сложный, противоречивый путь к подлинному историзму. Выяснение соотношения исторического романа к судьбам исторической и философской наук может несомненно привести к плодотворным наблюдениям, во многом объясняющим его новаторский характер. Необходимо исследование исторического романа в соотнесенности его со всем историко-литературным процессом, более детальное выяснение его связей с романом о современности, с классической традицией. Плодотворны сопоставления с современным зарубежным историческим романом критического реализма. Пришла пора изучения эстетики советского исторического романа.

А. И. ХВАТОВ

ШОЛОХОВ ЗА РУБЕЖОМ

О «Тихом Доне», о творчестве М. А. Шолохова написано несметное множество работ, и, казалось бы, нелегко теперь сказать о нем новое слово. Действительно, десятки книг и тысячи статей, исследования и очерки, эссе и воспоминания составляют современную шолоховиану.

Уже немало сделано в изучении как творческого пути писателя, так и отдельных его произведений. Неизмеримо более широким стал фронт научного проникновения в художественный мир Шолохова, многообразнее и многозначнее проблематика исследований его творчества. Теперь уже стали достоянием литературоведения факты общественно-литературной жизни 20—30-х годов, которые осложняли работу Шолохова, подчас создавали в его судьбе драматические ситуации. Наметилось и утвердилось исследование творчества Шолохова в связи с движением советской литературы, стало более глубоким понимание роли традиций русской литературы XIX века в его творческом самоопределении, уже сделаны первые шаги в освещении вопроса о значении Шолохова в развитии не только русской, но и национальных, культур Советского Союза, в судьбе отдельных советских писателей.

Гуманизм и народность, мастерство художника, проявляющееся и в исследовании внутреннего мира человека, и в живописании природы, и в искусстве портрета, и в языке, — все это определило содержание многих работ, в которых Шолохов рассматривается как выдающийся мастер социалистического реализма. В последнее время наше знание о Шолохове стало более достоверным и обширным, понимание многих важных особенностей его творчества, определивших самобытность писателя и обозначивших его место в литературе эпохи, приобрело большую глубину и многозначность.

Объем и жанровое многообразие шолоховианы могут создать иллюзию полноты освоения художественных достижений Шолохова. Однако подобная иллюзия немедленно разрушается, как только вникаешь в смысл слов — «творчество Шолохова». Становится ясно, что так же, как жизнь в своей реальной сути, творения гениального художника, неизменно следующего законам и критериям правды, неисчерпаемы, и каждая эпоха открывает в них все новые и новые грани.

В данном случае речь идет не о философско-гносеологической стороне проблемы, а о том, что творчество Шолохова, несмотря на неослабевающий интерес к нему в критике и литературоведении, еще не понято, не изучено и не оценено в соответствии с его объективной, философской, идейной и художественной значимостью, масштабом его художественных открытий и той ролью, которая ему принадлежит в литературе XX века. Следовательно, все более и более актуальным становится позитивный аспект изучения Шолохова, выявление начал, определяющих весомость его вклада и действительность творческих уроков, содержащихся в его опыте. Все острее и неотступнее становится сознание необходимости новых путей, более эффективных методов и жанров изучения творчества Шолохова, соответствующих современному уровню общественного сознания, народного понимания вещей.

От наблюдений над отдельными компонентами, какими бы тонкими они ни были, пора уже переходить к широкому и многоаспектному исследованию художественной системы Шолохова. Язык и стиль, психологический анализ и умение создавать пластичный образ, многозначность слова как проявление ассоциативности художественного мышления — все, что ведет к пониманию сути шолоховского таланта, должно стать предметом углубленного и специального изучения.

Необходимо, чтобы диалектика мысли и образа раскрылась в своей живой достоверности как показатель и доказательство плодотворности метода писателя и масштабов его индивидуальной одаренности. Именно это направление исследований даст возможность уяснить реальное место и роль Шолохова в современной литературе. Но это, разумеется, не единственная перспектива открытия новых сторон творчества М. А. Шолохова. Есть и другие пути, ведущие к той же цели, их много и они различны — пути и жанры литературоведческого поиска... Свой путь в необозримой литературе о Шолохове избрал К. Прийма, книга которого «„Тихий Дон“ сражается» в 1972 году вышла в Ростове-на-Дону.

Это новый жанр, в котором встретились и взаимно дополнили друг друга литературоведение и критика, библиография и социология... А главное, что помогло ее рождению, — это подвигничество собирателя, следопыта в книжных дебрях эпохи, талант искателя и пронизательность исследователя — качества, которые счастливо объединились в К. Прийме. И еще одно качество — любовь к Шолохову... Все это и характеризует труд К. Приймы, посвященный восприятию, осмыслению и бытованию книг Шолохова в десятках стран мира.

Можно было бы назвать эту книгу «Шолохов за рубежом», ибо речь в ней идет не только о «Тихом Доне», но и о «Поднятой целине», о «Судьбе человека», рассматриваются различные концепции и трактовки зарубежной критики, которые касаются общих проблем творчества писателя. И все же название «„Тихий Дон“ сражается» более точно не только потому, что роман-эпопея находится в центре внимания: «Тихий Дон» предстал в глазах человечества как «художественный шедевр» XX века, в котором органично соединились мировоззрение коммуниста и творческая позиция гениального художника, подтвердившего безграничные возможности нового художественного метода — метода социалистического реализма. Этим и обусловлено резкое классово-идеологическое размежевание в вопросе приятия, трактовки и изучения «Тихого Дона». Роман-эпопея русской социалистической революции оказалась в эпицентре идейной борьбы глобальных масштабов.

Своеобразие мировой ситуации, возникшей вокруг имени Шолохова, состояло в том, что по мере появления «Тихого Дона» в разных странах все более рельефно вырисовывалось в глазах человечества его величие, все очевиднее представляли в своей жалкой натужности попытки буржуазных издателей, публицистов и критиков, администраторов и чиновников развенчать и дискредитировать роман Шолохова, приостановить или притормозить его победное продвижение к читателю. Вот уже десятилетия не прекращается борьба вокруг имени Шолохова, и в этой борьбе главная и неизменно победоносная роль принадлежит «Тихому Дону». Действительно, «Тихий Дон» — сражался, сражается и побеждает...

В книге К. Приймы с небывалой широтой и обстоятельностью, на строгой документальной основе рассмотрена судьба «Тихого Дона» и других произведений Шолохова в двадцати двух странах Европы, Азии и Африки. Картина вырисовывается поистине эпическая... О какой бы стране ни шла речь: будь то Германия или Китай, Англия или Япония, Югославия или Испания — повсюду, с одной стороны, буржуазные издатели и публицисты, цензоры и министры стремились не допустить появления книг Шолохова, с другой стороны, находились люди — переводчики, критики и издатели, представители прогрессивных сил, которые, преодолевая полицейские кордоны и террор, запреты и дезинформацию, делали все, чтобы «Тихий Дон» стал достоянием народа, был взят на вооружение в борьбе за революционную переделку жизни. Разнообразны методы борьбы с «Тихим Доном», широк диапазон враждебных усилий: от фальсификации текста, предпринятого английским издательством «Путнам», до сожжения «Тихого Дона» в фашистской Германии в 30-е годы и в Китае в 70-е годы.

К. Прийма не только отмечает проявления фашистского варварства, недобросовестности или предвзятости по отношению к «Тихому Дону», наблюдающиеся в разных странах, но выявляет мотивы и меру искажений, выступая как публицист и текстолог, активно защищающий Шолохова от вандализма фальсификаторов.

К числу мест, где зримо проявилась инициатива текстолога, выясняющего степень искажения текста романа, принадлежат страницы, посвященные английскому изданию «Тихого Дона» 1934 года. Изъятия и искажения, сделанные в этом издании, преследовали цель превратить «Тихий Дон» в «экзотическую книгу», лишенную широких философских обобщений, политической целеустремленности и народного начала, которые делают роман апофеозом великой социалистической революции. Об этом писал еще коммунист серб М. Блаич в 1935 году: «Издание „Тихого Дона“ в Лондоне поражает тем, что он изуродован множеством произвольных сокращений. Из романа вычеркнуты десятки глав, в том числе страницы, связанные с именем Ленина, эпизоды, разоблачающие немецких, английских и французских интервентов на Дону: изъяты многие исторические документы и почти все казацкие песни».¹

¹ Константин Прийма. «Тихий Дон» сражается. Ростовское книжное изд., 1972, стр. 197 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

Теперь уже полицейские запреты и расправы выглядят атавистической нелепостью: всемирное признание творчества Шолохова стало фактом. Борьба приобретает более завуалированные формы. Так, например, ревизионистские истолкования «Тихого Дона» в разных странах мира ставят своей целью посеять сомнение в плодотворности для современной литературы художественных открытий Шолохова, навеять мысль о консерватизме его художественной методологии. К. Прийма убедителен в полемике с ревизионистскими трактовками, резок и непринчен, когда дело касается «истолкователей» творчества Шолохова, как заокеанских, так и европейских, будь то профессор Е. Мучник или популярный драматург Артур Миллер, который, по словам автора книги, проявил не только вопиющую некомпетентность в творчестве Шолохова, но даже «решил гальванизировать, вернуть к жизни сорокалетней давности троцкистско-рапповскую сплетню о плагиате», о том, «будто „Шолохов не писал это произведение, но загадочно стал его автором, тогда как настоящий автор был ликвидирован“» (стр. 443).

Конечно, статья А. Миллера, пропитанная яростными инсинуациями, рассчитана на откровенного обывателя и антисоветчика, и полемика с ним бессмысленна. Зато Е. Мучник своим писанием о Шолохове пытается придать наукообразный вид, стремясь дискредитировать гуманизм и художественную правду творчества Шолохова, исподволь навязать читателю мысль об ограниченности его реализма, схематизме образов.

«Самое характерное в „трудах“ профессора Е. Мучник, — пишет К. Прийма, — это лицемерие и спекулятивный подход к проблеме. Понимая, что выступать против Шолохова и его „Тихого Дона“ открыто — дело трудное и малопризывательное, она пишет витиевато, даже разбрасывая комплименты в адрес Шолохова...» (стр. 432).

Все возрастающая популярность Шолохова рождает желание «принизить», «ограничить», а то и «закрыть» его творчество, во всяком случае посеять сомнение в тех оценках «Тихого Дона», которые стали достоянием мировой литературной общественности. Например, как пишет К. Прийма, профессора Колумбийского университета Вильямса Харкина «пугает огромная популярность Шолохова, он хотел бы „обсудить положение (и место), отведенное ведущему советскому писателю русской и зарубежной критикой“, так как, по его мнению, „Тихий Дон“ „имеет дефекты“, „небрежное построение сюжета“, „неполный анализ характеров“ и является „не столь оригинальным в освещении гражданской войны, как, скажем, рассказы Бабеля“» (стр. 421).

Разумеется, и в США, и в других странах мира концепциям, несущим на себе неизгладимое клеймо антисоветизма, противостоят иные взгляды и суждения, продиктованные стремлением понять Шолохова, уяснить идейно-философскую глубину его творений, насладиться его искусством... В книге «„Тихий Дон“ сражается» полемика с произвольными оценками, фальсификацией и клеветой носит строго доказательный, документированный, партийно-наступательный характер, свидетельствуя об ее методологической основательности.

Немалое расстояние пролегло между США и Югославией, но как созвучны высказывания Д. Недельковича о «Тихом Доне» известным суждениям американских «истолкователей» Шолохова. К. Прийма не без сарказма замечает, имея в виду статью югославского критика в журнале «Летопис Матице српске» (1966, № 11): «И когда Д. Неделькович, по-школярски пережевывая наветы американского профессора Е. Мучник, заявляет, что герои „Тихого Дона“ „примитивны“, „заземлены до аномальности“, что в романе „нет жизненной мудрости“, что „человек не измеряется по отношению к вечности“, что герои не мыслят философскими категориями и что в целом „роман „Тихий Дон“ есть ярко пессимистическое произведение“, — тогда даже малоискушенному в литературной критике читателю (но знающему «Тихий Дон») становится ясным истинное назначение столь примитивной пропаганды» (стр. 266).

Однако подобные истолкования далеко уступают современным оценкам Шолохова в Китае. В директиве Линь Бяо в связи с «Всеармейским совещанием по вопросам литературы и искусства» сказано, что Шолохов — «родоначальник ревизионизма в литературе и искусстве» (стр. 361), а в китайской партийной и литературной прессе печатаются статьи, в которых провозглашается, что «Тихий Дон» — это «ядовитая трава», а «Шолохов — враг ленинского принципа партийности в литературе» (стр. 364).

Разные идеологические и политические мотивы лежат в основании трактовок и концепций, искажающих творчество Шолохова. В книге К. Примы уделено внимание и тем критикам, которые писали о Шолохове под непосредственным воздействием «рапповских ортодоксов». Имея в виду, например, Чехословакию, К. Прийма пишет: «Нельзя умолчать о том, что „левые“ критики, придерживаясь догм вульгарной социологии, в своих статьях о Шолохове занимались пережевом известных мотивов рапповцев» (стр. 133). Эти «перепевы» наблюдались не только в Чехословакии, но и в других странах, свидетельствуя о широком резонансе левацко-рапповских оценок Шолохова в зарубежной критике и литературоведении и их дезориентирующем влиянии.

Автор книги «„Тихий Дон“ сражается» показал идеологическое размежевание в зарубежной публицистике и критике: определилась мера и глубина признания или отрицания Шолохова, определилось в конечном счете отношение к Великой Октябрьской социалистической революции, к идеологии коммунизма, к советской литературе. Еще в 1935 году венгерский коммунист политэмигрант Л. Сюч писал М. Блаичу, что «гвоздь интереса к роману „Тихий Дон“ в том, что «все хотят знать, как большевики делали революцию» (стр. 173), «и поэтому в мире идет... борьба pro et contra Шолохова» (стр. 172). Слова эти ничего не утратили в своей достоверности и силе!

* * *

Многие десятилетия прошли с тех пор, как первые книги «Тихого Дона» появились за рубежом. Как увлекательный рассказ воспринимаются страницы, где воспроизводятся обстоятельства издания «Тихого Дона» в разных странах, освещаются судьбы издателей, переводчиков, которые проявили гражданское мужество и подвижническое трудолюбие, для того чтобы этот выдающийся роман стал достоянием народов... Критики и публицисты, издатели и переводчики — представители разных наций и литератур — перевод и издание «Тихого Дона» рассматривали как великое дело приобщения своего народа к гениальному творению века. Этот мотив особенно ярко выражен в словах китайского переводчика Цзинь Жэня: «Нужда, голод и болезни одолевали меня в это время так, что перо валилось из рук, однако мысль об огромном жизненном значении этого эпоса сделала меня непреклонным, и я завершил перевод последней книги „Тихого Дона“» (стр. 352).

Судьба творчества Шолохова в зарубежном мире свидетельствует, что не легко не только приостановить, но и ослабить силу воздействия истинного искусства. Ни война, ни смерть, ни время не властны над произведением, в котором воплощены духовные ценности, необходимые людям. Именно так было и есть с «Тихим Доном», о котором итальянская переводчица Н. Бавастро на первой странице книги, изданной в Италии в 1941 году, пишет: «Разные люди — друзья и враги, простые и очень глубокие и сложные — находят в этой незабываемой, неувядающей книге ту правду, которую нельзя понять двояко — живую, горячую, яркую, как кровь всякого человека, всех людей» (стр. 283).

О воздействии «Тихого Дона» на сознание и души людей пишут пакистанский журналист Саид Матлаби Фаридабади и японский писатель Кобаяси Такидзи, румынский прозаик Чезар Петреску и американский ученый Д. Стюарт. Проникновенно об этом говорит в своем письме К. Прийме бенгальский писатель Р. Басу. По его словам, «Тихий Дон» — это произведение, в котором показано, как в горниле революции изменяются массы, рождается новый человек.

«Да, это так. Шолохов, проведя нас через это горнило, своим романом переделал и нас тоже. И в этом — его величайший вклад в души иностранных читателей... Передайте ему мой привет из далекой Индии. И пусть русские люди знают, что Шолохов — выдающийся писатель XX века — и его „Тихий Дон“, продолжающий великие традиции русских романистов, продвинул на шаг дело освобождения человечества во всем мире» (стр. 401).

Шолохов входил в зарубежный мир и завоевывал его как художник, несущий людям правду о революции, укрепляющий их веру в разум и добро, в ответственность усилий человека, стремящегося преобразовать мир. И еще: разрушался буржуазный миф о духовном оскудении, о разрыве традиций, о приостановке культурного развития в революционной России. «Тихий Дон» предстал как произведение, в котором идеи нового мира получили художественно совершенное выражение. Надо было не только высказать свое отношение к «Тихому Дону», но и истолковать его, постигнуть тайну его очарования.

Материалы, приведенные в книге К. Приймы, показывают Шолохова и его роман «Тихий Дон» за рубежом, в восприятии и оценке людей разных судеб и мировоззрений, но искренне стремящихся понять Шолохова, без предвзятости уяснить масштаб его художественных открытий и место, которое ему принадлежит в мировой литературе XX века. Это читатели Шолохова: активисты коммунистического и национально-освободительного движения, рабочие и крестьяне, писатели и критики, издатели и переводчики — те, суждения которых в своей совокупности дают материал не только для понимания роли Шолохова в духовной жизни современного мира, но и для решения важных проблем литературоведения и критики.

Чтобы было понятнее, о чем идет речь, достаточно сослаться па высказывание, принадлежащее, например, известному французскому публицисту и переводчику Жану Катала: «Вы, русские, крепко любите Шолохова, но все же полностью не можете себе представить, кем он является для всего человечества. У себя на Дону вы в своей повседневности привыкли к нему, как к земляку и соседу. Вы читаете его книги о революции, коллективизации, о войне с фашизмом, о своем пережитом. Все, что он пишет о вас, — вам известно с пеленок

или на собственном опыте. А для нас, иностранцев, все это — откровение русской души, ее широты и щедрости... Нет такого народа, который не мог бы чему-нибудь научиться у другой нации. Что дает нам Шолохов? Он пробуждает скрытый в наших душах огонь, приобщая к великой доброте, великому милосердию и великой человечности русского народа. Он принадлежит к числу тех писателей, чье искусство помогает каждому стать более человечным» (стр. 126).

Действительно, в суждениях мыслящих зарубежных читателей утверждались критерии, как бы представляющие творчество Шолохова в несколько ином измерении и понуждающие к расширению координат литературоведческого исследования, к поискам новых аспектов анализа. Материал, содержащийся в книге, таит в себе уроки, исполненные полезного назначения для нас; в их свете мы можем уточнить собственные представления, преодолеть консервативную силу отживающих концепций, обрести свободу и большую смелость в оценке того, что является нашим национальным достоянием. А самое главное — отчетливее увидеть новые пути научного осмысления «Тихого Дона» и «Поднятой целины», с одной стороны — в их литературной генеалогии, связях с мировым художественным развитием XX века, с другой — в их внутренней идейно-философской и эстетической сущности как явления национальной русской культуры.

Подобный подход открывает возможность исследования художественной системы Шолохова как индивидуального выражения типологических качеств русской литературы советской эпохи, в недрах которой рождался, складывался и обретал зрелость новый творческий метод, определяющий ныне одно из самых прогрессивных направлений современной мировой литературы. В этом отношении программным является высказывание Джека Линдсея: «Мне хотелось бы исследовать детально слияние тех качеств, широты и сложности структуры, которые позволили Шолохову охватить и запечатлеть во всем объеме величественный конфликт эпохи и человеческого преобразования. Мне хотелось бы проникнуть в тот художественный метод, при помощи которого Шолохов достиг изумительного совершенства и создал нечто такое, к чему мы все можем постоянно возвращаться для вдохновения и совета» (стр. 212—213).

Остановимся лишь на некоторых проблемах, рассмотрение которых приводит к важным и актуальным наблюдениям и выводам. Прежде всего привлекает стремление определить место и роль Шолохова в художественном развитии XX века. Многочисленные статьи и воспоминания, в которых «Тихий Дон» оценивается как произведение, в котором глубина философской концепции мира органично сочетается с художественным совершенством и красотой. Автор «Тихого Дона» рассматривается в ряду мировых писателей: Шолохов и Л. Толстой, Шолохов и Шекспир, Шолохов и Бальзак, Шолохов и В. Реймонт... Красной «Илиадой» называет «Тихий Дон» французский коммунист Андре Марсель (стр. 100).

Соотнося творчество Шолохова с мировой традицией, многие авторы пытаются высунуть те черты его таланта, которые своеобразно очерчивают место «Тихого Дона» в литературе о войне. Например, румынский публицист Д. Сукьяну отдает явное предпочтение «Тихому Дону» перед романом Ремарка «На западном фронте без перемен», где, по его словам, «содержатся зыбкая искусственность, порой предвзятость, наивный пафосизм и абстрактный гуманизм... А в романе Шолохова открывается голая истина о войне... Шолохов воскрешает перед нами целый мир, существующий той же предметной осязаемостью, как я или вы!..» (стр. 311).

Значение Шолохова в современной литературе состоит в том, что он с необыкновенной силой показал жизненность реализма, напомнил о высоком предназначении литературы, которая на Западе была потеснена и унижена произволом декадентства.

«...Эдвин Сивер в „Пост мэридиэн“ писал: „...В век, когда великие писатели пытались изобразить человеческие существа, как тени в ритуальном танце, и утопить себя в потоке времени, Шолохов, романист социалистического общества, вернул художественной литературе ее название и достоинство. Великие традиции русского реализма еще раз дали о себе знать всему миру!“» (стр. 418).

Достоинно внимания то, что истолкование «Тихого Дона» лишено схематизма и однозначности: не только события, отраженные в романе, но и глубина идейно-философской концепции, проникновенный реализм и художественное совершенство определяют всемирно-историческое значение творчества Шолохова. Эта мысль варьируется во многих статьях зарубежных шолоховедов. Испанский переводчик и редактор Антонио Гавальда пишет: «Читая Шолохова, мы не знаем, чем более восхищаться — поэтичностью языка или экспрессией повествования. Все достоинства чудесно воплощены в „Тихом Доне“, все занимает свое истинное место во времени и пространстве потому, что эта эпопея — сама История и ее Герои». Вот почему «история мировой литературы не может обойти молчанием это произведение, в котором изображена целая эпоха — самая глубокая духовная перемена в современном мире — появление коммунизма» (стр. 295).

Методологическая плодотворность многих суждений о всемирно-историческом значении «Тихого Дона», его вселенском резонансе в том, что в них содержится

мысль о народности и национальной самобытности творчества Шолохова. Следует сказать, что в освещении многих зарубежных исследователей и критиков эта проблема, как правило, не локализуется: ее понимание поставлено в связь с восприятием Шолохова в контексте или мировой, или инонациональной литературы. Национальная самобытность не ограничивает резонанс писателя, а наоборот, является одной из важных предпосылок его вхождения в духовный мир других народов, в их культурный обиход. Вот почему Шолохова воспринимали и воспринимают как русского национального писателя, в произведениях которого запечатлен исторический опыт его народа, воплощены духовные ценности, являющиеся достоянием русской национальной культуры советского времени.

Своеобразие Шолохова своими корнями уходит в глубины национальной жизни в ее историческом течении и социальной изменчивости. Художник как бы конденсирует в своем таланте все то ценное, что сложилось в процессе развития духовной культуры нации; в ярком живом слове он выражает мысль и волю народа, его дела и заботы, мечты и свершения в переломные годы революционной переделки жизни... Единство исторического и социального, мирового и национального определяет перспективность в освещении проблемы национальной самобытности таланта Шолохова у ряда авторов. И, пожалуй, ярче других это выразил, как справедливо пишет К. Прийма, румынский писатель Эуджен Барбу: «Шолохов... — это прежде всего то, что называется национальным писателем, который воплощает в себе все характерные черты культуры и лицо нации... „Тихий Дон“ — это не просто „казацкая эпопея“, как ее часто очень узко понимают. Четыре тома богатейшей прозы воплотили в единое целое грандиозность видения пророка из Ясной Поляны, гоголевский юмор и эпос старых Боянов России, которые, странствуя босыми по стране, воспевали в своих песнях и былинах подвиги великого народа» (стр. 318—319).

Связь Шолохова с русской классической литературой рассматривается не только в оценочном плане. Это один из путей, ведущих к уяснению национальной типологичности и индивидуального своеобразия его творчества. Пожалуй, чаще всего сопоставлялись Шолохов и Л. Толстой, и «Тихий Дон» ставился в ряд с «Войной и миром» не только с целью подчеркнуть масштаб шолоховской эпопеи, но и для того чтобы уяснить важные особенности метода и стиля советского писателя. Со временем мысли и наблюдения, касающиеся проблемы «Шолохов и русская классическая литература», приобретают большую аналитичность и научную весомость.

В суждениях о Шолохове как продолжателе традиций классического реализма присутствует мысль о непрерывности русского художественного развития, в ходе революции получившего новые стимулы. Правда, идея преемственности подчас понималась односторонне: на первый план выдвигалось то, что сближало Шолохова с традицией, и заглушевывались те черты творчества, которые характеризовали его как писателя революционной эпохи.

Диалектическая связь традиций и новаторства, своеобразно проявившаяся в творчестве Шолохова, анализировалась в разных аспектах. Например, венгерский критик коммунист Бела Иллеш, назвав Шолохова «новым Толстым», основное внимание сосредоточил на том, что характеризует «Тихий Дон» как произведение новаторское. Причем новаторство Шолохова критик выявляет, соотнося его не только с русской классической литературой, но и с литературой советской: «Тихий Дон» рисует не отдельные эпизоды революции, а отображает «весь путь „от мира и до мира“ — от царской России до строительства социализма» (стр. 228).

В творчестве Шолохова улавливалась одна из важнейших закономерностей художественного развития революционной эпохи: чем глубже связь с классической литературой, тем активнее проявление новаторского почва художника социалистического реализма. Югославский профессор Стеван Янич в загребском журнале «Современник» рассматривает толстовские традиции как своеобразный критерий в оценке целого творческого направления в советской литературе, к которому принадлежит и автор «Тихого Дона». Янич считает «Тихий Дон» выдающимся явлением советской литературы и в то же время свидетельством неисчерпаемой силы русского классического реализма.

Аргентинский критик Лили Герреро черты творческой оригинальности Шолохова усматривает в том, что в его произведениях простые люди-труженики предстают в своей высокой человеческой сущности. «Говорят, что его стиль восходит к Льву Толстому. Что ж, это хорошее родство. Граф заставлял правдиво говорить князей и генералов. Шолохов заставляет проникновенно говорить тех, кто дает нам хлеб насущный» (стр. 455).

Однако очевидная связь Шолохова с Л. Толстым подчас трактовалась слишком прямолинейно и однозначно. В результате возникала опасность «растворения» Шолохова в толстовской традиции. В настоящее время намечаются попытки преодоления односторонности в освещении этой проблемы.

В этом отношении особенно интересна статья испанского критика Хосе Мариа Вальверде, в которой проведена мысль о художественном новаторстве Шолохова, о всемирно-историческом значении «Тихого Дона». Критик находит новые аспекты

в рассмотрении связей Шолохова с русским реализмом XIX века, утверждая, что нельзя соотносить советского писателя только с Л. Толстым. Ориентация Шолохова в классической литературе отличается большей широтой и многозначностью. Например, норвежский критик Э. Расмуссен, оценивая «Тихий Дон» «как одну из великих книг нашего столетия», сопоставляет финал эпопеи с концом «Преступления и наказания» Достоевского (стр. 271), а известный болгарский писатель Камен Калчев появление «Тихого Дона» трактует как знак того, что «не прервалась нить русских традиций, оставленных великими реалистами... Живы и Тургенев, и Чехов, и Короленко!» (стр. 189).

Несколько в ином плане подходит к творчеству Шолохова румынский писатель Иона Лякрэижэн. В «Слове о Шолохове» он высказывает мысль о том, что подчас недооценивают самобытность шолоховского таланта. «Это неопровержимое своеобразие (самобытность), печать большого мастерства и искусства, — пишет Лякрэижэн, — затемнялись иногда ссылками на традиции, на Чехова, Тургенева и особенно на Толстого и упускался из виду тот факт, что великий писатель Дона давно вышел из-под сени своих знаменитых предшественников, прокладывая для собственной прозы и для литературы своей страны — а может быть, и всего мира — новое и обширное русло» (стр. 320).

Стремление вывить и оградить творческую оригинальность Шолохова перед лицом гения Л. Толстого и других великих русских писателей не таит в себе нигилистических намерений. Различия между ними справедливо трактуются прежде всего как различия художников, принадлежащих разным эпохам и вместе с тем ознаменовавших преемственно связанные этапы развития русского реализма, являющегося одним из выдающихся достижений мировой художественной культуры. Единство и различие, связь и отталкивание — таковы методологические предпосылки, лежащие в основе этих наблюдений.

Разумеется, суждения, приведенные в книге «„Тихий Дон“ сражается», о связи Шолохова с русской литературой XIX века, о роли разных художественных традиций в его творческом становлении не могут рассматриваться как исследовательское решение сложной научной проблемы. Однако в них утверждается ее научная правота и содержатся опыты ее постановки и освещения.

* * *

В откликах о Шолохове в разных странах мира преобладает мысль: он — художник, покоряющий силой правды, неотразимостью описания картин природы, характеров людей, которые в живой непосредственности предстают на страницах «Тихого Дона» и «Поднятой целины».

Художественность и народность как решающие факторы воздействия искусства на умы и сердца людей мира становятся главным мотивом работ о Шолохове. Народность рассматривается как понятие многозначное, одним из компонентов которого является умение открывать новые горизонты в искусстве, способность плодотворного новаторского почина. Вьетнамский переводчик Нгуен Тхью Бинг замечает, что народность «Тихого Дона» «проявляется не только в том, что Шолохова волнуют судьбы простых людей-тружеников, не только в том, что он раскрывает нам все богатство и сложность духовного мира этих людей, но и в том, что он своими „Тихим Доном“ прокладывает новые пути в искусстве своего времени» (стр. 408).

Народность — это сфера, где особенно глубоко и творчески перспективно проявляется преемственная связь советской литературы с классическим наследством. Литература, рожденная Октябрем, восстановила преемственность, которая была ослаблена декадентством 900-х годов, и творчество Шолохова предстало одним из самых убедительных доказательств непрерывности русского художественного развития, обретающего свой источник и стимулы в народности. В книге «„Тихий Дон“ сражается» анализируются статьи и высказывания зарубежных авторов, которые народность трактуют и как черту таланта Шолохова, и как показатель творческой действительности и неизбывности русской художественной традиции. Проницательно и глубоко, с тонким пониманием закономерностей русского историко-литературного процесса и творческой самобытности Шолохова как художника революционной эпохи пишет о народности испанский критик Ф. Г. де Кастро. Цитируя известное высказывание Льва Толстого в письме Н. Н. Страхову от 3 марта 1872 года, где писатель говорил об упадке современной русской литературы и искусства «с залогом возрождения в народности», де Кастро далее пишет, что «Шолохов является вот этой могучей народной ветвью новой русской литературы и что его романы «мастерски запечатлели рождение нового мира в истории человечества» (стр. 300).

В суждениях о народности не остался незамеченным еще один важный момент: единство творческой и гражданской позиции, получающее свое выражение не только в произведениях, но и в образе жизни писателя. Об этом пишет испанский критик А. Видаль: «... юный Шолохов сразу стал классиком, акаде-

миком, депутатом Верховного Совета СССР, избирался делегатом всех последующих съездов партии, лауреатом Ленинской (1960) и Нобелевской (1965) премий, но не покинул родной станицы Вешенской, остался жить среди народа, который вдохновил его на подвиги в литературе... И поэтому дверь его дома всегда остается открытой для посетителей. А их необычайно много: колхозники, шахтеры, металлурги, солдаты, писатели, студенты, артисты, журналисты, иностранные гости. Шолохов верен слову о том, что писатель должен быть связан со своим народом» (стр. 299).

Шолохов народен как великий художник, в творчестве которого разные народы мира обрели средство духовного общения, — это одна из важных граней народности. И характерно, что глубина связей писателя с родной почвой определяет силу его международного резонанса. Народы нуждаются в искусстве, в основе образной системы которого лежат понятия, принципы и идеалы людей труда. Вот почему народность и национальная самобытность являются важнейшими чертами писателя, творчество которого неразрывно связано с социалистической революцией, с великими идеалами коммунизма.

Зарубежные отклики не только на произведения Шолохова, но и других советских писателей свидетельствуют о том, что дела и идеалы народа, совершившего революцию и построившего социализм, прежде всего и главным образом обуславливают популярность, авторитет и влияние советской литературы в зарубежном мире.

Сам Шолохов на XX съезде партии говорил, что наша литература стала потому ведущей, что все советские писатели, «каждый в меру своего таланта, глубинными средствами искусства, проникновенным художественным словом» пропагандируют «всепобеждающие идеи коммунизма — величайшей надежды человечества».²

В суждениях многих зарубежных авторов, отмечающих беспрецедентную популярность Шолохова среди читателей, улавливается мысль о том, что его художественные открытия исполнены величайшей актуальности для современной мировой литературы. И здесь важна не только сама констатация воздействия Шолохова на мировой художественный процесс, а объяснение его причин, которое дается разными писателями, признающими его влияние на их творчество и устанавливающими плодотворность и эффективность опыта автора «Тихого Дона» для литератур разных стран и народов.

Японский критик Кобаяси Такидзи еще в 1931 году в статье «Чему учит „Тихий Дон“» в творчестве Шолохова увидел пример, следуя которому пролетарские писатели Японии преодолеют схематизм в изображении действительности, в раскрытии человека.

«Произведения наших писателей, — писал тогда Кобаяси, — почти все стали до тошноты одинаковы сюжетно и с одинаковыми концовками. Судя по нашим произведениям, в японской действительности все очень уж быстро улаживается. Поэтому я и поставил всем в пример шедевр Шолохова „Тихий Дон“ с замедленным повествованием...» (стр. 375).

Уроки Шолохова — это уроки реализма, изображающего жизнь во всей ее сложной противоречивости, в богатстве красок и многозвучии. «Я обнаружил, — продолжал критик, — что почти все наши произведения не дают описания живой реальной действительности, а выбирают из нее лишь „наибольший общий делитель“... Мне, как пролетарскому писателю, это очень обидно, мне хочется, чтобы все мы, и пусть самостоятельно, в одиночку, прочли „Тихий Дон“ и сообща взялись поднимать нашу отсталую литературу» (стр. 375).

Об актуальности творчества Шолохова для югославской литературы пишет профессор Стеван Янич. По его мнению, «Тихий Дон» — это «настоящий художественный образец», следуя которому «и в нашей литературе можно открыть эпоху» (стр. 249).

Многочисленны факты непосредственного воздействия Шолохова на творчество зарубежных писателей. Талант автора «Тихого Дона» оказывает влияние на художественные искания тех писателей, кому дороги правда и красота, великие традиции реализма. Так, например, шведский писатель Ивар Лу-Юханссон свой роман «Спокойной ночи, земля» создавал, ориентируясь на творческие открытия Шолохова. Об этом пишет шведский литератор Стиг Альгрэн: «Шолохов вдохновил нашего писателя Ивара Лу-Юханссона написать роман „Спокойной ночи, земля“. И вдохновит еще многих... Чрезвычайно редко встречаются книги с таким огромным регистром. Мастерская лепка характеров, точность и удивительная новизна метафоры и детали, объективность в изображении противоборствующих сил, кровь и желчь на каждой из сторон, но это кажется естественным, ибо писатель дает нам почувствовать, что из этой кровавой бани выйдет новое, живое...» (стр. 326).

² Михаил Шолохов, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1960, стр. 319.

Еще в 1940 году Лу Синь, по свидетельству переводчика Цзинь Жэня, говорил: «В будущем, когда будет свершен полный перевод „Тихого Дона“, он сможет помочь росту наших писателей. И непременно поднимет силу духа читательских кругов нашей древней родины...» (стр. 351).

А известная китайская писательница Дин Лин, как бы в подтверждение предвидения Лу Синя, в 1949 году признавалась: «На произведениях Шолохова я училась писать о крестьянской жизни. Метод работы Шолохова — тщательная отделка им каждой детали — приводил меня в восхищение» (стр. 355).

В «Тихом Доне» писатели обретали творческий стимул и высокий пример истинной художественности. «Роман этот, — писал болгарский прозаик В. Коралов, — изумил меня и наполнил страстью к работе... Думаю, что если я достиг какой-то широты в композиции и эпическом тоне некоторых картин романа „Септемврийцы“, если я мог изобразить какие-то живые образы, этим я обязан тому, что учился у Толстого, у Шолохова и других советских писателей» (стр. 190).

Тот же мотив своеобразно варьируется в «Письме в Вешенскую», посланном Шолохову выдающимся индийским писателем Мульк Радж Анандом. Для него «Тихий Дон» — доказательство того, что мировое признание по праву принадлежит литературе, которая несет в себе правду о жизни своего народа, отличается широтой художественного мышления, чувством социальной справедливости и верностью прогрессивным идеалам своего века.

«Ваша книга, — писал он Шолохову, — с ее широким, эпическим размахом воодушевила меня и вселила веру в то, что и писатели Востока смогут войти в мировую литературу, рассказав в новых произведениях о далеких, неизвестных народах, о которых Запад еще мало что знает... Это стремление к широким замыслам пришло ко мне и многим писателям нашего поколения от Вас. Но не только это привлекло мы из ваших страниц. Быть может, важной истиной, вытекающей для нас из эпопеи о Доне, была и следующая: для писателя психологическое чувство уверенности в справедливости общественного строя, в котором он живет, более необходимо, чем ощущение надежности своего физического существования...» (стр. 405).

Представители разных литератур, переводчики и критики, художники слова и теоретики пишут о Шолохове как о выдающемся писателе, опыт и творческие открытия которого выступают активным фактором мирового художественного развития XX века. Приведенные в книге К. Приймы материалы только лишь ставят и намечают проблему «Шолохов и зарубежная литература». Ее конкретное исследование — одна из важных задач современного литературоведения. Однако приведенные здесь факты уже дают основание говорить о шолоховской школе не только в границах советской литературы, но и мировой литературы нашего времени.

* * *

Книга К. Приймы — о «Тихом Доне», хотя в ней приведено множество фактов, относящихся к восприятию и оценке за рубежом «Поднятой целины», «Судьбы человека» и других произведений Шолохова. И все же на «Тихом Доне» акцентировано основное внимание не только потому, что такова цель автора книги. Именно «Тихий Дон», его идейно-философская и художественная концепция, образ и судьба Григория Мелехова привлекли особое внимание мировой литературной общественности, породили разнообразные толкования, которые затрагивают коренные проблемы времени — проблемы исторические, философские, общественно-политические и художественные. Сейчас уже никто не оспаривает, что Григорий Мелехов стоит в ряду мировых образов, и в книге К. Приймы приведено немало высказываний, утверждающих эту оценку.

Однако в понимании концепции «Тихого Дона», в трактовке образа и судьбы Григория Мелехова еще до сих пор проявляются, с одной стороны, догматическая узость и социологический схематизм, с другой — ослабление историзма, абстрактный гуманизм, утрата классовых критериев.

Упрощение и догматическая предвзятость проявились в концепции «отщепенства» и «исторического заблуждения», долгие годы считавшейся непререкаемой в критической литературе о «Тихом Доне». Образ Григория Мелехова и художественно-философское содержание романа-эпопеи, по существу, сводили к элементарной социологической схеме, согласно которой Григорий предстал как олицетворение психологической раздвоенности и индивидуализма, сословно-классовой ограниченности, произраставших на почве собственного уклада и неизбежно пришедших в столкновение с интересами и идеалами социалистической революции. Здесь все, что составляет объективный смысл «Тихого Дона» и образа Григория Мелехова с его трагической судьбой и человеческим очарованием, отступало перед теорией эквивалентов: «отщепенство» или «историческое заблуждение» — фатальная неизбежность в судьбе героя, и смысл «Тихого Дона» — в суровом напоминании об этой закономерности революционной эпохи.

Следует заметить, что сама по себе подобная концепция, если к ней не сводить содержание «Тихого Дона», имеет глубокий смысл и прочные основания.

Действительно, в крестьянском сознании извечную тяжбу ведут труженник и собственник, велика консервативная сила иллюзий, порожденных собственническим укладом, неизбежны осложнения и конфликты на пути социалистической революции, вызванные живучестью собственнических инстинктов, властью патриархальных традиций. Все это — очевидно, но очевидно и другое: «Тихий Дон» не является лишь иллюстрацией к данным положениям, хотя они и входят как компонент в его идейно-философскую концепцию и служат одной из методологических предпосылок научного анализа художественного произведения.

Теперь уже кажутся нелепыми суждения о Григории Мелехове, которые некогда подавляли своей непререкаемостью: «ратоборец реакционной казачьей старины», «добровольный слуга белых генералов и интервентов», «среди ядовитых гадин — самая опасная» — все это из книги И. Лежнева «Михаил Шолохов» (1948, стр. 165, 209, 122), которая отразила в себе многие предрассудки критической мысли того времени.

Постепенно в «Тихом Доне» стали различать черты эпохи народной жизни на крутом историческом рубеже, и идея историзма стала все глубже и глубже проникать в рассуждения о концепции, сюжете и образной системе романа Шолохова. Образ Григория Мелехова явился тем фокусом, в котором преломились все силовые линии сюжета, в его судьбе, социальной природе и человеческой сути сокрыто то, что характеризует жизнь народную с ее героикой и трагизмом, состоянием народного духа, обретшего в революции возможность мощного творческого проявления и испытывающего смятение и даже страх перед тем неизвестным, что входило в жизнь и простиралось в будущее. По мере преодоления схематизма и вульгарной предвзятости утверждались историзм и народность как методологические принципы изучения концепции «Тихого Дона», образа Григория Мелехова. В следовании этим принципам проявилась партийность научной позиции литературоведов, которые не только не приняли «лежневский канон», но и способствовали выработке более широкого подхода к проблеме и научно обоснованному ее решению. Прощедшая на страницах журнала «Русская литература» дискуссия показала, что теперь уже невозможно (при всей ортодоксальности иных намерений и деклараций) всерьез обсуждать некогда почти нормативные концепции. Вот почему странным анахронизмом прозвучали слова Л. Якименко, попытавшегося в статье «Неотъемлемая часть литературы»³ не оспорить (это потребовало бы научной аргументации), не взять под сомнение (для этого необходимо допущение возможности иной точки зрения, нежели им утверждаемая), а просто объявить методологически порочным рассмотрение концепции «Тихого Дона», образа Григория Мелехова не по знакомой схеме: «отщепенец», получивший справедливое возмездие, и т. д.

Подобные суждения теперь уже все реже и реже встречаются в научной литературе о Шолохове: пора дискуссий на том материале, который стал достоянием науки, уже миновала, наступило время иных задач в области изучения «Тихого Дона». Прежде всего необходимо обстоятельнее изучить его историческую основу, широко исследовать круг явлений и фактов, которые прямо или косвенно оказались соотносительными с сюжетом романа-эпопеи. Шолохов сам признавался, что в создании романа огромная роль принадлежала работе историка. Творческая история «Тихого Дона» таит в себе уроки, поучительные не только для писателя, но и для историка, социолога и философа, если ее не замыкать в тесные рамки теории прототипа.

Теперь уже всем ясно, что «Тихий Дон» — это одно из выдающихся явлений мировой литературы XX века. Исследование художественной системы романа в единстве с его идейно-философской концепцией — одна из самых неотложных задач литературоведения. При решении этой задачи необходимо широко учитывать наблюдения и оценки концепции «Тихого Дона» и образа Григория Мелехова за рубежом. В этом отношении книга К. Приймы является не только источником интересного материала. В ней четко очерчена позиция автора и научного редактора книги, борющихся за подлинно научную интерпретацию этой сложной проблемы.

К. Прийма, полемизируя с теми зарубежными авторами, которые допускают упрощения и искажения концепции «Тихого Дона», предоставляет слово тем, кто концепцию романа и образ Григория Мелехова рассматривает в связи с философскими и социальными проблемами века, видит в его судьбе уроки, поучительные для всего человечества.

Не только оценка, но и указание на психологические основы характера, на философскую проблематику в романе входит в намерение авторов, которые Григория Мелехова ставят в ряд мировых образов.

«Пройдут годы и годы, — размышляет румынский писатель Иона Лэкрэнжэн, — мир изменит свой облик. Люди станут более горопливы и озбочены, более заняты. Но они — живущие здесь или на берегу Ганга, в Южной Америке или в Европе — всегда будут задумываться над историей Григория Мелехова, та-

³ «Литературная газета», 1972, № 2, 12 января, стр. 4—5.

кой суровой и обладающей таким глубоким смыслом, такой простой и сложной, такой потрясающей, прекрасной и ни с чем не сравнимой, каких очень немного в мировой литературе» (стр. 320).

Правда, американский профессор Е. Мучник, согласно своей эстетической доктрине, утверждающей «поток сознания», «хаотичность» в качестве универсального принципа художественной методологии, не видит в 18-летнем Мелехове ни духовной глубины, ни психологической сложности, ни драматизма в его судьбе, ибо, по ее словам, «система Шолохова требует, чтобы восхвалялось незначительное» (стр. 432). Она стремится развенчать Григория, увидеть в нем черты человека мелкого, неспособного ни на глубокие чувства, ни на сильные порывы.

Иначе оценивает Мелехова американский профессор Д. Стюарт. По его словам, главный герой «Тихого Дона» ближе других современных героев подходит к Гамлету «в передаче духа противоречий и силы, которая делает Гамлета великим». «Григорий Мелехов является самой человеческой фигурой из всех, включая даже тех, кто столкнулся с относительно революционной ситуацией, как в книге Мальро „Судьба человека“, в книге Силона „Хлеб и вино“ и „По ком звонит колокол“ Хемингуэя». Самый большой комплимент, который можно сделать Григорию Мелехову, пишет Д. Стюарт, «закключается в том, что он стоит выше всех других литературных героев XX века, что он — человек зрелый, .. целостный. Он ничего общего не имеет с болезненными мелкими тварями, которые так сильно засорили современную литературу Запада» (стр. 433—434).

Глубока по мысли трактовка судьбы Григория Мелехова, данная переводчиком «Тихого Дона» Йюкота Мидзухо. Единство трагизма и оптимизма как коренную черту романа Шолохова он объясняет тем, что Григорий Мелехов глубоко связан с народом, энергия которого, его разум и воля, способность к историческому творчеству получили выход в революции и проявились с невиданной мощью. Хотя и трагичен путь Григория, но очарование его неизгладимо, ибо в его личности выявлен тот источник, те возможности, которые составляют суть и природность народного характера. По словам критика, «еще есть одно, что сильно чувствуется после прочтения романа, — это дикая, подобно бурному потоку разлившегося Дона, первобытная энергия, которую несут в себе казацкие массы и, говоря в более широком смысле, русский народ. .. В „Тихом Доне“ потрясающе изображена трагическая судьба личности, но читателя не охватывает чувство безнадежности. Причина этого таится в том, что писатель сумел из самых глубин извлечь народную энергию» (стр. 383).

Эту мысль, но еще в более широком контексте современного литературного движения, развивает и японский литератор Ямадзакки Хатино, усматривая в Григории Мелехове воплощение тех качеств народного характера, которые проявились в суровых и трагических испытаниях истории, а в «Тихом Доне» — произведение, открывающее новые пути в современной литературе. «... Мне кажется, — пишет Ямадзакки, — что тот факт, что „Тихий Дон“ является могучим народным эпосом и что социалистическая эпоха родила подобный шедевр эпической литературы, имеет большое значение для новой литературы» (стр. 386).

Конечно, в зарубежных статьях, касающихся концепции «Тихого Дона», наблюдается известная ослабленность социологического критерия, стремление рассмотреть образ Григория прежде всего в общечеловеческом плане. Диалектика общечеловеческого и классового, вечного и исторического не получила достаточно последовательного преломления во многих суждениях, приведенных в книге «„Тихий Дон“ сражается». Речь, в частности, идет о том, что работам даже таких, например, авторов, как американский профессор Д. Стюарт или японский переводчик Йюкота Мидзухо, раскрывающим философские основы концепции «Тихого Дона», недостает конкретно-исторического подхода к роману Шолохова, учета совокупности исторических, классовых обстоятельств, которым принадлежала решающая роль в формировании личности Григория Мелехова и в его судьбе. Известная отвлеченность их анализа от логики фактов революционной истории приводит к ослаблению внимания к новаторской природе реализма Шолохова. Создается впечатление, что метод автора «Тихого Дона» рассматривается в координатах традиционного реализма. Это неизбежно смещает перспективу анализа творчества Шолохова как величайшего достижения социалистического реализма.

Упомянутое смещение акцентов в рассуждениях о методе Шолохова, о концепции «Тихого Дона» открывает возможность более широкой полемики по ряду принципиальных вопросов теории литературы и методологии литературоведения. Дело в том, что в буржуазном литературоведении, пытающемся рассмотреть социалистический реализм как метод, якобы лишенный творческой плодотворности, «Тихий Дон» нередко выводится за его границы, объявляется шедевром, созданным в духе требований традиционного реализма. К. Прийма резко и справедливо пишет о фактах прямых искажений и фальсификаций «Тихого Дона», произвольных трактовок отдельных проблем и образов, не проявляя, однако, достаточного внимания к таким суждениям о творчестве Шолохова, которые обусловлены ограниченностью буржуазного литературоведения.

Разумеется, в книге К. Приймы при всем богатстве ее содержания воспроизводятся далеко не все материалы, относящиеся к концепции «Тихого Дона» и

оценке Григория Мелехова. Такая цель и не ставилась им: важно было показать многообразие и научную неравноценность представлений о сложной проблеме, найти среди них суждения, открывающие новые аспекты ее изучения.

* * *

В своем ответе на вопрос корреспондента «Правды» об отношении к присуждению ему Нобелевской премии Шолохов сказал: «Разумеется, я доволен присуждением мне Нобелевской премии, но прошу понять меня правильно: это не самодовольство индивидуума, профессионала-писателя, получившего высокую международную оценку своего труда. Тут преобладает чувство радости от того, что я — хоть в какой-то мере — способствую прославлению своей Родины и партии, в рядах которой нахожусь больше половины своей жизни, и, конечно, родной советской литературы» (стр. 340).

Книга «„Тихий Дон“ сражается» впервые с такой полнотой дает представление о масштабе подвига писателя, своим творчеством прославившего родину и партию, показавшего величие и человечность идеалов и свершений родного народа на избранном им пути.

Теперь более зримо выступают не только глубина философской мысли, покоряющая сила правды, запечатленная в образах, пластичных и трепетных в своей человеческой непосредственности, в слове, ярком и чарующем, но и подлинно авангардная роль «Тихого Дона» в мировом художественном процессе.

Когда «Тихий Дон» соотносится с мировой литературой XX века, то ощущаемое и рельефнее становятся масштабы художественных открытий Шолохова. Об этом проникновенно писал Ямадзаки Хатино: «Современная литература песимизма — основной мотив которой есть отчаяние и одиночество — это „печальная песнь“ человечества, оказавшегося в отчаянном положении... Но человечество пытается вновь стать здоровым. Время „печальных песен“ уходит в прошлое, и постепенно вступает в свои права время „эпоса новой ступени“. Я думаю, что мы уже можем говорить об этом. Я хочу признать большое историческое значение „Тихого Дона“, который возглавляет авангард этой эпохи нового эпоса!» (стр. 392).

В. А. КОВАЛЕВ

НОВЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ ТРУДЫ О ЛЕОНОВЕ

Зарубежная критическая литература о творчестве Леонида Леонова богата. Особенно много работ появилось в последние годы. Среди них монографические очерки и обстоятельные статьи. Семидесятилетие писателя было отмечено выступлениями видных ученых социалистических стран, показавших восприятие произведений Леонова за рубежом, проанализировавших творческую концепцию писателя. Не минуло своим вниманием Леонова и ученые буржуазных стран.

В 1971 году одновременно появились две книги о Леонове на немецком языке: одна в ГДР (это, точнее говоря, не книга, а посвященный Леонову специальный выпуск научных трудов университета им. Карла Маркса в Лейпциге), другая — в ФРГ. Эти книги пополнили зарубежное леоноведение. В них отражены характерные особенности различных подходов к изучению творчества советского писателя — подхода ученых-марксистов и подхода представителей буржуазной филологической науки.

На этих работах я и хочу задержать внимание читателей.

Лейпцигский сборник представляет собою публикацию основных материалов международного леоновского симпозиума в ГДР, проведенного университетом им. Карла Маркса осенью 1970 года.¹ Как и первая международная леоновская конференция в Ленинграде (май 1969 года), этот симпозиум собрал ученых из всех социалистических стран Европы. Это было коллективное размышление о литературе социалистического реализма и о ее крупнейшем представителе, рассмотрение важнейших проблем творчества Леонова; особое внимание участников симпозиума привлекли сложные, нерешенные вопросы изучения творчества писателя. Сборник издан под девизом: «Леонид Леонов. Образ человека и эпохи».

В числе авторов — ученые ГДР, Советского Союза, Чехословакии, Югославии. Сборник включает лишь часть материалов симпозиума. Жаль, что в нем не оказалось отчета о симпозиуме в целом и хроники обсуждений и споров, которые развернулись на пленарных и секционных заседаниях.

В сборнике опубликовано письмо Леонида Леонова к участникам симпозиума.

¹ Wissenschaftliche Zeitschrift Karl-Marx Universität Leipzig. Gesellschaft — und Sprachwissenschaftliche Reihe, 20. Jahrgang (1971), Heft 3.

В статьях охарактеризовано растущее значение творчества Леонова для всего «социалистического литературного сообщества» (из предисловия), подчеркнуто, что писатель в своих произведениях поставил ряд важнейших проблем революционной эпохи, осветил существенные стороны развития социалистического общества. Раскрыта активная роль Леонова в борьбе против идеологии и морали эксплуататорского строя, в обнажении острых конфликтов современности, в партийном утверждении оптимистической философии человека социалистического общества.

Особое внимание уделено проблеме традиций и новаторства в творчестве Леонова, в частности отношению писателя к наследию Достоевского, аналитическому рассмотрению творческого процесса, авторской позиции, динамики литературной эволюции Леонова.

В статьях В. Байца «Проблема социалистического творчества в произведениях Л. Леонова», В. Ковалева «Леонов в литературной критике» (опубликована в журнале «Русская литература», 1971, № 1) и Р. Опица «Социалистическое содружество людей в творчестве Леонида Леонова» поднимаются общие проблемы творчества Леонова, определяется его значение для литературы ГДР, намечаются дальнейшие задачи исследования художественного метода и стиля писателя.

В. Байц раскрывает актуальность леоновского творчества и вместе с тем его масштабность, эпохальность. Особенно ценным в романах Леонова считает он художественное воплощение философии творчества как центральной категории действия и саморазвития человека в новом мире социалистических общественных отношений. В этом плане автор проводит параллели между произведениями Леонова и Б. Брехта. Проблема творчества у Леонова берется в ее классовом содержании, в связи с проблемами современной научно-технической революции, во всей сложности взаимоотношений человека и его дела. Леонов проникнут сознанием ответственности деятеля культуры за будущее человечества. Внимание В. Байца в первую очередь привлекают романы Леонова 30-х годов — «Соть», «Скутаревский», «Дорога на океан». Эти же произведения в центре внимания Р. Опица.

Р. Опиц в начале статьи напоминает о том, что леоновские мотивы можно встретить в кинофильмах и телевизионных постановках последних лет — свидетельство огромного влияния творчества писателя на современное искусство. Новаторски разработанные социально-нравственные конфликты, с учетом их философско-мировоззренческого аспекта — в этом прежде всего выражается своеобразие художника. Р. Опиц сосредоточивается на анализе структуры леоновских романов, прибегая к графическим схемам, показывает математически-точную писательскую инженерню. Любопытны некоторые сопоставления леоновских героев с тургеневским Базаровым, композиция романов Леонова с композиционными принципами живописца Питера Брейгеля старшего. Р. Опиц стремится определить черты своеобразия художника в тематике, жанрах, композиции, конфликтах, характерах. Он полемизирует с буржуазным литературоведением, дающим совершенно извращенную трактовку советской литературы.

Г. Дудек в статье «К характеристике леоновской концепции творческого процесса» подробно прослеживает фазы литературного творчества в тех их определенных, которые дает Леонов в романе «Вор». В связи с освещением основной темы автор делает ряд интересных наблюдений над образом Фирсова.

Г. Варм («Концепция эпохи и человека в творчестве Горького и Леонова») устанавливает как общее, так и различное в изображении человека у обоих художников. Показывая свойственную им общность мировоззрения и творческих принципов, автор останавливается на образе *погока* у Горького и Леонова, на приемах обрисовки эпохи и характеров. Основной материал, привлекаемый в статье, — романы Леонова 30-х годов.

В статье Н. Грозновой «Леонов и Достоевский о проблеме исторической преемственности» определяется «связь времен» — живое значение творческих концепций Достоевского для современности, говорится о причинах тяготения Леонова к Достоевскому (созвучие гуманистических проблем, интерес к взаимоотношениям личности и общества, к философско-психологическому аспекту изображения современника).

Обзор Э. Хексельшнейдера «Л. Леонов в буржуазной критике ФРГ 60-х годов» содержит материалы о восприятии произведений писателя на Западе. Автор полемизирует с буржуазной критикой ФРГ.

Статья Ю. Лукина «Три женских образа в позднейших произведениях Леонова» известна советскому читателю по публикации в журнале «Вопросы литературы» (1971, № 4).

М. Заградка посвятил свою статью анализу повести «Взятие Великошумска» в ряду крупнейших явлений прозы военных лет.

Тонко проанализировано художественное своеобразие повести «Eugenia Ivanovna» в статье А. Лачинян.

М. Бабович в статье «Позиция автора в романе „Вор“» останавливается на поэтике Леонова, его художественной системе, на формах выражения в романах Леонова художественного субъекта. Правда, не со всеми тезисами автора можно согласиться. Так, М. Бабович считает, что в центре поэтики Леонова стоит не тема и идея, но личность художника. Разумеется, категории поэтики нельзя смешивать

с идейно-тематической сферой, но в полемической формулировке автора талант представляется как бы существующим в некоем «чистом» выражении, вне тем и идей. Впрочем, конкретные наблюдения М. Бабовича над творческим претворением фактов реальности весьма интересны.

В целом лейпцигский сборник является серьезным вкладом ученых социалистических стран в изучение творчества одного из крупнейших советских писателей. С выводами и наблюдениями авторов сборника не могут не считаться все исследователи Леонова.

Выход книги К. Брюммера, посвященной романам Леонида Леонова 20—30-х годов,² свидетельствует об определенном росте в ФРГ интереса к этому виднейшему советскому писателю (до последнего времени произведения Леонова в ФРГ почти не издавались, — вышли лишь роман «Барсуки» и несколько рассказов, а информация о его творчестве была весьма ограниченной). Хотелось бы думать, что публикация труда Брюммера не останется изолированным, одиночным фактом. Такое пожелание в связи с выходом книги К. Брюммера уместно потому, что, несмотря на заметное влияние на автора ходячих, закоренелых предубеждений в отношении Советского Союза и искусства нашей страны, книга содержит новые для читателя ФРГ сведения о биографии Леонова и его первых прозаических произведениях, знакомит с содержанием леоновских романов 20—30-х годов («Барсуки», «Вор», «Соть», «Скутаревский», «Дорога на океан»), характеризует мастерство романиста, его повествовательную манеру. Наблюдения западногерманского ученого основываются на внимательном прочтении романов и серьезном стремлении понять эстетику художника, уяснить свойственную ему художественную систему. Конкретные суждения Брюммера о своеобразии романов Леонова, о структурных связях каждого из них, о леоновской повествовательной технике заключают немало интересного.

Правда, для советского читателя многое в книге Брюммера не является новым, к вопросу о мастерстве Леонова-художника советские исследователи 50—60-х годов возвращались неоднократно, и важнейшие черты творческой индивидуальности писателя охарактеризованы в ряде книг и фундаментальных статей. К сожалению, К. Брюммер, увлеченный стремлением умалить успехи советской критики и литературоведения, работ советских ученых последних лет почти не анализирует, удовлетворяясь удобной полемикой с теми авторами статей о Леонове в советской периодике 20—30-х годов, которые упрощенно и вульгаризаторски подходили к творчеству Леонова и недостатки и пороки которых уже давно обнажила советская критика. Но в интересах истины я должен отметить, что в имеющемся в книге пространном указателе литературы, а также в сносках многие из работ леоноведов, опубликованных в последние годы, названы, и, таким образом, читатель ФРГ, знакомый с русским языком, при желании сможет значительно восполнить свои представления о том, как именно оценивается и изучается творчество Л. Леонова в современной советской науке.

Прежде чем перейти к рассмотрению книги К. Брюммера как труда леоноведческого, я хотел бы сделать несколько замечаний об общей научной позиции западногерманского ученого. Она раскрывается буквально на первых же вводных страницах книги, когда автор стремится представить дело таким образом, будто семидесятилетие Л. Леонова было отмечено в печати недостаточно, лишь в кратких заметках В. Ковского (в «Вопросах литературы») и сообщениях Е. Стариковой и В. Баскакова (в академических журналах). Но если бы К. Брюммер был поточнее, то он мог бы указать, что, кроме упомянутых заметок, появились большие информационные о леоновских юбилейных конференциях в Ленинграде и Москве в «Литературной газете» и журнале «Русская литература», что в дни юбилея на страницах «Литературной газеты» и «Литературной России» были опубликованы подборки статей писателей о Леонове, что центральные газеты и журналы, а также многие областные газеты отметили леоновский юбилей специальными статьями (по имеющимся у меня сведениям, в течение мая 1969 года было опубликовано 15 статей в журналах — центральных и областных, 26 статей в московских газетах, 42 статьи в республиканских и областных газетах; зарегистрированы мною также статьи в ряде районных газет).

К. Брюммер самонадеянно заявляет, что возможности советского литературоведения в осмыслении творчества Леонова, «по-видимому, исчерпаны» (стр. 7). Вряд ли есть необходимость отвечать на подобные декларации, полные неуважения к науке той страны, которой принадлежит изучаемый данным автором писатель. Подобный изоляционизм, вообще говоря, может нанести ущерб лишь данному автору, сузить его исследовательские возможности, ограничить его научные горизонты.

Неточен К. Брюммер и в своем замечании в адрес современной советской критики, будто бы рассматривающей романы «Барсуки» и «Вор» негативно, как «литературные грехи молодости». Достаточно вспомнить хотя бы недавние статьи В. Бузник и Н. Грозной о «Барсуках», К. Куровой о «Воре», вступительную

² Christoph Brümmer. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der frühen Romane L. M. Leonovs. Verlag Otto Sagner, München, 1971 («Slavistische Beiträge», В. 51), 232 S. (Literaturverzeichnis, S. 220—231).

статью Е. Суркова к первому тому нового собрания сочинений Леонова, а также оценку этих романов в книге автора настоящих строк «Реализм Леонова», чтобы стало ясно, что К. Брюммер и в этом случае не считается с фактами.

Нельзя оставить без внимания и спекулятивные намеки К. Брюммера на то, что последние годы неблагоприятны для творческой деятельности Леонова, который в 50-е годы занимался якобы лишь переработкой ранних вещей, а в 60-е годы — преимущественно журналистской работой («за двумя исключениями», вынужден несколько уточнить свое утверждение автор; все же появились киноповесть «Бегство мистера Мак-Кинли» и повесть «Evgenia Ivanovna»). К. Брюммер умалчивает здесь о том, что в конце 1953 года опубликован большой роман «Русский лес», а в 1959 году — вторая, в сущности новая, редакция «Вора» (два года авторского труда!). Не сообщает он также и о таком хорошо известном в Советском Союзе и за рубежом обстоятельстве, что Леонов последние 10 лет работает над своим новым большим романом. Все эти факты вносят существенные коррективы в тенденциозную информацию К. Брюммера.

К. Брюммер время от времени совершает выпады против марксистской критики вообще. Для него неприемлемы ее принципы, ее конкретные суждения, ее идеологические позиции, ее эстетическое кредо. Для того чтобы наверняка одержать победу, он выбирает из числа советских публикаций главным образом те, которые были критически пересмотрены в дальнейшем или самими авторами этих публикаций, или коллективной мыслью советского литературоведения. Так К. Брюммер выглядит в глазах неинформированных читателей ФРГ удачливым полемистом. Но вряд ли такие приемы полемики с оппонентами привлекут к нему симпатии ученых, всех тех, кто знаком с критическими работами о писателе.

С необъективными суждениями К. Брюммера можно встретиться не только на начальных страницах. Видимо, западногерманскому ученому затруднительно понять некоторые коренные особенности советской литературы и советской критики, проникнутых интересом к значительным социальным проблемам и стремлением укрепить и развить основы социалистического общества.

Но обратимся к содержанию книги.

Книга К. Брюммера подразделяется на две части: биографическая справка и анализ романов. Первая содержит краткие главы: «Исторический фон», «Зарядье». «М. Л. Леонов», «Л. М. Леонов», «В годы гражданской войны», «Экспериментальная проза». Вторая, основная, — три больших раздела: «Объект изображения», «Повествовательная манера», «Техника повествования», каждый из них разбит на главы, которые в свою очередь имеют дальнейшее внутреннее членение. В книге есть своя последовательность, продуманная композиция. Автора больше всего интересуют структурные особенности леоновской прозы, поэтика романа. Он любит составлять графики и схемы, наглядно рисующие, по его мнению, сюжет и композицию рассматриваемых произведений; действительно, некоторые из них служат этой цели. Другие же, сделанные в духе модной на Западе литературоведческой статистики, в сущности читателю ничего не дают.

Автор часто обращается к термину «структура», но он не принадлежит к ортодоксальному западному структурализму. Структуру он понимает, вслед за Г. Мейером (которого он цитирует), как «господствующую в произведении систему, охватывающую все элементы формы и содержания, систему, которая обуславливается характером целого и части в их взаимосвязях» (стр. 119). От структуралистов К. Брюммера отличает его интерес к личности художника, а также к некоторым аспектам социального анализа.

Не буду останавливаться на первой части, естественно компилятивной. Не стану задерживаться на содержащихся в ней выпадах К. Брюммера (так, например, сообщая о том, что Леонов добровольно вступил в ряды Красной Армии, автор тут же спешит прибавить, что, вероятно, он и без того рано или поздно был бы принудительно мобилизован», стр. 30).

Вторая часть знакомит читателя с содержанием первых пяти романов Леонова. Автор останавливается на трех моментах: на биографических и социологических факторах, объясняющих возникновение каждого романа; на объекте изображения («внешняя история»); на внутренней связи элементов содержания и на мотивировках повествования («внутренняя история»). Далее он характеризует тематику романов, включающую в себя три «центра тяжести», наличие которых позволяет автору рассматривать их как романический цикл. Такими «центрами тяжести» являются: «культурный пессимизм и его преодоление», «русский коэффициент» и роль интеллигенции в жизни русского общества (весьма суженное представление о тематике Леонова!). Что касается «внешней» и «внутренней» историй, то они охватывают жизненное содержание, сюжет и мотивы действий персонажей романов. Словом, автор знакомит с общим содержанием романов, образами, с особенностями социального и психологического анализа. В этом отношении книга К. Брюммера полезна для западного читателя. Правда, автор время от времени отклоняется от истины, искаженно толкуя содержание произведений. Так, красноармейский отряд под командованием Павла Рахлеева («Барсуки»), прибывший в район антисоветского мятежа, он называет «командосами красного комиссара», которые намерены «силой реквизируют урожай» (стр. 51). Говоря о ненависти к городу,

объединившей «барсуков», автор не преминул тут же заметить, что «антицивилизаторские мифы» вообще свойственны национальной истории русских (стр. 56). Упомянув о повести «Белая ночь», автор заявляет, что здесь «Леонов обработал воспоминания о годах своего пребывания в Архангельске в период оккупации войсками интервентов, превратив их в шаблонную карикатуру, что ясно показывает, как трудно было Леонову художественно реализовать принятую им обязанность быть партийным» (стр. 68). Термин «новый человек» К. Брюммер всегда берет в кавычки и толкует иронически и т. д. Идеиное содержание, пафос творчества Леонова автору чужды, и ожидать от него раскрытия философских, гуманистических концепций писателя было бы напрасным.

Более самостоятельны и научно весомы страницы второй части книги, посвященные характеристике повествовательных приемов и композиции романов Леонова.

В разделе «Повествовательная манера» рассматриваются структурная роль начала романов и формы проявления художественного субъекта (авторской личности) в описаниях, в компоновке сцен и обрисовке персонажей. В разделе «Техника повествования» анализируются приемы построения однопланового и многопланового романов (к первому типу автор относит «Барсуков» и «Соть», ко второму — «Вора», «Скутаревского» и «Дорогу на океан», — вряд ли с этим разделением можно согласиться!).

В этих двух разделах есть ряд интересных наблюдений над поэтикой Леонова. Так, К. Брюммер заметил, что «все пять романов начинаются с поездки, путешествия к месту действия» (стр. 117). В связи с этим он говорит о роли мотива *путешествия* в общей структуре романов. Возражает ученый против бытующего мнения о разрыве между первой и последующей частями «Барсуков», рассматривая первую, зарядьевскую часть как введение, как начальную характеристику настоящего «героя» романа — той среды, которая порождает антиурбанистическую идеологию (эта среда еще шире раскрывается во второй, деревенской части). К числу «внутренних тем» романа «Вор» К. Брюммер относит «конфликт между идеальной и фактической действительностью» (линия Фирсова). Говоря об особенностях «Барсуков», автор констатирует, что главы романа в большинстве случаев не продолжают непосредственно одна другую. Он прослеживает эволюцию образа Фирсова в «Воре», превращение его из наблюдателя в действующее лицо, отмечает, что духовный облик Фирсова в чем-то близок другим персонажам (трагизм, внутренние противоречия и пр.).

В целом книга К. Брюммера оставляет двойственное впечатление: несомненный интерес автора к писателю соседствует с явным непониманием его духовного мира; стремление уяснить своеобразие творчества крупнейшего советского писателя оказывается в ряде случаев бесплодным ввиду шаблонности подхода к анализу и оценке произведений, нежелания вникнуть в принципы социалистического реализма. Бросается в глаза тенденциозность К. Брюммера как в его суждениях о советской идеологии и эстетике социалистического реализма, так и в размышлениях о национальных традициях русского народа, «антицивилизаторских» устремлениях, которые якобы ему присущи, и пр.

Итак, в зарубежном литературоведении наблюдаются во многом противоположные тенденции в осмыслении творчества Леонова. Это, разумеется, естественно. Учет и анализ этих тенденций помогает глубже войти в современное сложное состояние зарубежной русистики, рассмотреть творчество Леонова в более широком контексте зарубежной мысли и зарубежной литературы.

Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ

НОВЫЕ НЕМЕЦКИЕ МОНОГРАФИИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ РУССКО-НЕМЕЦКИМ ЛИТЕРАТУРНЫМ ОТНОШЕНИЯМ

Для литературной науки ГДР характерен в последние годы поворот к изучению современных проблем. Преимущественный интерес проявляется к новейшей истории немецкой литературы и литератур других стран, к отражению в литературе всемирно-исторического процесса строительства нового, социалистического общества.

Вопросы современности занимают и немецких славистов. Особая роль в изучении литератур социалистических стран принадлежит немецким специалистам по русской классической и советской литературе. Изучение литературного опыта революционной, а затем социалистической России всегда имело важнейшее значение для прогрессивной немецкой литературы. Еще более необходимым стал этот опыт сейчас, с образованием социалистического немецкого государства.

В 1971 году издательство Немецкой Академии наук в Берлине выпустило в свет две монографии, посвященные вопросам литературных отношений России и Германии на протяжении первой трети XX века.¹ Этот период русско-немецких литературных связей ранее исследовался мало — и не приходится доказывать, как много нового может дать его изучение историкам литературы обеих стран.

Тема большого исследования М. Вегнера — «Немецкое рабочее движение и русская классика в 1900—1918 годах». Книга посвящена отношению немецкого пролетариата и его партии к культурному наследству, истории развития принципов марксистской эстетики в условиях острой классовой борьбы в Германии. Эти общие вопросы раскрываются на конкретном материале, характеризующем своеобразие русской литературы и историю ее участия в формировании культуры немецкого рабочего класса.

Отношение немецкого пролетариата и его идеологов к русской литературе стало еще в начале века, по мнению М. Вегнера, определяющим фактором в восприятии русской литературы в Германии. Интерес к русским писателям был довольно велик и раньше, но именно с ростом духовной зрелости рабочего класса обличительные, общественно-критические тенденции русской литературы начинают пользоваться особым вниманием. По инициативе А. Бебеля в литературной газете социал-демократов «Neue Welt» в 1892 году публикуется перевод романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», а в первые годы нашего столетия в Германии издаются однотомники и собрания сочинений многих русских писателей, в том числе Л. Толстого (35 томов), Достоевского (22 тома), Тургенева (12 томов), сочинения Чехова, Горького и т. д.

Автор отмечает три основные причины, которые способствовали росту популярности русской литературы в немецких демократических кругах. Во-первых, перемещение центра революционного движения в Россию и в связи с этим усиление гражданственных, свободолобных настроений в передовой русской литературе. Во-вторых, наступивший в немецкой духовной жизни идеологический и эстетический кризис, из которого настойчиво искали выход прогрессивные силы общества. Наконец, третья причина состояла в следующем: разрабатывая метод критического реализма в самой немецкой литературе, ее выдающиеся представители, и прежде всего Томас и Генрих Манны, не могли не учитывать опыта русских писателей.

Увлечение русской литературой охватило на рубеже веков широкие круги литераторов и критиков, принадлежавших к разным течениям — от крупного поэта-модерниста Р. М. Рильке до умеренно-либерального литератора А. Лютера. При этом «пробным камнем» отношения к русской литературе стала оценка творчества М. Горького. Литераторы, зараженные империалистической и националистической идеологией, выступали, как правило, против Горького (П. Эрнст, А. Брюкнер и др.). В глазах немецких пролетариев и демократов Горький был ведущим представителем русской литературы в эпоху между революцией 1905 года и Октябрем.

С особой тщательностью М. Вегнер исследует вклад деятелей левого крыла немецкой социал-демократии в дело распространения и изучения русской литературы в Германии. В статьях Ф. Меринга о Л. Толстом, в очерках Р. Люксембург и К. Либкнехта о русской литературе разрабатывались принципы партийности, марксистского отношения к литературной классике, давался отпор (хотя и не всегда последовательный) возраставшим оппортунистическим тенденциям в рабочей идеологии. С левой социал-демократией тесно сотрудничали некоторые немецкие издательства — например, штутгартский издатель И. Г. В. Дид, берлинское издательство И. П. Ладьяжникова и т. д. Отсюда распространялись в оригинале и переводах произведения В. И. Ленина, М. Горького, Л. Андреева. Русскую литературу в рабочих кругах пропагандировал выдающийся агитатор и чтец Г. Дункер.

Вожди немецкого пролетариата почти все без исключения живо интересовались русской литературой. Некоторые из них — К. Либкнехт, Р. Люксембург, К. Цеткин — своими биографиями были связаны с Россией и русской культурой. Муж К. Цеткин русский марксист О. Цеткин переписывался с Щедриным и Г. Успенским. В неопубликованном письме к Косте Цеткину от 20 марта 1907 года Р. Люксембург писала: «Получше учи русский, он станет скоро языком современности» (стр. 247).

Многочисленные новые факты, собранные и подвергнутые анализу в книге М. Вегнера, свидетельствуют, что русская литература играла в Германии начала XX века исключительную роль, как, вероятно, никакая другая зарубежная литература; она влияла на формирование духовного облика немецкого рабочего, будущего коммуниста.

¹ M. Wegner. Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik, 1900—1918. Theoretische und praktische Probleme der sozialistischen Erbe-Rezeption. (Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik, Nr. 58). Akademie-Verlag, Berlin, 1971, 350 S.; E. Weiss. Johannes R. Becher und die sowjetische Literaturentwicklung (1917—1933). (Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik, Nr. 53). Akademie-Verlag, Berlin, 1971, 254 S.

Автор рассматривает свою работу только как подготовку к созданию истории восприятия русской литературы в Германии. Но сделаем поправку: такая история уже пишется, и перед нами — одна из ее основных глав.

Хотелось бы, правда, чтобы эпоха, изучаемая М. Вегнером, была в его труде поставлена в более ясную связь с предшествующими этапами русско-немецких литературных отношений. Кажется также, что можно было бы дольше остановиться на такой особенности восприятия русской классики немецкими социал-демократами, как стремление видеть в литературе преимущественно, а иногда и только отражение общественной борьбы. Это исторически объяснимое упрощение требует в настоящее время более существенных комментариев.

Вторая монография, работа недавно скончавшегося Э. Вайсса «Иоганнес Бехер и развитие советской литературы (1917—1933)», как бы продолжает тему рассмотренной выше книги М. Вегнера. Советское и немецкое литературоведение занималось изучением творчества видного поэта-коммуниста довольно давно,² но осмысление литературной и общественной деятельности Бехера как целой эпохи во взаимоотношениях русской советской и немецкой литератур пришло только с книгой Э. Вайсса.

Увлечение молодого Бехера русской литературой прошло те же ступени, что и у многих его современников. На студенческой скамье — занятия славянской филологией, затем чтение Л. Толстого и Достоевского. В начале 20-х годов очень сильное влияние на Бехера оказывают работы В. И. Ленина и творчество М. Горького. Член Союза Спартака, горячий сторонник советской России, Бехер явился одним из организаторов «Союза пролетарских революционных писателей» и одним из основателей немецкой литературы социалистического реализма. При всех национальных особенностях, эта литература всегда была кровно связана с Горьким и советской литературой.

В творчестве Бехера, как и вообще в передовой немецкой литературе 20-х годов, Горький занимал особенное место. Ему не столько подражали (хотя у Бехера есть стихотворение «Мать» на горьковскую тему), сколько у него учились, учились по-новому изображать и анализировать действительность. Ленин и Горький помогли Бехеру избавиться от влияния экспрессионизма и пролеткультовских идей.

В 1923 году Бехер берется за смелое предприятие: пользуясь подстрочным переводом, он начинает перелгать произведения Маяковского и Д. Бедного. Образцы, приведенные немецким исследователем, показывают, как, совершая довольно заметные ошибки в деталях, подчас впадая в риторику, Бехер тем не менее очень удачно схватывает основное настроение, боевой дух «Левого марша», «Главной улицы» и других произведений.

Особенно близок Бехеру Маяковский. «Типологическое» сходство своего пути с развитием творчества Маяковского признавал и сам немецкий поэт. Воздействие Маяковского сказалось, в частности, в склонности Бехера в 20-е годы к верлибру (см. стр. 77). Добавим от себя, что тонический стих Маяковского как нельзя лучше отвечал традициям немецкой поэзии.

Бехер знал и переводил стихи Есенина, в его поэзии встречаются отзвуки «Двенадцати» Блока и других произведений современных ему русских поэтов. Но это, разумеется, не слепое подражание. Советская тема в поэзии Бехера — неотъемлемая часть его мировоззрения, его партийных убеждений.

Бехер развивает интенсивную деятельность, добиваясь сближения немецких пролетарских писателей с литераторами Союза ССР. Он неоднократно приезжает в нашу страну, встречается с Горьким, Шолоховым, Фединыным, Серафимовичем, выступает перед рабочими и писателями. На II конференции революционных писателей в Харькове (1930) Бехер читал один из основных докладов. Атмосфера этого сурового и вместе с тем светлого времени, для которого фигура Бехера была очень характерной, хорошо передана в книге Э. Вайсса.

С конца 20-х и особенно в 30-е годы Бехер — самый популярный в советской стране немецкий автор. До 1932 года только в русских переводах, не считая изданий на немецком и других языках, у нас вышли в свет 12 книг Бехера. Перевод романа «Люэзит» издавался пять раз. В 1931 году было издано первое собрание стихотворений в переводах А. Дейча и А. Ромма. К сожалению, сами эти переводы и отзывы критики о них оценены в книге слишком бегло. Поставленная во введении интересная задача — выявить, «какую пользу принесло творчество Бехера советской литературе» (стр. 12), выполнена, таким образом, лишь частично.

Э. Вайсс построил свое исследование на обширном неопубликованном материале из немецких и советских архивов (к книге приложено 21 ранее не известное

² Из не учтенных в книге Э. Вайсса работ укажем следующие: И. Анпснмов. Эстетика Бехера. «Иностранная литература», 1965, № 3, стр. 205—219; Т. Мотылева. Ленинская мысль в творчестве Бехера. Там же, 1970, № 7, стр. 200—212; О. В. Мелихов. Ленинская тема в поэзии Бехера. «Вестник Московского университета», серия 10, Филология, 1970, № 2, стр. 29—46; Б. Е. Чистова. Маяковский и Бехер. В кн.: Поэт и социализм. К эстетике В. В. Маяковского. М., 1971, стр. 299—327.

письмо Бехера и другие документы, связанные с работой поэта в Международном бюро революционной литературы). Автор лично собрал рукописные воспоминания друзей Бехера, привлек магнитофонные записи, хранящиеся в Немецкой Академии наук и Бехеровском архиве. Ни один специалист по творчеству Бехера не сможет обойтись в дальнейшем без книги Э. Вайсса.

Малознаваемые вопросы истории русско-немецких литературных отношений занимают в настоящее время и литературоведение ФРГ. Однако наиболее примечательные работы западногерманских славистов касаются более ранних эпох.

Интересна и не совсем обычна по своей теме опубликованная в том же 1971 году в серии работ Славяно-балтийского семинара при Вестфальском университете небольшая книга Максимилианы Мюнтес «К образу немца в русской литературе от Екатерины до Александра II».³

Незначительный на первый взгляд вопрос, поднятый в книге, в действительности связан с одной из коренных проблем межлитературных связей. От того, какой представляется в целом та или иная культура носителю других национальных традиций, зависят многие неясные до сих пор особенности восприятия этой культуры. С другой стороны, «образ» чужой литературы и культуры в целом часто складывается как итог многовековых отношений.

Фактический материал, которым располагает М. Мюнтес, позволил ей выделить следующие аспекты своей темы: немец как обыватель (филлистер, Spießler), как ученый, немец как идеалист-мечтатель, немец как педагог, немец как военный, затем как врач и аптекарь и как чиновник. Это подразделение при первом же чтении несколько настораживает: какого же принципа придерживается исследовательница — сословного? Но в таком случае он выдержан не до конца. Главы о немце-ученом и немце-мечтателе (стр. 60—76) уводят нас в ту область, с которой надо было бы начинать изучение проблемы. Не «образ» немца, а «образ» Германии, представление о немецкой культуре, эстетике, музыке как она отразилось в произведениях русских писателей разного времени и разных направлений — вот тема, изучение которой позволило бы создать поучительную и динамичную картину, соответствующую исторической действительности.

М. Мюнтес же, собрав довольно большой и сам по себе ценный исторический и литературный материал, ограничилась сбивчивой и сомнительной «инвентаризацией» героев произведений, суждений о немцах в дневниках и письмах писателей, не делая никакого различия между произведениями различных жанров, словами героев и позиций их создателей, публицистикой и оценками немцев в документах, не предназначавшихся для печати. В результате получилось, что высказывания о «немце» персонажей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» — это не более и не менее как типичные взгляды «простых сельских жителей», объективно зафиксированные Гоголем (см. стр. 8—9), пушкинский Германн кончат плохо потому, что он, увы, слишком «русифицированный» немец, иначе он вел бы себя осматривательней (см. стр. 42—43), Ленский существует едва ли не только затем, чтобы продемонстрировать «положительное влияние немецкой университетской жизни» на русскую натуру (см. стр. 61). Субъективность этих выводов очевидна.

Историко-литературный анализ, которого читатель вправе ожидать от автора, превращается в нечто вроде «социологической» обработки результатов опроса лиц по фамилии Ленский, Пушкин, Крузицерский, Герцен, Лемм, Тургенев. При этом оказывается, что русский человек в общем-то всегда относился «ко всему иностранному и ко всем иностранцам» довольно неприязненно (см. стр. 9); склонность немецкой мысли к абстракциям, равно как и немецкая аккуратность, отталкивали и настораживали его (см. стр. 44—45, 68—69). Подобных наивных и поверхностных заключений в книге немало.

Понятия, которыми пользуется М. Мюнтес, зачастую слишком неопределенны. В самом деле — что значит «русский» вообще, «немец» вообще, без исторической, сословной, классовой, образовательной конкретизации? Что значит усмотренная автором «культурная отсталость» России в начале XIX века? Если здесь имеется в виду «отсталость» Карамзина или братьев Тургеневых, то смеем уверить автора, что он глубоко заблуждается. Если же это отсталость забитого крепостного мужика, то автор мог бы взять на себя труд и указать ее социально-исторические причины (см. стр. 26).

В книге есть глава, посвященная отношению русских писателей к родному языку (стр. 106—109). Их вполне естественную любовь к русскому слову автор почему-то интерпретирует как сознание «непременного превосходства» русского языка над всеми другими. Но если исследовательница сама считает немецкий язык наилучшим способом для выражения своих мыслей, разве мы станем на этом основании обвинять ее в пренебрежительном отношении к языкам других народов?

Завершая книгу, автор сетует на то, что дружеское сближение культур нередко тормозится сравнительно стойкими стереотипическими и искаженными пред-

³ M. Mü n t j e s. Beiträge zum Bild des Deutschen in der russischen Literatur von Katharina bis auf Alexander II. (Slavisch-Baltisches Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Veröffentlichung Nr. 15). Meisenheim am Glan, 1971, 125, XI S.

ставлениями народов друг о друге. Следует признать, что и книга М. Мюнтес не свободна от подобных стереотипов. К ним можно отнести очень старые, почти архаические представления о «русской душе», о культурном развитии России как сумме «влиятельных» и смене царствований, о Пушкине как поэте «для искусства» и проч. Методика книги чрезвычайно устарела, она находится примерно на уровне приемов, с которыми подходила к русской литературе немецкая либеральная критика конца прошлого века.

Можно допустить, что марксистская методология, применяемая славистами ГДР для изучения русско-немецких литературных связей, еще не разработана во всех деталях, что и приводит в отдельных случаях к некоторому упрощению картины литературного процесса. Но эти недостатки происходят от быстрого движения мысли, от обилия материала, требующего скорейшего обобщения. Это недостатки роста. Нельзя сказать того же об упрощениях, допущенных в книге западногерманской исследовательницы. Причина их иная. Избрав актуальную тему, автор не нашел к ней должного подхода. Метод перечисления фактов и расстановки их в угоду предвзятым и устаревшим представлениям оказался несостоятельным.

В настоящее время, когда налаживаются нормальные отношения между двумя немецкими государствами, западногерманским славистам представляется возможность ближе познакомиться с работами их коллег из ГДР. Опыт литературоведов социалистической страны мог бы быть полезным для традиционной западной славистики.

Ю. Д. ЛЕВИН

ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ «МЕРТВЫХ ДУШ» *

Последнее время все чаще приходится слышать жалобы на узкую специализацию литературоведов. Необычайное увеличение количества накопленных знаний, необходимость все более глубокого проникновения в сущность изучаемых явлений приводит к тому, что исследователь подчас вынужден ограничивать круг своих изучений не только какой-либо одной национальной литературой, но всего лишь одним ее периодом или даже одним писателем. Между тем пагубность такого самоограничения заключается даже не в том, что ученый искусственно сужает объем своих познаний (запас информации бывает весьма большим и у узкого специалиста), а в том, что односторонность позиции исследователя, ограниченность его точки зрения не дает возможности охватить все аспекты творчества писателя, выяснить истинный масштаб и значение рассматриваемого произведения меру его оригинальности. Особенно губительно это сказывается на изучении писателей мирового значения и произведений, прочно вошедших в международный литературный обиход, подобно «Декамерону», «Дон-Кихоту» или «Братьям Карамазовым», — к их числу по праву можно отнести и «Мертвые души» Гоголя. Напротив, исследования широкого охвата, как например рецензируемая книга, представляются нам наиболее плодотворными уже по самой постановке проблемы.

Автор монографии А. А. Елистратова давно уже известна как один из лучших в нашей стране знатоков зарубежных литератур. Ее многочисленные статьи по истории американской и особенно английской литературы, книги «Наследие английского романтизма и современность» (1960), «Английский роман эпохи Просвещения» (1966), монографии о Фильдинге (1954), Байроне (1956), Бернсе (1957), Блейке (1957) пользуются заслуженной популярностью и авторитетом у специалистов. И вот теперь исследовательница, опираясь на свой многолетний опыт и широкие познания в области западных литератур, обратилась к «Мертвым душам», сложнейшему и во многом загадочному памятнику русской классической литературы. Ранний фрагмент исследования был опубликован в 1970 году,¹ а сейчас все оно появилось целиком.

Сопоставление «Мертвых душ» с произведениями зарубежных литератур — дело далеко не новое. Еще Беллинский в споре со славянофилами возражал К. С. Аксакову, сближавшему поэму Гоголя с «Илиадой» Гомера, и вел ее генеалогию от романов Вальтера Скотта. Вопрос о западных литературных влияниях в творчестве Гоголя ставился неоднократно в русском дореволюционном и советском литературоведении. В то же время советские ученые М. П. Алексеев, М. Б. Храпченко, А. В. Чичерин, Н. Л. Степанов, В. И. Кулешов и другие отмечали типологическую близость «Мертвых душ» и тех или иных явлений западно-

* А. А. Елистратова. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Изд. «Наука», М., 1972, 304 стр.

¹ А. А. Елистратова. Гоголь и Просвещение («Мертвые души» и английский просветительский роман). В кн.: Проблемы Просвещения в мировой литературе. Изд. «Наука», М., 1970, стр. 216—234.

европейского романа. Сопоставление поэмы Гоголя и романов Сервантеса, Лесажа и Фильдинга проводил Д. Е. Тамарченко.²

А. А. Елистратова, конечно, учитывает достижения своих предшественников, но ее исследование представляет собою качественно новый этап в изучении поставленной проблемы. Хотя задача книги сформулирована весьма скромно как «попытка типологически-сопоставительного анализа „Мертвых душ“ Гоголя в ряду непосредственно предшествовавших и современных им аналогичных произведений повествовательного жанра» (стр. 3), действительный охват материала в монографии несравненно более широкий. Данте, Сервантес, Рабле, Томас Мор, Лесаж, Дефо, Фильдинг, Смоллет, Стерн, Гете, Гофман, Байрон, Вальтер Скотт, Бальзак, Гюго, Эжен Сю, Диккенс, Теккерей и т. д. вплоть до Шарля де Костера — таков неполный перечень европейских писателей, чьи сочинения в той или иной связи рассматриваются в исследовании. Это обилие авторов и произведений, привлеченных для сопоставления, отнюдь не является произвольным. Каждый из них позволяет оттенить, нагляднее представить и объяснить какую-то особую черту творчества Гоголя, в результате чего не только устанавливается его связь с европейской литературной традицией, общность и различие в идейных и художественных задачах, стоявших перед русским и западными писателями, но наглядно выявляется неповторимое своеобразие «Мертвых душ», их оригинальность и место в мировой литературе. Следует при этом заметить, что «Мертвые души» рассматриваются не только как главное произведение Гоголя, но как итог творческих исканий, вобравший весь его предшествующий опыт. Сосредоточивая внимание на «Мертвых душах», А. А. Елистратова постоянно учитывает все творчество Гоголя. Поэтому в заглавие книги справедливо вынесено не название произведения, а имя его автора.

Три главы монографии соответствуют основным проблемам сопоставительного исследования. В главе 1 «„Мертвые души“ и роман-эпопея» выясняется жанровое своеобразие гоголевской поэмы. А. А. Елистратова показывает сложность эстетической позиции Гоголя, писателя-реалиста XIX века, включавшего, однако, в свое творчество элементы романтической поэтики. С другой стороны, в «Мертвых душах» обнаруживается типологическая общность и с западноевропейским просветительским романом как следствие «своеобразного синкретического развития реализма в русской литературе XIX в.» (стр. 34), в которой до 60-х годов сохранялись возможности развития просветительских идей. Рассматривая вслед за Белинским «Мертвые души» как «творение... глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое», проникнутое вместе с тем «всеобъемлющей и гуманной субъективностью» (см. стр. 26), А. А. Елистратова сопоставляет их с типологически схожими памятниками западноевропейского романа-эпопеи: комическим эпосом Фильдинга, сатирико-бытовым романом Смоллета, историческим романом Вальтера Скотта, социальными эпопеями Бальзака, Диккенса и Теккерей. Чрезвычайно разнообразны аспекты сопоставления: архитектоника романа, характер сюжета, принципы отражения социальных процессов, проблема личности и народа, соблюдение исторической перспективы, воплощение юмора и сатиры, воссоздание пейзажа, отношение к народному творчеству, авторская позиция и т. д. Весьма существенно прослеженное А. А. Елистратовой развитие темы пошлости в мировой литературе от Сервантеса до Гоголя и особенно ее гротескное преломление в романтизме, имевшее важное значение для автора «Арабесок» и «Мертвых душ».

Уже в первой главе полностью проявляются методологические достоинства исследования, его глубокий историзм. И сходство и различие в художественном мышлении Гоголя и западноевропейских писателей строго детерминировано, получает объяснение в особенностях социально-исторической обстановки, в которой осуществлялось творчество каждого.

Специфика писательской манеры Гоголя, проникнутой лиризмом (что он сам подчеркивал, назвав главное свое творение «поэмой»), дает А. А. Елистратовой основание выйти за пределы повествовательной прозы и сопоставлять «Мертвые души» с европейской лирико-эпической поэзией, в частности с поэмой Байрона. Весьма существенным в этой связи является соотнесение полного замысла поэмы Гоголя, намеревавшегося в трехчастном повествовании показать возможности духовного воскрешения и преобразования человека, с «Божественной комедией» Данте. Сама по себе эта мысль не нова. Ее вскользь высказал Герцен, а затем развивал С. К. Шамбинаго в книге «Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь)» (1911), но в романтическом и мистическом плане. Напротив, А. А. Елистратова убедительно показывает, чем Данте мог быть близок Гоголю-реалисту.

В результате многочисленных сопоставлений автор приходит к выводу, что в силу исторических причин, обусловивших особенности искусства Гоголя, оно отличалось большей народностью, чем искусство западноевропейских писателей. В этом отношении показательно заключение первой главы, которое мы процитируем в качестве примера исследователя метода и нешаблонного темпера-

² См.: История русского романа в двух томах, т. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 329—335.

ментного авторского стиля. Сравнивая Диккенса и Гоголя, А. А. Елистратова устанавливает, что у английского романиста наиболее благоприятной сферой для расцвета истинной человечности предстает home, домашний очаг, к которому стремятся его любимые герои. У Гоголя же таким идеальным прибежищем оказывается не дом, символ покоя, но дорога, воплощающая движение. «Дорога» в «Мертвых душах», показывает ученый, многозначна: это и реальные большаки и проселки, на которых разворачивается действие поэмы, и метафора жизненного пути, и образ авторского сознания. Ссылаясь на знаменитую концовку первой части поэмы, А. А. Елистратова пишет: «... именно здесь... в... вдохновенном финале сливаются воедино два главных значения, заключенных для Гоголя в образе „дороги“: сознание художника в порыве лирического вдохновения угадывает скрытый смысл исторического движения своей страны. В полете „птицы-тройки“ слиты и субъективное, и объективное начала — и „громадно-несущая жизнь“ русского народа, и постигающее импульсы этой жизни, неустанное в своих исканиях воображение художника. Лирическое и эпическое постижения мира предстают как равноправные силы, в единстве, не имеющем равных в западно-европейской реалистической прозе этого периода» (стр. 132).

«Проблеме характеров» посвящена вторая глава монографии. Гоголевский метод создания человеческих характеров выясняется на фоне характерологии в западноевропейском просветительском реализме, романтизме и критическом реализме. Вера Гоголя в возможность исправления человека обусловила близость его принципов типизации просветительским. Но просветительская идиллия в финале романа, как показывает А. А. Елистратова, в системе реализма XIX века была уже невозможна. Отсюда тяга Гоголя к романтизму, хотя исключительность ситуаций, которыми оперируют романтики (Гюго, Э. Сю), стремившиеся, как и Гоголь, к «восстановлению погибшего человека», была чужда русскому писателю. Ту же тягу к романтически-исключительным обстоятельствам автор обнаруживает и у реалистов, Бальзака и Диккенса. Гоголь же пытался «в самой типической повседневной действительности найти средства восстановления человека в человеке» (стр. 215).

Так исследование проблемы характеров подводит к вопросу, которому посвящена третья, заключительная глава — «„Мертвые души“ и роман-утопия». Сам Гоголь указывал, что у писателя, у которого «одна чистая правда стала его предметом», единственная цель — «прозрачно отразить жизнь в ее высшем достоинстве, в каком она должна быть и может быть на земле».³ А. А. Елистратова справедливо находит в этих словах *утопические* задачи, которые ставил перед собою писатель в «Мертвых душах» «одновременно с задачей правдивого изображения действительности» (стр. 216). Она прослеживает, как утопические искания «пронизывают художественную ткань „Мертвых душ“... и проявляются многообразно — отнюдь не только в изображении сдвигов в сознании Чичикова или Хлобуева, но прежде всего в развитии темы русского „богатирства“ и призывающих к ней картинах народной жизни, в лирических пейзажах, в патетических авторских отступлениях, где создатель поэмы говорит с самой Русью как ее пророк и глашатай» (стр. 230). Но если в первом томе поэмы утопические искания могли проявляться в авторском лиризме, то в дальнейшем повествовании перед писателем встала задача найти основания для утопического воскрешения «мертвых душ» в реалистически изображенной действительности.

Возможно, что Гоголь был знаком с произведениями современных социалистов-утопистов. На это уже указывалось в нашем литературоведении.⁴ Но он, как справедливо отмечает А. А. Елистратова, не намеревался создать в своей поэме утопическую систему. Поэтому уместно сопоставлять «Мертвые души» не с классическими образцами в жанре утопии, но с художественными произведениями, содержащими утопические тенденции. В этой связи исследовательница обращается к западноевропейским утопическим экспериментам в жанре романа, прежде всего романам Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», «Годы странствий Вильгельма Мейстера» и Бальзака «Сельский врач», «Деревенский священник», и выясняет, что созданные ими картины идеального общественного устройства были искусственно обособлены от жизни страны в целом. С другой стороны, невозможность создания реалистической утопии в рамках существующего строя толкала западных романистов на компромисс: художественное изображение подменяется у Гете умозрительной дидактикой; Бальзак проповедует религиозно-аскетический идеал, разрушающий гуманистический пафос его замысла. А. А. Елистратова убедительно выявляет многие моменты схождения Гоголя и названных писателей. Так, с Гете, в частности, его объединяла просветительская основа их мировоззрения, осложненная дальнейшими уроками мировой истории, в результате чего проблема воспитания и перевоспитания отдельных лиц пере-

³ Письмо к В. А. Жуковскому от 16 декабря 1850 года. См.: Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, 1952, стр. 216.

⁴ См.: Е. Н. Куприянова. Идеи социализма в русской литературе 30—40-х годов. В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 119—122.

растала у них в проблему народных судеб (см. стр. 270); с Бальзаком — тяга к религии, попытки создания утопии, зиждящейся на несвободном народном труде, поиски объединяющего начала в прошлой истории и т. д. Но бескомпромиссность Гоголя, его реализм, беспощадная сокрушительная ирония, разрушающая собственные утопические построения, не позволили ему осуществить свой монументальный замысел — в единой поэме показать и мертвый застой крепостнической России, и пробуждение ее скрытых сил — залог грядущего народного счастья. Это и обусловило трагедию художника, повлекшую за собой уничтожение второго тома «Мертвых душ».

В последние годы типологические изучения, касающиеся истории новой литературы, все больше привлекают внимание советских ученых. Методология исследования в этой области еще не установилась окончательно. Поэтому каждая новая работа представляет интерес не только своими выводами, но и методом. Книга А. А. Елистратовой, основанная на широком знании материала, полная глубоких мыслей и остроумных сопоставлений, несомненно привлечет внимание специалистов и будет по достоинству ими оценена.

**Н. Н. ГРУЗИНСКАЯ,
А. П. МОГИЛАНСКИЙ**

ПИСЕМСКИЙ И РЕВОЛЮЦИОННАЯ ДЕМОКРАТИЯ *

Понимание важности изучения идеологической позиции Писемского периода его столкновений с представителями революционной демократии (1862) отразилось в ряде работ последнего времени. Одна из них — статья А. В. Листратовой «О литературно-общественной позиции А. Ф. Писемского 60-х годов»,¹ в которой автор как будто бы ставит своей целью пересмотреть установившийся «взгляд на Писемского данного периода (то есть 60-х годов, — Н. Г., А. М.) как на реакционного, консервативного писателя, который не создал после 1861 г. общественно значимых произведений» (стр. 35). Такое мнение, по А. В. Листратовой, «не оправдано». Тем не менее заключительный вывод статьи таков: «Отрицательное отношение Писемского к идеям революционной молодежи делало его сторонником реакционных сил в русской литературе 60-х годов» (стр. 56). В то же время в статье высказываются суждения, противоречащие этому выводу, например: «... „Взбаламученное море“ безосновательно считать исключительно лишь реакционным произведением. И тем более несправедливо самого Писемского 60-х годов относить к реакционерам» (стр. 50—51). Чем же можно объяснить непоследовательность автора статьи? В первую очередь тем, что А. В. Листратова, рассуждая о литературно-общественной позиции Писемского 1860-х годов, почти полностью игнорирует наиболее бесспорный материал этих лет — редактировавшийся Писемским в 1861—1862 годах журнал «Библиотека для чтения». Именно поэтому А. В. Листратова некритически относится к фельетонам «статского советника Салатушки» и «старой фельетонной клячи Никиты Безрылова», без оговорок отождествляя их высказывания с мнениями самого Писемского (стр. 39—41).

Заслуга А. А. Рошаль как автора книги «Писемский и революционная демократия» прежде всего заключается в понимании важности изучения периода редактирования Писемским «Библиотеки для чтения», чему исследовательница посвятила особую и притом самую большую по объему главу «У кормила» (стр. 43—72). В этой главе автор, уже давно всесторонне исследующий творчество и биографию Писемского, рассматривает целый ряд статей «Библиотеки для чтения», как публицистических, так и научно-теоретических. А. А. Рошаль приходит к выводу о принадлежности «Библиотеки для чтения» под редакцией Писемского не только к прогрессивному, но и к демократическому лагерю русской журналистики (стр. 57—61). В отличие от А. В. Листратовой, А. А. Рошаль решительно разграничивает писания Салатушки и Никиты Безрылова и взгляды самого Писемского. Автор пишет: «Из этих речений становится совершенно ясно, что Безрылов — не псевдоним писателя, а условный образ, созданный им» (стр. 48); «В полном соответствии с ассоциациями, возникающими при чтении подписи, автор фельетона груб, невежествен, туп» (стр. 47). Мы считаем эту характеристику созданного Писемским образа Безрылова предельно точной. А в фельетонах Салатушки Писемский, как справедливо указывает А. А. Рошаль, «создает

* А. А. Рошаль. Писемский и революционная демократия. Баку, 1971, 128 стр.

¹ «Ученые записки Ивановского государственного педагогического института имени Д. А. Фурманова», 1967, т. 38, стр. 35—56.

яркую сатирическую маску среднего петербургского бюрократа эпохи либеральных реформ» (стр. 46).

А. А. Рошаль с полным основанием придает большое значение правильному истолкованию конфликта Писемского и «Библиотеки для чтения» с «Современником» и «Искрой» в 1862 году (стр. 48—64). В связи с этим не случайно особенное внимание уделяется истории поездки Писемского к Герцену в Лондон летом 1862 года, привлекаются новые архивные материалы (стр. 64—72). Несомненно удачно показано А. А. Рошалю, что во время конфликта многие представители революционной демократии оказались на стороне Писемского и активно выступали в его защиту (стр. 55—58). В этом контексте исследовательницей названы имена Д. И. Писарева, Г. Е. Благосветлова, Д. Д. Минаева и др.

В рецензируемой книге уделено внимание критике дореволюционных представлений о реакционности позднего творчества Писемского (стр. 3—4). Эта критика во всех отношениях справедлива, но, к сожалению, позиция самой А. А. Рошаль не свободна от противоречий, необоснованных гипотез и неубедительных выводов.

Остановимся на некоторых досадных неточностях серьезного, содержательного труда А. А. Рошаль.

Книга А. А. Рошаль представляет собою лапидарно изложенный очерк истории идейного развития Писемского. Эту историю исследовательница делит на восемь периодов, соответственно которым книга состоит из восьми глав. Предлагая новую периодизацию жизни и творчества Писемского, с нашей точки зрения явно неудачную, А. А. Рошаль искусственно преувеличивает демократизм раннего Писемского и в связи с этим выделяет 1853—1857 годы как период близости с «Современником». Но такого периода не было, поскольку в «Современнике» Писемский печатался параллельно с участием в других изданиях в 1851—1855 годах. Перелом в мировоззрении писателя произошел в 1856 году, после прекращения сотрудничества в «Современнике» (февраль 1855 года — крайняя дата этого сотрудничества, оборвавшегося, вопреки мнению А. А. Рошаль, как раз после переезда Писемского в Петербург). Желая подтянуть «Плотничью артель» к «Современнику», А. А. Рошаль забывает, что этот рассказ писался до переезда в Петербург и об идейном воздействии «Современника» не свидетельствует. 1858 год (кстати сказать, год завершения романа «Тысяча душ»), в свою очередь, не может быть началом «периода „Библиотеки для чтения“», так как соредакторство с А. В. Дружининым не может даже сопоставляться с единоличным редактированием этого журнала (1861—1862). Эту грань (начало 1861 года) А. А. Рошаль необоснованно игнорирует. С другой стороны, работа над романом «Взбаламученное море» полностью входит в период редактирования «Библиотеки для чтения», не составляя *особого* периода: в декабре 1862 года и январе 1863 года писались его заключительные части. Заметим кстати, что первые части этого романа были написаны не до поездки к Герцену (стр. 73), а после нее: первая часть была закончена Писемским 25 сентября 1862 года. Следующий выделяемый исследовательницей период (1865—1869) не может называться временем «ухода в прошлое», поскольку «Бойцы и выжидатели», «Птенцы последнего слета» и даже последняя часть романа «Люди сороковых годов» изображали эпоху 60-х годов. Нет никаких оснований и отграничивать роман «Люди сороковых годов» от романа «В водовороте».

Точно так же нет серьезных поводов для выделения последнего романа Писемского «Масоны» в особый период. Никаким богоискательством писатель в это время не занимался.

Отмечая еще раз несомненную ценность главы «У кормила», мы считаем нужным указать и на погрешки, допущенные в ней. Борясь с устаревшими представлениями о Писемском, А. А. Рошаль невольно следует им сама и без всякой нужды гипертрофирует значение фельетона Никиты Безрылова, которому в сравнительно небольшой книге уделяется 13 страниц (стр. 47—59). Это имело бы смысл делать, если бы тут же (стр. 59—62) не указывался подлинный повод для конфликта с «Искрой» — статья «Небывалые люди». В какой мере нечетки представления исследовательницы о причинах конфликта и последовательности событий видно, например, из ее утверждения, что «Завещание моим детям Василию и Николаю» направлено против редакторов «Искры» В. С. Курочкина и Н. А. Степанова. А. А. Рошаль пишет: «Полемика с „Искрой“ была перенесена Писемским на страницы сатирического журнала „Гудок“». Очевидно, писатель познакомился с содержанием статьи Елисеева до выхода ее в печать» (стр. 58). Прежде всего нужно пояснить, что переносить полемику куда-либо Писемский просто не мог, так как в январе никакой полемики не было — ни с «Современником», ни с «Искрой». По А. А. Рошалю, «Завещание» было опубликовано 12 января 1862 года, вернее, это дата цензурного разрешения второго номера «Гудка». Но ведь фельетон Безрылова появился в свет именно в этот день. Если даже допустить, что он был причиной появления статьи Елисеева в «Искре», то мы должны предположить следующее: в течение одного дня, 12 января, появился фельетон, была написана о нем статья Елисеева, о ней как-то проведаль Писемский и написал «Завещание», которое в тот же день получило цензурное

разрешение. Можно не сомневаться в том, что такого произойти не могло. А следовательно, и «Завещание» никакого отношения к конфликту не имеет.

Говоря о соредакторстве Писемского в «Библиотеке для чтения», А. А. Рошаль преувеличивает его роль в журнале. «Писемский начал с того, что привлек к журналу крупнейших писателей-реалистов. Появление на его страницах рассказа Л. Н. Толстого „Три смерти“, „Грозы“ Островского, повести Тургенева „Первая любовь“, очерков Салтыкова-Щедрина „Губернские честолюбцы“, статей и стихов М. Михайлова и Т. Шевченко, переводов В. Курочкина и других известных произведений русских писателей — прежде всего заслуга Писемского» (стр. 46). Согласиться с этим невозможно. Достаточно обратиться к документальному материалу, заключенному в издании «Письма к А. В. Дружинину (1850—1863)» (М., 1948), чтобы убедиться в противоположном. Толстой, Салтыков, Михайлов и ряд других литераторов общались по делам «Библиотеки для чтения» только с Дружининым. В других случаях писатели были связаны и с Дружининым и с Писемским.

В целом плодотворно разработана в книге тема «Герцен и Писемский». Однако отражение личности Герцена в образах романов Писемского явно преувеличено. Герой романа «Люди сороковых годов» Павел Вихров, как это уже отмечалось в литературе, объединяет в себе черты Салтыкова и самого Писемского. Какой же смысл имеют попытки исследовательницы сблизить этот образ с Герценом? Еще более настойчива А. А. Рошаль в своих усилиях сблизить Герцена с героем романа «В водовороте» князем Григоровым. Она пишет: «Ряд деталей и фактов позволяют сделать вывод о том, что его (князя Григорова, — Н. Г., А. М.) образ генетически восходит к Герцену. Как и Герцен, представитель старой родовитой фамилии, Григоров — московский барин. Его женитьба по страсти в молодые годы напоминает глубокое увлечение Герцена Натальей Александровной Захарьиной и женитьбу на ней. Подобно Герцену Григоров жил в Лондоне, где „сошелся... очень близко с русскими эмигрантами, дружба которых была ему очень дорога“» (стр. 101). Не ограничиваясь этим, А. А. Рошаль писания Григорова отождествляет с книгой Герцена «О развитии революционных идей в России» (стр. 103). Между тем в романе Писемского довольно ясно говорится о том, что разорвать дружбу с эмигрантами (то есть с Герценом в первую очередь!) и покинуть Лондон Григорова заставили «все его физические и нравственные инстинкты».² Другой герой романа, писатель Миклаков, тоже говорит словами Герцена, но из этого не следует, что Герцен — прототип Миклакова.

Неудачные гипотезы соседствуют в книге А. А. Рошаль с непонятными умолчаниями. Развивая взгляд на чуждость Писемскому идей революции, исследовательница почему-то ни словом не упоминает об отношении писателя к социалистическим идеям. Это тем более странно, что Писемский достаточно ясно говорит о социализме в ряде своих романов. Прямо поставлена эта тема в публицистических статьях «Библиотеки для чтения», вышедшей под редакцией Писемского.

Мы не сомневаемся в том, что в новое издание своей книги А. А. Рошаль внесет соответствующие дополнения и уточнения.

М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

ВТОРАЯ ЧАСТЬ ТРИЛОГИИ *

(ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО «ОТЕЧЕСТВЕННЫМ ЗАПИСКАМ»)

В 1959 году была опубликована книга В. Э. Богграда «Журнал „Современник“. 1847—1866. Указатель содержания». Более 10 лет посвятил автор работе над следующей своей книгой о журнале «Отечественные записки» (1868—1884), сыгравшем важную роль в истории русской общественной мысли и в истории русской литературы. Как известно, «Отечественные записки», вышедшие с 1868 года под редакцией Некрасова и Салтыкова-Щедрина, были, по существу, продолжением «Современника», запрещенного в 1866 году. Естественно, что новая книга В. Э. Богграда является прямым продолжением и развитием первой его книги.

Указатель содержания к «Современнику» давно уже по достоинству оценен специалистами: он стал настольным пособием для всех, кто занимается проблемами:

² А. Ф. Писемский, Собрание сочинений в девяти томах, т. 6, изд. «Правда», М., 1959, стр. 19.

* В. Э. Богград. Журнал «Отечественные записки». 1868—1884. Указатель содержания. Изд. «Книга», М., 1971 (Государственный ордена Трудового Красного Знамени публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), 735 стр.

русской журналистики и литературы середины XIX века. Новая работа В. Э. Бограда построена на основе тех же принципов, что и его первая книга.

Подобного рода издания крайне необходимы в нашей науке. Возникновение нового, по существу, жанра в советском литературоведении далеко не случайно. Без таких книг очень трудно изучать творчество каждого из участников журнала, готовить их собрания сочинений, исследовать историко-литературный процесс и т. д. В связи с этим по справедливости нужно приветствовать инициативу Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и издательства «Книга», благодаря которым работа В. Э. Бограда, уже давно с нетерпением ожидавшаяся историками русской литературы и журналистики, вышла в свет.

В указателе В. Э. Бограда расписано все содержание журнала «Отечественные записки» за 16 с лишним лет его существования (включая самые мелкие рубрики, приложения и т. д.). Это совершенно необходимо прежде всего для того, чтобы дать представление о «журнальном контексте». Именно в журнальном контексте все опубликованные материалы (в том числе и анонимные) воспринимаются как воплощение единого замысла, как результат целеустремленной и планомерной работы редакции по созданию единства направления своего издания. Хронологическая роспись, по справедливым словам автора, «позволяет рассматривать содержание журнала как собрание сочинений всех его сотрудников» (стр. 7).

Несколько лет тому назад была опубликована работа С. С. Борщевского, в какой-то степени предвосхищающая книгу В. Э. Бограда. Но С. С. Борщевский в свою хронологическую роспись журнала «Отечественные записки» за 1868—1884 годы включил только анонимные и псевдонимные тексты. Никким образом не снижая значения большой этой работы, нельзя не отметить, что представление о содержании журнала в целом и отдельных его номеров оказывается все же невольно обедненным, тем более что принцип, положенный С. С. Борщевским в основу его указателя, выдерживается им не вполне последовательно. Ограничимся одним примером. В № 8 «Отечественных записок» за 1875 год была опубликована первая часть поэмы «Современники», подписанная: ***. Автором ее был Н. А. Некрасов. В росписи эта публикация не вошла. А указать на нее было особенно важно потому, что в этом же номере напечатан рассказ М. Е. Салтыкова-Щедрина «Сон в летнюю ночь». Первая часть поэмы и рассказ тематически очень близки и сознательно помещены Некрасовым почти рядом. Кроме того, С. С. Борщевский совершенно отказался от установления авторства анонимных и псевдонимных стихотворений и рецензий из отдела «Новые книги» (о сложности атрибуции рецензий см. далее) и даже не включил их в свою хронологическую роспись. Указатель же В. Э. Бограда дает полное представление обо всем разнообразии и богатстве материалов, помещенных в каждой книжке журнала. Достаточно сказать, что у С. С. Борщевского зарегистрировано 1293 номера, а у В. Э. Бограда — 3656 (а к ним — 1044 примечания!).

В раскрытии авторства анонимных текстов, печатавшихся на страницах «Отечественных записок», у В. Э. Бограда были предшественники (еще до революции этим вопросом занимались библиографы Д. П. Сильчевский и П. В. Быков), но во многих случаях ему приходилось идти совершенно непроторенными путями. Сотни архивных фондов (частично еще неразобранных), тысячи дел были просмотрены исследователем для того, чтобы буквально по крупицам собрать сведения о сотрудниках «Отечественных записок». Так, только в результате архивных поисков удалось обнаружить, что автором повести «Тесная рамка» (1876, № 6), о которой благожелательно отзывался Салтыков-Щедрин¹ и которая вызвала неудовольствие цензуры, был И. И. Сведенцов, подвергавшийся преследованиям царской администрации за свои политические убеждения. В. Э. Бограду удалось установить, что В. А. Зайцев был автором статей «Десять лет единства Италии» (1872, № 4) и «Политические процессы при реставрации» (1872, № 6); впервые указано, что статья «Общественная гигиена в Германии...» (1874, № 11) принадлежит Ф. Ф. Эрисману, а «Разрядный налог» (1878, № 12) — В. В. Берви-Флеровскому. Полный список подобных новаций занял бы слишком много места. Но нельзя не упомянуть, что только из рецензируемой книги стало известно, что Некрасов был автором краткого примечания к стихотворению А. Барыковой «Пир» (1872, № 4), а Салтыков-Щедрин составил примечания к статье А. А. Лалоша «Владенные записки в Олонецкой губернии...» (1878, № 12). Важно отметить, что в указателе систематизированы все случаи, когда можно говорить (хотя бы предположительно) о редакторской правке Салтыковым-Щедриным целого ряда произведений, и т. д.

Четкая система организации материала в книге, наличие в ней разнообразных указателей (в том числе алфавитных указателей заглавий и рецензированных произведений) делают работу В. Э. Бограда поистине незаменимым справочником. Но ценность книги заключается еще и в том, что она способствует постановке и таких вопросов, по которым нет еще полной ясности в науке. К рассмотрению некоторых из них мы и обратимся.

¹ М. Е. Салтыков (Н. Щедрин), Полное собрание сочинений, т. XIX, Гослитиздат, М., 1939, стр. 65.

* * *

В литературоведении давно уже большой интерес вызывает отдел «Новые книги», который существовал на протяжении ряда лет в «Отечественных записках». По традиции все рецензии, печатавшиеся в этом отделе, были анонимными. Их атрибуция связана с большими затруднениями. Рецензии считались обычной, черновой журнальной работой. Критики не придавали им особого значения, почти никогда не включали в свои сборники и тем более в собрания сочинений, редко упоминали о них в переписке и т. д. Поэтому за редкими исключениями документальные данные почти невозможно использовать при раскрытии авторов анонимных рецензий отдела «Новые книги».² В. Э. Бограду в результате тщательных разысканий удалось обнаружить некоторые документы, позволяющие установить авторов ряда рецензий, но многие отзывы так и остались анонимными. Даже после выхода книги В. Э. Бограда мы так и не узнали, кто на страницах «Отечественных записок» пропаяндривал эстетические идеи Чернышевского (рецензия на сочинение Н. Соловьева «Искусство и жизнь» — 1870, № 1); кто в полемике с И. Таном пытался применить классовый анализ при объяснении литературных явлений, подходя к постановке проблемы метода и мировоззрения на примере творчества Бальзака (1869, № 9); кто в рецензии на произведения И. С. Никитина высказывал чрезвычайно интересные мысли о сущности народности в литературе (1869, № 8), и т. д. и т. д.

Еще до революции был издан десятый том полного собрания сочинений Н. К. Михайловского, где были перепечатаны многие рецензии из «Отечественных записок». В послереволюционное время С. С. Борщевский целый ряд рецензий приписал Салтыкову-Щедрину (они вошли в современное собрание сочинений сатирика). Е. Е. Колосов, готовивший к печати десятый том сочинений Михайловского, и С. С. Борщевский в большинстве случаев пользовались при атрибуции методом идейно-стилистического анализа и текстовыми параллелями. В. Э. Боград относится к таким методам скептически, на что у него есть веские основания. По его словам, «атрибуция по содержанию и стилю более точна по отношению к художественным произведениям» (стр. 18); «для рецензий и критических статей, при определенной идеологической общности взглядов их авторов, одного только анализа стиля в большинстве случаев явно недостаточно. Здесь не обойтись без документальных доказательств» (стр. 19). В. Э. Бограда можно понять. Известно слишком много примеров, свидетельствующих о неадекватности соображений исследователей, основанных преимущественно на субъективных предположениях: «похоже...», «напоминает...», «находит соответствие...». Показательный случай в связи с этим использован в рецензируемой книге. Кстати, случай этот дает представление и о степени осведомленности предшественников В. Э. Бограда.

Е. Е. Колосов писал Н. С. Русанову 29 августа 1909 года: «„Зато кое-что полезное мне сообщил библиограф Сильчевский, хотя и он оказался далеко не на высоте своего положения. Между прочим он приписывает статью «Среди литературной аристократии» (79 г. № 9) либо Кривенко, либо Елисееву, я же убежден, что это работа Михайловского. Может быть, Вы знаете, чья это статья?»³ Автором этой статьи, как позднее стало известно, был Н. Ф. Анненский» (стр. 12—13).

В. Э. Боград присоединяется к совершенно справедливым суждениям Б. В. Томашевского о специфике разыскания авторства анонимных статей в периодике. Атрибуция анонимных рецензий возможна «при обязательном условии, что, сравнивая содержание рецензии и ее стиль со взглядами и художественной манерой автора, которому ее приписывают, исследователь в состоянии доказать невозможность принадлежности ее каждому из остальных участников библиографии этого номера» (стр. 21) — и не только именно этого номера, добавим мы. Для иллюстрации трудностей, встающих перед исследователем, приведем один пример. В № 4 журнала за 1878 год опубликована рецензия на книгу А. А. Тишанского «Путешествия и рассказы». В 1927 году В. В. Гиппиус, основываясь на стилистических признаках, высказал предположение, что автором рецензии был Салтыков-Щедрин. Однако известно, что в это время Салтыков в отделе «Новые книги» уже не участвовал. Существовало мнение, что автором этой рецензии был М. А. Протопопов (стр. 475, прим. 0667), ничем, впрочем, не подтвержденное. Нам же кажется, что хотя по стилю рецензия действительно напоминает Щедрина, все же более вероятно авторство Н. К. Михайловского — по связи с «Литературными заметками», которые в том же году Михайловский вел на страницах «Отечественных записок». Однако нельзя совершенно исключать и возможность авторства Протопопова. Бывший участник «Отечественных записок» Н. Ф. Анненский писал Е. Е. Колосову: «...главное затруднение состоит в том, чтобы отличить рецензии Протопопова от рецензий Ник. Конст. Затрудняется дело тем, что Протопопов писал действительно блестяще, но все-таки порою мимовольно подражал Михайловскому».³

² См.: М. В. Теплинский. «Отечественные записки» (1868—1884). История журнала. Литературная критика. Южно-Сахалинск, 1966, стр. 228.

³ Н. К. Михайловский, Полное собрание сочинений, т. X, СПб., 1913, стр. LI.

Чрезвычайно показательна в этом отношении история с рецензией на рассказы А. Дьякова (А. Незлобина) (1881, № 9). Она была включена в десятый том полного собрания сочинений Михайловского, и ее принадлежность критику не вызвала никаких сомнений, так как по содержанию своему (разоблачение ренегатства, борьба против реакционной литературы) она не противоречила другим выступлениям Михайловского. Но В. Э. Боград обнаружил письмо Протопопова, из которого неопровержимо следует, что упомянутая рецензия принадлежит ему. Рецензия на исследование Н. И. Зибера «Очерки первобытной экономической культуры» (1883, № 12), также включенная в десятый том Михайловского, на самом деле принадлежала С. Н. Южакову (стр. 519, прим. 01007).

Таким образом, как совершенно справедливо считает В. Э. Боград, атрибуция рецензий Михайловского в десятом томе далеко не беспорядна. Случай, приведенные выше, внушают невольное подозрение в точности атрибуции и других рецензий, особенно если учесть, что издание лишено комментариев и аргументов.

В. Э. Бограду удалось показать, что и С. С. Боршевский не всегда точен в установлении авторства Салтыкова-Щедрина. Так, например, автором рецензии на книгу А. Романовича-Славятинского Боград считает Н. А. Демерта (1870, № 11); ранее эта рецензия приписывалась Салтыкову-Щедрину. Однако с указанной рецензией тесно связана следующая, напечатанная рядом, — по поводу книги «Слияние сословий...». Она также приписывалась Щедрину, но В. Э. Боград резонно заметил, что «принадлежность ее последнему весьма сомнительна» (стр. 404, прим. 0244). Правда, вывод В. Э. Боград делает совершенно неожиданный. Автором первой рецензии он называет Н. А. Демерта (хотя и со знаком вопроса), а вторую (явно писанную одним и тем же лицом), противореча самому себе, приписывает все же Салтыкову-Щедрину (тоже со знаком вопроса). Как бы то ни было, само по себе наличие спорных атрибуций в собрании сочинений Салтыкова-Щедрина (упомянутые рецензии вошли в т. 9 последнего издания) заставляет относиться и к этому изданию с особой осторожностью. Отсюда видно, в каком тяжелом положении оказывается исследователь, если даже существующие издания сочинений участников журнала не во всех случаях могут служить основанием для дальнейших поисков. Где же выход? Выше уже говорилось, что надежд на документальное подтверждение авторства анонимных рецензий отдела «Новые книги» очень мало. Следовательно, остаются все-таки всякого рода косвенные признаки — при всей их зыбкости, при всей неизбежности ошибок. Но совершенно отказываться от гипотез не следует: трудно примириться с тем, что значительная часть рецензий так и остается анонимной.

В раскрытии авторства В. Э. Боград стремится прежде всего опираться на документальные свидетельства. Это является принципом его работы. Но отсутствие в ряде случаев документальных свидетельств приводит в конечном счете к некоторым изменениям в исходной позиции автора. В его первой книге (указатель содержания «Современника») основной пафос заключался в критическом анализе дошедших до нас источников (главным образом сохранившихся конторских книг и гонорарных ведомостей журнала). В связи с этим В. Э. Боград предпринял целую серию проверок и «перепроверок», избавляясь от противоречивых показаний в различных документах. Архив же «Отечественных записок», по существу, до нас не дошел. В. Э. Бограду в раскрытии авторства часто не от чего «отталкиваться». Поэтому он порою принимает за основу атрибуции любое указание современников, не вдаваясь в рассмотрение его обоснованности, аргументированности и т. д. Волей-неволей В. Э. Бограду приходится ссылаться на десятый том Михайловского или пометки Н. Ф. Анненского, а ведь эти сведения никакими документами не подтверждены и являются часто лишь результатом размышлений разных лиц по поводу тематики и стиля отдельных рецензий. Сам В. Э. Боград скептически относится к методу текстовых параллелей или идейно-стилистическому анализу как основе атрибуции, но если это делают Е. Е. Колосов или Н. Ф. Анненский, он им верит.⁴ Например, сводная рецензия на три книги Н. А. Лейкина (1879, № 6) включена в десятый том Михайловского. Н. Ф. Анненский, однако, оставил заметку: «Похоже на Протопопова» (стр. 488, прим. 0747). Только на этом основании рецензия предположительно приписана Протопопову. По поводу рецензии на книгу В. И. Немировича-Данченко «Год войны» (1878, № 10) Н. Ф. Анненский в ответ на вопрос о возможности авторства Михайловского заметил: «Может быть, но более похоже по стилю на Протопопова» (стр. 479, прим. 0694; ср. также прим. 0744). Оснований для атрибуции все же мало. Указанные рецензии по стилю похожи на Протопопова? Может быть, но похожи они и на рецензии Михайловского.

Рецензенты первого труда В. Э. Бограда упрекали его то в излишней доверчивости (М. М. Гин),⁵ то в излишней осторожности (Б. Ф. Егоров).⁶ Мы бы ска-

⁴ Равным образом В. Э. Боград предположительно приписывает М. А. Протопопову рецензию на роман М. Краснова (Л. Оболенского) «Ближе к природе» (1880, № 1) только на том основании, что такое мнение (без аргументации) было высказано В. Б. Смирновым (стр. 493, прим. 0787).

⁵ «Русская литература», 1959, № 4, стр. 236—237.

⁶ «Вопросы литературы», 1960, № 7, стр. 230—231.

зали, что в новой книге у него порою встречаются оба эти недостатка. Он бывает излишне доверчив к Н. Ф. Анненскому, например. С другой стороны, В. Э. Боград слишком редко решается обнародовать результаты своих собственных наблюдений (если только они не подкрепляются документами). Впрочем, в этом отношении он не всегда последователен. Так, по его словам, примечания к работе Скалдина (Ф. П. Еленева) «В захолустье и в столице» принадлежат, очевидно, Щедрину, «судя по стилю и содержанию» (стр. 377, прим. 088). Более подробной аргументации нет. Важно, однако, отметить, что исследователь допускает все же возможность установления авторства не только по документам, но и с помощью категорий содержания и стиля. Порою атрибуция основывается у В. Э. Богграда на косвенных доводах. Анализируя отзыв на роман Ф. Шпильгагена «Один в поле не воин» (1868, № 3), он пишет: «Из содержания рецензии видно, что ее автор был хорошо знаком с итальянской литературой и в достаточной степени владел итальянским языком. Из известных сотрудников отдела библиографии таковым был Н. С. Курочкин, которому данная рецензия предположительно приписывается» (стр. 369—370, прим. 029).

Мы далеки от мысли упрекать В. Э. Богграда за подобные экскурсы; напротив, нам кажется, что он слишком мало пользуется теми возможностями для атрибуции (пусть сугубо предположительной), которые не могли не возникнуть у него в процессе многолетней и тщательной работы над указателем содержания «Отечественных записок».

Современная текстология, признавая, что для атрибуции наиболее убедительными являются всевозможные разновидности фактических доказательств, все же не отвергает обращения к идейно-образному содержанию произведения, анализу языка и стиля.⁷ Разумеется, лучше всего пользоваться всеми этими категориями в комплексе. Но что же делать, если поиски документов почти заведомо обречены на неудачу? А В. Э. Боград, проделавший огромную работу в крупнейших наших архивохранилищах, кажется, исчерпал весь возможный фонд документальных материалов, пригодный для атрибуции анонимных рецензий из отдела «Новые книги». В лучшем случае найденный документ поможет найти автора еще одной-двух-трех рецензий... Даже возможная находка гонорарных ведомостей не спасет положения: случайно сохранившиеся ведомости за 1871 год свидетельствуют, что весь гонорар за рецензии выписывался обычно руководителю отдела «Новые книги», а он уже распределялся непосредственно с авторами.

Итак, необходимо сделать выбор: или отказ от каких бы то ни было попыток определения авторов анонимных рецензий в случае отсутствия точных документальных обоснований, или попытка (пусть только «в первом приближении») заниматься все же атрибуцией, учитывая достижения советской филологической науки в этой области. Полагаем, что второй путь предпочтительнее. В связи с этим берем на себя смелость обратить внимание на несколько рецензий, которые предположительно можно приписать Н. К. Михайловскому (или же поставить вопрос о его значительной редакторской правке, отразившейся в этих рецензиях).

Е. Е. Колосов был убежден, что рецензия на сочинения А. В. Соллогуба (1877, № 6) «уже несомненно писана Михайловским». Впрочем, Н. С. Рusanов так и не поместил этот отзыв в десятый том сочинений критика. Так как Н. Ф. Анненский не высказал по данному вопросу никаких предположений, В. Э. Боград не решился раскрыть аноним (стр. 467, прим. 0612). Между тем текстальные параллели со статьёй «Палка о двух концах» (1877, № 8, отд. II, стр. 281—282) заставляют предположить, что рецензия эта принадлежит все же Михайловскому. Рецензия на роман М. Краснова (Л. Оболенского) «Запросы жизни» (1881, № 11) содержит характерную для Михайловского полемику с Достоевским и Евг. Марковым. Здесь же есть прямая ссылка на рецензию того же автора, посвященную стихотворениям Л. Оболенского (1878, № 11). Следовательно, и она, возможно, написана Михайловским. В № 9 журнала за 1878 год две рецензии (на «Житейские отголоски» П. Суворова и книгу В. Маркова «На встречу»), помещенные рядом, явно написаны одним и тем же лицом. Рецензии эти заканчиваются французской поговоркой и латинским изречением, что обычно для Михайловского. Впрочем, вполне вероятно, что он не написал, а только существенно отредактировал интересующие нас отзывы. Это относится и к другим рецензиям, в которых встречаются характерные для Михайловского словосочетания (например, «Мы, профаны...»), цитаты из Гоголя. См. рецензии на «Полное собрание стихотворений» Н. В. Гербеля (1882, № 12), на собрание сочинений А. А. Шкляревского (1881, № 1) — здесь обращает на себя внимание фраза гоголевского поручика Пирогова, которую любил цитировать критик: «Ты мне момо-то не развод, а подавай настоящее дело». В рецензии на брошюры Н. Невзорова (1883, № 9) можно встретить восклицание: «Как?! Что? По какому случаю?», которое попадает у Михайловского даже и по-латыни.

Все эти соображения носят сугубо предварительный характер и призваны прежде всего не безоговорочно решить вопрос об авторстве Михайловского, а лишь обратить внимание на необходимость настойчивой работы над атрибуцией многих

⁷ Вопросы текстологии. Сб. статей, вып. 2. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 4—5.

рецензий, опубликованных в «Отечественных записках». И в этом отношении речь может идти, конечно, вовсе не только о Михайловском. Так, крайне недостаточными являются наши знания об участии А. М. Скабичевского в отделе «Новые книги». В 1868—1871 годах он был одним из самых активных участников этого отдела, тем не менее, за единичными исключениями, рецензии его не установлены.

В практике «Отечественных записок» неоднократно бывало так, что рецензия на какое-либо издание предшествовала большой статье того же автора, посвященной той же проблеме, который в рецензии был только намечен (см. прим. 054, 0216, 0625 и др.). В № 1 журнала за 1868 год была помещена рецензия на «Подлиповцев» Ф. Решетникова. Можно найти продолжение и развитие некоторых мыслей, высказанных в этой рецензии, в больших статьях Скабичевского «Живая струя» (1868, № 4) и «Чего нужно добиваться реальному поэту» (1869, № 12). Отсюда следует, что рецензия вполне может быть приписана Скабичевскому. Собственно, это уже было сделано (правда, без аргументации) в новейшем собрании сочинений Салтыкова-Щедрина (т. 9, стр. 561). В. Э. Боград только упоминает об этой атрибуции (стр. 413, прим. 0286), хотя обычно подобные указания не вызывают у него особых возражений (см., например, стр. 479, прим. 0695). Мало этого, в хронологической росписи интересующая нас рецензия даже лишена ссылки на соответствующий номер примечания (стр. 37, № 18), так что читатель, пожалуй, и не догадается, что по поводу авторства данной рецензии высказывались все же какие-то суждения. Кстати говоря, такое упущение — едва ли не единственный случай во всей книге. Тем более обидно, что именно этот единственный случай связан со Скабичевским.

Говоря о рецензии на книгу Алексея Веселовского «Старинный театр в Европе» (1870, № 8), В. Э. Боград указывает, что позднее Скабичевский «выступил с большой критической статьей „Драма в Европе и у нас“, значительная часть которой посвящена упомянутой книге Веселовского» (стр. 398, прим. 0224). Казалось бы, есть все основания предполагать авторство Скабичевского, но В. Э. Боград приписывает ее Пятковскому, который, если не ошибаемся, вопросами театра не интересовался. Рецензию на «Очерки и рассказы» Гл. Успенского (1871, № 8) можно сопоставить с последующей статьей Скабичевского «Герои вечных ожиданий» (1871, № 11). Э. Л. Ефременко высказала предположение, что в № 8 журнала за 1871 год три рецензии явно написаны одним и тем же автором.⁸ Имеются в виду отзывы на книги Гл. Успенского, Б. Ауэрбаха и Н. Лескова. Правда, еще в 1940 году С. С. Борщевский без всякой мотивировки приписал рецензию на Б. Ауэрбаха Н. С. Курочкину. В. Э. Боград принял эту атрибуцию, хотя и со знаком вопроса (стр. 117, № 908; ср. стр. 414, прим. 0292). Однако есть больше оснований считать автором всех трех рецензий Скабичевского, тем более что в отзыве на книгу Н. Лескова встречается слово «парадирует». Только Скабичевский в «Отечественных записках» употреблял это слово в смысле «выступает». Это же слово встречается в рецензии на брошюры о Шевченко (1879, № 7), что также дает основание поставить вопрос о принадлежности ее Скабичевскому.

Сам Скабичевский писал, что в отделе «Новые книги» в 1868—1871 годах он «принимал большое участие».⁹ Мы же все еще не имеем представления о полном объеме участия этого критика в библиографии журнала. Но речь должна идти, разумеется, не только о Скабичевском. В. Э. Боград в качестве приложения к своей книге поместил «Список сотрудников „Отечественных записок“, ни одна из работ которых в журнале не выявлена». Уже само по себе существование такого списка свидетельствует о возможности новых открытий, находок или хотя бы гипотез.

* * *

В отличие от первой книги В. Э. Богграда, посвященной «Современнику», в рецензируемой работе даются сведения о всех случаях цензурных замечаний по поводу различных материалов, опубликованных на страницах «Отечественных записок». Некоторые цензурные документы уже были известны в печати. Но теперь читатель впервые получает возможность судить о том как систематически царская цензура преследовала демократический журнал, как редакция вынуждена была под угрозой репрессий отказываться от публикации тех или иных произведений, перепечатывать десятки страниц и т. д. Фронтальное изучение всех источников привело автора к интересным открытиям. Впервые вводится, например, в научный оборот отзыв цензора о рассказе Салтыкова-Щедрина «Старая помпадурша» (стр. 375, прим. 074). Теперь положение исследователей, занимающихся изучением творчества участников журнала, значительно облегчается. Книга В. Э. Богграда дает свод цензурных данных о всех произведениях, печатавшихся в «Отечественных записках».

⁸ Вопросы текстологии. Сб. статей, вып. 2, стр. 95.

⁹ Письмо к Н. К. Михайловскому 10 февраля 1878 года. «Литературное наследство», т. 51—52, 1949, стр. 487.

В. Э. Боград не только внимательно изучал содержание каждого номера журнала, не только вчитывался, но буквально вглядывался в каждую страницу. Так, по поводу важной статьи «Отчего трудно поправиться нашему рабочему? Положение рабочего класса в России. Наблюдения и исследования «В. Берви-Флеровского» (1870, № 2) В. Э. Боград пишет: «Статья, по-видимому, привлекла внимание цензуры, так как с. 531—532 и 537—538 вклеены заново и текст на них разогнан за счет увеличения пробелов между строками» (стр. 85). Это наблюдение представляет тем больший интерес, что в цензурных делах нет никаких упоминаний о статье, посвященной знаменитой книге В. Берви-Флеровского. Следовательно, только теперь мы получаем возможность судить о каких-то цензурных придирках, которые вынудили редакцию перепечатать часть текста. Можно сделать вывод, что подобные случаи цензурных замечаний далеко не всегда фиксировались в официальных документах, и мы не знаем, возможно, целого ряда затруднений, с которыми приходилось сталкиваться руководителям журнала.

Но в связи с использованием в рецензируемом труде цензурных документов хотелось бы сделать два замечания. В некоторых случаях В. Э. Боград слишком скуп на цитаты. Может быть, стоило бы менее подробно цитировать те документы, которые были уже хотя бы частично опубликованы (ограничившись ссылкой на место публикации), но зато значительно расширить цитирование неопубликованных материалов. Так, например, говоря об отношении цензора Н. Е. Лебедева к первой части книги П. В. Засодимского «Хроника села Смурина», В. Э. Боград ограничивается воспроизведением слов цензора о том, что в романе выставляются «в враждебном виде к общественным интересам капитал, сосредоточившийся в одних руках» (стр. 444, прим. 0453). Следовало бы продолжить цитату: «Правда, в этом очерке речь идет о мелком капитале, выражающемся в кулачестве, но тем не менее автор считает нужным употребить все средства борьбы и против такой формы капитала, действующего угнетательным образом на неимущий класс общества».¹⁰

Воспроизводя отзыв того же Лебедева о рассказе В. М. Гаршина «Художники», В. Э. Боград цитирует только заключительные строки (стр. 489, прим. 0759). Надо бы привести и начало отзыва, дающего, если не более яркое представление о сути неудовольствия цензора: «Этот очерк написан с крайней тенденциозностью. В нем осуждается то направление в области художества, которое удовлетворяется чисто объективным содержанием, когда на полотне изображается какая-то идиллия, вроде пастушков, восхождения или захождения солнца и т. п. Не такого рода сцены, по мнению автора, должен изображать художник, не тешить и баловать глаз большинства публики должен он; нет, на его обязанности лежит выставлять перед лицом всех современные социальные язвы, разъедающие общественный организм...»¹¹

Полнее следовало бы процитировать цензорский отзыв о первой части повести И. И. Сведенцова «Тесная рамка», тем более что вторая часть была вырезана из журнала по требованию цензуры, не зафиксированному в каких-либо документах (см. стр. 206).

И второе. Воспроизводя (с большей или меньшей полнотой) замечания цензуры относительно произведений, опубликованных в «Отечественных записках», В. Э. Боград, к сожалению, не счел нужным цитировать цензурные документы о произведениях, исключенных из журнала по требованию цензуры. Между тем это было необходимо для более полного представления о характере и методах цензурного вмешательства в издание журнала. Кроме того, порою только из цензурных материалов становится известным содержание тех произведений, которые не появились на страницах «Отечественных записок». Так, только из отзыва цензора мы узнаем о содержании первой части романа Скабичевского «Было-отжило», изъятая из № 4 журнала за 1876 год: «Все, что говорилось и говорится о нигилистах, по словам автора, составляет клевету лиц высшего общества; в действительности они стремятся только к одному, чтобы человек жил трудом; они ненавидят праздность, роскошь, невежество, хотя распространения просвещения и полезных знаний для всех классов общества, чтобы все были развиты, счастливы, довольны, и что это-то многим не нравится... Добролюбов выставляется великим человеком, кодекс понятий которого должен служить руководством всякому молодому человеку... Проповедуются известные нигилистические идеи о необходимости ассоциации для получения большего вознаграждения, которое при настоящих условиях и при деспотизме капитала попадает в одни руки, не принимавшие никакого участия в труде... Еще то обстоятельство, что роман „Было-отжило“ посвящен г-же Маркович, писательнице известного неблагонамеренного литературного лагеря, и что редакция „Отечественных записок“ скрыла фамилию автора романа, дает чувствовать, в каком направлении будет продолжаться роман».¹²

Точно так же стоило более подробно рассказать о третьей части романа О. Шапир (О. А. Кисляковой) «Одна из многих». Салтыков-Щедрин из цензурных

¹⁰ ЦГИА, ф. 777, оп. 2, 1865, ед. хр. 60, л. 206.

¹¹ Там же, л. 326.

¹² Там же, лл. 224—226.

соображений не напечатал в журнале эту часть. «В ней является на сцену рабочий вопрос, возмутительная эксплуатация труда рабочих, борьба которых против притеснителей признается автором справедливой. В этой части герой действует на заводе в Пермской губернии, на котором при содействии священника-„евангелиста“... поддерживает рабочих противу начальства завода, объясняя им их права. Дело кончается бунтом, для усмирения которого требуются войска, и героя ссылают».¹³

Конечно, следовало изложить цензурную историю третьего «Письма к тетеньке» Щедрина, вырезанного по требованию цензуры из № 9 журнала за 1881 год и появившегося в измененной редакции в № 11. У В. Э. Богграда цензурные материалы совсем не привлечены, между тем третье «Письмо к тетеньке» взволновало не только цензурный комитет, но и самые высокие сферы царской администрации. Из неопубликованных материалов следует, что первоначально предполагалось поместить измененный текст «Письма к тетеньке» в сентябрьском номере. Но изменения, сделанные Щедриным, цензуру не удовлетворили; а Щедрин, со своей стороны, не соглашался принять все цензурные «советы». 17 сентября председательствующий в Петербургском цензурном комитете В. Ведров неофициально сообщал начальнику Главного управления по делам печати П. П. Вяземскому: «Редакция „Отечественных записок“, не соглашаясь на предлагаемое изменение, исключает статью Щедрина из сентябрьской книжки и перепечатывает обложку».

П. П. Вяземский тут же разъяснил историю конфликта: «Редакция соглашалась на все указанные председательствующим в цензурном комитете изменения, относившиеся к личности князя Сампантре и какого-то Амалатбека, и на изменение некоторых общих мест. Предложения ныне пополудни касаются „Общества частной инициативы спасения“, в которое попал как член неплатящий Ноздрев, и опять также упоминается „Общество частной инициативы спасения“, в котором состоит членом ст<атский> «советник» Расплюев. Статья произвела бы значительный скандал во всех лагерях».¹⁴

* * *

Замечания, высказанные в настоящей рецензии, ни в коей степени не призваны хоть в малой мере поколебать ту высокую оценку, которой по всей справедливости заслуживает новая книга В. Э. Богграда. Мы ставили своей целью лишь привлечь внимание к тем вопросам, решение которых позволит создать более полное представление о замечательном журнале, пришедшем на смену «Современнику».

В предисловии к рецензируемой книге В. Э. Богград сообщил о своей работе над серией «Русская передовая журналистика 30—80-х гг. XIX в. Указатели содержания». С нетерпением будем ожидать выхода в свет росписи «Отечественных записок» эпохи Белинского (1839—1848).

¹³ Там же, ф. 776, оп. 20, ед. хр. 442, л. 142. Этот документ не был учтен В. Э. Богградом (см. стр. 486—487).

¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 3637, л. 3.



ХРОНИКА

ОБРАЗ ПЕТРА I В ЛИТЕРАТУРЕ

В связи с 300-летним юбилеем Петра I в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР 1 и 2 июня 1972 года состоялись заседания сектора новой русской литературы и сектора взаимосвязей, посвященные отражению в литературе темы Петра и его преобразований.

Открывая заседание сектора новой русской литературы, проходившее 1 июня, доктор филолог. наук Г. П. Макогоненко подчеркнул, что поставленная тема не является сугубо юбилейной. Возникновение и широкое развитие темы Петра в литературе XVIII века было обусловлено прежде всего становлением в России просветительской идеологии, одной из основных частей которой была концепция просвещенного абсолютизма. Каждое конкретное обращение к петровской эпохе превращалось в злободневную интерпретацию реального образа и отчетливо выявляло идейные и эстетические позиции автора. Образ Петра проходит через литературу как фигура динамическая, постоянно меняющаяся. Корни этой традиции уходят непосредственно в начало XVIII века. Поэтому весьма актуальным является изучение общеэстетических предствлений самого Петра, достаточно заинтересованно относившегося к литературной деятельности своих современников. Понимая силу печатного слова и его роль в распространении преобразовательных идей, он неустанно пытался поставить его на службу своей политике.

Характерной чертой петровского правления, несмотря на жестокость средств, которые применялись для борьбы с пережитками средневековья, была замена в общегосударственном масштабе традиционного деспотического принципа принуждения, лежавшего в основе политических концепций прошлого, принципом убеждения. Отсюда вытекало стремление Петра личным примером показать, как следует служить своему отечеству. С этим же связано и стремление литературно объективировать образ царя в воспитательных целях. В решительный момент суда над царевичем Алексеем Петр публикует свои письма к сыну, которые должны были объяснить, почему наследник престола превратился в государственного преступника. Одновременно, заявляя

здесь: «Я жизни своей для отечества не жалею», Петр сам создавал свой образ, должный служить подданным образцом для подражания.

Сохранилось много материалов, подтверждающих личное вмешательство Петра в публицистику своего времени, в частности о его участии в составлении «Истории свейской войны» Шафирова и «Журнала или поденной записки», которую вел Макаров. Фактически можно говорить о соавторстве Петра в составлении этих документов, поскольку Петр перерабатывал целые страницы труда Макарова. Редакторские замечания и авторские добавления царя свидетельствуют, что он осознанно ломал традицию стандартной похвалы венценосцу, считая, что конкретность произведет большее впечатление на читателя. Он недвусмысленно указывал, что в описаниях следует не витийствовать, обращаясь к риторике, а «самими делами вкратце свидетельствовать». Почти ничего из его наставлений не было воспринято современниками, поскольку сила старой риторической традиции в литературе была еще слишком сильна. Некоторые из замечаний Петра, имеющие стилистический и эстетический характер, получили осуществление лишь впоследствии, например у Пушкина. В качестве примера Г. П. Макогоненко остановился на литературной трансформации эпизода со шляпой Петра, пробитой пулей во время Полтавской битвы. В рукописи Макарова поведение Петра в битве описывалось в стандартном контексте похвального слова в честь победоносного государя. Петр отверг все риторические украшения. Особенно примечателен новый текст, вписанный им собственноручно, о том, что государь трудился в битве, не щадя своих сил, «как доброму приводцу надлежит», и притом шляпа его была пулею пробита. Однако стиль нагой простоты и ясности с трудом получал права гражданства в литературе XVIII века. Тем более важно, что зачатки подобных требований наблюдаются в деловой и публицистической прозе Петра.

Доклад доктора филолог. наук Г. Н. Моисеевой был посвящен изменениям литературной традиции, которые привели к появлению произведения, надолго определившего трактовку петровских преобразований — поэме «Петр

Великий» Ломоносова. Г. Н. Моисеева указала на многообразие художественных и идеологических трактовок Петра в начале века. Восторженным отзывам поборников преобразованиям противостояло изображение царя как антихриста, широко распространявшееся не только старообрядцами, но и партией старого боярства. С точки зрения поэтики петровская литература принадлежала в массе своей к барочной традиции. Русские особенности ее Г. Н. Моисеева продемонстрировала на примере панегирических песен о Полтавской битве, проповедей и похвальных слов Ст. Яворского и Дм. Ростовского, посвященных царю. По ее наблюдениям, у авторов этого времени символика, аллегоризм, риторические украшения вырываются в чисто формальные приемы, слабо связанные с темой. Поиски новой поэтики начал Феофан Прокопович, но только Ломоносов последовательно переходит от абстрактной риторики к конкретно-историческому раскрытию образа Петра. Г. Н. Моисеева показала, что этот процесс сопровождался применением новой методики работы. Ломоносов приступил к работе над поэмой как историк, собирая и изучая многочисленные документы, свидетельства современников, народные предания о Петре. Начиная с 1754 года петровская тема разрабатывалась им параллельно в разных жанрах. Он готовил компиляции для отсылки Вольтеру, собирал материалы для собственной истории России, которая должна была закончиться эпохой Петра, писал «Похвальное слово» Петру и с 1756 года непосредственно приступил к созданию эпического полотна о нем. Эстетические принципы, сформулированные в предисловии к поэме, во многом совпадали с требованиями самого Петра к стилю изложения: избегать риторических прикрас, следовать только истине. Особой заслугой Ломоносова следует считать, что он поставил перед собой задачу изобразить не героя вообще, а недавнего деятеля русской истории, почти современника читателя поэмы. Отсюда проистекало scrupulousное следование реальной биографии Петра и событиям его времени, настолько точное, что современники рассматривали поэму как исторический источник. Несмотря на удачное и высокопоэтическое начало (с ним перекликаются отдельные стихи в «Полтаве» Пушкина), поэма Ломоносова осталась незавершенной. Г. Н. Моисеева предложила свое объяснение этому, указав, что стремление к исторической точности и достоверности изложения привело Ломоносова к отказу от поэтизации реалий. По мере развития сюжета поэма стала все больше перерастать в историческое сочинение, изложенное стихами. Между тем поэтическое чутье подсказало Ломоносову, что для создания исторической поэмы требуются новые приемы типизации и обобщения, а нужную пропорцию сочетания факта

и вымысла он найти не смог. Рамки же строго классической поэмы не устраивали Ломоносова. Несмотря на неудачу общего замысла, завершенная первая песнь свидетельствует о жанровых поисках поэта. Начало поэмы показывает, что Ломоносов разрабатывал весьма своеобразный вариант классической поэмы, национально окрашенный и сильно тяготевший к конкретному историзму.

Доктор филолог. наук И. З. Серман остановился в своем докладе на двух оценках деятельности Петра, прозвучавших почти одновременно и принадлежавших двум крупнейшим литературным деятелям XVIII века — Сумарокову и Ломоносову. «Слово похвальное Петру» Сумарокова, напечатанное в «Трудолюбивой пчеле», И. З. Серман рассмотрел в контексте борьбы за петровские преобразования, которая продолжалась при его преемниках. Не согласившись с точкой зрения, что основной задачей Сумарокова была полемика против Ломоносова, он указал на значительный общественный резонанс выступления Сумарокова. Оно вызвало опасения академической цензуры, что «двор и публика покажут неудовольствие». «Слово» Сумарокова соотносится со «Словом» Ломоносова, но поставленные общие проблемы решаются авторами по-разному. Вслед за Ломоносовым Сумароков выступает против монахов и церковников, однако развивает эту тему в политическом аспекте, присоединяя к ней также обличение двора Елизаветы Петровны. Ломоносова волновала тема мира, Сумароков вспоминает о Петре во время неудач, постигших русскую армию в Семилетней войне.

Особенно резко проявились у Сумарокова симптомы общественного возбуждения против клерикалов, белого и черного духовенства, получившего большое влияние в елизаветинское царствование. Незадолго до этого появилась «Венецианская монахиня» М. М. Хераскова. Сам Сумароков приноровил к современности и напечатал переложение басни Эзопа «Отрекшаяся от мира мышь», прозрачно намекавшей на безразличное отношение духовенства к нуждам культурного и государственного развития страны. Он прямо склонялся к мысли, что суевер-церковник опаснее безбожника-атеиста.

Подробные исторические сведения о культурном и общественном состоянии России при Петре Сумароков получил от И.-Ф. Миллера, подбравшего документы для вольтерской «Истории Петра». Однако воспользовался он ими весьма тенденциозно. Рисуя картину борьбы Петра с противниками культурного преобразования России, Сумароков изображает последних как защитников невежества под именем благочестия. Такую трактовку дает он и стрелцескому бунту, как бы инспирированному церковниками. Основание Петербурга, символа

новой просвещенной России, он приравнивает к введению на Руси христианства, уничтожившего варварское язычество и его служителей-жрецов. Сумароков полностью одобряет суровые методы борьбы Петра с противниками просвещения. Его попытка представить дело так, будто Петр враждебно относился к церкви, разумеется, не соответствует действительности, и Ломоносов был ближе к истине, когда говорил о мирных отношениях царя с церковью. В данном случае для Сумарокова деятельность Петра была только предлогом и историческим примером для публицистического выступления.

Формально произведение Сумарокова написано в жанре похвального слова, имевшего выработанную поэтику. На самом деле, в связи со специфическими задачами, под пером Сумарокова жанр сильно деформировался. «Слово» представляет необычное в подобном случае сочетание сатиры и патетики. Даже вводя в текст похвалы победам русских войск над Фридрихом Великим, Сумароков сочетает их с выпадом против небывалой пышности елизаветинского двора: «Не в великолепии ищут славы государи».

Жанровые поиски Сумарокова были оригинальным явлением в современной литературе. Ломоносов придерживался канонов похвального слова, совмещая его с просветительским уроком царям; Вольтер создавал роман-биографию; Сумароков использовал материал биографии Петра для политической утопии. Особенно ясно это видно при сравнении «Слова» с опубликованным в той же «Трудюлюбивою пчеле» «сном» — «Счастливого общества». Здесь, прибегая к приемам чисто утопической литературы, Сумароков изображает то, за что, с его точки зрения, боролся Петр. В «счастливом обществе» духовенство находится на государственной службе; оно состоит из людей достойных, подобных стоическим философам, и всецело поддерживает науки и просвещение.

Сумароков внес свою лепту в создание мифа о Петре как об идеальном просвещенном правителе. Эти представления начали слагаться еще при жизни Петра в произведениях ораторской прозы, у ранних просветителей Запада. Отсюда берет начало и пушкинский образ Петра — работника на троне. Вольтер, а позднее декабристы рассматривали Петра как просветителя России, единовластно приобщившего страну к европейской цивилизации. Определенное влияние на общественную мысль оказало и представление о Петре-антихристе, отразившись даже в символике «кумира на бронзовом коне» из «Медного всадника». «Слово похвальное Петру» Сумарокова находится у истоков еще одной версии — о Петре как борце за полную секуляризацию церкви.

Заседание завершал доклад доктора филолог. наук Н. В. Измайлова «Петр I

в творчестве Пушкина». Докладчик остановился на главных моментах темы Петра, к которой Пушкин обратился в последнее, зрелое десятилетие своей жизни. Он отметил, что, с одной стороны, для молодого Пушкина-арзамасца тема была скомпрометирована поэмами о Петре, вышедшими из круга «Беседы», а с другой — его исторические интересы в это время определялись «Историей» Карамзина. К XVIII веку Пушкин впервые обратился в «Заметках по русской истории» 1826 года. В этом памфлете уже содержался зародыш будущего двойственного отношения к деятельности Петра. Здесь Петр оценивается как «сильный человек», исполн по сравнению со своими преемниками, но одновременно и деспот, презиравший человечество более, чем Наполеон.

После восстания декабристов перед Пушкиным встал вопрос о происхождении современного самодержавия и личном своем отношении к новому царствованию. Трактовка идеальных взаимоотношений поэта с властью, как их Пушкин представлял в это время, была изложена в программных «Стансах» и восходила к Державину и Ломоносову, уже ранее наметившим эту тему. В сдержанно комплиментарном сопоставлении Николая с пращуром здесь отчетливо звучали как желание подать благой урок государю, так и надежда, что поэт может быть советчиком царям.

Н. В. Измайлов указал, что хотя в самой трактовке Петра Пушкин отходит от декабристских концепций, в остальном «Стансы» и «Друзьям» еще тесно связаны с ранней гражданской лирикой. К таким моментам относится явное противопоставление Петра, «не презиравшего страны родной», Александру I; стихи о смелых советчиках, какими во время следствия пытались быть многие декабристы; напоминание о «незлойной памяти» Петра — прозрачный призыв смягчить участь осужденных.

Вместе с тем именно стихотворения 1826 года наметили главные контуры дальнейшей разработки образа Петра.

В «Арапе Петра Великого» Пушкин попытался понять Петра вне политических концепций, воспользовавшись методом романистики Вальтера Скотта. Петр предстает в романе как руководитель огромной государственной машины, создатель новой России, однако его образ раскрывается через частный быт эпохи, в сфере личных отношений. Его фигура рисуется исключительно светлыми чертами, но героизация образа отсутствует. По-видимому, неудовлетворенность «домашним» изображением Петра была главной причиной, почему роман не получил завершения, а Пушкин обратился к исторической поэме.

Первоначальный эпико-исторический замысел был реализован в форме повеллестической истории Марии и Мазепы, но название «Полтава» подчеркивало главенство исторической темы; ко-

торая подчиняет судьбу романтических персонажей. Главным героем произведения в связи с этим оказывается Петр. В отличие от романа в поэме отчетливо прослеживается героизация образа. Особенно ясно это видно в сопоставительном описании Петра и Карла XII (сцена сражения), а логически она завершается в эпилоге, где подчеркивается, что из реальных прообразов поэмы только Петр выдержал суд веков и один остался в народной памяти. При этом поэма отнюдь не является апофеозом самодержавия. Поскольку единоличная воля Петра в изображении Пушкина служит благом государства и нации, то в известной мере «Полтава», как и «Стансы», являлась поэтическим поучением Николаю I.

На оценку деятельности Петра наложено отпечаток и семейное предание Пушкиных, транспонированное, например, в «Мою родословную» и «Езерского». С одной стороны, Петр был воспитателем Абрама Ганнибала, с другой — он казнил одного из Пушкиных, участника стрелецкого бунта. Для Пушкина это было живым примером того, как Петр насильственно, революционным путем менял положение и состав правящего сословия, уничтожая феодальное боярство.

Наиболее полно все эти размышления Пушкина о роли Петра в политической и культурной истории России синтезировались в «Медном всаднике».

Остановившись на характеристике последних споров вокруг «тайного» смысла поэмы, Н. В. Измайлов признал остроумие и фактическую достоверность отдельных наблюдений, особенно в связи с темой «бунта» Евгения. Однако, исходя из общей эволюции петровской темы у Пушкина, он выделил в качестве основной идеи «Медного всадника» мысль о трагическом столкновении между исторической необходимостью, которой руководствовался Петр в своих преобразованиях, и счастьем отдельного частного человека. Сочувствие Пушкина к «бунту» Евгения в такой же мере несомненно, как и его симпатии к декабристам или Пугачеву. Однако судьбы этих людей, с его точки зрения, так же как и дела самодержавия, исторически детерминированы. Сила и оправдание Петра-самодержца — в истории, в том, что он явился гениальным творцом, осуществившим исторически неизбежное. В этом смысле он и противопоставляется в поэме разбушевавшейся стихии, из борьбы с которой выходит победителем.

Концепция «Медного всадника» явилась отправным моментом для работы над «Историей Петра Первого», которую оборвала лишь смерть Пушкина.

2 июня состоялось заседание сектора взаимосвязей русской литературы с зарубежными. Здесь были заслушаны доклады об отношении в европейских странах к новой России, которая при

Петре в полной мере вышла на мировую арену.

Заведующий сектором академик М. П. Алексеев отметил значение деятельности Петра для европеизации России, в результате которой расширились международные связи русской литературы и началась ее мировая известность.

Доктор филолог. наук Ю. Д. Левин свой доклад «Петровская Россия в английском журнале „Московит“ (1714)» посвятил отражению деятельности Петра I в английской просветительской журналистике. Уже в первом журнале ранних просветителей Стиля и Аддисона «Болтун» (1709) содержались отклики на Полтавскую победу, а в № 139 их следующего, и наиболее известного, журнала «Зритель» (1711) была дана идеализированная характеристика русского царя, который противопоставлялся, как воплощение истинной славы, «королю-солнцу» — Людовику XIV, олицетворявшему, по мнению издателей, «славу ложную».

Особый интерес представляет до сих пор не исследованный журнал «Московит», в котором отразились представления англичан начала XVIII века о современной России. Анонимный автор-издатель сделал героем своих очерков русского юношу Плеско (произвела это имя, очевидно, от английского названия города Пскова), которого царь послал в Европу для обучения наукам. Здесь герой успешно усваивает важнейшие достижения европейской культуры. Полученное в зрелом возрасте образование дает Плеско определенное преимущество перед европейцами, потому что он приобщается к цивилизации сознательно и оказывается способным по достоинству оценить как ее блага, так и недостатки. Необратимость духовных завоеваний, утверждал автор «Московита», отличает весь русский народ, который наглядно видит достоинства нового правления по сравнению с памятными всем старыми порядками. Сам Плеско, как его изображает автор, готов отдать все силы за торжество правды и свободы во всем мире. Несмотря на очень условное изображение представителя новой России, с которой Европа еще только начинала знакомиться, журнал «Московит» стремился убедить читателей, что Россия-Московия твердо встала на путь прогресса и просвещения. В этом состоит основная ценность журнала и его значение в истории англо-русских связей.

Мл. научн. сотр. Й. Станишич в докладе «Поэзия Черногории и Герцеговины о Петре I» рассмотрел цикл песен, связанных с именами двух выходцев из Сербии — Саввы Владиславича Рагузинского и М. Милорадовича. Савва Владиславич олицетворял живую связь южнославянской культуры и образованности с Россией. Он был горячим сторонником объединения славян и пере-

вел с итальянского «Книгу историографии» Мавро Орбини, в значительной степени посвященную славянской истории. Ему же принадлежит перевод «Советов премудрости или собрания определений Соломоновых», который появился в свет с поэтическим посвящением Петру. Крупный дипломат своего времени, Савва Владиславич заинтересовал Петра идеей освобождения Балкан из-под власти турок. С его именем связано восстание в Черногории и Герцеговине, которое должно было начаться одновременно с русской операцией в Молдавии. В это время к черногорскому владыке Данилу Петровичу в Цетине был отправлен М. Милорадович, с тем чтобы вручить грамоту Петра I черногорскому народу, а также объединить черногорцев, герцеговинцев и попытаться присоединить к ним остальные православные племена. Народное творчество Боснии и Герцеговины отразило эти события, связанные с борь-

бой за освобождение родины, в легендах, песнях и притчах. Ряд народных песен прямо посвящен С. Владиславичу. Представляет интерес черногорская песня «Милорадович — посланник Петра Великого», в которой ярко раскрывается настроение народа, подготовка к сражению и очень сжато, но рельефно изображена сама битва. Во всех песнях так или иначе присутствует образ Петра, который воспринимался народом как главная организующая сила. Этот цикл народных произведений довольно точен исторически и одновременно отличается высокими поэтическими достоинствами. В них воплощены высокие идеалы героизма и человечности. Личность Петра, таким образом, стоит у истоков братских связей южных славян и России. В заключение доклада И. Станишич дал также обзор посвященных Петру произведений дубровницких поэтов.

В. П. СТЕПАНОВ

ЮБИЛЕЙНАЯ ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ФОЛЬКЛОРИСТОВ

23—25 октября 1972 года в Ленинграде в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась научная конференция в честь 50-летия образования СССР — «Итоги и проблемы изучения народного творчества в автономных республиках (областях) РСФСР». В работе конференции приняли участие свыше 60 человек — сотрудников научных учреждений, музыковедов, преподавателей высших и средних учебных заведений, аспирантов, музейных работников, библиотечарей — из 13 автономных республик, 4 автономных областей и национальных округов, фольклористы Москвы, Ленинграда, Горького, Перми, Новгорода, представители братских союзных республик и зарубежные гости.

Открывая конференцию, директор Института член-корр. АН СССР В. Г. Базанов подчеркнул, что она посвящена ответственной и важной теме — фольклору народов Российской Федерации. Национальное художественное мышление зиждется на фольклоре, но человеческая цивилизация далеко не всегда находится с ним в гармоническом отношении и является его органическим продолжением. Устная поэзия представляет первичную форму художественного сознания. Диалектика общекультурной и человеческой ценности фольклора состоит в том, что у народов в прошлом отсталых, замкнутых в своей первобытности, заставших в своей патриархальности, в условиях капитализма обреченных на вымирание, наилучшим образом сохранилась древняя поэзия, свидетельница и соучастница давно прошедших веков. Отсюда — особое эстетическое и

научное значение тех фольклорных памятников, которые помогают исследователю «заглянуть в древние складки истории», решить проблемы этногенеза и ранних форм поэтического творчества. Историческая филология и фольклористика многими своими выдающимися открытиями, теоретическими обобщениями и выводами обязаны устной поэзии этнических групп, до недавнего времени не имевших своей письменности.

Затем В. Г. Базанов коснулся проблемы взаимоотношения фольклора и литературы младописьменных народов. Сначала устная поэзия и молодое профессиональное творчество образуют своеобразный синтез, выступают недостаточным расчлененно. Особую роль устная словесность играет в создании национально-героических эпосов, социально-этнографических романов, в освещении тех событий, в которых участвует весь народ. Фольклор — это сложное явление, ибо, кроме эстетического и художественного содержания, он отражает экономический уклад, социальные процессы, психологию среды, обряды и верования. Внешний этнографизм и узкий фольклоризм не могут передать подлинную народность и прогрессивную самобытность нации. Романтизация фольклора в литературе приводит часто к архаике и идейной замкнутости. Лучшие произведения нового социалистического искусства создаются путем взаимопомощи и взаимопроникновения фольклора и профессионального творчества.

В. Г. Базанов особо акцентировал необходимость сравнительного изучения фольклора народов РСФСР. С ходом ис-

тории, с расцветом отдельных национальных культур происходит сближение социалистических наций, однако это не ведет к уничтожению национальных особенностей и отличий. Такое сближение в искусстве предполагает утверждение интернациональных идей, понятий и, особенно, социалистической типологии. В фольклоре (как и в литературе) возникают общенациональные образы, мотивы, поэтому сейчас компаративистика должна расширить свои функции и обязанности, у фольклористики появляется новый предмет изучения — многонациональное устное творчество советских народов и их взаимодействие.

Опираясь на высказывание В. И. Ленина, В. Г. Базанов призвал фольклористов изучать, отыскивать, угадывать национально специфическое в конкретном творчестве каждого народа для решения общих интернациональных задач. Для этого необходимо «омолодить» методологию сравнительно-исторического изучения важнейших явлений устной поэзии, раздвинуть границы типологии в фольклоре.

С вводным докладом «Развитие наций и народностей РСФСР и фольклорный процесс» выступил заведующий сектором народного творчества Пушкинского дома канд. филолог. наук А. А. Горелов. Докладчик проанализировал характерные черты фольклорного процесса за последние полвека, типичные для всех народностей РСФСР и находящиеся в прямой связи с революционным социальным развитием советского общества. В народной поэзии отразилось становление социалистической, интернационалистической идеологии; на авансцену народного быта выдвинулись многочисленные формы художественной самостоятельности как качественно нового эстетического явления, выражающего тягу народа к профессиональным формам культуры и способствующего мобилизации широких слоев трудящихся на решение задач, выдвигаемых Коммунистической партией.

А. А. Горелов показал пути взаимодействия фольклора и самостоятельности в условиях культурной революции и современных форм цивилизации. Особо важна проблема преемственности художественных традиций в новую эпоху, активизация интереса к фольклору народностей РСФСР. Большую роль в собирании, изучении и популяризации устной поэзии играют национальные кадры. Значительное место в связи с этим было уделено в докладе роли русской науки в становлении фольклористики народов Российской Федерации. Выводы последней — это достоверное свидетельство того, что в разных национальных культурах, по мере обновления быта и усиления тяги к профессиональным формам искусства, происходит затухание классических жанров фольклора. Объект изучения фольклористики в современности суживается. Тем не менее научные цели, стоящие перед иссле-

дователями словесного творчества, огромны. Значительны и гражданские задачи фольклористов, прямо вытекающие из их наблюдений над процессами жизни фольклора: сохранить для будущих поколений уходящее искусство, созданное народным гением, шире пропагандировать устно-поэтические ценности, необходимые для коммунистического строительства.

27 ораторов, прочитавших доклады или принявших участие в прениях, оперировали разнообразным национальным и жанровым материалом. Они осветили важные общие проблемы жизни и изучения фольклора своих народов в новых условиях, нарисовали широкую картину современного устно-поэтического процесса, в котором имеются живые, видоизменяющиеся, трансформирующиеся и отмирающие явления, вскрыли родство разных фольклорных культур, продемонстрировали благотворное влияние русского народного творчества и русской науки на развитие художественной деятельности и фольклористики автономий РСФСР.

Большинство выступлений посвящалось подведению итогов 50-летнего пути зарождения и развития науки об устной поэзии ряда народов Российской Федерации, национальных разысканий, являющихся составной и неотъемлемой частью общесоюзной фольклористики.

Доктор филолог. наук З. Н. Куприянова (Ленинград) в обзорном докладе «Собирание и публикация фольклора народов Севера в советское время» напомнила, что в царской России фольклор, как и вся культура многочисленных наименьшинств и этнографических групп, населявших территорию Крайнего Севера, не был предметом специального изучения. Сразу же после революции для ликвидации отсталости и приобщения этих народов к социалистическому строительству Коммунистическая партия и советское правительство провели ряд радикальных мероприятий, в частности поставили вопрос о создании письменности.

Собирание фольклора народов Севера, развернувшееся с середины 20-х годов, и было связано с решением этой большой государственной задачи — разработкой алфавита, подготовкой учебников и букварей для начальных школ. Первыми собирателями устной словесности стали молодые, начинающие научные работники, прошедшие школу В. Г. Богораза-Тана и Л. Я. Штернберга — Г. М. Васильевич, В. И. Цициус и др. В 30-е годы эти специалисты, а также представители следующего поколения, были объединены в научно-исследовательскую ассоциацию при Институте народов Севера. Публикация фольклора вначале ограничивалась, в основном, серией маленьких сборников сказок на языке оригинала. Напечатанные крупным шрифтом, хорошо иллюстрированные, эти книжки являлись прекрасным методическим материалом

для обучения младших классов; отдельные фольклорные тексты (преимущественно сказки о животных и загадки) широко вводились и в книги для чтения малограмотных.

Постепенно наметилась и вторая линия издания образцов устной поэзии народов Севера — печатание их на русском языке для ознакомления широкого всеобщего читателя с дотоле неизвестным ему своеобразным творчеством. Одни из книг этого типа представляют довольно точный литературный перевод («Вогульские сказки» В. Н. Чернецова), другие явились результатом фиксации текста сказок в исполнении по-русски самими сказочниками («Ненецкие сказки» В. А. Тонкова).

Великая Отечественная война приостановила на несколько лет запись фольклора. Лишь со второй половины 40-х годов возрождается собирательская и издательская деятельность, из печати выходят двуязычные сборники (например «Материалы по языку и фольклору эскимосов» Е. С. Рубцовой — первая научная публикация творчества этого народа, «Орочские сказки и мифы» В. А. Аврорина и Е. П. Лебедевой и др.).

В истекшее десятилетие собран и частично опубликован фольклор больших народов, таких как ненцы, и малых, например орочей, насчитывающих всего 447 человек. Однако напечатанные материалы составляют еще очень незначительную часть зафиксированных произведений, достойных по своим поэтическим качествам войти в сокровищницу мировой литературы.

З. Н. Куприянова отметила, что نابлюдения всех собирателей северного фольклора свидетельствуют об исчезновении из бытования многих жанров традиционного фольклора. Носителями героических поэм и сказок являются в основном старые люди, вместе с которыми постепенно будет уходить из жизни и фольклор, уступающий место художественной самодетальности. Отсюда вытекает неотложная задача — срочно записывать образцы традиционного творчества, сохранив его как культурное наследие для будущих поколений. Эту задачу должна понять и взять на себя молодая интеллигенция народов Севера.

Последний тезис был подробно раскрыт в докладе доктора филолог. наук М. Г. Воскобойникова (Ленинград) «Роль национальной интеллигенции в собирании и публикации фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Кратко осветив дореволюционный период истории изучения культуры исконных обитателей этих земель — тюркоязычных, монголоязычных и тунгусоязычных народностей и народов чукотско-камчатских языковых групп, которых, по словам М. Горького, в царской России не считали за людей и у которых не было прав, кроме одного права — постепенно вымирать, докладчик основное внимание уделил истории советской фольклористики перечисленных нацменьшинств.

В первые пореволюционные годы значительную работу проводили ученые и писатели, получившие образование до Октября (например, якуты А. Е. Кулаковский и Г. В. Ксенофонтов, хакас Н. Ф. Катанов). Достижения ленинской национальной политики в области культурного строительства способствовали развитию национальных культур всех народов Сибири и появлению большого числа молодых народоведов (якут Г. У. Эргис, буряты Г. О. Туденов и Н. О. Шаракшинова, хакас П. А. Трояков, алтаец Т. С. Тюттенов, тувинец А. К. Калзан, нивх Ч. М. Таксами и мн. др.).

В настоящее время назрела необходимость направить по единому руслу научного исследования все отделы, секторы и разного рода фольклористические ячейки, занимающиеся изучением устной поэзии народов Сибири и Дальнего Востока. Только при условии координирования работы, проводящейся в Улан-Уде, Якутске, Иркутске, Владивостоке, Томске, Новосибирске, Абакане, Кызыле и др. городах, а также в Москве и Ленинграде, могут быть созданы фундаментальные, серьезные коллективные и индивидуальные исследования.

Затем был заслушан ряд сообщений о развитии советской фольклористики отдельных народов.

О публикации и популяризации фольклора адыгов (адыгейцев, кабардинцев и черкесов) рассказала канд. филолог. наук С. Ш. Аутлева (Нальчик). К 50-летию Союза ССР адыгская фольклористика приходит как сложившийся научный предмет. История ее имеет три этапа развития. Первый начинается с получения письменности и права на образование, т. е. с 20-х годов, и продолжается, приблизительно, десять лет до образования исследовательских институтов культурного строительства в Кабардино-Балкарии, Адыгейской автономной области и Карачаево-Черкесии. Спецификой этого этапа является особый и всесторонний интерес к устной поэзии как к художественному и историческому памятнику, основе нарождающейся национальной литературы. Второй — предвоенный — этап характеризуется планомерным и научным изучением и изданием устной поэзии. Широкий размах принимает собирательская работа, так как в связи с возникновением школ, техникумов и других учебных заведений она становится достоянием преподавателей и студентов. Третий этап истории адыгской фольклористики начинается после окончания Великой Отечественной войны. С момента восстановления научно-исследовательских институтов в них открылись секторы фольклора и этнографии, которые были укомплектованы соответствующими кадрами; собирание, публикация и изучение народного творчества стало в полном смысле слова делом государственной важности. С. Ш. Аутлева охарактеризовала различные типы местных фольклорных изданий и акцентировала внимание на проблемах

научного перевода и фольклорной текстологии.

В докладе доктора филолог. наук А. И. Маскаева (Саранск) «Популяризация и изучение мордовского фольклора за пятьдесят лет существования Советского Союза» после раскрытия истории собирания народной поэзии мордвы до 1917 года анализируется печатная продукция 20-х годов и последующих лет, содержащая материалы по истории культуры народов Поволжья. Особенно подробно докладчик говорил о восьмитомнике «Устно-поэтическое творчество мордовского народа», изданном недавно научно-исследовательским институтом языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Мордовской АССР, затронув в связи с этим вопрос выработки и пропаганды языковых литературных норм — вопрос весьма актуальный по сей день для младописьменных народов.

«Итоги и проблемы изучения татарского фольклора» — такова тема доклада канд. филолог. наук И. Н. Надирова (Казань). После рассмотрения историографических и библиографических источников И. Н. Надилов остановился на необходимости изучения наиболее старых печатных изданий и древних пластов татарского фольклора. До революции из-за стихийности и естественной индивидуализированности собирательской работы, разнообразия научных интересов и прикладных целей фольклористов не все жанры и виды устной поэзии татар оказались равномерно изученными: упор был сделан на лирику, пословицы и загадки. Эпос, исторические песни, предания, легенды и обрядовый фольклор оказались зафиксированными в очень незначительном количестве и в небольшом объеме.

После Великой Октябрьской социалистической революции начался новый этап в истории татарской фольклористики. Собиранье и изучение народного творчества приобрело определенную систему и в 1920-х годах сосредоточилось при Татарском академцентре, имевшем особую «Комиссию по изучению народной литературы». В 1939 году после создания Татарского НИИ языка, литературы и истории в его составе была сформирована группа фольклора, поставившая перед собой следующие задачи: 1) сбор бытующего фольклора и сосредоточение в фондах Института материалов, хранящихся в различных архивах и у частных лиц, 2) публикация и 3) теоретическое исследование устной поэзии. В послевоенные годы группа выросла в самостоятельный сектор, но эти направления в работе продолжают оставаться главными и сегодня, причем расширяется география изучения — теперь обследуются все этнические группы татар Поволжья, Приуралья и Сибири. Важным делом татарских фольклористов является издание образцов своего народного творчества на русском языке

и изучение русского фольклора в Татарской республике.

С докладом «Современное чувашское устное народное творчество» выступила канд. филолог. наук Е. С. Сидорова (Чебоксары), которая подробно раскрыла поэтические и музыкальные особенности традиционных и новых песен чувашей, рассказала о сказках, продолжающих активную жизнь в современном быту, выявила связь родного фольклора с профессиональным искусством. Касаясь национальной фольклористики, Е. С. Сидорова указала на раздвижение ее территориальных рамок: начиная с 60-х годов исследователи стали обращать внимание на фольклор чувашей, проживающих вне республики. Научно-исследовательский институт при Совете Министров Чувашской АССР почти ежегодно проводит комплексные экспедиции в районы расселения чувашей в Татарии и Башкирии, Ульяновской, Куйбышевской, Оренбургской, Саратовской и Пензенской областях.

Научный сотрудник Ч.-О. Куулар (Кызыл) посвятил свой доклад собиранию и популяризации фольклора в советской Туве, начало чему было положено русскими учеными в конце XIX — начале XX века. Возникновение же собственно тувинской фольклористики относится к 30-м годам, когда были сделаны записи, вошедшие в национальные учебники «Юные строители», «Наша работа» и «Будем учиться». Тувинская народно-революционная партия, исходя из ленинского учения о наследии, правильно ориентировала творческих работников на всестороннее освоение и использование богатств устной поэзии для создания новой культуры.

Добровольное вхождение Тувы в состав СССР в 1944 году явилось началом важного этапа в истории тувинцев — этапа ускоренного экономического и культурного прогресса и продвижения к социализму. Формирование своей интеллигенции и организация широких исследований создали благоприятные условия для развития национальной фольклористики. Сегодня главное место в фольклорной работе Тувы занимает собирательство, формы которого весьма разнообразны. С конца 50-х годов широко применяется звукозаписывающая техника для фиксации всех жанров устной словесности. Тувинский НИИЯЛИ активно публикует популярные сборники народных произведений, но уже назрела необходимость осуществления серьезных изданий для введения тувинского фольклора в общесоюзный научный оборот.

Итоги достижений якутской советской фольклористики подвел в своем докладе канд. филолог. наук Н. В. Емельянов (Якутск). Докладчик подчеркнул, что якутская фольклористика является детищем русской науки. Центральные научные учреждения с первых же дней советской власти в Якутии оказали большую помощь в деле изуче-

ния якутского края. Уже в 1925 году было принято постановление СНК СССР «Об организации Академии наук СССР якутской экспедиции», в 20-х годах при Иркутском университете создается якутское отделение и начинает работать специальный кружок по изучению якутского края. В 1935 году при СНК ЯАССР открывается научно-исследовательский институт языка и литературы (во главе с П. А. Ойунским), на базе которого в 1947 году формируется Якутский филиал Сибирского отделения АН СССР.

Помимо перечисленных организаций, активная фольклористическая работа велась в обществе «Манчары», реорганизованном позже в общество «Якутская народность», в обществе «Будущее якутов» и др. На первом съезде писателей Якутии в 1939 году Г. М. Васильевым был прочитан доклад «О состоянии и задачах развития якутского народного творчества», как бы завершивший первый этап работы фольклористов; тогда фольклористика еще не отделилась от родственных наук, изучение устного творчества тесно переплеталось с этнографией и историей.

С конца 30-х годов начинается второй этап развития фольклористики в Якутии. Он озаглавлен республиканским конкурсом на лучшую запись героического эпоса олонхо.

В настоящее время в Якутии широко развернута собирательская работа, планомерно и организовано проводится исследовательская и издательская деятельность, в 1972 году успешно прошел 1-й республиканский фольклорный фестиваль, посвященный 50-летию ЯАССР. Обкомом партии и якутским правительством принято решение о регулярном проведении таких фестивалей каждые 3—4 года.

Темой доклада канд. филолог. наук В. Е. Майногашевой (Абакан) был обзор публикаций и популяризация хакасского фольклора в советскую эпоху. Как указала докладчик, до 1917 года хакасское устное творчество записывалось только русскими учеными, тексты печатались лишь в научных сборниках, которыми могли пользоваться специалисты-исследователи. Первые отдельные публикации хакасского фольклора, рассчитанные на широкого читателя, относятся к середине 30-х годов; первый научный сборник на родном языке появился незадолго до Великой Отечественной войны. Издатели тех лет не давали никаких пояснений относительно редакторской правки и обработки подлинных материалов, неясно представляли роль сказителя в коллективном фольклорном процессе — все это несколько уменьшает значимость книг того периода. Сборники сказок и песен, изданные в 50-х годах Хакасским научно-исследовательским институтом языка, литературы и истории, подготовлены уже на более высоком уровне. Особое внимание ХАКНИИЯЛИ уделяет пропаганде героического эпоса (алыпты ныхмах), пользующегося лю-

бовью, почитанием и популярностью и у сагайцев, кызыльцев, качинцев и шорцев. К одной из наиболее значительных публикаций хакасского фольклора следует отнести сборник кипчоохов (мифов-быличек, исторических преданий) и сказок, изданный на национальном языке П. А. Трояковым и Т. Г. Тачевой в 1960 году.

К сожалению, в хакасской фольклористике до сих пор не выработаны принципы публикации фольклорных текстов, потому каждый составитель исходит пока, главным образом, из своего личного опыта и интуиции. Развитие культурного строительства выдвигает повышенные задачи в деле популяризации образцов устной словесности. Необходимо повысить общую культуру издания, соединив воедино принципы научности и массовости.

Об истории собирания и публикации фольклора абазинов, народа, который вместе с абхазами, убыхами, адыгейцами и кабардино-черкесами составляет одну абхазо-адыгскую этнографическую группу, говорил научный сотрудник В. Н. Меремкулов (Черкесск). Первый фольклорный абазинский текст был опубликован в 1940 году по-абазински в газете «Черкес къапщ» — это был отрывок из нартского эпоса. Лишь после Великой Отечественной войны развернулась регулярная работа по изданию образцов устной поэзии этого небольшого младописьменного народа. Научному миру фольклор абазинов, вероятно, вовсе не известен, ибо, кроме национальных публикаций, имеются лишь единичные переводы на русский язык нескольких сказок, пословиц и загадок.

Начиная с 1967 года Карачаево-Черкесским НИИ истории, языка, литературы и экономики проводились ежегодные фольклорные экспедиции, материалы которых легли в основу подготовленного к печати монографического исследования абазинского нартского эпоса, тексты в котором будут приведены и на языке оригинала и в максимально точном переводе.

Несколько выступлений было отведено характеристике современного состояния и публикации отдельных жанров устной поэзии. Эпическое творчество получило освещение в докладах научного сотрудника А. Ш. Кичикова (Элиста) «Сюжет об исцелении богатыря в эпосах народов Саяно-Алтайского нагорья» и канд. филолог. наук К. Т. Самородова (Саранск) «Об академическом издании мордовского народного эпоса».

А. Ш. Кичиков дал сопоставительный анализ бурятской эпикеи «Аламжи Мэргэн», алтайского эпоса о богатыре Алтай-Буучае, киргизского «Манаса» и калмыцкого «Джангара», содержащих мотив магической помощи герою женщиной-целительницей (в наиболее древней форме этот сюжет сохранился в устной словесности киргизов и калмыков). По мнению докладчика, общность эпоса многих тюркоязычных и монголоязыч-

пых народов идет от эпохи ранних кочевников (период военной демократии), отражает экзогамию, существовавшую в семейно-брачных отношениях населения юга Сибири. Кроме того, наличие в поэмах разных народов Сибири, Центральной и Средней Азии указанного мотива, подтвержденного данными археологии, относящимися ко второй половине I тысячелетия до нашей эры, по-новому ставит вопрос о времени сложения ранних элементов эпоса родственных этнических групп.

К. Т. Самородов сообщил собравшимся о создании наиболее полного академического собрания эпических произведений мордвы по циклам со всеми вариантами и с параллельным построчно-смысловым переводом на русский язык (объем 50 п. л.). Сюжетные циклы текстов распадаются на две части: 1) общественный и социально-исторический эпос, где представлены древние, родоплеменные героические песни, сказания сказочно-мифологического содержания, а также песни и предания о социальном неравенстве, 2) семейно-бытовой эпос, который охватывает песни о любви, браке и быте.

Бурятские сказки и современные сказители были охарактеризованы канд. филолог. наук Е. В. Баранниковой (Улан-Удэ). Сказки — онтохины — относятся к одному из наиболее высокохудожественных и популярных жанров бурятского фольклора. Это в основном произведения прозаической формы, однако отличительную черту их составляет обилие стихотворных вставок, искусно вплетающихся в ткань повествования. Многочисленные пословицы, поговорки и парные слова (хошоо уга), благопожелания (юролы) придают онтохинам неповторимый колорит и составляют один из компонентов их национального своеобразия. Относительная подвижность и сравнительно небольшой размер сказок способствуют их широкой распространенности и современной обстановке.

О хакасском тахпах рассказал доктор филолог. наук Л. С. Шептаев (Ленинград). Тахпах — это короткая лирическая песня со строго выдерживаемой поэтикой, с определенно закрепленным и варьирующимся внутри строф текстом. По своей композиции она восьмистрочна, легко распадается на два четверостишия, построенных по принципу образно-смыслового параллелизма. Техника стиха тахпах свободна и проста для творчества, но в то же время тексты, записанные от способных певцов, привлекают богатством и разнообразием рифмования — как в конце, так и начале строки (в последнем, видимо, сказывается монгольское влияние). Тахпах весьма гибок и всегда приближен к интересам каждого улуса, связан с конкретной житейской ситуацией, его поразившей (в этом смысле он даже злободневнее русской частушки).

Песенки типа тахпах существуют и в фольклоре соседствующих народов — у шорцев, тувинцев, бурят, якутов и др. По утверждению Л. С. Шептаева, этот жанр представляет наиболее хорошо сохранившееся поэтическое образование ранних стадий родового общества северо-восточной Сибири.

Еще одной проблемой, привлечшей внимание участников конференции, была проблема взаимодействия русской культуры и национальных традиций братских народов РСФСР, представленная в нескольких аспектах.

Влияние русского фольклора на устное творчество карелов и саамов Кольского полуострова посвятили свои доклады представители Петрозаводска — доктор филолог. наук В. Я. Евсеев и канд. филолог. наук В. В. Сенкевич-Гудкова.

В. Я. Евсеев подчеркнул, что русско-карельские фольклорные связи являются одной из важнейших проблем, разрабатываемых фольклористами Карельской автономной республики. В разных жанрах карельского фольклора близость к русскому народно-поэтическому творчеству проявляется в разной степени, в некоторых случаях она носит сугубо региональный характер, иногда же имеет широкую генетическую и структурно-типологическую основу (последнее касается большинства сказочных сюжетов, пословиц, поговорок и загадок). Остановившись на первом типе взаимосвязи, В. Я. Евсеев отметил значение для него карело-русского двуязычия местных сказителей, начиная с творчества скоморохов XVI века и кончая исполнением в наши дни карельскими певцами порусски былин и исторических песен. Определенную роль сыграло и рассказывание на родном языке сказок на сюжеты русских былин, причем у карелов разных районов бытуют существенно отличающиеся друг от друга сказки об Илье Муромце и других богатырях.

Если близость былин и карельских сказок привлекала внимание ученых еще в XIX веке, то к изучению русско-карельских связей в области лирической песни и частушки фольклористы почти не обращаются, хотя тут имеется весьма интересный материал для обобщений. Русско-карельские связи за последние 50 лет проявились и в бытовании среди карелов как порусски, так и в народном переводе на карельский язык ряда стихов советских поэтов, причем эти стихи стали популярными песнями; между сказителями обоих народов установились личные контакты благодаря творческим соревнованиям, совместному участию в концертах художественной самодеятельности и т. п.

По мнению В. В. Сенкевич-Гудковой, русское влияние можно найти во всех жанрах саамского фольклора. Это влияние, не уничтожая национальной самобытности, расширяет тематику творчества саамов, создает в нем своеобразные художественные модели поэтиче-

ского синкретизма. Ярким примером являются сказки, для которых характерны следующие типы заимствования: 1) полное или частичное использование сюжета русской сказки, 2) привлечение образа и имени отрицательного или положительного героя, 3) перенесение элементов социальной сатиры на угнетателей саамского народа. В песнях-импровизациях (йойках) встречаются лишь русские имена и русские термины родства, ибо слишком отличные от русской народной песенной лирики йойки и песни судьбы, обладающие своеобразным типом пентатоники, препятствуют проникновению в их мелодику чужих национальных напевов.

Другая сторона проблемы взаимосвязи — деятельность представителей русской общественной мысли, способствовавших формированию и расцвету народоведения братских республик, была освещена в докладе доктора филолог. наук А. Н. Кипреева (Уфа) «Роль русских ученых в становлении башкирской фольклористики» и доктора филолог. наук А. К. Мигушева (Сыктывкар) «Роль русской науки в развитии коми фольклористики».

Докладчики подвели итоги полувекового пути науки об устной поэзии своих республик, достигнутые благодаря тесному контакту с русскими писателями и учеными, показали их заслуги в собирании и популяризации фольклора до Октября, в пробуждении интереса национальной интеллигенции к фольклору родного края; охарактеризовали роль русской советской филологии. С благодарностью было упомянуто имя А. С. Пушкина, имена В. И. Даля, Н. И. Надеждина, П. И. Савванцова, Г. Н. Потанина, Д. К. Зеленина и современных исследователей — А. М. Астаховой, В. Я. Проппа, Э. В. Померанцевой, Н. П. Колпаковой, Л. Н. Лебединского, С. А. Авижанской и мн. др.

Значение разысканий русских дореволюционных ориенталистов (в частности В. Л. Котовича) в развитии калмыковедения раскрыл научный сотрудник Калмыцкого НИИЯЛИ Б. Б. Оконов (Элиста).

Еще один аспект контакта представили доклады научных сотрудников М. А. Мухадинова (Грозный) «Тема национальной независимости и дружбы народов в чеченских героико-исторических песнях. (К постановке вопроса)» и А. И.-М. Сикалиева (Черкесск) «Идеи дружбы народов в ногайской дореволюционной литературе и фольклоре».

М. А. Мухадинов отметил, что своеобразие обстановки на Северном Кавказе обусловило широкое распространение в героико-исторических песнях чеченцев (илли) идеи дружбы и взаимопомощи народов в борьбе за национальную и социальную свободу. Ранние илли отразили дружеские связи северокавказцев с беглыми русскими казаками и их совместное противодействие грузинским, кабардинским и кумыкским феодалам.

Песни более позднего происхождения были созданы в период борьбы вайнаков и «русских молодцов» с колониально-захватнической политикой царизма и угрозы порабощения извне. Совместные выступления чеченцев и «русских пестрых офицеров» против царских генералов выражали не только стремление к установлению дружественных отношений с русским народом, но и были отголоском того сочувствия, которое питали русские ссыльные офицеры, в частности декабристы, к горцам и их протесту против внутренней экспансии.

В докладе А. Сикалиева было показано, как в дореволюционной литературе и фольклоре ногайцев идеи дружбы народов существовали и развивались в крайне неблагоприятных условиях социального и национального гнета в рамках колониальной России. Идеи, поднимаемые в устном творчестве ногайцев, особенно эпосе, оказались чрезвычайно близки чаяниям демократических слоев соседних этнографических групп. Этим и объясняет докладчик тот примечательный факт, что многие произведения ногайского фольклора получили популярность у близживущих народов. Кроме того, следует помнить, что в XIV—первой половине XVIII века степные пространства между Днепром и Аральским морем (включая Северный Кавказ) были населены ногайцами, которые в течение 400 лет являлись основным связующим звеном между славянским миром, Кавказом, Крымом, Волгой и Средней Азией.

В заключение научный сотрудник Пушкинского дома М. А. Лобанов прочел доклад «Фонды записей фольклора народов РСФСР в коллекциях фонограммархива Института русской литературы АН СССР», широко снабдив его музыкальными иллюстрациями. После краткого изложения истории фонограммархива и его издательской деятельности докладчик сказал, что ИРЛИ обладает ценнейшей коллекцией фоноваликов с наиболее ранними документальными записями напевов многих народов Российской Федерации — в том числе 640 произведений народного творчества Северной Осетии, 440 — из Марийской автономной республики, более 300 — фольклора коми, более 260 образцов устной поэзии калмыков, 190 — мордвы, около 200 — карелов и вепсов, 140 — башкир, 80 — удмуртов. Народы Севера, Сибири и Дальнего Востока представлены в фонограммархиве следующим образом: 200 записей напевов эвенков, 125 — различных родоплеменных и территориальных групп алтайцев, 123 — образцы фольклора хантов, 57 — ненцев, 50 — нанайцев, 47 — алеутов, 40 — саамов. Устное творчество нивхов, бурят, ительменов, коряков, чукчей, немидальцев, якутов, разных групп хакасов и ряда народов Кавказа (кумыков, аварцев, горских евреев, чеченцев) представлено приблизительно сорока номерами каждое.

Основное место в коллекциях за-

нимают песни, но имеются записи сказок, устных рассказов, образцов говоров, эпических поэм калмыков, ненцев, башкир, якутов, осетин и т. д.

В прениях были подняты следующие вопросы: методика работы над разными жанрами и обновление компаративистского метода исследования (аспирантка Пушкинского дома Н. Ф. Онегина), распространение русской революционной гимнической поэзии на русском языке и в ранних переводах в национальных промышленных центрах царской России (канд. филолог. наук П. Г. Ширяева, Ленинград), праздники и вечера народного творчества как новая форма бытования фольклора (канд. филолог. наук И. В. Ефремов, Ленинград), анализ интонации народно-поэтического напева и развитие академической музыкальной фольклористики (научный сотрудник Пушкинского дома В. В. Коргузалов) и др.

Обобщая доклады и прения, А. А. Горелов, в частности, сказал, что конференция раскрыла целый ряд неизвестных страниц в истории разных фольклорных явлений, отразила развертывание работы фольклористов в автономных республиках и округах. Была вскрыта преемственность и показано перерастание традиционных отношений дружбы между народами нашей страны в современный пролетарский интернационализм. Поднятыми важными проблемами следует заниматься постоянно и целенаправленно. Так, весьма актуальной является задача расширения публикации устного творчества и на языке оригинала и, в особенности, в форме

двуязычных сборников, что способствует укреплению международного культурного обмена.

Закрывая конференцию, В. Г. Базанов отметил ее большое научное и общественное значение. В заслушанных докладах был сообщен огромный и разнообразный материал, имеющий первостепенное значение для науки о народной поэзии, продемонстрированы дружеские, братские отношения, сложившиеся между фольклористами Российской Федерации, отражен расцвет национальной фольклористики, представленной здесь способными и даровитыми учеными. В. Г. Базанов поблагодарил докладчиков и гостей, пожелал доброго здоровья и успехов в их интересном и благородном труде.

Участники конференции побывали на обзорных экскурсиях в Музее антропологии и этнографии АН СССР и Государственном музее этнографии народов СССР, им был показан документальный кинофильм, посвященный известному современному якутскому народному певцу С. А. Звереву. Развернутая в зале заседания выставка отразила книжную продукцию последних лет по фольклору народов РСФСР, изданному на русском и национальных языках.

Ход работы совещания освещался ленинградской периодической прессой и местным радиовещанием.

Все делегаты выразили признательность руководству Пушкинского дома, по чьей инициативе было созвано данное совещание, и высказали надежду на регулярное проведение таких встреч.

М. Я. МЕЛЬЦ

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

9 ноября 1972 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась научная конференция «Проблемы развития многонациональной литературы», посвященная 50-летию образования СССР.

Открыл конференцию член-корреспондент АН СССР В. Г. Базанов. Он подчеркнул важность и актуальность обращения ученых к исследованию многонациональной литературы как явления качественно нового типа, сформировавшегося в условиях становления, развития и расцвета многонационального социалистического государства. В своем выступлении В. Г. Базанов отметил, что при изучении сложных проблем развития многонациональной литературы советским литературоведам придется преодолеть немало трудностей, сложившихся шаблонов, пересмотреть устоявшиеся мнения. Эта конференция, проводимая в преддверии празднования 50-летия образования СССР в ряду многих юбилейных торжеств и заседаний, должна активизировать научный поиск в области

постановки и решения проблем, связанных с определением новых, специфических черт современной советской многонациональной литературы.

Утреннее заседание было посвящено вопросам формирования многонационального искусства.

Акад. М. П. Алексеев в своем докладе «Двуязычие и литературное творчество» напомнил, что двуязычие (или билингвизм), представляющее одну из важнейших проблем современного языкознания, не может в то же время не интересовать также литературоведов различных специальностей. В Западной Европе в XIX веке периодически обновлялась очень старая мысль о том, что возможность полностью овладеть вторым, чужим языком, в сущности, довольно ограничена. В настоящее время, напротив, во всем мире растет интерес к двуязычию, т. е. к проблеме владения не только своим родным языком, но одновременно с ним и другим, более развитым и распространенным языком. Без наличия двуязычия у известной части

населения (где вторым языком служит язык межнационального общения в данном государстве) было бы невозможно организовать нормальное сотрудничество наций и народностей в политической, экономической и культурной жизни. Трудно переоценить значение двуязычия в многонациональном советском государстве, где самый ход развития советского общества и создание «новой исторической общности людей — советского народа» вызвали к жизни необходимость билингвизма. Докладчик в заключение остановился на процессе двуязычия в нашей стране, где вторым языком, языком межнационального общения является русский язык, и на творчестве ряда советских двуязычных писателей.

Развитию духовной общности в многонациональном государстве посвятил свой доклад «Многонациональное государство и проблемы искусства в условиях капитализма и социализма» доктор филолог. наук К. И. Ровда. Обильный материал для раздумий над судьбами искусства в многонациональном государстве дает сопоставление Австрии и России. При всей схожести в прошлом этих государств, как многонациональных образований, исторические судьбы их были разные. Австрийская социал-демократия ставила главной целью рабочего класса угнетенных наций борьбу за культурно-национальную автономию, в то время как русская социал-демократия в лице большевиков считала эту концепцию уточненным видом национализма и выдвигала принцип самого полного равноправия наций, вплоть до отделения от России, и вместе с тем подчеркивала необходимость наибольшего сближения наций.

Общность духовной культуры, по мнению докладчика, возникает еще до капитализма и развивается при капитализме, но в Австрии, в условиях поощрения национальной розни, не получает широкого развития. В России духовная общность опиралась на классовую солидарность трудящихся разных наций в борьбе против царизма. Освободительное движение в России на всех этапах питало передовую мысль всех наций и определяло содержание всех национальных литератур. «Россия, — говорил М. Горький, — дает миру великий урок, показывая, как соединить разнородное — в единое по духу».

В заключение К. И. Ровда сказал, что советская художественная культура при всем национальном многообразии представляет собой нечто единое по своей социально-эстетической природе. Это не механическое соединение национальных литератур, а живой организм. Изучая каждую национальную литературу с ее особенностями, нам нужно постигать то, что характеризует их как общность. Нам нужна теоретическая история единой многонациональной советской литературы, а не механическое соединение очерков об отдельных национальных литературах.

В своем докладе «Многонациональный характер советской литературы как фактор ее развития» канд. филолог. наук Ю. А. Андреев подчеркнул, что основой ускоренного развития советской многонациональной литературы является сама структура советского социалистического общества, единство образа жизни национальных республик, определяемое единством социалистического идеала.

Отметив, что развитие литератур разных народностей СССР началось с разных ступеней общественного и культурного развития, докладчик указал, что по отношению к 60-м годам уже можно говорить о выравнивании уровней всех национальных литератур, — и это новое качество заметно увеличивает художественную силу советской литературы в целом. Процесс взаимовлияния братских литератур стал обратимым и многонаправленным: писатели всех национальностей имеют теперь возможность овладеть опытом больших художников всех советских республик. Более того, заметил докладчик, сейчас можно говорить уже и о стремлении к взаимодействию литератур в рамках стран социалистического содружества. Таким образом, советскую многонациональную литературу в ее становлении и принципах взаимодействия можно рассматривать как прообраз будущей мировой литературы.

На вечернем заседании были рассмотрены вопросы, связанные с осмыслением диалектики национального и интернационального в советской литературе. Доктор филолог. наук Л. Ф. Ершов выступил с докладом «Народный характер и национальные традиции в русской советской литературе». Рассматривая процесс возникновения и дифференциации понятий «народное» и «национальное», докладчик выделил два основных момента: эстетику революционных демократов, где впервые произошло разделение на народное и национальное, и национальный вопрос в ленинской теории социалистической революции, где «национальное» приобрело конкретное классовое содержание. В советскую эпоху, впервые в истории, сложилась ситуация, при которой народное стало все более интенсивно обогащаться полнотой общенациональных достижений, а национальное вбирать опыт народа, победоносно строящего социализм.

В центре доклада Л. Ф. Ершова была проблема национального характера. Основная трудность при определении национального характера, по мнению автора, состоит в том, что эта категория представляет собой выражение психического склада народа в отдельной личности. В национальном характере совмещается народное как социально прогрессивное, демократическое с устойчивой национальной традицией, воплотившей лучшее в нравственном наследии веков.

Л. Ф. Ершов выделил мысль о том, что национальный характер становится национальным типом при соблюдении основных условий, т. е. тогда, когда передается национальный склад мышления и чувствования героя, изображается связь поколений (ибо слагаемые национального характера постигаются сквозь череду генетических опосредствований), а также раскрывается национальный характер мышления самого автора.

В заключение докладчик остановился на проблеме воплощения национальных начал в эпопее М. Шолохова «Тихий Дон» и философском романе Л. Леонова «Русский лес».

Исследованию вопросов национального своеобразия и интернационального значения литератур советских народов был посвящен доклад В. А. Шопина «К проблеме межнациональных литературных отношений». Интернационализм советской литературы, отметил докладчик, проявляется прежде всего в мировоззрении ее творцов, в утверждении ими идеалов равноправия и дружбы народов. Исследователи советской литературы рассматривают ее историю как историю становления интернационалистского миропонимания и отображения его в образах героев. Национальное же проявляется не в каких-либо частностях, а во всей цельности идейно-эстетического мировосприятия писателя.

Докладчик подчеркнул, что при изучении проблемы интернационализма советской литературы следует большое внимание уделить вопросам межнационального взаимодействия и влияния. Одним из аспектов такого творческого взаимодействия является изображение писателем одной национальности жизни другого народа. Жизнь братских республик Советского Союза отражали в своих произведениях Д. Фурманов, Н. Тихонов, А. Фадеев, П. Павленко, А. Платонов и др. Внутренняя логика творческого развития побудила обратиться к инациональной теме даже крупных писателей, в основном опиравшихся на материал русской действительности («Жень-шень» М. Пришвина, «Саранча» Л. Леонова).

По мнению докладчика, обращаясь к темам инациональной действительности, писатель, обогащенный марксистско-ленинским мировоззрением, может не только отразить ее более совершенными художественными средствами, но и уловить тенденции ее развития, опираясь на опыт советской литературы. Стремление понять национальные особенности способствует обнаружению черт сходства, росту взаимопонимания и взаимного интереса, способствует интернационалистскому воспитанию.

Заклучил доклад В. А. Шопин мыслью о том, что весь полувековой путь советской литературы может дать полное представление о том, как на страницах художественных произведе-

ний отражался процесс интернационального сближения народов.

Доктор филолог. наук П. С. Выходцев выступил с докладом «Проблема национального своеобразия в литературе социалистического реализма». Он остановился на некоторых аспектах творческого метода советской литературы в связи с категорией национального: соотношение национального и интернационального, национального и социального, вопрос о национальных традициях.

Выясняя значение и место национального момента в искусстве социалистического реализма, докладчик на ряде примеров показал, что проблема национального и социального была одной из самых острых в советской критике на протяжении всей ее истории. В настоящее время она приобрела новые идейно-эстетические и даже политические аспекты не только в рамках социалистической культуры, но и в мировом масштабе.

Докладчик охарактеризовал роль передовой (особенно революционно-демократической) русской критики в разработке проблем национальных основ литературы, принципиально важный вклад марксистско-ленинской критики в осмысление взаимосвязи национального и классового содержания искусства.

П. С. Выходцев остановился на современных дискуссиях по этой проблеме, уделив особое внимание спорам о национальном характере, традициях и новаторстве, о форме и содержании. Несомненный интерес представляет мысль докладчика о необходимости активного включения вопроса о национальных традициях как в общие историко-литературные исследования по советской литературе, так и в теоретические труды. Докладчик считает, что до сих пор проблема национальных традиций не стала составной и неотъемлемой частью общеэстетических проблем. Она почти целиком обойдена даже в таких больших трудах, как десяти томная академическая «История русской литературы» и четырехтомная академическая «История русской советской литературы», что в большой степени обедняет теоретический и методологический уровень этих трудов.

В заключительном слове председательствовавший на вечернем заседании доктор филолог. наук Ф. Я. Прийма подчеркнул, что настоящая конференция, разумеется, не может ни охватить все разнообразные аспекты данной темы, ни тем более претендовать на их полное разрешение. В этом плане можно говорить лишь о подступах к первоочередным проблемам, о накоплении методологического опыта в процессе изучения закономерностей развития русской многонациональной литературы.

Т. М. ВАХИТОВА

НОВЫЕ КНИГИ

- Волков А. Ленин и Горький.** Изд. «Современник», М., 1972, 287 стр.
- Вопросы литературы.** [Сборник статей. Ред. коллегия: И. З. Баскевич (отв. ред.) и др.]. Курск, 1972, 288 стр. (Уч. зап. Курского пед. инст., т. 94).
- Вопросы русской, советской и зарубежной литературы.** [Сборник статей. Ред. коллегия: В. А. Цыбенко (отв. ред. и др.)]. Новосибирск, 1974, 251 стр. (Научные труды Новосибирского пед. инст., вып. 35).
- Воспоминания об Александре Грине.** [Сост., вступление, примеч. В. Сандлера]. Лениздат, Л., 1972, 607 стр.
- Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи.** Изд. «Советский писатель», М., 1972, 262 стр.
- Егорова Л. П. Русская литература в ее связях с жизнью народов СССР. (1920—1930 гг.).** Ставрополь, 1972, 255 стр. (Ставропольский пед. инст.).
- Единство. Сборник статей о многонациональной советской литературе.** Изд. «Художественная литература», М., 1972, 432 стр.
- Залыгин С. Литературные заботы.** [Очерки. Изд. «Современник», М., 1972], 303 стр. (Б-ка «О времени и о себе»).
- Кардин В. Пристрастие. Очерки о писателях и литературе.** Изд. «Советский писатель», М., 1972, 340 стр.
- Лавлинский Л. Сердца взрывная сила. (О лирической поэзии 60-х гг.).** Изд. «Советский писатель», М., 1972, 319 стр.
- Лазарев А. Поэтическая летопись заводов Урала.** Южно-Уральское книжное изд., Челябинск, 1972, 311 стр.
- Левин Ф. И. Бабель. Очерк творчества.** Изд. «Художественная лит-ра», М., 1972, 207 стр.
- Литература и общество.** Сборник статей кафедры литературы. [Ред. коллегия: И. П. Лупанова (отв. ред.) и др.]. Петрозаводск, 1972, 238 стр. (Уч. зап. Петрозаводского унив., т. 18, вып. 3).
- Литературные взаимосвязи.** Сборник. [Ред. Г. Ш. Цицишвили]. Изд. «Мецниереба», Тбилиси, 1972, 303 стр.
- Литературный Киров.** [Сборник. Общественная редколлегия: К. М. Войханская и др.]. Волго-Вятское книжное изд., Киров, 1972, 120 стр.
- Марченко А. Поэтический мир Есенина.** Изд. «Советский писатель», М., 1972, 310 стр.
- Михайлова Л. А. Грин. Жизнь, личность, творчество.** Изд. «Художественная лит-ра», М., 1972, 192 стр.
- Мостков Ю. Вторая встреча.** [Очерки об А. Иванове, К. Седых, В. Итине]. Западно-Сибирское книжное изд., Новосибирск, 1972, 184 стр.
- Александр Неверов. Из архива писателя. Исследования. Воспоминания.** [Ред.-сост. В. П. Скобелев и Н. И. Страхов]. Книжное изд., Куйбышев, 1972, 336 стр.
- О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве.** [Сборник статей, вып. 2]. Уфа, 1972, 332 стр. (Уч. зап. Башкирского унив., вып. 51, № 21 (24)).
- О художественно-документальной литературе.** [Сборник статей, 1]. Под ред. П. В. Куприяновского. Иваново, 1972, 229 стр. (Уч. зап. Ивановского пед. инст., т. 105).
- Османова З. Г. Художественная концепция личности в литературах Советского Востока. (Традиция и современность).** Изд. «Наука», М., 1972, 266 стр. (Инст. мировой лит-ры).
- Русская литература XX века. Советская литература.** [Сборник статей. Ред. коллегия: П. Д. Краевский (отв. ред.) и др.]. М., 1974, 395 стр. (Уч. зап. Московского пед. инст. им. В. И. Ленина, № 456).
- Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1917—1945.** [Сборник статей. Ред. коллегия: В. В. Тимофеева (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», Л., 1972, 379 стр. (Инст. русской лит-ры).
- Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека.** [Ред. коллегия: Л. Н. Арутюнов и др.]. Изд. «Наука», М., 1972, 460 стр. (Инст. мировой лит-ры).
- Старикова Е. Л. Леонов. Очерки творчества.** Изд. «Художественная лит-ра», М., 1972, 336 стр.
- Съезд писателей РСФСР, 3-й. Москва, 1970. Третий съезд.. 24—27 марта 1970 г. Стенографический отчет.** Изд. «Советская Россия», М., 1972, 414 стр.
- Творчество А. П. Гайдара.** [Материалы конференции. Ред. коллегия: Г. А. Пучков и др.]. Горький, 1972, 139 стр. (Уч. зап. Горьковского пед. инст., вып. 134).

- Толченова Н.** Веление времени. Очерк творчества А. Софронова. Изд. «Московский рабочий», М., 1972, 232 стр.
- Урбан А.** Фантастика и наш мир. Изд. «Советский писатель», Л., 1972, 255 стр.
- Хренков Д.** Виссарион Саянов. Путь поэта. Изд. «Советский писатель», Л., 207 стр.
- Эстетические позиции и творческий метод писателя.** Сборник статей. [Ред. коллегия: М. Е. Елизарова (отв. ред.) и др.]. М., 1972, 134 стр. (Московский пед. инст.).
- М. П. Алексеев.** Вступ. статья Ю. Д. Левина. Библиография сост. Г. Н. Финашиной. Изд. «Наука», М., 1972, 128 стр. (АН СССР, Материалы к библиографии ученых СССР, Серия лит-ры и яз., вып. 2).
- Галин Г. А., Эймонтова Р. Г.** Революционные демократы России середины XIX века. Рекомендательный указатель литературы. Под науч. ред. С. С. Дмитриева. Изд. «Книга», М., 1972, 93 стр. (Гос. публ. истор. б-ка РСФСР).
- Н. А. Некрасов и украинская литература.** Библиографический указатель. Львов, 1972, 112 стр. (Львовская научн. б-ка им. В. Стефаника АН УССР).
- Русские писатели и Кабардино-Балкария. Рекомендательный указатель литературы.** Изд. «Эльбрус», Нальчик, 1972, 108 стр. (М-во культуры КБ АССР, Республиканская научная б-ка им. Н. К. Крупской).
- Русские советские писатели-прозаики. Библиографический указатель, т. 7, дополнительный.** Изд. «Книга», М., 1972, 558 стр. (Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).
- Шеляпина Н. Г., Усачева А. С., Лисовская Л. Г.** Библиография литературы о Л. Н. Толстом. 1962—1967. Изд. «Книга», М., 1972, 350 стр. (Гос. музей Л. Н. Толстого).
- Эралиев Суюнбай.** Книги русских писателей, вышедшие на киргизском языке. Изд. «Кыргызстан», Фрунзе, 1972, 44 стр.
-