

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

1975

Год издания восемнадцатый

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
А. Н. Иезуитов. Об основных типах изображения в литературе социалистического реализма	3
И. З. Серман. Академическая наука XIX века и ее отношение к проблемам истории русской литературы	20
В. А. Грехнев. О психологических принципах «Княгини Лиговской» М. Ю. Лермонтова	36
А. В. Чичерин. Проблемы стиля гоголевской прозы	47
В. К. Кантор. Эстетика Чернышевского и ее первые критики («Москвитянин» против Чернышевского)	62
В. А. Мысляков. Базаров на «rendez-vous»	79
Л. И. Петрова. Россия «из яви и мечты» (о поэтическом мастерстве Александра Прокофьева)	97

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

М. В. Иванов. Поэтика русской сентиментальной прозы	115
Неизданные письма В. А. Жуковского (публикация В. В. Пухова).	121
Л. В. Жаравина. В преддверии гоголевского смеха	126
М. И. Перпер. Прокламация «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон» (результат изучения рукописи и архивных дел)	138
Е. И. Кийко. Русский тип «всемирного боления за всех» в «Подростке» (по материалам чернового автографа)	155
А. М. Березкин. Неизвестная заметка В. М. Гаршина	161
М. В. Черняков. В поисках гармонии (из творческой истории поэмы Вл. Луговского «Сказка о дедовой шубе»)	164

(См. на обороте)

И З Д А Т Е Л Ь С Т В О « Н А У К А »

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ЛЕНИНГРАД

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

А. В. Архипова. Достоевский о Тютчеве (к атрибуции одной статьи в «Гражданине»)	172
Д. Л. Соркина. В. Г. Короленко в Томске	177

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. Д. Кочеткова. Изучение Радищева за рубежом	179
А. А. Звозников. Исследование прозы Пушкина в последние годы	187
Ф. А. Молок. Пушкинские юбилеи в Чехословакии	202
Д. М. Шарыпкин. Л. Н. Толстой в скандинавской литературе	211
В. В. Бузник. Об изучении жанров советской художественной прозы	219
А. И. Павловский. Критика о поэзии начала семидесятых годов	230
А. Б. Муратов. Книга о реализме конца XIX века	238
В. А. Ковалев. «Болгарская русистика»	243
В. Н. Баскаков. Восточнославянские связи польской литературы	245
Г. Н. Поспелов. Письмо в редакцию	248
От редакции	249
ХРОНИКА	250

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)

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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

Журнал выходит 4 раза в год

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1975 г.

ОБ ОСНОВНЫХ ТИПАХ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Выявление основных типов изображения действительности в литературе социалистического реализма имеет большое теоретическое и практическое значение для развития и совершенствования нового творческого метода, позволяя точнее охарактеризовать его эстетическое единство и художественное многообразие, глубже и полнее раскрыть его внутреннюю устойчивость и вместе с тем исторически обусловленную изменчивость.

1

В последнее время принято говорить о «типологии социалистического реализма»,¹ однако все еще остается недостаточно проясненным само понятие типологии применительно к литературе. Необходимо в связи с этим подчеркнуть, что типологический подход уместен не только тогда, когда рассматриваются литературные явления, в основе которых лежат различные творческие методы, но и при сопоставлении различных воплощений одного творческого метода, позволяющем выяснить как их внутреннее единство, так и специфические отличия. Типология предполагает такой подход к изучаемому объекту, который означает рассмотрение составляющих его уровней и компонентов в свете одного структурно-типологического признака, внутренне устойчивого и в то же время функционально изменчивого. Типология устанавливает сходство и вместе с тем своеобразие самих структур в дифференцируемых ею явлениях. Структура, в нашем понимании, — это внутренняя организация различных уровней и составных компонентов объекта изучения, их соотношение и взаимозависимость. Организация эта отличается постоянством и вместе с тем относительной подвижностью, а образующие структуру объекта уровни и компоненты являются содержательными. Как справедливо отмечал М. Б. Храпченко, «для нас непримемлемы — трактовка структурных образований как соотношения „чистых“ форм, положения о структуре художественных явлений как независимой от „сторонних“ сил, замкнутой в самой себе системы».²

Какова же структура метода социалистического реализма, по-разному воплощающаяся в литературно-художественной практике? Ведь именно

¹ См.: С. Асадуллаев. Историзм, теория и типология социалистического реализма. Баку, 1969; Л. П. Егорова. Проблемы типологии социалистического реализма. Ставрополь, 1971; В. А. Ковалев. Типология социалистического реализма. В кн.: VII Международный съезд славистов. Славянские литературы. Изд. «Наука», М., 1973, стр. 499—517; Д. Марков. О формах художественного обобщения в социалистическом реализме. (К спорам об эстетической сущности нового творческого метода). «Вопросы литературы», 1972, № 1, стр. 71—88; Борис Сучков. Исторические судьбы реализма. Размышления о творческом методе. Изд. 3-е, доп., «Советский писатель», М., 1973, стр. 416—426.

² М. Б. Храпченко. О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований. «Русская литература», 1973, № 1, стр. 8.

ствами, изображает человеческую жизнь как процесс, определяемый объективными причинами. Обстоятельства, неблагоприятные для человека, неизбежно поднимают его на решительную борьбу с ними. Реализм, как правило, наглядно показывает все перипетии этой борьбы и ее практический результат, прослеживает эволюцию характера под влиянием обстоятельств. Он дает наиболее полное и разностороннее изображение личности, рисуя, как именно формируется эта личность с ее сложнейшим внутренним миром и как проявляются ее действительные помыслы и чувства в процессе воздействия на нее определенных социально-исторических обстоятельств.

Второй тип изобразительности можно условно назвать «революционно-романтическим». И снова почву для его выделения составляют прежде всего не особые «романтические формы», свойственные этому типу изобразительности, а специфическое истолкование эстетического принципа, ведущего в методе социалистического реализма. Для романтизма как литературного направления в целом («пассивного» и «активного») характерно прежде всего внимание к личности как таковой, как устойчивому и самостоятельному миру. В своих крайних выражениях он склонен поэтому к субъективизму и волюнтаризму. Личность в романтизме так или иначе противостоит враждебному ей внешнему миру. При этом она или пассивно сопротивляется, внутренне не поддается этому миру, бежит от него, или активно борется с ним, несмотря ни на что, не считаясь ни с чем, ни с какими конкретными условиями. Торжество личности над враждебными обстоятельствами в романтизме чаще всего поэтому потенцируется. В социалистическом искусстве мы имеем дело в первую очередь с «революционным романтизмом», который опирается на гносеологическую и социологическую основу, единую с другими типами изобразительности, порождаемыми новым творческим методом, и который неразрывно связан с реальной действительностью, с важнейшими тенденциями ее поступательного развития. И «собственно реалистический», и «революционно-романтический» типы изобразительности могут получать различное конкретно-художественное воплощение в литературе социалистического реализма. Выбор каким-либо писателем того или иного типа изобразительности, а также их усиление или ослабление в литературе определяются потребностями времени и задачами литературы в целом (например, усиление романтической тенденции в литературе периода Великой Отечественной войны), конкретным замыслом данного произведения («Сказки об Италии» и «Городок Окуров» М. Горького), авторскими пристрастиями (А. Довженко, Ю. Яновский). А чаще всего — целым комплексом причин.

Границы между «собственно реализмом» и «революционным романтизмом» в социалистическом искусстве подвижны и относительны; возможен переход от одного типа изображения действительности к другому в зависимости от целей писателя и других причин. При этом именно «собственно реализм», который по своей эстетической природе наиболее близок к гносеологической и социологической основе нового творческого метода, наиболее полно и последовательно выражает ее, является в новом искусстве важнейшим (хотя и не единственным) типом изобразительности, и «революционный романтизм» как бы подчинен ему.

Третье типологическое проявление нового творческого метода можно очень условно назвать «реалистически-экспрессивным». В данном случае дело также состоит прежде всего не в его особых формах (обнаженно-гротесковых и т. д.), а в особом осмыслении и выражении этим типом изобразительности ведущего эстетического принципа социалистического реализма.

Само собою понятно, что экспрессивность в искусстве не тождественна экспрессионизму. Вместе с тем существует все же определенная

коррелятивная связь между экспрессивностью как типом изобразительности и экспрессионизмом как явлением, в котором этот тип изобразительности получил особенно развернутое, последовательное и заостренное выражение. Чтобы глубже и точнее понять эстетическую сущность «реалистически-экспрессивного» типа изобразительности, необходимо хотя бы очень кратко остановиться в историческом и теоретическом плане на проблеме экспрессионизма в эстетике и в искусстве.

Экспрессионизм — внутренне сложное и противоречивое явление. В нем имеются не только реакционные стороны, но и отдельные исторически прогрессивные потенции,²² поэтому его воздействие на развитие искусства не однозначно. Глубоко неверным следует признать апологетическое отношение к экспрессионизму, которое характерно для современных «советологов», стремящихся обосновать неизбежность перехода нового искусства от реализма к экспрессионизму и сюрреализму в их самом крайнем буржуазно-субъективистском выражении. В то же время нельзя согласиться и с оголтело отрицательным взглядом на экспрессионизм. Понятие экспрессионизма имеет не только сугубо исторический (течение в буржуазном искусстве начала XX века), но и определенный типологический смысл. Экспрессионизм может также рассматриваться не только в качестве модернистского литературного течения, но и в виде совокупности ряда относительно самостоятельных художественных средств, образующих особый тип изобразительности и сохраняющих известную ценность в новых общественно-литературных условиях. В этом случае есть основания говорить прежде всего о структурно-функциональной, а не генетической связи между экспрессивностью как типом изобразительности и экспрессионизмом.

Экспрессионизм в типологическом плане характеризуется абсолютизацией определенного состояния мира и человека, некоей жизненной ситуации. При этом в творчестве ряда авторов, стоящих на социалистических позициях в искусстве, этот принцип коренным образом переосмысливается и наполняется качественно новым содержанием. Если такие писатели, как Э. Ионеско, С. Беккет и др., утверждают, что обреченность, одиночество и безвыходность — извечное и неизменное состояние человека в окружающем его мире, что мир и человек абсолютно враждебны друг другу и неконтактны,²³ то сторонники «реалистически-экспрессивного» типа изобразительности исходят из понимания революционного состояния мира и человека как константного, из веры в революционную сущность личности на любой ступени ее исторического и социального развития, в то, что зло и несправедливость в жизни могут и должны быть побеждены. Этот тип изобразительности имеет общие с другими типами изобразительности в литературе социалистического реализма гносеологические, социологические, идейно-политические корни. В то же время он обладает эстетической и художественной спецификой. Имея в виду реализм в гносеологическом, а не формально-изобразительном плане, И. Волькер подчеркивал: «Мы горячо верим в действительность — поэтому новое искусство будет реалистическим»,²⁴ — а С. К. Нейман писал: «Несомненно, социалистическая разработка содержания может быть только реалистической, но в самом широком смысле этого слова, который включает в себя возможность большого разнообразия в области формы».²⁵ Принципиально важное положение выдвинул К. Конрад, утверждая, что «важ-

²² См. об этом: В. В. Ванслов Прогресс в искусстве. Изд. «Искусство», М., 1973, стр. 203—214.

²³ См.: Борис Сучков. Исторические судьбы реализма, стр. 423.

²⁴ Антология чешской поэзии XIX—XX веков в трех томах, т. I. Гослитиздат, М., 1959, стр. 49—50.

²⁵ Там же, стр. 58.

нейший признак социалистического реализма — ориентация на человека во всей его полноте, на общественного человека в его перспективе».²⁶

Есть основания сказать, что в начале XX века принцип обусловленности человеческого поведения объективными социально-историческими обстоятельствами, важнейший для реалистической литературы, нередко стал и в эстетической теории, и в художественной практике упрощаться: детерминизм отождествлялся с фатализмом, а под флагом реализма в литературе часто выступал натурализм со свойственным ему пассивно-механическим копированием действительности. В этих условиях получает сравнительно широкое распространение и популярность (особенно на Западе) так называемая «активистская концепция», которая подчеркивает активный характер отношения человека к миру и в период нарастания революционной борьбы в обществе, по мнению А. Грамши, «в большей мере приближается к правильному пониманию единства теории и практики, хотя она и не охватила еще всего значения этого единства, представляющего диалектический синтез».²⁷ Такой диалектический синтез способны охватить марксистско-ленинская эстетическая теория и развивающееся на ее основе социалистическое искусство. У одних писателей «активистская концепция» получила одностороннее истолкование и свелась лишь к оправданию права писателя на совершенно произвольное искажение, нарочитую «деформацию» реальной действительности в художественном творчестве, т. е. к явному субъективизму. У других авторов эта концепция не порывала гносеологических связей с реальностью, и они старались в своих произведениях так или иначе показать право человека на общественную активность, право на борьбу с антигуманным буржуазным строем жизни, вывести человека из привычного для него состояния, эмоционально-эстетически удивить и потрясти его. Поэтому-то некоторые из них (Л. Арагон, П. Элюар, Б. Брехт, Агтила Йожеф, И. Волькер, В. Незвал, С. К. Нейман и др.) со временем стали сторонниками нового творческого метода, сохранив вместе с тем эстетическое и художественное своеобразие.²⁸ Так происходит известное совпадение логически оправданного выделения важнейших типов изобразительности в литературе социалистического реализма с процессом исторического развития нового искусства и постепенного формирования в нем различных типов изобразительности.

Экспрессионизму свойственна фигуративность (предметная изобразительность) и оппозиционность по отношению к капиталистической действительности. В этом он обнаруживает известное гносеологическое и социологическое родство с художественным реализмом, и отсюда же вытекает возможность опосредствованного использования его некоторыми творческими приобретениями в новейшее время.²⁹ Разумеется, речь идет

²⁶ Socialistický realismus. Praha, 1935, s. 86 (цит. по: С. А. Шерлапмова. Чешская поэзия XX века. 20—30-е годы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1972, стр. 29).

²⁷ Антонио Грамши, Избранные произведения, т. III, Изд. иностранной литературы, М., 1959, стр. 25.

²⁸ См.: Н. С. Павлова. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе. В кн.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 271—302; С. В. Рожновский. Социалистический реализм в немецкой литературе. Изд. МГУ, 1973, стр. 162—173; С. И. Великовский. Поль Элюар. Вехи жизни и творчества. В кн.: Поль Элюар. Стихи. Изд. «Наука», М., 1971, стр. 317—369. Показательно, что в своих исследованиях В. Щербина, А. Дымшиц и Б. Сучков относят к одному из трех течений в социалистическом реализме писателей, которые так или иначе, прямо или косвенно, генетически или типологически были в свое время причастны к экспрессионизму (Б. Брехта, И. Вехера, П. Элюара и др.) и вместе с тем выходили за его границы.

²⁹ См.: В. Ванслов. Проблемы изобразительного искусства. В кн.: Социалистический реализм и проблемы эстетики, вып. 2. Изд. «Искусство», М., 1970, стр. 39—41.

не о «соединении» и тем более «совпадении» экспрессионизма как определенного течения в искусстве XX века с реализмом как эстетической системой, а о том, что экспрессионизм, рассматриваемый в типологическом плане, включает в себе такой эстетический и художественный опыт, который, если взять его вне прямой историко-генетической связи с экспрессионистическим течением и качественно переосмыслить, может в той или иной мере содействовать выполнению новым искусством его функций, обогащать его выразительные средства. Этот опыт представляет собою относительно самостоятельное явление, своего рода арсенал, к которому вправе обращаться стоящие на позициях социалистического реализма писатели, когда их призывают к этому свойственные им эстетические вкусы и пристрастия, а также при решении определенных идейно-художественных задач. Так произошло, например, с Э. Межелайтисом — создателем поистине космической поэмы «Человек» и с Ю. Марцинкявичусом — автором экстазически напряженной поэмы «Стена». Творчество этих писателей является глубоко реалистическим в гносеологическом и социологическом плане и по своей эстетической сущности. В то же время его характеризуют некоторые черты «реалистически-экспрессивной» изобразительности.

В. Колевский прав, заявляя, что эстетическая сущность нового творческого метода шире эстетической сущности реализма.³⁰ Действительно, принцип «революционного детерминизма» — и в этом состоит его качественное своеобразие — оказывается по своей природе эстетически многозначнее и многограннее, нежели принцип «социального детерминизма», характеризующий реализм как конкретное литературное явление и предполагающий в первую очередь изображение социально-исторической обусловленности чувств, мыслей и поступков человека, его зависимости от окружающей среды. Принцип «революционного детерминизма» прежде всего утверждает различными эстетическими путями идею революционного воздействия человека на окружающую среду. Он ориентирует писателей или на непосредственное изображение самого процесса этого воздействия под влиянием определенных жизненных обстоятельств, или на изображение борьбы человека, направленной на революционное преобразование мира, несмотря ни на какие обстоятельства, даже самые трагические и неблагоприятные для человека; или на изображение революционного состояния мира как постоянной и неизбежной основы материальной и духовной жизни всего человечества и отдельной личности.

До сих пор в рассуждениях о новом искусстве нередко смешиваются и даже отождествляются реализм в гносеологическом плане с реализмом как особым типом изобразительности, а точнее — с жизнеподобными художественными формами («формами самой жизни»), с определенной творческой манерой. Такое отождествление в принципе неверно и ведет к серьезным заблуждениям в теории и практике нового искусства. Дело в том, что реализм, рассматриваемый в гносеологическом и социологическом аспекте, допускает разные типы изобразительности и применение самых разных художественных средств, образующих те или иные формы. Именно приверженность к реализму в гносеологии и социологии, верность принципу «революционного детерминизма», получающему в искусстве различные воплощения, делает художника представителем нового творческого метода — социалистическим реалистом, а не использование им в процессе изображения действительности исключительно «жизнеподобных форм» («форм самой жизни»), не «реалистичность» его произведений в точном смысле этого слова.

³⁰ См.: W. K o l e w s k i. Zum ästhetischen Wesen des sozialistischen Realismus. «Weimarer Beiträge», 1972, № 7, S. 146—167.

Заслуживает внимания попытка современного исследователя дифференцировать понятия «реализм» и «реалистичность» и в особенности различие им понятий «„реалистический“ — от реализма и „реалистичный“ — от реалистичности (видимая реальность, жизнеподобие)». ³¹ В связи с этим можно сказать: не бывает в искусстве реалистичности без реализма в гносеологическом смысле, но реализм способен существовать и без реалистичности в изобразительном плане. Реалистичность играет подчиненную роль по отношению к реализму и не имеет определяющего значения в новом творческом методе при его эстетической характеристике и при установлении принадлежности к нему какого-либо художника.

Основные типы изображения действительности в литературе социалистического реализма могут рассматриваться как особого рода подсистемы, обладающие специфической структурой. Остановимся лишь на некоторых структурных особенностях этих подсистем, по необходимости очень кратко, будучи ограничены размерами статьи.

«Собственно реализм» в эмоционально-эстетическом плане характеризуется, как правило, гармонией мысли и чувства, причем на первый план выступают объективные качества и признаки предмета, а не их субъективная оценка. Ему присущи «конкретно-индивидуализирующая» типизация и «конкретный историзм». Широкое распространение имеет в нем жанр романа, эпического по своей природе. А из многочисленных употребляемых им изобразительно-стилистических средств типичным может считаться эпитет.

«Революционный романтизм» отличается, как известно, повышенной эмоциональностью. Ему свойственны «условно-романтическая», потенцирующая типизация и «метафорический историзм». Для него весьма характерен жанр поэмы (в стихах и в прозе), а среди самых разнообразных художественных средств, как было показано авторитетным исследователем, основное место в романтическом преображении мира занимает метафора. ³²

В «реалистически-экспрессивном» типе изобразительности мы особенно часто встречаемся с обнаженной интеллектуальностью. ³³ Им широко используются принципы «обобщенно-символической» типизации, персонафикации идей и «абстрактного историзма», а также «эффект очуждения». ³⁴ Жанр притчи является для него одним из наиболее излюбленных. Сознательное выявление структуры художественной формы, предельное заострение и гиперболизация образов, крайняя условность в непосредственном сочетании с бытовыми подробностями — вот средства, характерные для «реалистически-экспрессивного» типа изобразительности, который занимает в новом искусстве весьма специфическое положение.

Разумеется, выделенные нами признаки, свойственные какому-либо типологическому проявлению метода социалистического реализма, не могут считаться исчерпывающими, они не составляют исключительной привилегии этого проявления, и их никак нельзя абсолютизировать. Они могут так или иначе присутствовать в различных воплощениях нового творческого метода, получая особое наполнение и осмысление. Важно иметь в виду специфический характер взаимодействия и соподчинения названных нами признаков в этих модификациях. Однако все же думается, что,

³¹ И. Лисаковский. Человек на западном экране. (К вопросу о концепции личности в современном итальянском и французском кино). В кн.: Социально-эстетическая роль литературы и искусства. Изд. «Мысль», М., 1972, стр. 374.

³² См.: В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. «Academia», Л., 1928, стр. 217—219.

³³ См. об этом: Ю. Борев. Художественная мысль и концепция мира. В кн.: Актуальные проблемы социалистического реализма. «Советский писатель», М., 1969, стр. 418—423.

³⁴ См.: Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. Изд. «Просвещение», М., 1974, стр. 256.

рассматривая в системно-структурном аспекте признаки той или иной типологической разновидности литературы социалистического реализма, мы можем получить некоторое представление о действительном облике — эстетическом и художественном — этих разновидностей.

Обращает на себя внимание, что все выделенные нами типологические проявления метода социалистического реализма имеют как бы своих «теневых спутников».

«Собственно реализм» может эволюционировать в сторону натурализма, когда происходит чрезмерное увлечение фактографией и «жизнеподобными формами» и вольно или невольно упускается из вида ведущий эстетический принцип в новом творческом методе.

«Революционный романтизм» не застрахован от сентиментального украшения, нарочитой патетики и облегченного изображения жизненных конфликтов, если восторженная эмоциональность приобретает в нем гиперболические размеры.

«Реалистически-экспрессивному» типу образительности бывает трудно избежать субъективизма в понимании закономерностей бытия, деформации жизни в угоду заданной идее, слишком абстрактного понимания мира и человека в том случае, когда теряются ясные очертания перспективы социально-исторического развития и игнорируются актуальные общественно-эстетические потребности во имя непосредственно «всемирного» и «вечного» звучания того или иного произведения. Внутренне сложным является по своей идейно-эстетической сущности и жанр притчи как таковой. Обращаясь к нему без учета этой сложности, автору бывает легко сбиться с притчи в духе Брехта на притчу в духе Кафки и Беккета.³⁵

Наблюдается известная национально-историческая обусловленность характера дифференциации основных проявлений метода социалистического реализма. Можно сказать, что «собственно реализм» имеет особенно прочную традицию и широкое распространение в русской, белорусской, латышской, английской, венгерской литературах; «революционный романтизм» — в украинской, грузинской, польской, болгарской литературах; «реалистически-экспрессивный» тип образительности — в немецкой, французской, чешской, литовской литературах. При этом национальное своеобразие типологических проявлений нового творческого метода обнаруживается на уровне эстетическом и в особенности — художественном: в различной интерпретации писателями принципа «революционного детерминизма» и других принципов (типизации, историзма и т. д.) и в использовании ими различных художественных средств.

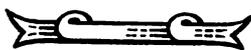
Само собою понятно, что предлагаемая нами дифференциация литературы социалистического реализма на ее типологические разновидности очень условна и относительна. Она вовсе не стремится к расчленению литературного творчества на строго ограниченные рубрики и к жестко-нормативному прикреплению к ним тех или иных писателей. Есть немало промежуточных и пограничных явлений, непосредственно не охватываемых этой дифференциацией. Многие художники слова не укладываются полностью в те или иные типологические проявления нового творческого метода, которые нередко выступают в самом причудливом сочетании и переплетении. Различные виды и жанры искусства слова также не в одинаковой степени восприимчивы к ним. Романтизм и экспрессионизм, пожалуй, особенно интенсивно проявляются в поэзии. Роман тяготеет к реализму. Драма в этом смысле сравнительно универсальна. Возможны переходы писателей из одной типологической разновидности в другую в зависимости от конкретного замысла произведения, эволюции автора, потребностей времени и других причин. Происходит усиление или ослаб-

³⁵ См. об этом: Ю. Кузьменко. Что за притча?.. «Литературное обозрение», 1974, № 3, стр. 63—65.

ление определенных тенденций в творчестве прозаиков, драматургов, поэтов. В критике, например, уже замечено, что произведение Э. Межелайтиса «Башня плюзии» лиричнее, конкретнее, «заземленнее», менее «космично», нежели его поэма «Человек», ибо носит автобиографический характер и рисует конкретно-исторически обусловленный процесс духовного развития художника.

Живая и разнообразная практика литературы социалистического реализма шире и богаче любых дифференциаций и теоретических построений, но именно эти дифференциации и построения позволяют упорядочить и прояснить представления о ней, сделать их подлинно научными. Говоря о структуре нового творческого метода, мы имеем в виду теоретический аналог, «модель» реального явления. Как показал М. Б. Храпченко, эстетическую модель литературного явления нельзя считать ни его копией, ни чисто произвольной схемой.³⁶ Через систему различных понятий и категорий мы пытались вскрыть сущность и внутренний состав метода социалистического реализма, постоянно помня, что теоретическое представление о предмете далеко не адекватно ему и не исчерпывает собою все его возможные модификации и разновидности. Мы полагаем, что выдвинутые нами типологические проявления метода социалистического реализма как основные типы изображения действительности выражают его наиболее существенные тенденции, выявляют те узловые линии, вокруг которых так или иначе группируются другие проявления социалистического реализма в литературе.

³⁶ См.: М. Б. Храпченко. Литература и моделирование действительности. В кн.: VII Международный съезд славистов. Славянские литературы, стр. 11—18.



АКАДЕМИЧЕСКАЯ НАУКА XIX ВЕКА И ЕЕ ОТНОШЕНИЕ К ПРОБЛЕМАМ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В ходе современных споров полезно оглянуться назад и проследить, как возникало научное представление об истории русской литературы и как складывались в русской академической науке XIX века определенные взгляды на содержание и объем такого, для нас уже давно привычного и редко вызывающего сомнения понятия, как «история русской литературы».

Современное понимание истории русской литературы как истории одной из форм художественного сознания нации само является итогом напряженной работы научной мысли; в ее ходе были поставлены проблемы, к решению которых мы не пришли еще сегодня и, может быть, не придем еще завтра. Именно поэтому нам может очень пригодиться опыт создателей русской науки о литературе как об особой сфере национальной культуры, сфере, имеющей свои законы развития и свою специфику. И особенно интересно и поучительно проследить, как шла выработка в академической науке XIX века представлений о русском историко-литературном процессе.

1

Уже более столетия отделяет нас от той эпохи, когда сложилась русская филологическая наука XIX века, или «историческая филология», как назвал ее Чернышевский в одной из своих рецензий.¹

Ее началом — условно, конечно, — можно считать появление диссертации Александра Николаевича Пыпина (1833—1904) «Очерк литературной истории старинных новестей и сказок русских» (1857), история ее укладывается в жизненные сроки четырех человеческих поколений, и, может быть, именно эта молодость помогла ей почти сразу взять мощный разбег и подняться на уровень передовой филологической науки своего времени.

Русскую историко-литературную науку создавали Ф. И. Буслаев (1818—1897), Н. С. Тихонравов (1832—1893), А. Н. Пыпин (1833—1904), А. Н. Веселовский (1838—1906) — замечательные ученые, в деятельности которых счастливо соединилось титаническое трудолюбие со смелостью и честностью мысли, уважение к критически проверенному литературному факту с тяготением к широкому историческому построению и обобщениям.

Находим ли мы сегодня, в начале последней четверти XX века, в наследии великих деятелей классического периода русской филологической

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитгиздат, М., 1949, стр. 74. Как известно, русская филологическая наука возникла еще в XVIII веке. Ломоносов и Тредиаковский решали практические проблемы литературного языка на самом высоком научном уровне своей эпохи, впервые применив к вопросам нормализации языка историко-филологический подход. В нашей статье везде будет идти речь только о русской филологической науке XIX века.

науки ответы на свои вопросы и сомнения? Опыт их поисков, находок и неудач облегчает ли нам создание той науки, о которой мечтал Александр Веселовский, писавший, что «вопросы генезиса, всегда темные, лучше предоставить поэтике будущего, поставленной на рационально-исторической почве».²

Одно ясно — наследие этих ученых заслуживает самого серьезного и, разумеется, критического разбора и изучения. И нельзя сказать, что мы совсем не обращаемся к опыту академической науки XIX века. Более того, мы уже давно закономерно перешли от жесткой и односторонней критики,³ от сплошного отрицания к исторически обоснованной оценке недостатков и достижений академической науки XIX века.⁴

Как показал Н. К. Гудзий, ссылаясь на Тихонравова и Пыпина, создатели русской академической историко-литературной науки XIX века неоднократно указывали на важность высказанной Белинским мысли о необходимости исторического изучения русской литературы.⁵ Подчеркивая общее идейное влияние Белинского, Чернышевского, Добролюбова на формирование русской науки в середине XIX века, Гудзий объясняет, почему неизбежно было расхождение интересов критики и науки в специальном значении этого слова: «Передовая русская критика идейно направляла работу прогрессивных литературоведов-специалистов, в большинстве случаев опережая исследователей в правильной оценке литературных деятелей и литературных направлений нового времени. Вместе с тем она не задавалась в такой мере, как наука о литературе, целью исторического освещения фактов, изучения их генезиса, их систематизации, собирания и разыскания, наконец, теоретического их осмысления в свете мирового литературного процесса и международных связей» (стр. 129). Идея последовательного историзма, положенная Белинским в основу его статей о Пушкине, не могла быть распространена на все национальное художественное наследие, ибо оно тогда, в 1840-е годы, еще только становилось предметом научного исследования, еще в значительной степени было неопубликовано и недоступно. Поэтому Н. К. Гудзий прав, когда говорит, что «внимание наших передовых критиков привлекала к себе почти исключительно новая русская литература, начиная с XVIII века, к древней же литературе и к народно-поэтической старине они обращались очень редко, преимущественно в своих полемических выступлениях. Объясняется это тем, что их, естественно, интересовала в первую очередь живая литературная современность с ее насущными жизненными вопросами» (стр. 129).

Изучение древнерусской литературы в 1830—1840-е годы продолжало оставаться в руках библиографов или людей, для которых русская «старина» была оплотом веры и преданности царю, т. е. воплощением идеала официальной народности. И даже «История русской словесности, преимущественно древней» (1846) С. П. Шевырева, ставившего уже перед собой некоторые собственно исследовательские задачи, в сущности была исто-

² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Редакция, вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 66.

³ См., например: В. Кирпотин. О низкопоклонстве перед капиталистическим Западом, об Александре Веселовском, о его последователях и о самом главном. «Октябрь», 1948, № 1, стр. 3—27; А. Лаврецкий. Историко-литературная концепция Белинского, ее предшественники, последователи и критики. В кн.: Белинский — историк и теоретик литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 41—100.

⁴ См.: Д. С. Лихачев. Об изучении древней русской литературы в Академии наук за 250 лет ее существования (несколько общих наблюдений). «Русская литература», 1974, № 2, стр. 6—8.

⁵ Н. К. Гудзий. О русском литературоведческом наследии. «Вестник Московского университета», историко-филологическая серия, 1957, № 1, стр. 128—129.

рией православных представлений русского народа, отраженных в его литературе. Как писал он в первой лекции своей «Истории русской словесности» о русской литературе до XVIII века, «все внимание жизни, все стремления сил народа сосредоточивались в вере и церкви, которые подчиняли себе всякое духовное развитие русского человека. Это главный характер древнего периода — и то, в чем другие видят упрек ему, есть для нас его великое достоинство».⁶ Из исторически сложившегося на Руси положения, когда церковь представляла официальную, государственную идеологию, Шевырев сделал вывод, при помощи которого все ставилось с ног на голову. Не церковь у него борется с иными идеологическими явлениями, а сам народ, нация в целом сознательно отвергает всякое движение мысли вне церковности.

Живое движение народной мысли, пробивавшееся и сквозь официально-догматическую религиозную форму, еще было почти не известно в 1840-е годы. В этом одна из главных причин недостаточной заинтересованности Белинского в том, что он называл «древней письменностью». Он действительно сравнительно мало уделял места в своих статьях допетровскому периоду русской литературы и устному творчеству народа. Его больше занимала современная литература с ее борьбой за демократизацию жизни и освобождение личности. В устной словесности Белинский не находил материала для суждений о характере и содержании народных устремлений, о степени осознания народом тягости своего положения.⁷

Когда возникала возможность хотя бы обиняком об этом сказать, Белинский писал: «Неопределенность общественных отношений, сжатая извне внутренняя сила всегда становятся народ и человека в трагическое положение».⁸ Но достаточно полного отражения этого трагизма положения человека из народа Белинский не находил в фольклоре или в допетровской литературе. В тех же случаях, когда явления древнерусской литературы, в которых это «трагическое положение» находило себе выражение, были ему известны, Белинский писал о них с глубоким сочувствием и верным пониманием. Опубликованное у Сахарова «Слово Даниила Заточника» он оценил гораздо выше «Сказания о нашествии Батые на русскую землю» и «Сказания о Мамаевом побоище», ибо нашел, что «главнейшее его достоинство состоит в том, что оно так и дышит духом своего времени» (V, 349). Приведя несколько образцов прозы Заточника, повествование которого, по мнению критика, «так в духе своего времени, что из красноречивого становится поэтическим» (V, 351), Белинский заключает: «... г. Сахаров заслуживает особенную благодарность за перепечатание в своей книге рукописи Даниила Заточника, столь интересной во многих отношениях» (V, 351). И далее он поясняет, в каком именно отношении эта рукопись кажется ему «столь интересной»: «Кто бы ни был Даниил Заточник, — можно заключать не без основания, что это была одна из тех личностей, которые, на беду себе, слишком умны, слишком даровиты, слишком много знают и, не умея прятать от людей своего превосходства, оскорбляют самолюбивую посредственность; которых сердце болит и сдается ревностью по делам, чужим им, которые говорят там, где лучше было бы помолчать, и молчат там, где выгодно говорить; словом, одна из тех личностей, которых люди сперва хвалят и холят,

⁶ Степан Шевырев. История русской словесности, ч. I. М., 1859, стр. 33—34.

⁷ Подробно этот вопрос освещен в фундаментальном труде М. К. Азадовского «История русской фольклористики» (Учпедгиз, М., 1958, стр. 424—461). См. также: В. Е. Гусев. Проблемы фольклора в истории эстетики. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 151—160.

⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 384 (далее ссылки приводятся в тексте).

потом сживают со свету и, наконец, уморивши, снова начинают хвалить...» (V, 351).

Даниил Заточник, по мнению Белинского, — это протестант, бунтарь, борец против социальной несправедливости. В этом воплощении идеи протеста критик видел ту черту «того времени», то «человеческое дело», интерес к которому в Древней Руси Шевырев отрицал начисто. В манере автора «Слова Даниила Заточника» Шевырев увидел только «все приемы хитрого русского человека, который глубоко знает входы души человеческой и сознательно идет к своей цели».⁹ Его характеристика «удельных времен», когда «можно было... разумным словом сложить с себя княжескую опалу»,¹⁰ выглядит как полемическое опровержение оценки Заточника у Белинского.

В отличие от славянофилов и проповедников официальной народности Белинский был убежден, что единство «субстанции русского народа» не было разрушено реформами Петра I. Подчеркивая то, что «связывает нашу народную поэзию с нашей художественной, национальной поэзией», критик писал: «Грусть есть общий мотив нашей поэзии — и народной и художественной... и лучшие народные песни наши — грустного содержания, протяжного и заунывного напева. Нигде Пушкин не действует на русскую душу с такою неотразимою силою, как там, где поэзия его проникается грустью, и нигде он столько не национален, как в грустных звуках своей поэзии» (V, 125). И заключает Белинский это свое рассуждение о единстве мироотношения в русском фольклоре и русской литературе позднее сделавшейся знаменитой цитатой из былины о Соловье Будимировиче: «Разве образованный русский человек теперь не так же, как и прежде, *размашист* и в горе и в радости и не родной брат тому, который некогда, приложив руку к уху, певал богатырским голосом на весь божий мир:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота ли, глубота океан-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские».

(V, 126).

Однако, не находя в фольклоре, или находя очень редко, полноту выражения народного духа, Белинский отдавал предпочтение художественной литературе. В статье о Кольцове он писал: «Даже русские песни, созданные народом, не могут равняться с песнями Кольцова в богатстве языка и образов, чисто русских. Это естественно: в народных песнях заключаются только элементы народного духа и поэзии, но в них нет художественности, под которою должно разуметь целость, единство, полноту, окончанность и выдержанность мысли и формы» (IX, 535).

2

Такое противопоставление литературы (в лучших ее проявлениях) как сознательного выражения прогрессивно-демократических и гуманистических идей — фольклору как бессознательному выражению чувств и страданий народа получило систематизированное и упрощенное выражение у эпигонов Белинского. Именно взгляды критика, а особенно его последователей, имел в виду Буслаев, когда позднее объяснял, что вследствие отвлеченно-эстетического подхода к истории литературы возникало полное отрицание целых эпох и огромных областей поэтической деятельности нации. «И такие теоретики-критики, — писал он, — не только не хотели знать нашей письменной старины и народности, но и на самом деле

⁹ Степан Шевырев. История русской словесности, ч. II, стр. 236.

¹⁰ Там же, стр. 235.

не знали ни той, ни другой и, своими выпренными взглядами становясь будто бы выше нашей старины и народности, только возбуждали к той и другой презрение, приведшее к вредному предрассудку, довольно распространенному еще и теперь, будто можно составить себе верное понятие об истории русской литературы на изучении позднейших писателей, начиная от Кантемира или Ломоносова, без основательного знания нашей древней литературы и без живейшего сочувствия к народной словесности».¹¹

Свое недовольство неполнотой представлений о древнерусской литературе в критической мысли 1840-х годов Буслаев распространил и на ее методологию. Он отождествил критическую мысль того времени с абстрактными гегельянскими схемами и построениями, распространенными в университетской науке и журналистике. Его увлекла мифологическая теория братьев Grimm, «проникнутая идеями демократизма и народолюбия». Вместо культа корифеев литературы в этой школе выдвинуто было собиране и изучение безымянных произведений народного творчества. Нет ничего удивительного в том, что в пору близившейся в России крестьянской реформы она привлекла к себе усиленное внимание Буслаева, как и других представителей русского общества, сочувствовавших идее раскрепощения народа.

Чернышевский, относившийся очень сдержанно к увлечениям этой школы, признавал, однако, невозможным для исследователя 1850-х годов не воспринять ее методологию. «Быть учеником Гримма не упрек, а честь, потому что не быть учеником его, значит ошибаться»,¹² — писал он в 1854 году. Но при этом Чернышевский решительно восставал против увлечений «индоевропеизма», против возведения «к санскритскому первообразу» русских пословиц и поговорок, в которых критик, наряду с отражением в них «поверий», видит выражение конкретного исторического опыта народа.¹³

Пыпин в начале 1860-х годов указывал Буслаеву на необходимость поисков выражения народных интересов в древнерусской литературе: «... исследования г. Буслаева останутся односторонними, если они не будут дополнены историческим разбором памятников, который бы определил их эпоху и их реальный смысл для народа».¹⁴ В этом своем требовании Пыпин был близок к Добролюбову. Это не помешало ему позднее положительно оценить вклад Буслаева в русскую науку.¹⁵

Пыпин, так же как Чернышевский, считал заслугой Буслаева усвоение методологии гриммовской школы. «... Вооруженная научной силой, — писал о гриммовской теории А. Н. Пыпин, — глубоким проникновением в недоступные ранее области старины и народной жизни, сознательным возвеличением народно-поэтического содержания, теплым отношением к народу как носителю этого содержания, — эта теория нашла отголосок и в нашей литературе. Она была нужна здесь как научная основа для истолкования народности и не могла не встретить сочувствия в людях, у которых научная приготовленность к ее усвоению соединялась с таким же любящим отношением к народу, с умением понимать и одушев-

¹¹ Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I. СПб., 1861, стр. 402.

¹² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, стр. 371.

¹³ Там же, стр. 379. Об общей оценке русских последователей Гримма у Чернышевского см.: В. Г. Базанов. Чернышевский и некоторые проблемы демократического народоведения. В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Сб. 3. Изд. Саратовского ун-в., 1962, стр. 29—34.

¹⁴ По поводу исследований г. Буслаева о русской старине. «Современник», 1861, № 1, отд. II, стр. 16.

¹⁵ См. подробнее об этом в новейшей монографии В. Г. Базанова «От фольклора к народной книге» (изд. «Художественная литература», Л., 1973, стр. 21—55, 38—43). См. также: Б. Ф. Егоров. К вопросу о месте Пыпина-фольклориста в общественной борьбе 1860-х годов. В кн.: Русский фольклор, т. IV, 1959, стр. 168—173.

ленно воспроизводить поэтические стороны народного предания, часто скрытые от обыкновенного глаза. Такой ответ с русской стороны на учение Гримма и подан был всего более г. Буслаевым».¹⁶

Однако смысл научной деятельности Буслаева, его историческую заслугу перед русской культурой Пыпин видел не в усвоении методологии братьев Гримм. В работах Буслаева, по мнению Пыпина, проявилось «совсем новое у нас отношение к народности, где не только не допускалась мысль о „снихождении“ к грубости народных понятий и поэзии, но требовалось к ним высокое уважение, где произведения народной поэзии излагались и комментировались с таким же признанием их достоинства, какое привыкли отдавать лучшим произведениям искусственной литературы, и с неменьшим, если еще не большим сочувствием указывались высокие нравственные начала, лежащие в их основе, и особенности их поэтического стиля, с живой образностью которого искусственная поэзия не может и равняться. Г. Буслаев умел действительно раскрывать привлекательные стороны народно-поэтических созданий, как до того времени не было еще сделано в нашей литературе» (стр. 85).

Буслаев в своих изучениях того, что Пыпин называет «народностью», а мы бы назвали словесной художественной культурой нации, никогда не отмежевывал себе какой-нибудь одной области — собственно истории литературы, фольклора, истории искусства, этнографии. Он занимался одновременно всеми этими направлениями изучения «народности» потому, что в его представлении «вся жизнь древней Руси проникнута поэзией».¹⁷ Эту «поэзию» Буслаев искал и находил, эту «поэзию» он стремился понять и объяснить. И если в этих поисках объяснения, в частных истолкованиях многое действительно устарело, иное отдает наивным мифологизмом, иное получило новое фактическое обоснование, то самый подход ученого к духовной жизни Древней Руси, напряженный интерес к поэтическому строю сознания человека этой эпохи был несомненно не только великой научной заслугой Федора Ивановича Буслаева, но и огромным достижением всей русской гуманитарной культуры.

Богатое собрание поэтических представлений народа Буслаев нашел в книгах, имевших, казалось бы, самое деловое назначение — в так называемых «Лечебниках» и «Травниках». «...Самое отношение человека к природе было таинственное, исполненное поэзии», — замечает Буслаев, прежде чем перейти к примерам «поэтической стороны» этой «вовсе чуждой поэзии сферы». Таково, например, описание одной из лечебных трав: «Есть *Спунь*-трава, растет по лугам при холмах, а растет как гречка, а цвет как у щавеля, а растет в колено и ниже, а столпица коленьями, меж коленцами брюшки, а лист у ней, как *Зогзицын*; трава долга, а в ночи стоит вяла: лист виснет, как солнце сядет, а как солнце взойдет, лист стоит, а сама трава черна» (стр. 37). По поводу этого описания, в котором практическое и эстетическое неотделимы, Буслаев говорит: «...вызывало его (составителя «Лечебника», — *И. С.*) на описание внешней формы не эстетическое чувство красоты, а практическая потребность — определить какой-нибудь предмет посредством подробного описания, для того чтоб пользующийся Лечебником мог взять то, что ему нужно» (стр. 37). Для каждого явления поэзии Древней Руси Буслаев ищет побудительные мотивы в практических потребностях народной жизни. Для него «поэзия» этого времени неотделима от «жизни», составляет ее живое и действительное начало. По глубокому убеждению Буслаева, высказанному им в его речи «О народной поэзии и древнерусской литературе» (1859), «масса поэтических элементов русской старины, не сосредоточенная к избранным личностям гениальных представителей, вполне согласуется с степенью раз-

¹⁶ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 85.

¹⁷ Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. II, СПб., 1910, стр. 31.

вития древнерусской жизни, жизни сплошной, по преимуществу народной. Этим основным своим характером литература древней Руси доселе соответствует поэтическим воззрениям и убеждениям простого народа: так что, изучая древнюю Русь, исследователь яснее понимает и современное состояние русского народа, точно так же, как изучение устной народной поэзии нечувствительно вводит нас в художественный мир древней Руси» (стр. 62).

В этих словах Буслаева есть несомненные следы романтической идеализации прошлого, Древней Руси, но для нас, сегодня, интереснее и важнее другое — точка зрения исследователя на единство процесса развития национальной культуры, его убеждение, что изучение Древней Руси дает нам ключ к современному (середины XIX века) «нравственному состоянию русского народа» и обратно — «изучение устной народной поэзии», живущей в народе, «нечувствительно вводит нас в художественный мир древней Руси».

Признавая за религиозными представлениями большую роль в формировании литературы русского средневековья, иногда даже несколько ее преувеличивая, Буслаев отлично представлял себе характер эпохи и во все не идеализировал ее, как это делал его учитель по университету Шевырев. Более того, он с особенной любовью останавливался на таких литературных произведениях, в которых обнаруживал критический взгляд на действительность и находил защиту интересов «униженных и оскорбленных». По поводу так называемого «Моления Даниила Заточника», объясняя его популярность в древнерусской литературе, он писал: «... оно привлекало читателей своим юмором, своими сатирическими выходками. И что особенно замечательно, эти выходки направлены уже против общественных злоупотреблений и против лиц, которым следовало бы быть передовыми в умственном и нравственном развитии древней Руси, именно против бояр, княжеских тиунов, против злоупотреблений монастырских и т. п. „Лучше мне видеть, — говорит Заточник, — свою ногу в лапте, но в твоём, князе, дому, нежели в красном сапоге, в боярском дворе; лучше мне тебе в дерюге служить, нежели в багранице в боярском дворе...“» (стр. 92—93). И в полном соответствии с обличительным пафосом русской литературы и журналистики конца 1850-х годов, т. е. в полном согласии со своим убеждением, что изучение древнерусской литературы помогает понять современное «нравственное состояние» народа, Буслаев заключает свою характеристику «Моления» следующим высказыванием принципиального значения: «Очень замечательно, что по преимуществу народным в древней Руси сделалось такое произведение, которое как в своем содержании, так и в лице самого автора представляет печальный разлад между идеалом и действительностью, между симпатичною личностью автора и жалкою его судьбою. Недовольство действительностью, желание выйти из безотрадного положения, горькая насмешка над человеческим достоинством, никем не признанным, смелый протест против бессмысленного оскорбления, наносимого нежнейшим, благороднейшим и самым возвышенным чувствам человека, каковы семейная любовь и благочестие, — вот основные темы жалоб Заточника» (стр. 93).¹⁸

А вскоре Буслаев, под очевидным воздействием революционно-демократических идей, пришел к мысли, что народная поэзия, несмотря на свою первобытность и безыскусственность, вполне соответствует требованиям современной критики, которая в художественном произведении ищет не одного «изящества», но хочет, чтобы оно отвечало насущным потребностям действительности, поднимало бы серьезные нравственные и социальные вопросы.

¹⁸ Ср. выше оценку личности Заточника у Белинского. Тут видно прямое влияние его суждений на Буслаева.

Итак, интерес к «народности» или к народному мировоззрению, к чаяниям народным, к борьбе литературы против тех сторон действительности, которые вызывали протест и негодование, — вот пафос исследовательской работы Буслаева, его решение той проблемы, которую его великий современник определил как «эстетические отношения искусства к действительности». И безусловно прав Пыпин, который, имея в виду полемику Буслаева с Белинским и особенно с «Современником», писал: «Как бы отрицательно ни относился г. Буслаев к известным направлениям новейшей литературы, начиная с критики Белинского, история скажет, что он, проповедуя уважение к народному преданию и народной мысли, делал, в существе своих трудов, то же самое дело, как и эта литература — защищал, с своей точки зрения и в своей области, интересы народа в канун освобождения крестьян и после реформы».¹⁹

Как наука история русской литературы возникла на почве того подъема общественного самосознания, которым характеризуются 1840—1860-е годы. Ее демократизм в сочетании с органическим историзмом был своеобразным синтезом традиций философской мысли русского романтизма и русского просветительства 1830—1840-х годов, несмотря на то, что сами ученые считали романтическую эстетику своим главным теоретическим противником.

Буслаеву принадлежит неоспоримая заслуга перед всей русской культурой. Он доказал практически, что существует органическое единство в развитии национальной культуры как в пределах каждой эпохи, так и в перспективе всего исторического пути нации от ее «пра-истории» до второй половины XIX века. Такое понимание характера и путей развития национальной культуры, к которому пришел Буслаев, может и должно быть исторически понято.

В 1913 году В. И. Ленин писал: «125 лет тому назад, когда не было еще раскола нации на буржуазию и пролетариат, лозунг национальной культуры мог быть единым и цельным призывом к борьбе против феодализма и клерикализма».²⁰ Речь здесь идет о Европе эпохи до буржуазно-демократических революций. В «Тезисах реферата по национальному вопросу» (1914) та же мысль выражена следующим образом: «Эпоха национальных движений — конец средних веков и начало нового времени, эпоха *буржуазно-демократических* революций. *Везде* и всюду национальные движения в это время».²¹

Россия в XIX веке, особенно в его середине, находилась в состоянии подготовки и назревания буржуазно-демократической революции. В условиях такой затяжки революционного преобразования абсолютистско-крепостнического строя интерес к истории национальной культуры и преимущественный интерес к тому, что доказывает единство ее развития, единство ее «субстанции», как писал Белинский, разделялся представителями разных направлений русской общественной мысли.

Добролюбов в это же время предложил свое истолкование истории русской литературы, также рассматриваемой в рамках единого процесса развития национальной культуры, но уже под иным углом зрения. Добролюбова заинтересовало то, что он называл непосредственным выражением интересов народа. Так, он объясняет появление русского былевого эпоса «бедствиями родной земли» во время татаро-монгольского ига, «горьким чувством при взгляде на современный порядок вещей».²² Добролюбов видит в «книжной словесности» Древней Руси «бессилие перед существующим фактом и бессмысленное подчинение ему, даже без жела-

¹⁹ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 109.

²⁰ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 9.

²¹ Там же, стр. 385.

²² Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 235.

ния объяснить его» (стр. 42); он не находит в ней духа протеста, духа борьбы, который Белинский увидел в «Сказании Даниила Заточника», но все же отмечает некоторые новые явления. Он не согласен с Милюковым, который «в древней Руси отвергает всякое развитие, а в новой, послепетровской, видит развитие уже слишком быстрое» (стр. 43), и отмечает применительно к XIV—XV векам, «что содержание письменности все-таки расширяется и обращается к настоящему положению дел» (стр. 245), к социальным проблемам исторической действительности. С этой точки зрения критик анализирует, например, переписку Ивана Грозного с Курбским.

Вслед за Белинским, но с большей последовательностью, Добролюбов показал, что в развитии русской литературы и шире — русской культуры — можно увидеть единую, главенствующую тенденцию развития и что ее можно проследить на всем протяжении русского историко-литературного процесса. В этом смысле между революционно-демократической критикой и академической наукой есть сходство устремлений — сходство, объясняемое условиями эпохи, когда «лозунг национальной культуры мог быть единым и цельным призывом».

Конечно, у Добролюбова и Чернышевского объяснение путей развития национальной культуры было подчинено требованию революционного преобразования всей русской жизни, чего мы не находим у великих деятелей нашей академической науки XIX века. Но и в их работах мы не можем не ощущать того подъема общедемократической мысли, общедемократических сочувствий, которыми они были одушевлены.

3

Провозглашенный Буслевым методологический принцип единства национального художественного развития, признанный новой филологической наукой 1850-х годов, нуждался в более конкретном применении к русскому историко-литературному процессу.

Н. С. Тихонравову принадлежит честь постановки этой проблемы по отношению к тому явлению, которое со времен спора славянофилов и западников именовалось «разрывом» между русской культурой (и литературой) до- и послепетровской, между тем, чем жила Московская Русь до конца XVII столетия, и тем, что пришло к ней с Петром I и определило ход развития русской общественной мысли и русской литературы XVIII столетия.

Во вступительной лекции к курсу истории новой русской литературы в 1859 году Н. С. Тихонравов говорил о тех поверхностных авторах, которые, «не выяснивши существенного содержания и значения литературы XVIII века, внесли только запутанность в ее историю и поставили ее вне всякой связи с предшествующим литературным развитием».²³

Тихонравов выдвигает двойную задачу перед историками русской литературы рубежа двух столетий — XVII и XVIII: во-первых, показать то новое, что возникло в русской идейной и художественной жизни второй половины XVII столетия, и, во-вторых, проследить переход «наследия» XVII века в XVIII и его место там, в борьбе и столкновении новых идей.²⁴ В публичной речи, посвященной двухсотлетию возникновения русского театра, он говорил о театре, возникшем в Москве при Алексее Михайловиче: «Театр московского государя не был случайным явлением среди того могучего движения к новому, которое обнимало русскую жизнь

²³ Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. II, М., 1898, стр. 2 (далее ссылки приводятся в тексте).

²⁴ См. его работы: «Квирин Кульман» (1867), «Первое пятидесятилетие русского театра» (1872), «Трагедокомедия Феофана Прокоповича „Владимир“» (1872) и др.

в XVII столетии. Новая „потеха“, отодвигавшая царя от благочестивых развлечений православной старины... от церковных „действ“ прошедшего, порывавшая его связи с носителями народного русского комизма: скоморохами и домрачами, — новая потеха вызвана была не мимолетным желанием царя подивоваться на игру иноземных актеров... Возникновение театра при дворе Алексея Михайловича было одним из ярких знамений нового духа, разлагавшего старую русскую косность и византийскую исключительность, которая столько веков сдерживала свободное развитие творческих сил русского народа» (II, 93).

Тихонравов внимательно следит за «новым духом», который он умеет найти в самых различных явлениях духовной жизни второй половины XVII столетия. Каждое такое свидетельство входит в систему его представлений о единстве национально-культурного процесса.

В свете этого представления и широко привлеченных данных рукописной литературы XVIII столетия иной облик получает у него и сама петровская эпоха: «Исключивши некоторые переводные учебники, мы найдем в литературе Петровской знакомые начала XVII века или простое повторение его литературных явлений. Троянская история, Эзоповы басни и многие литературные произведения Петровской эпохи потому и нашли себе такое распространение в народном чтении, что они не были новостью для читателей, что в иной форме они передавали им старое содержание, с которым они давно свыклись, сроднились» (II, 6—7).

Отсюда вытекает и ответ на вторую задачу, поставленную Тихонравовым перед исследователями переходной эпохи: «Одним словом, средневековое содержание народной европейской литературы, разными путями перешедшее в нашу, обновленное литературным движением второй половины XVII века, в более разнообразных формах передано восемнадцатому и составляет важнейшее достояние его литературы в первую половину века» (II, 7).

Следовательно, «важнейшее достояние» духовной жизни первой половины XVIII века — это повествовательная литература XVII века. Так устанавливаются действительные связи в живом процессе литературного развития и вместо якобы созданного Петром «разрыва» с «истинными» традициями древнего благочестия и смирения мы видим обоснование иного взгляда на органическую преемственность русского литературного движения. Более того, в истолковании Тихонравова и сама реформа Петра I оказывается ответом на глубокие внутренние потребности русской жизни, настоятельно заявившие о себе уже с середины XVII века.

К работам Тихонравова полезно было бы обратиться тем современным исследователям, которые еще и сейчас, когда наши представления о противоречивости и динамичности духовной жизни Московской Руси несравненно богаче и точнее, чем они были 100 лет тому назад, находятся во власти идеи о полной неподвижности и неизменяемости облика «Святой Руси» до самой эпохи реформ Петра I.

Идеей единства процесса развития национальной художественной культуры и осознания ее как исторического процесса проникнуты все работы Тихонравова. «... Древний письменный памятник представлялся Тихонравову, — указывает Пыпин, — не сухим предметом археологии, а свидетелем живого движения истории, свидетелем старого мировоззрения, общественных волнений, религиозных упований, народно-поэтических преданий. После Буслаева, который впервые взглянул на старую письменность с точки зрения народно-поэтической старины, едва ли кто-нибудь другой сделал так много, как Тихонравов, для расширения историко-литературных наблюдений в старой письменности, а затем и в полузабытой литературе XVIII века».²⁵

²⁵ А. Пыпин. Н. С. Тихонравов и его научная деятельность. В кн.: Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. I, стр. XCV—XCVI.

А. Н. Пыпин, оценками которого мы воспользовались при характеристике Буслаева и Тихонравова, в начале своего научного пути был одним из самых деятельных и настойчивых исследователей, открывавших для русской культуры целые неизведанные области литературы. Его книга «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (1857), основанная почти целиком на рукописном и тогда совершенно неизученном и почти не опубликованном материале, имела своей основной задачей показать, как старинная русская повесть, переводная или оригинальная, отражала в себе народную жизнь и народные понятия своего времени. Такой подход позволил Пыпину установить, что и переводные повести, заимствованные из византийской или польской литературы, на русской почве превращаются в «свои», приобретают новый характер, новый смысл. «... Оставляя без изменения общие мысли, переводчик, или лучше сказать переделыватель, — писал он, — заменял частные, национальные черты подлинника другими, взятыми из русского быта, потому что хотел быть понятнее для читателей, или же сам понимал таким образом свое дело. Оттого книга, переделанная на русские нравы, теряла свою исключительную физиономию и находила больше сочувствия у читателей».²⁶

В этой ранней работе своей Пыпин не мог по разным причинам, в том числе и цензурным, высказать во всей полноте свою мысль о том, что наибольшее значение во все эпохи литературного развития имеют те произведения, которые прямо или косвенно содействуют пробуждению в народе и обществе демократического сознания. В рецензии на «Исторические очерки...» (1861) Буслаева он писал: «В истории народности поэтические создания составляют действительную заслугу только в той степени, насколько они подвинули вперед сознание: мы уменьшим историческую цену этой поэзии, если она была только путями развития, и отдадим преимущество тем историческим явлениям, которые освобождали народ от этих помех и вводили его на свободную дорогу».²⁷

Эта мысль была положена Пыпиным в основу общей концепции его истории русской литературы,²⁸ этого, до сих пор самого замечательного в русской науке единоличного опыта создания всеохватывающей работы, где был бы изложен весь путь развития русской литературы, письменной и устной народной словесности.

Таким образом, «История русской литературы» Пыпина как бы завершала собой классический период русской филологической науки. В ней идея единства процесса литературного развития нации получила наконец полное и систематическое осуществление.

Для Пыпина история литературы — это история сознания народа, это самосознание нации, а собственно художественная литература («поэзия») является только одним из способов выражения этого самосознания. «... История литературы есть историческое отражение внутренней жизни народа...» — писал он во «Введении» к «Истории русской литературы», утверждая одну из основных заповедей русской филологии классического периода — понятие единства всего процесса художественного развития нации, в который на равных правах входит устная народная словесность, средневековая письменная литература, художественная деятельность нового и новейшего времени.

Его «История» написана именно таким образом. В ней рассматривается не только вся русская литература от ее истоков до Гоголя включительно, но и весь русский фольклор, обзор которого помещен между изложением литературы допетровской и новой.

²⁶ А. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857, стр. 4.

²⁷ «Современник», 1861, № 1, отд. II, стр. 20.

²⁸ А. Н. Пыпин. История русской литературы. СПб., 1897, тт. I—IV.

Таким образом, принцип единства художественного развития нации в итоговой работе Пыпина получил наиболее полное для того времени осуществление.

Изучение путей художественного развития нации в его единстве было обусловлено стремлением русской исторической филологии понять и объяснить национальное своеобразие русской литературы. В отличие от Шевырева и славянофилов, считавших, что духовная культура русского народа по самой своей православной религиозной сущности может быть понята только из себя самой, создатели русской историко-литературной науки исходили из прямо противоположного убеждения. Они были глубочайшим образом убеждены, что только сравнительно-историческое изучение русской словесности в широком кругу ее международных связей, взаимовлияний, скрещиваний и заимствований может дать науке материал для решения проблемы национального своеобразия художественной культуры русского народа.

Именно русская историческая филология XIX века выработала правильное, подлинно научное отношение к проблеме литературных влияний и заимствований, так болезненно и страстно обсуждавшейся в нашей критике лет двадцать пять тому назад. Пыпин, подводя итоги очень плодотворному периоду сравнительно-исторических исследований русской литературы, писал в 1893 году: «Малодушная мысль, что заимствование недостойно великого народа, просто не подтверждается историей. Вся история человеческого просвещения, и с ним литературы, есть история постоянных заимствований и взаимодействий, — с тех древнейших эпох, до которых достигает исследование, и до новейшего времени: передавался от одного народа к другому собранный запас знаний, направлений мысли, литературных форм и идей, и затем развитие шло новыми путями, с новыми применениями, старый запас умножался новыми приобретениями и новыми оттенками национальных дарований».²⁹

Идея единства процесса художественного национального развития в представлении создателей русской филологической науки предполагала самое тщательное изучение внутренних сил, создававших это развитие, тех областей словесности, в которых всего сильнее проявлялось не официальное, не православно-догматическое, а живое, поэтическое отношение к действительности, выступавшее по условиям эпохи чаще всего в форме «ересей» и «ложных» учений.

В этом смысле особенно показателен интерес Н. С. Тихонравова к так называемым «отреченным» (запрещенным церковью) произведениям средневековой русской письменности. Тихонравов в своей работе об отреченных книгах указал, что они, равно как и устные легенды, услышанные русскими паломниками по «святым местам», стали питательной почвой для народной поэзии: «Духовный стих, разносившийся по русской земле каликами убогими, создавался под влиянием людей грамотных, выдававшихся из массы начитанностью в „святых“ книгах. В стихах повторяются те же апокрифические легенды, которые читались по русским монастырям грамотными „вожами и языками“ калик, повторяются легенды, запрещенные на Русь из византийской и юго-славянской литературы. Так, древние калики-паломники распространяли отреченные легенды по русской земле, или записывая их со слов в сказания о своих хождениях, или содействуя обратному переходу записанной и литературно обработанной отреченной статьи в устную поэзию русского народа» (I, 138).

Исследование и публикация отреченных книг, предпринятые Тихонравовым, интересны методологически не только тем, как они устанавливают пути перехода книжно-легендарных сюжетов и мотивов в народную поэзию. В своей работе об отреченных книгах Тихонравов показал борьбу

²⁹ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I. СПб., 1907, стр. 32.

идей и мнений, которая шла в русской литературе и публицистике тех веков русской истории, которые долгое время воспринимались как эпоха единодушного православно-религиозного благочестия. Подробно изложил споры о «земном рае», занимавшие умы русских людей в XIV веке, Тихонравов писал, подчеркивая именно это, им обнаруженное, разномыслие: «... в то время, как Тверь колебалась сомнениями о существовании земного рая, старый Новгород, опираясь на народные предания туземные и чужие, известные по славянским переводам, отстаивал существование рая на земле. Приют стригольников, Новгород, пытался удержать за верующим христианином убеждение, что земной рай не погиб» (I, 224). Шевырев в своей «Истории русской словесности» подробно излагает содержание «Послания» Василия о земном рае,³⁰ но причина его появления, по сути тех споров, которые побудили Василия направить свое послание в Тверь, его не занимает, он ограничивается лаконическим сообщением, что «поводом к нему были прения, происходившие об этом предмете в тверском духовенстве и народе».³¹

4

Русская историческая филология XIX века искала в русской художественной культуре с самых первых ее шагов отражение духовной жизни народа, его стремлений и надежд, его недовольства настоящим и представлений о будущем.

Создатели русской исторической филологии под несомненным воздействием общественного подъема 1850—1860-х годов одни — бессознательно — испытывали на себе влияние революционно-демократической критики, другие, как Пыпин, сознательно усваивали многие идеи Чернышевского и Добролюбова, хотя и не переходили на позиции революционного демократизма.

Выдвинутая исторической филологией идея единства национальной культуры в процессе ее развития, т. е. в истории, в диахронии, содержала в себе с самого начала представление о внутренней противоречивости этого процесса, о наличии в нем борющихся сил, мнений и убеждений. Однако именно тогда, когда русская академическая наука XIX века обращалась к исследованию внутренних сил русского историко-литературного процесса, она сталкивалась с непреодолимыми для нее методологическими трудностями.

Чем дальше и шире разрасталась эта наука в трудах учеников и последователей, тем больше сомнений появлялось в работах учителей. Возникали какие-то внутренние осложнения, заставлявшие заново ставить самые основные проблемы науки.

В 1893 году Александр Веселовский с нескрываемой иронией писал: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право осватило как *res nullius*, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?»³²

Девятисотые годы были последним, итоговым десятилетием классического периода русской филологической науки. В 1893 году умер Тихонравов, в 1897 году — Буслаев, в самом начале XX века прекратилась научная деятельность Пыпина (1904) и Александра Веселовского (1906).

³⁰ Степан Шевырев. История русской словесности, ч. III, стр. 235—237.

³¹ Там же, стр. 237.

³² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 53.

И если ученый такого масштаба, как Веселовский, выпущен был жаловаться на недоговоренность по самому существенному вопросу историко-литературной науки, по вопросу о ее предмете, то иначе как сигнал бедствия эту жалобу нельзя было воспринять. Как бы отвечая Веселовскому, но, по-видимому, более следуя ходу собственных рассуждений, Пыпин во «Введении» к своей четырехтомной «Истории русской литературы» подробно остановился на разногласиях по поводу определения предмета и содержания истории литературы. При этом, излагая состояние вопроса и точки зрения европейских филологов, Пыпин называет тех же исследователей, что и Веселовский, характеризует воззрения Ген-Бринка, Гюйо, Брюнетьера, Тэна, Пауля и других.

С особым сочувствием Пыпин говорит о теории Ипполита Тэна. «Постановка вопроса, — пишет он, — сделанная Тэном, была большим шагом вперед по широте исторического взгляда, потому что в истории литературы в конце концов действительно должно искать отражения психологической жизни народа». ³³ Если принять во внимание, что, говоря о психологии народа, Пыпин имеет в виду то, что в последнее время мы предпочитаем называть социальной психологией, тогда мы яснее представим себе его решение вопроса о содержании «истории литературы».

Пыпин очень хорошо понимал, что «движение литературы остается тем не менее отдельным процессом народной и общественной жизни, который не укладывается ни в политическую, ни в культурную историю общества, потому что в нем действуют интимные силы мысли, чувства и поэтического творчества, которые имеют свое особенное развитие, свою специальную традицию и способ воздействия». ³⁴

Вот этот вопрос об «интимных силах» поэтического творчества, о его «традициях» и «способе воздействия», поставленный с такой отчетливостью Пыпиным, для Веселовского был той самой главной проблемой, которой он посвятил главный труд жизни — незавершенную «Историческую поэтику». В статье 1893 года, которую мы цитировали выше, он писал по поводу определения истории литературы: «Одно из наиболее симпатичных на нее воззрений может быть сведено к такому приблизительно определению: история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах. История мысли более широкое понятие, литература ее частичное проявление. . .» ³⁵ И далее следует указание на то, что должна сделать наука, чтобы понять литературу как «частичное проявление» истории мысли: «. . . ее (истории литературы, — И. С.) обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории. Но такое определение требует и анализа, который ответил бы поставленным целям». ³⁶

Итак, «эволюция поэтического сознания и его форм» — такова задача истории литературы. А каков должен быть путь исследования «поэтического сознания», откуда его начинать?

Русская историческая филология классического периода двигалась по двум путям.

Буслаев и Тихонравов на протяжении почти всей своей научной деятельности основное внимание уделяли фольклору или письменной, но «безавторской» литературе. Их исследования разнообразнейших жанровых явлений, где личность автора, в сущности, поглощена его произведением,

³³ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 7. Впервые это «Введение» было напечатано в «Вестнике Европы» (1893, октябрь, стр. 656—688) под названием «Вопросы литературной истории».

³⁴ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 29—30.

³⁵ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 53.

³⁶ Там же.

даже если мы располагаем какими-либо биографическими сведениями о нем, предполагали возможным поставить историческую действительность и все виды словесного искусства в прямые отношения, минуя авторскую личность.

Иную позицию в этом вопросе занимал Пыпин. Он не ограничивался ни хронологически, ни принципиально изучением «безличных» сфер словесно-художественной деятельности. И в своей «Истории русской литературы», и в предшествовавших ей работах он уделял эпохе «личного» творчества не меньшее, если не большее внимание. Его известные монографические исследования о Белинском, Салтыкове-Щедрине показательны как сознательное продолжение традиций Белинского и Добролюбова.

Александр Веселовский проделал сложную эволюцию. После его работ об итальянском Возрождении, где живо ощущается то могучее пробуждение «чувства личности», о котором говорит Ленин, характеризуя 1860-е годы, Веселовский на протяжении 1870—1880-х годов занимался изучением той же сферы художественного творчества, что Буслаев и Тихонравов. Только масштабы исследований, их география у него стали гораздо шире и разнообразнее. Он охватил в своих работах Запад и Восток, ему мировая наука обязана окончательным установлением правильной исторической точки зрения на огромную роль Византии и славянских культур в посредничестве между Востоком и Западом, в международном обмене поэтическими идеями и сюжетами, подготовившем создание великих национальных литератур Западной и Восточной Европы.

Но с начала 1890-х годов Веселовский, как и его старшие коллеги, вновь обращается к изучению творчества «личного», творчества великих деятелей итальянской и русской литературы. Он пишет монографии о Боккаччо и Жуковском, статьи о Петрарке и Пушкине. О последнем задумывает обширное монографическое исследование... И этот поворот к «личным» темам падает примерно на то же самое время, когда Буслаев начинает заниматься творчеством Тургенева, а Тихонравов — Гоголем.

По-видимому, в этом дружном обращении ученых, так много сделавших для изучения того, что они считали прямым выражением «народности», «народной психологии» в художественном творчестве, к деятельности великих личностей литературы, к почину индивидуальному сказалось сознание недостаточности, односторонности изучения искусства без его творцов.

Может быть даже ими руководило сознание невозможности построить единую историю литературы, объединяющую все отрасли словесно-поэтического творчества, обходя наиболее развитые его формы, наиболее близкие к историческому и общественному опыту самих ученых.

Веселовский так прямо и ставил вопрос о соотношении исторического изучения и современного опыта: «Старина отложилась для нас в перспективу, где многие подробности затушеваны, преобладают прямые линии, и мы склонны принять их за выводы, за простейшие очертания эволюции. И отчасти мы правы... историческая память может и ошибаться; в таких случаях новое, подлежащее наблюдению, является мерилom старому, пережитому вне нашего опыта. Прочные результаты исследования в области общественных, стало быть, и историко-литературных явлений, получаются таким именно путем».³⁷

Грандиозный замысел «Исторической поэтики», которая должна была бы проследить развитие «поэтических форм» от их зарождения вместе с языком и сознанием у человека до высокоразвитых художественных свершений мировой литературы, не был выполнен скорее всего потому,

³⁷ Там же, стр. 55.

что, как предполагает автор единственной у нас монографии о Веселовском, переход от «певца» к «поэту» не мог быть прослежен в простой последовательности, как непрерывная эволюция.³⁸ Здесь требовалась иная методологическая основа, поскольку изучение индивидуального творчества предполагало изучение индивидуального сознания творца, а последнее, в свою очередь, должно было быть рассмотрено как порождение некоего общего — исторической эпохи, ее мысли и общественных интересов. Это было бы возможно для Веселовского и русской филологической науки его времени, если бы ею была усвоена, применительно к специфике литературы, методология исторической науки, которая была предложена марксизмом и с блеском и основательностью разрабатывалась молодыми в 1890-е годы авторами «Монистического взгляда на историю» и «Что такое друзья народа...».

Как известно, «Веселовский не воспринял идей марксизма, но кто из наших крупных академических литературоведов оказался способным к этому в дооктябрьской России и кто из них сумел по-настоящему оплодотворить ими нашу литературоведческую науку? Можно ли от любого деятеля в области культуры требовать большего, чем он мог дать, трудясь в определенных исторических условиях, будучи ограничен условиями своего жизненного опыта и традициями своей среды?»³⁹

И наше отношение к «исторической филологии» XIX века определяется не тем, чего она не смогла осуществить, а ее действительными достижениями, уровнем ее методологической ответственности, масштабностью замыслов и умением конкретные задачи историко-литературной науки соразмерять с общими целями развития национальной культуры.

³⁸ См.: Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский. Пгр., 1924, стр. 207—208.

³⁹ Н. К. Гудзий. О русском литературоведческом наследстве, стр. 139.



О ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ «КНЯГИНИ ЛИГОВСКОЙ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В исследованиях о лермонтовской прозе принято указывать на художественное родство принципов психологической характеристики в романе «Княгиня Лиговская» с пушкинской манерой изображения внутреннего мира персонажей через поступок, через внешнее действие. У. Р. Фохт, например, пишет: «Воспроизводя пушкинские средства изображения внутреннего мира персонажей, Лермонтов в „Княгине Лиговской“ показывает характеры не непосредственно в их психологическом содержании, а главным образом в их поступках и действиях».¹ «Роман „Княгиня Лиговская“, — отмечает В. А. Глухов, — продолжал „Повести Белкина“ еще в одном отношении: подобно Пушкину, Лермонтов в нем отказывался от углубленного психологического анализа, предпочитая внутреннее состояние героев прояснять их поступками. . .»²

Усложнение и совершенствование психологизма в «Княгине Лиговской» усматривают лишь в стремлении «обстоятельно изобразить. . . внутреннюю жизнь героев» (В. А. Глухов), в первых попытках изображения «подробностей чувств» (Е. Н. Михайлова), «нюансов душевного облика» (У. Р. Фохт).

В «Княгине Лиговской» есть психологические описания, цитируемые иногда как исчерпывающее подтверждение лермонтовской «традиционности». Таков, к примеру, эпизод с получением анонимного письма Лизой Негуровой: «От такого письма с другою сделалась бы истерика, но удар, поразив Елизавету Николаевну в глубину сердца, не подействовал на ее нервы, она только побледнела, торопливо сожгла письмо и сдула на пол легкий его пепел.

Потом она погасила свечу и обернулась к стене: казалось, она плакала, но так тихо, так тихо, что если б вы стояли у ее изголовья, то подумали бы, что она спит покойно и безмятежно».

Все здесь как будто ориентировано на знакомые приметы пушкинского психологического письма. Но это только на первый взгляд. По существу же внешние движения персонажа, внешняя логика его поступков уже не опредмечивают течение человеческих переживаний сколько-нибудь определенно и недвусмысленно. Скорее напротив: они маскируют эмоции. Взору доступна лишь обманчиво спокойная «поверхность» душевного потока, глубинные же струи его не выходят наружу. Поступок лишь отдаленно и лишь по контрасту намекает на глубину и силу душевного потрясения. Существо же переживаний, конкретный ход чувства, психологическая оценка ситуации — все это не восстановимо по ориентирам внешнего действия. Более того, кажется, Лермонтов-художник здесь уси-

¹ У. Р. Фохт. Пути русского реализма. «Советский писатель», М., 1963, стр. 193.

² В. Глухов. «Герой нашего времени» и «Евгений Онегин». (К вопросу о творческом методе). В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 288—289.

ленно подчеркивает расхождение внешнего и внутреннего в человеке, давая понять, что далеко не все в душевном мире личности может быть воплощено однозначным языком внешнего описания. Запомним на всякий случай этот момент в сюжетной «траектории» второстепенного лермонтовского персонажа, когда герой, мир которого во многом зависит от авторитарных норм среды, вдруг оказывается наедине со своей личностной сущностью, тайной своей душевной жизни, не разложимой на элементы словесной психологии.

Необычна и позиция, занимаемая лермонтовским повествователем. Хотя это позиция «внешнего наблюдения», суть дела в том, что перед нами позиция «наблюдателя», точно бы не вполне уверенного в окончательности своих умозаключений. «...Казалось, она плакала, но так тихо, так тихо, что если б вы стояли у ее изголовья, то подумали бы, что она спит покойно и безмятежно». Сознвая всю относительность своего суждения о психологическом состоянии персонажа по поступкам, повествователь подключает в структуру психологического описания вторую, «отчужденную» точку зрения, расценивающую происходящее со столь же внешней позиции («...если б вы стояли у ее изголовья...»). В итоге оказывается возможным двойное осмысление душевного события. В соположении этих двух точек зрения внешняя повествовательная позиция «наблюдателя», допускающая в пушкинской прозе возможность вполне определенной психологической трактовки поступка, отчетливо раскрывает свою уязвимость в мире психологически сложных характеров.

Уже в «Княгине Лиговской» Лермонтов во многом преодолевает традиционные способы характеристики, опиравшиеся на неосложненность отношений внешнего действия персонажа и движений его души. Лермонтов демонстрирует относительность и условность там, где прежде господствовало, так сказать, презумпция безусловности. Лермонтовское психологическое описание если и не разрывает окончательно связи поступка и переживаний, то во всяком случае показывает непрямолинейность, неоднозначность этих связей, допуская двойственные истолкования одних и тех же фактов и зависимость их восприятия от позиции воспринимающего субъекта.

В «Княгине Лиговской» поступки героев нередко контрастируют с переживанием, призваны замаскировать глубинное брожение страстей. В этих условиях психологическая характеристика неизбежно начинает вбирать в себя многообразные оговорки, уточнения, апелляции к читательскому «суждению», элемент предположительности и неопределенности:

«Может быть, если б в его упреке проглядывало сожаление о мшувшем, желанье ей снова нравиться, она бы сумела отвечать ему колкой насмешкой и равнодушием, но, казалось, в нем было оскорблено одно самолюбие, а не сердце... Казалось, Печорин гордо вызывал на бой ее ненависть...»

«Какое-то болезненное замирание, какая-то мутность и неподвижность мыслей...»

«...Он принял какой-то холодный, принужденный вид».

«Печорин все это видел, и нечто похожее на раскаяние закралось в грудь его...»

«Ее милое лицо приняло какой-то полухолодный, полугрустный вид, и что-то похожее на слезу пробежало, блистая, вдоль по длинным ее ресницам...»

«Ее глаза то тусквели, то блистали, губы то улыбались, то сжимались; щеки краснели и бледнели попеременно: но какая причина этому беспокойству?... может быть, домашняя сцена, до него случившаяся, потому что князь явно был не в духе, может быть, радость и смущение воскресающей, или только вновь пробуждающейся любви к нему, может быть,

неприятное чувство при встрече с человеком, который знал некоторые тайны ее жизни и сердца, который имел право и, *может быть*, готов был ее упрекнуть...»

В художественной системе, где релятивным оказывается едва ли не всякое суждение о переживании по поступкам, не только повествователь, но и персонажи заражены ощущением загадочной сложности чужого душевного мира. «Странно, — подумал Печорин, садясь в сани, — было время, когда я читал на лице ее все движения мысли так же безошибочно, как собственную рукопись, а теперь я ее не понимаю, совершенно не понимаю». Печоринское признание можно было бы предпослать в качестве своеобразного эпиграфа психологической живописи романа.

Ранний роман Лермонтова отмечен печатью острого художественного сдвига в сторону новых способов изображения души. Подобные сдвиги ощутимы в литературе лишь на фоне живой традиции. Полемический диалог, столкновение эстетических принципов возможно лишь там, где существуют живые контакты прошлого художественного опыта с современностью. «Несходство нуждается в сходстве для того, чтобы передать „свое“, создать свою выделенную систему».³ Вот почему Лермонтов не просто обходит стороной характерологическую манеру Пушкина-прозаика как если бы ее вообще не существовало. Лермонтов перекраивает почерпнутые из прошлого литературного опыта способы психологической характеристики, действуя на их же собственной литературной почве.

Предметная сфера, на которую опиралась долермонтовская психологическая поэтика, сфера поступка, внешнего действия, портретного описания широко развернута в «Княгине Лиговской». Мало того. Воспроизводится традиционно закрепленная за этой сферой внешняя позиция повествователя. Но здесь-то и проступает «несходство сходного». Следуя логике традиционного психологического описания, мы и в лермонтовских характеристиках расчитываем встретить систему реальных, непротиворечиво и четко опредмечивающих эмоции персонажа, намечающих кратчайший путь от поступка к его психологическим истокам. А вместо этого всплывают всевозможные фигуры относительности, все эти лермонтовские «казалось» и «может быть». В итоге четкая каузальная связь между поступком и его психологическими мотивами, связь, как бы молчаливо постулируемая традицией, у Лермонтова оказывается распатанной.

Лермонтовская неудовлетворенность традиционно описательными приемами психологической характеристики с особенной очевидностью проглядывает в диалогически заостренных «репликах» повествователя, адресованных «читателю». Образ читателя в «Княгине Лиговской» сконструирован так, что его угол зрения порой предполагает шаблонную меру видения. Внешняя позиция наблюдателя, занимаемая лермонтовским повествователем в «Княгине Лиговской» и реализуемая, как мы в этом могли убедиться, лишь с многочисленными поправками на относительность, — эта позиция «приписывается» читателю «в чистом виде», со всеми ее издержками, существо которых уже очевидно для Лермонтова. Его повествователь не однажды обращается к восприятию некоего условного «опытного наблюдателя» как будто затем, чтобы подкрепить свое суждение о душевных движениях персонажа, на самом же деле затем, чтобы продемонстрировать бессилие всяческой (в том числе и художественной) «физиономики».⁴

³ Виктор Шкловский. Тетива. О несходстве сходного. «Советский писатель», М., 1970, стр. 51.

⁴ На Лафатера, автора «Физиономики», лермонтовский повествователь ссылается вполне почтительно, противопоставляя возможному мнению поклонников Лафатера о Печорине мнение толпы, которая «говорила, что в его (Печорина, — В. Г.) улыбке... есть что-то». И однако ж в психологическом контексте романа «физиономика» в широком смысле, как способ суждения о характере по внешним

«Видя ее (Веру, — В. Г.) в первый раз, вы бы сказали, если вы опытный наблюдатель, что это женщина с характером твердым, решительным, холодным, верующая в собственное убеждение, готовая пригнать счастье в жертву правилам, по не молве. Увидевши же ее в минуту страсти и волнения, вы сказали бы совсем другое — или, скорее, не знали бы вовсе, что сказать». Перед нами своеобразная псевдохарактеристика, смысл которой заключается лишь в констатации неоднородных, не сводимых к какой-то одной психологической плоскости противоречий души. Традиционная поэтика там, где она имитировала точку зрения персонального рассказчика, эстетически узаконивала всезнание «опытного наблюдателя». Лермонтов же ссылается на всеведение «опытного наблюдателя», в сущности, для того, чтобы наградить его в заключение насмешливым щелчком. Ирония отчетливо проступает в семантических столкновениях слова («опытный наблюдатель» — «не знали бы вовсе, что сказать»).

Устойчивые и твердые очертания человеческих эмоций порою «расплавлены» у Лермонтова. В лермонтовском человеке, даже если он определен надличными психологическими устоями среды (а в «Княгине Лиговской» все герои, хотя и в разной степени, не свободны от влияния «света»), временами ощущается какая-то тайна, паличие душевных возможностей, над которыми не властны законы сословной психологии. Это новое восприятие душевного бытия, акцентирующее относительность и неполноту всякого внешнего проявления чувств, неизбежно входит в противоречие с реализованными в «Княгине Лиговской» принципами повествования.

Повествователь Лермонтова уже не подчеркнуто персональный рассказчик с четко очерченными границами видения, с эстетически локализованным уровнем оценки, с отчетливой системой характерологических примет. Но это еще и не повествователь поздней психологической прозы, растворивший свое видение изображаемого мира в объективной логике композиционных сцеплений, в многообразных и сложных пересечениях точек зрения героев, снявший всякую дистанцию между повествованием и его объектом, расценивающий изображаемое не «извне», а «изнутри» самого изображения. Лермонтовский повествователь в «Княгине Лиговской» пока что еще рассказчик, но рассказчик *условный*, то предоставляющий событиям разворачиваться «своим ходом», то вторгающийся в рассказ со своими оценками и суждениями, которые здесь повозможно возвести ни к автору, ни к некоей рассказывающей личности. Ведь характерологические приметы этой «личности» не заявлены сколько-нибудь определенно ни в речи, ни в какой-либо сумме художественно-биографических реаллий.

Трудно согласиться с Г. М. Фридлиндером (высказавшим ценные суждения о поэтике лермонтовской прозы), когда он пишет, что в отличие от «Героя нашего времени» в «Княгине Лиговской» рассказ ведется от автора и что роман этот построен «в форме условно „безличного“, „объективного“ авторского рассказа о герое».⁵ Можно бы на множестве примеров показать, что это не так, что в повествовании постоянно дают о себе знать следы индивидуальной экспрессии, индивидуальной оценки, что рассказ от первого лица постоянно возникает в романе

чертам человека, в сущности, отвергается, и суждения «толпы» с ее неопределенными «что-то», чисто интуитивными, по и застрахованными от рационалистической прямолинейности и однозначности, оказываются едва ли не ближе лермонтовскому принципу психологической релятивности. Об интересе Лермонтова к сочинениям Лафатера см.: В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Изд. «Просвещение», М.—Л., 1966, стр. 186—187.

⁵ Г. М. Фридлиндер. Поэтика русского реализма. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 190—191.

и что все это не может быть возведено прямо и непосредственно к автору как субъекту речи и носителю оценок. Ограничимся только одним, но достаточно красноречивым эпизодом: «Лизавета же Николаевна... о! знак восклицания... погодите!.. теперь она взопла в свою спальню и кликнула горничную Марфушу — толстую, рябую девицу!.. дурной знак!.. я бы не желал, чтоб у моей жены или невесты была толстая и рябая горничная!..» «...О, любезные друзья, не дай бог вам влюбиться в девушку, у которой такая горничная, если вы разделяете мои мнения, — то очарование ваше погубило навеки». Нужно ли доказывать, что «безличного», «объективного» авторского рассказа здесь нет и в помине. *Рассказчик* Лермонтова *условен* в том смысле, что он совмещает в себе разноликие речевые стихии, не сливающиеся в представление о *едином* лице, о *единой* рассказывающей личности. Вот, к примеру, еще один лик лермонтовского рассказчика, резко контрастирующий с тем, который проступает в только что приведенном отрывке: «Дальнейший разговор их я не передаю, потому что он был бессвязен и пуст, как разговоры всех молодых людей, которым нечего делать».

Пространственная позиция повествователя в «Княгине Лиговской» неоднозначна. Пространственно незафиксированная, всеобъемлюще «абстрактная» в изображении среды и социальной биографии героев, допускающая свободные переходы из одного предметного плана в другой, из одного событийного русла в другое, эта позиция четко локализуется, как только речь заходит об изображении душевных движений персонажа. Повествователь в этом случае оказывается «рядом с героем», тщательно фиксируя все происходящее с ним. Однако в художественном мире, в котором уже остро осознана недостаточность внешне описательных характеристик, в котором по объективной логике изображения Лермонтов вплотную подходит к необходимости непосредственно исповедального психологического самораскрытия характеров, — в этом мире внешняя, «наблюдательная» позиция повествователя, какими бы многозначительными коррективами она ни была оснащена, все-таки воспринимается как препятствие на пути проникновения в глубины душевного мира персонажей. Повествовательная «конвенция» «Княгини Лиговской», закрепляющая взгляд «извне», отягощала мотивировочную сферу романа необходимостью всевозможных уточнений и объяснений с читателем. Ведь если эта «конвенция» жестко ограничивала повествовательское всеведение, значит автор должен был позаботиться о том, чтобы психологическая характеристика персонажей не расходилась с той мерой видения, которая была отпущена рассказчику. Даже позиция наблюдателя нуждалась в мотивировках, поскольку лермонтовский повествователь не был включен в систему изображения на правах рассказывающего персонажа, имеющего свою сюжетную «траекторию». Наконец, особые осложнения с мотивировками возникали там, где нужно было совместить ограниченный психологический кругозор рассказчика с широтой авторских представлений о душевном мире личности.

Но затруднения с мотивировками вытекают не только из повествовательных установок романа. Они вытекают из психологической природы личности как ее понимает Лермонтов. «Конечно, ни одна отпетая красавица не поверяла мне дум и чувств, волновавших ее грудь после длинного бала или вечеринки, когда в одинокой своей комнате она припоминала все свое прошедшее, пересчитывала все любовные объяснения, которые некогда выслушала с притворной холодностью, притворной улыбкой — или с истинным наслаждением и которые не имели для нее других следствий, кроме лишних десяти строк в альбоме или мстительной эпиграммы отвергнутого обожателя, брошенной мимоходом позади ее стула во время длинной мазурки. Но я догадываюсь, что эти размышления должны быть тяжелы, несносны для самолюбия и сердца — если оное па-

лицо имеется, ибо натуральная история пынче обогатилась новым классом очень милых и красивых существ — именно классом женщин без сердца». Это отступление по поводу размышлений Лизы Негуровой, предвещающее события третьей главы, примечательно во многих отношениях. Начало фразы — как бы реакция на предполагаемый вопрос, предвосхищающая возможное сомнение в психологической осведомленности рассказчика. Было бы опрометчиво усматривать в подобных «оправданиях» повествователя (они встречаются в «Княгине Лиговской» не однажды) чисто внешний, риторический жест или простую дань раскованно-свободной «болтовне» с читателем (в стиле Марлинского), которой в общем-то не чужается и лермонтовский рассказчик. Дело в том, что подобные оговорки — в духе ранней лермонтовской прозы, с характерными для нее постоянными коррекциями повествовательной позиции и художественного знания о герое. Может показаться, что повествователь Лермонтова, затрудняющийся в психологических мотивировках, весьма просто выходит из положения. Демонстрируя свое знание светских нравов, он начинает с того, что подставляет в характеристику типовое (образ «отцветшей красавицы») на место индивидуального, набрасывая серию деталей, конкретность которых должна быть осмыслена в плане некоего психологического стереотипа. С личностью эти детали соотносимы лишь в той мере, в какой они соотносимы с социально-психологической общностью. Очевидно, что такой изобразительный прием предвосхищает стилистику физиологического очерка 40-х годов. Иронический экскурс в натуральную историю, которая «обогатилась новым классом очень милых и красивых существ — именно классом женщин без сердца», лишь подкрепляет сходство.⁶ С другой стороны, характеристика, построенная на замещении индивидуального типовым, на возведении единичной детали в ранг сословного символа, уже разрабатывалась гоголевской прозой.

Но там, где остановится русский физиологический очерк, исчерпав свою художественную задачу построением типа, там, где останавливался Гоголь, извлекавший из подобных подстановок *pars pro toto* резкий сатирически-гротесковый эффект, — Лермонтов двигается дальше.

Он пытается переступить черту, отделяющую в его художественной концепции человека типовое от индивидуального, сословное от личного. Ведь уже предположение рассказчика о размышлениях «тяжелых, несносных для самолюбия и сердца», перебрасывает мост к упомянутой сцене с письмом, в которой изображение чувства резко расходится с психологическим стереотипом, открывающим характеристику. С другой стороны, самое это ощущение черты, границы, за которой кончается в человеке сословное и начинается индивидуальное, в высшей степени примечательно. Человек «внешний», в поведении которого опредмечены психологические навыки среды, и человек «внутренний», не ущемляющийся в прокрустово ложе сословного норматива, сосуществуют в лермонтовском персонаже пока что на разных, не сопоставимых уровнях, расцениваются как полярные начала. Точки соприкосновения их еще не найдены, их сложное, противоречиво-подвижное взаимопроникновение в искусстве — дело будущего.

Как уже говорилось, лермонтовский повествователь серьезно озабочен поиском психологической мотивировки. В характеристике размышлений Лизы Негуровой мотивировочный «механизм» романа едва ли не сознательно обнажен, становится предметом своеобразного обсуждения, диалога с читателем. И любопытнее всего, что, ссылаясь в поисках мотивировки на психологические нормы среды, повествователь демонстрирует

⁶ О подготовке художественных тенденций натуральной школы в прозе Лермонтова см.: А. А. Жук. Лермонтов и «натуральная школа». В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Изд. МГУ, 1971, стр. 226—233.

по ходу события третьей главы очевидную недостаточность подобных мотивировок. Ведь следом за экскурсом в прошлое героини, тщательно прослеживающим воздействие на характер нравственных устоев быта, социального окружения, разворачивается та самая сцена с письмом, в которой поведение Лизы с такой очевидностью выпадает из только что предложенной психологической «системы отсчета». И это выпадение зафиксировано самим повествователем («От такого письма с другой делалась бы истерика...» и т. д.). Лермонтовский персонаж несет в себе неожиданности всякий раз, когда остается наедине со своим душевным миром.

Психология среды, таким образом, не покрывает безраздельно и безусловно психологию характера: остается почва для несовпадений, для непредвиденного. Повествователь Лермонтова, вообще поразительно осторожный в своих заключениях о душевной жизни героев, сохраняет эту осторожность и там, где он готов подкрепить подобные суждения ссылкой на мотивирующую роль обстоятельств: «Чтоб легче угадать, об чем Лизавета Николаевна изволила думать, я принужден, к моему великому сожалению, рассказать вам некоторые частности ее жизни... тем более, что для объяснения следующих происшествий это необходимо». Точнее было бы сказать, что и в этих случаях повествователь избегает скольконибудь определенных суждений, как бы передоверяя их воображению читателя. Разумеется, эти обнажения мотивирующих приемов, апелляция к читательскому воображению до некоторой степени условность, сопутствующая образу лермонтовского рассказчика, демонстративно нарушающего по воле автора старые законы жизнеподобия в поисках новой художественной диалектики жизнеподобия и условности. Но условность образа повествователя смыкается в «Княгине Лиговской» со своеобразной авторской концепцией душевной жизни героев.

Эта концепция, открывающая в духовном мире человека рядом с психологическим опытом среды не регламентируемую этим опытом, не обусловленную им вполне сферу душевных движений, несет в себе принципиально лермонтовское, глубоко новаторское начало. Здесь открывается путь эстетической автономизации личностной стихии в персонаже, без которой был бы немислим в дальнейшем «Герой нашего времени».

Даже в серьезных исследованиях этого романа порою отмечается, что в его сюжетно-фабульной системе «не различаются конкретные обстоятельства жизни героя, сформировавшая его среда, детали быта».⁷ И хотя в таких случаях делают оговорки, что это — исторически обусловленная незрелость характерологии, все же трудно избавиться от впечатления, будто лермонтовский роман «не дотянул» в чем-то до некоего романного стандарта. Не следует, однако, забывать, что лермонтовский герой принципиально не выводим из односторонней и узкой системы воздействия социальной среды и быта, как, впрочем, не выводимы из нее и многие характеры русского романа второй половины XIX столетия. Где все мотивировано только обстоятельствами среды и нет места для свободы волеизлияния, там нет места и для личной ответственности человека (перед собой и обществом), на которой, как известно, настаивал русский классический роман. Лермонтов отвергает детерминизм в узком смысле, детерминизм сословных обстоятельств. Но называя своего Печорина «героем нашего времени», запечатлевая в его характере разорванную, лишенную целостности психологию современного человека, Лермонтов утверждает в правах принципиально новое для своего времени понимание детерминизма в искусстве. Это понимание учитывает спон-

⁷ М. М. Уманская. «Роман судьбы» или «роман воли»? «Русская литература», 1967, № 1, стр. 25.

такие возможности человеческого духа и воли и лишь в конечном счете соотносит художественную личность не столько со средой, сколько с эпохой в целом, со всем противоречивым комплексом ее духовных воздействий. Обстоятельства времени нераздельно вплавлены в психологическую структуру героя, которая соотнесена с эпохой по принципу соответствия, координации, а не сюжетно оформленной причинно-следственной зависимости.

Вернемся, однако, к «Княгине Лиговской». В неповторимо индивидуальном начале, которое остается в лермонтовском человеке, так сказать, за вычетом сословной психологии, иногда усматривают лишь отголоски традиции, просветительских представлений о природных, естественных возможностях личности, идущих в разрез с тлетворным воздействием социального окружения. Наиболее развернуто эта точка зрения воплощена в книге Е. Н. Михайловой.⁸

Просветительские представления о человеке, в сущности, глубоко рационалистичны. Естественное в личности, по мнению просветителей, покоится на разумных и гармонических основаниях, заключенных в человеческом духе. Мир естественных эмоций, скрытый в человеке под толщей искаженных цивилизацией, ложных страстей, прозрачен и ясен в своих последних глубинах. Ничего иррационального, неопределенного, противоречиво-стихийного, интегрирующего в себе психологически реальную множественность душевных побуждений. В конечном счете природный потенциал личности, сконструированный просветителями, исключает вопрос о реальной, всякий раз неповторимой в своих истоках и в своем течении, исторически конкретной динамике душевной жизни персонажа. Поэтому, быть может, просветительский роман и тяготеет к изображению психологических метаморфоз, неожиданных пробуждений естественного в человеке, подменяя подобными метаморфозами развернутое изображение эволюции характера. С другой стороны, этот роман склонен был, расщепляя заложенное в просветительской модели человека метафизическое двуединство природного и сословного, персонифицировать эти начала в психологически полярных характерах.

Роман воспитания пытался внести элемент движения в картину душевной жизни персонажа. Но становление характера здесь изображалось чаще всего как следствие однонаправленного, преимущественно рационального и, так сказать, лабораторного воздействия на личность, изолирующего ее от противоречий действительности (не случайно в этот роман проникают элементы утопии, не случайно здесь устойчив мотив «тихой гавани», обретаемой героем).

Лермонтовский роман принципиально расходится с просветительской традицией. Рационалистическая концепция человека явно не устраивает Лермонтова. В изображении душевной жизни героев он фиксирует моменты, не поддающиеся чисто рационалистическим обоснованиям: сложные сопряжения контрастных эмоций, прихотливые переплетения разных мотивов, нераздельно слитых в душевных движениях персонажа, неожиданные перепады настроений. Вот как описано, например, душевное состояние княгини Веры, оскорбленной язвительными поздравлениями Печорина (глава VI): «Она притворила за собою двери, бросилась в широкие ресницы; непонятное чувство стеснило ее грудь, слезы набегали на ресницы, стали капать чаще и чаще на ее разгоревшиеся ланиты, и она плакала, горько плакала, покуда ей не пришло в мысль, что с красными глазами неловко будет показаться в гостиную. Тогда она встала, подошла к зеркалу, осушила глаза, натерла виски одеколоном и духами, которые в цветных и граненых скляночках стояли на туалете.

⁸ Е. Михайлова. Проза Лермонтова. Гослитиздат, М., 1957.

По времена она еще всхлипывала, и грудь ее подымалась высоко, но это были последние волны, забытые на гладком море пролетевшим ураганом».

Лермонтов не анализирует психологическую структуру этих сложных душевных состояний. Он уходит от анализа не только потому, что старые, рационалистические способы изображения души им отвергнуты, а новые еще не найдены. Автор «Княгини Лиговской» отчетливо сознает, что далеко не все в душевном мире личности поддается анализу. Ведь чувство в этом эпизоде «неизъяснимо» не только для повествователя, но и для персонажа: «Об чем же она плакала, спрашиваете вы, и я вас спрошу, об чем женщины не плачут? слезы их оружие нападетельное и оборонительное. Досада, радость, бессильная ненависть, бессильная любовь имеют у них одно выражение: Вера Дмитриевна сама не могла дать отчета, какое из этих чувств было главною причиною ее слез».

Столкновение контрастных душевных побуждений, стремление затупевать истинные мотивы переживания, своеобразные формы психологического «маскарада» дают основание полагать, что Лермонтов в «Княгине Лиговской» не обошел стороной художественный опыт знаменитого романа Бенжамена Констан «Адольф». Плодотворное воздействие психологических уроков «Адольфа» на лермонтовский роман «Герой нашего времени» уже было отмечено в лермонтоведении.⁹

В «Княгине Лиговской» следы этого воздействия проступают ощутимее. И это понятно. Ранний реалистический роман Лермонтова — разведка пути в искусстве психологической прозы: художественная реакция на традицию здесь особенно обострена. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в тексте лермонтовского произведения можно встретить высказывания, достаточно отчетливо перекликающиеся с авторскими манифестациями «Адольфа»: «Грустно, а надо признаться, что самая чистейшая любовь наполовину перемешана с самолюбием» («Княгиня Лиговская»); «...он (Адольф, — В. Г.) предстанет перед вами в самых различных обстоятельствах, и всегда — жертвой смеси себялюбия и чувствительности, соединившихся в нем на горе ему самому и другим...» («Адольф»). Но дело, разумеется, не в текстуральных перекличках, тем более, что прямых реминисценций мы здесь, пожалуй, и не найдем. Гораздо существенней линии творческих «схождений», которые захватывают область характерологии. Они касаются в первую очередь психологической структуры характера. Лермонтовский Печорин в «Княгине Лиговской» нередко (но далеко не всегда) обуреваем той самой борьбой «себялюбия» и «чувствительности», многообразные формы которой прослежены в «Адольфе» с редкой для своего времени психологической убедительностью. Прихотливая логика печоринских поступков в эпизодах с Верой во многом определяется подобными столкновениями эмоций: приступы оскорбленного самолюбия здесь чередуются с искренним чувством, подавляемым усилиями воли, заgrimированным наружным спокойствием, но тем не менее прорывающимся время от времени. Впрочем, «чередуются» — не то слово. Чувства Печорина оксюморонны уже в самых истоках своих: самозабвение и ревность, любовь и вражда слились здесь в одно нераздельное целое. Воздействие психологических принципов «Адольфа» нужно, разумеется, учитывать, но преувеличивать его не стоит. «Самыми изощренными душевными процессами Адольфа, — пишет Л. Я. Гинзбург, отмечая связь романа Констан с рационалистической поэтикой, — управляет механизм о двух составных элементах... В „Адольфе“ все вариации чувств, все многообразные психологические переходы — это всегда пе-

⁹ Б. То м а ш е в с к и й. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. «Литературное наследство», т. 43—44, 1941, стр. 496—499; В. А. М а н у й л о в. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий, стр. 12.

переходы от страсти, потом от сострадания к „эгоизму“ и обратно».¹⁰ Между тем Лермонтов в «Княгине Лиговской» настаивает на многообразии душевных мотивов, скрытно предопределяющих динамику чувства. «Ее глаза то тускнели, то блистали, губы то улыбались, то сжимались; щеки краснели и бледнели попеременно: но какая причина этому беспокойству?.. может быть, домашняя сцена, до него случившаяся, потому что князь явно был не в духе, может быть, радость и смущение воскресающей, или только вновь пробуждающейся любви к нему, может быть, неприятное чувство при встрече с человеком, который знал некоторые тайны ее жизни и сердца, который имел право и, может быть, готов был ее упрекнуть...»

Здесь с особенной очевидностью продемонстрировано бессилие внешне описательных приемов психологической характеристики перед лицом как бы впервые открывающейся художественному сознанию стихийной неоднозначности побуждений, определяющих неуловимые сдвиги, быстрые, почти мгновенные переходы в движении эмоций. Но здесь продемонстрировано и бессилие рационалистически оснащенного анализа (в духе Константа), пытающегося расщепить органически слитную стихию чувства на строго определенные, устойчивые элементы, выделить в ней некий психологический архетип с тем, чтобы проследить, как преломляется он в каждом конкретном движении души. И лермонтовский рассказчик склонен порой к психологическим афоризмам, которыми, по наблюдениям Л. Я. Гинзбург, обильно насыщено повествование «Адольфа». Но афоризмы эти у Лермонтова не возводятся в степень непреложного закона, нормативной истины. И на них распространяется характерный для раннего лермонтовского психологизма принцип психологической релятивности. Истина, заключенная в них, может быть опрокинута непредвиденными отклонениями чувства, «разрушительным набегом» живой страсти. «Он (Печорин, — В. Г.) знал аксиому, что поздно или рано слабые характеры покоряются сильным и непреклонным, следуя какому-то закону природы, доселе необъясненному; можно было наверное сказать, что он достигнет своей цели... если страсть, всемогущая страсть не разрушит, как буря, одним порывом высокие подмостки его рассудка и старание...»

Восприятием чувства как живой стихии, нерасчлененно слитной и одновременно противоречивой, принадлежащей сфере сознания и временами выпадающей из нее, в принципе постижимой (для совместных усилий анализа и интуиции, познания и догадки), однако же и таящей в себе загадки, посрамляющие самонадеянность чисто рационалистического подхода, — таким осмыслением чувства ранний реализм Лермонтова во многом обязан художественному опыту романтизма.

Но прежде всего, разумеется, лермонтовская концепция душевной жизни восходит к психологии 30-х годов. Именно здесь были заложены глубинные основания для поиска новых форм психологической характеристики. «Разрыв между внешним и внутренним миром становится в этот кризисный период принципом осознания и построения собственной личности как исторически обобщенной личности человека рефлектирующего поколения».¹¹ Ощущением этого разрыва отмечено и лермонтовское сознание в целом, и его личностное самоощущение, его попытки сформировать свой человеческий образ в окружающей его социальной среде. В письме к А. М. Верещагиной 1835 года (за год до начала работы над «Княгиней Лиговской»), сообщая о перипетиях своих взаимоотношений с Сушковой, которые будут трансформированы в фабуле будущего ро-

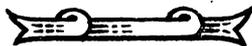
¹⁰ Лидия Гинзбург. О психологической прозе. «Советский писатель», [Л.], 1971, стр. 293.

¹¹ Там же, стр. 107.

мана, Лермонтов пишет о становлении своего характера, о душевных переменах, парадоксально отразившихся на его внешнем облике: «О! дело в том, что я очень изменился. Я не знаю, как это делается, но каждый день придает новый штрих моему характеру и моим взглядам! Это должно было случиться, я это всегда знал... Но я не думал, что совершится так скоро... А между тем по моему внешнему виду можно сказать, что я помолодел на 3 года, потому что у меня вид счастливого и беспечного человека, довольного самим собой и всей вселенной. Не кажется ли вам странным этот контраст между душой и наружностью?»¹² Так не на этом ли контрасте «души и наружности», внешнего и внутреннего в человеке, поступка и переживания, контрасте исторически значимом, уходящем своими корнями в мирознание человека 30-х годов, и вырастет в «Княгине Лиговской» недовольство традиционными способами психологической характеристики (внутреннее через внешнее), попытка скорректировать их, включив в характерологическую систему фактов относительности? Не потому ли Лермонтов отходит от психологической традиции, что она в его глазах уже не вполне отвечает современным представлениям о человеке, новому психологическому уровню личности, воплощенному в человеке 30-х годов? Без сомнения, именно здесь истоки характерных для лермонтовской психологической поэтики сложных, порою парадоксальных связей между деянием и рефлексией, между стереотипами поведения и индивидуальностью его мотивов, между кажущейся однозначностью поступка и многозначностью скрытых за ним душевных побуждений, наконец, между личиною наружного спокойствия, которою привык пользоваться лермонтовский герой, и вечным смятением его души.

В «Княгине Лиговской» эта поэтика пока что не обрела достойную сферу своего приложения — исторически масштабного героя. Она разворачивается еще на почве общечеловеческих чувств, и черты ее еще дробны, не сведены в систему и не обогащены исповедальными формами самораскрытия персонажа. Но ее историко-литературная перспектива уже ясна. В «Герое нашего времени» новая психология личности сольется с новой философией личности, питающейся кардинальными проблемами века, найдет в ней художественную опору, вполне адекватную своей сущности. Но мы не пойдем закономерность этого процесса, его ограниченность, если не заметим, что основы лермонтовского психологизма закладываются уже в «Княгине Лиговской». Мы упустим специфически лермонтовский элемент, если будем по-прежнему «расписывать» тенденции ранней реалистической прозы Лермонтова только «по ведомству» осваиваемых традиций: социальная типология — от Гоголя, психология — от Пушкина. Лермонтов как автор «Княгини Лиговской» интересен не только там (и рискнем сказать — не столько там), где он движется в художественной колее своих великих предшественников, а скорее там, где он «выбивается» из этой колеи. «Выбивается», чтобы обрести свое художественное видение человека.

¹² М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в шести томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 431 (перевод — стр. 720).



ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ ГОГОЛЕВСКОЙ ПРОЗЫ

1

Одновременно с первым словом Пушкина о Гоголе и рецензией Л. Якубовича высказался о Гоголе В. Ф. Одоевский в письме к А. И. Копшелеву от 23 сентября 1831 года. Там сказано о многих и разных событиях, о том, как опростоволосился Погодин, что говорят и пишут о холере, о том, что только что явившиеся стихи Пушкина «К клеветникам» «весьма замечательны». Однако истинно литературная новость, по мнению В. Ф. Одоевского, только одна: «Ты спрашиваешь, что нового в Литературе? Да кроме твоих пиитических писем почти ничего. Однако же на сих днях вышли *Вечера на хуторе* — Малороссийские народные сказки. Они говорят написаны молодым человеком, по имени *Гоголем*, в котором я предвижу большой талант: ты не можешь себе представить как его повести выше и по вымыслу и по рассказу и по слогу всего того, что доньше издавали под названием Русских романов».¹

Суждения эти во многом примечательны. В. Ф. Одоевский видит и ценит прежде всего *народный* характер этих рассказов, говорит о их национальном украинском колорите, не просто отмечает удачу молодого писателя, но «предвидит» его «большой талант». Главное же, Одоевский противопоставляет только что явившееся произведение неизвестного автора всему, «что доньше издавали под названием Русских романов», имея в виду не только Нарезного, Марлинского, Измайлова, Вельтмана, но и Загоскина, чей «Рославлев» вызвал в 1831 году много шума. Об этом романе особо расспрашивал его Копшелев,² но Одоевский о нем даже не упомянул, хотя на другие вопросы отвечал весьма обстоятельно.

Суждения Пушкина и Одоевского совпадают в очень важном пункте: в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» обнаружили они нечто совершенно новое и насущным образом *нужное*, долгожданное в русской литературе.

Более близкий к Гоголю в своем творчестве, В. Одоевский почувствовал, насколько вольнее, шире, смелее гоголевские повести его повестей, сколько в них подлинной народности, до чего самому Одоевскому было далеко. Пушкин, конечно, увидел, что стилистическая закваска в книге Гоголя противоположна по своим свойствам стилистическому строю «Повестей Белкина». Гоголь не менее Вельтмана или Сенковского чудит, балагурит, что ни строка — искры сыплются. Это противоположно строгой, ясной аналитической прозе — «метафизическому» языку, создаваемому Пушкиным. Противоположно Стендалю и Констану, ближе к Виктору Гюго.

¹ Подлинник хранится в Костромском областном архиве. Впервые мною опубликовано в сборнике «Литературоведение» (Изд. Львовского университета, 1958). Насколько мне известно, публикация эта лицами, занятыми В. Ф. Одоевским или Гоголем, замечена не была (в цитате сохранены особенности орфографии и пунктуации Одоевского).

² Письмо А. И. Копшелева хранится в Рукописном отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

А между тем — «вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия!.. Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе».³ Писатель, совершенно чуждый пушкинской прозе, оказывается не противником, а союзником, он движется в конечном счете к той же цели раскрепощения русского языка, органического сочетания народной речи с речью литературной.

При пушкинском очень резком противопоставлении стихотворной и прозаической речи гоголевская проза ближе примыкает к первой, нежели ко второй.⁴

«Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы, и ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, накидывая на другие темную, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре прыщит золото. Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами...»⁵

Метафора, которую в своей прозе теснит в это самое время Пушкин, здесь расцветает более пышным цветом, чем даже в стихотворной речи. Насыщенные гиперболой эпитеты встают во весь рост. По несколько сравнений забирается в одну фразу. Однородные члены громоздятся друг на друга. И какие пышные слова — *изумруды, топазы, яхонты!* Глаголы утрачивают значение действия, они перенасыщены и живописны. Но взяты они не из оды, не из романтической поэмы. Это народные грубоватые слова: «прыщит золото». И в дальнейшем: *тащился, брел, обтирал, язык ее трещал и болгался во рту, встреча... выгнала из головы* и пр. Рядом с пышными словами тут же поставлены противоположного склада слова, искристая речь не становится ни нарочито приподнятой, ни пышной.

Глаза разбегаются от обилия и предметов, наполняющих мир, и, особенно, света, играющего во всем. Да и те же самые предметы мы видим и так и этак: «Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы — все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую, прекрасную бездну» (I, 114).

Воз с горшками едет по мосту, отражаясь в реке. Всего лишь воз с глиняными горшками, но и в них зажжена живая искра: «...заботливо окутывая глиняных своих щеголей и кокеток ненавистным для них сеном» (I, 112). Последовательная метафоризация мира.

Во второй главе «Сорочинской ярмарки» сам принцип нагромождения одних существительных, независимо даже от взятых автором слов, создает впечатление ярмарочного круговорота. Существительные оглаголены, каждое из них означает движение, действие: «Шум, брань, мычание, бляение, рев... Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки...» Конец этой фразы: «...мечется кучами и снуется перед глазами» (I, 115) — выход наружу той глагольной эссенции, которая заключалась в самом нагнетании слов. И какие пущены при этом глаголы! Кому приходило в голову слово «мечется» усугубить и опростить словом «кучами». Слово «снуется», ни разу не употребленное Пушкиным, собирает в себе

³ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 261.

⁴ Андрей Белый в книге «Мастерство Гоголя» (1934) показал, что разделенные Пушкиным стихи и прозы были объединены в прозе Гоголя благодаря звуковой и цветовой метафоре и песенному ритму. В. В. Виноградов в статье «Язык Гоголя и его значение в истории русского языка» (1954), словно говоря о совсем другом авторе, обстоятельно изучает строение речи, почти не подводя свое исследование к пониманию стиля. В заслуженно известных монографиях Г. А. Гуковского (1959) и С. И. Машинского (1971) проблемы стиля занимают существенное место, но изучение стиля не исходит из рассмотрения первоэлемента — языка.

⁵ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, 1940, стр. 111 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

и сильное действие, и расшатанный его ритм, и предметное его наполнение.

И характер слов, и их группировка одинаково противоположны и прозе искусственной, «жеманной», против которой воевал Пушкин, и самой пушкинской прозе. Из народного говора Гоголь выбрал еще более глубоко протекающие струи, нежели его гениальный вдохновитель и друг. Самое удивительное и загадочное в том, что он заговорил таким совершенно русским народным языком, каким до него никто еще не говорил, а между тем беспрестанно к русскому ржаному хлебу подмешивал украинской соли и даже перцу.⁶

Хотя иной раз... иной раз читателя и смущали такие слова, как «выглядывать получшую деревянную люльку» (I, 119). Такого слова «получшую» в русском языке не было, и Гоголю не удалось ввести в него эту кальку с украинского «найкращую».

Но... «мы так были благодарны молодому автору, что охотно простили ему неровность и неправомерность его слога, бессвязность и неправдоподобие некоторых рассказов, предоставляя сии недостатки на поживу критики».⁷

Изъяны слога не перечили стилистическому богатству. И даже напротив.

2

Словно стоворившись между собою, Пушкин, Лермонтов, Бальзак в качестве промежуточной упрощающей и одушевляющей среды избрали Белкина, Максима Максимыча, стряпчего Дервиля. Но, предоставив, было, слово малограмотному Самсону Вырину, автор тут же прерывает его и заменяет его речь своей чеканной прозой.

Не то у Гоголя. И Рудый Панько, и дьячок Фома, и его дед, и «приезжавший из Гадяча Степан Иванович Курочка» — всех рассказчиков и не упомнишь! И физиономию читателя-слушателя мы видим с первой строки. Любопытный и недоверчивый это субъект, которого нужно еще заворожить. «Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник! Слава богу! еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу!» (I, 103). Или совершенно разговорный зачин: «Ей богу, уже надоело рассказывать! Да что вы думаете? Право, скучно: рассказывай да и рассказывай, и отвязаться нельзя!.. Да что ж эдак рассказывать? Один выгребает из печки целый час уголь для своей трубки, другой зачем-то побежал за комору. Что, в самом деле!» (I, 309).

Образ повествователя — выдавшего виды и наслушавшегося всякой всячины деревенского жителя, образ слушателя, охотого до были и до небылицы, смесь на ощупь осязаемого, несомненного быта с такой фантастикой, что и Гофмана и Эдгара По оставила позади; не один, не два повествователя, все друг другу что-то сообщают: «Народ, знаете, бывалый: пойдет рассказывать — только уши развешивай!» (I, 310).

Страшные истории! Но и самое страшное постоянно подбито юмором: «... пень дерева пыхтит и дуется, показываются уши, наливаются красные глаза, ноздри раздулись, нос поморщился, и вот, так и собирается чихнуть» (I, 315). И занятно, и жутко, и весело, и смешно. В этом «чихнуть» такая приправа, которая создает нужную Гоголю смесь. Все же это — досужие рассказы, забавы.

⁶ О том, как Гоголь воспринял украинскую народную культуру, смотри у А. И. Белецкого в его статье «Гоголь і українська література» (Олександр Білецький, Зібрання праць у п'яти томах, т. 4, Київ, 1966, стор. 576—580).

⁷ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, стр. 346.

Жизнь народа, его думы, сказания, «мифы». И не всегда забавно, порою и мрачно. Во всяком случае это не проза «Повестей Белкина», а нечто совершенно иное. Гораздо ближе стоящее к стихотворству, чем проза великого поэта. Дело не в том, что есть знаменитые страницы в «Страшной мести», которые называют ритмической прозой или стихами в прозе, которые учат наизусть. Дело в том, что «Страшная месть» — романтическая поэма, и сила ее речи — удивительно найденное безыскусственное соединение стихов и прозы. Музыка этой прозы превышает тот уровень музыки, который отведен художественной прозе. В «Страшной мести» не «стихизация» прозы (как это будет у Андрея Белого), а совсем другое: естественное, первоначальное их единство, которого не могли достигнуть Марлинский и Вельтман, но которого достигали Шатобриан и Гюго.

«Шумит, гремит конец Киева...» (I, 244). Как оперная увертюра, которая бы с первых звуков захохотала и пошла бы греметь во всю силу. В этой музыке рифма была бы неуместна, но созвучия, подобные ей, пронизывают весь текст: «поесть... попить... повеселиться... Приехал на гнедом коне своем... красным вином...» Звучной гиперболой и завершается эта глава: «... там и лежит и храпит на весь Киев». Появление и исчезновение страшного колдуна — как пробуждение, трепетание и угасание мелодии.

И следующая глава начинается музыкальным, но совершенно противоположного тона зачином: «Тихо светит по всему миру» (I, 246). И знаменитый зачин десятой главы «Чуден Днепр...» в том же роде.

Природа в этой повести метафорически преобразованная, нереальная: «Горы те — не горы... Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда... Те луга — не луга...» (I, 246). Как и в «Сорочинской ярмарке», отражение в воде все переворачивает вверх ногами. Возникает фантастическая картина: «... то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц» (там же). Невиданные, сказочно-метафорические горы, мало похожие на Карпаты: «... не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе? Не оборвались ли с неба тяжелые тучи и загромодили собою землю?» (I, 272).

Образность порою идет от «Слова о полку Игореве»: «... где поил он семь дней и семь ночей королевских шляхтичей красным вином» (I, 244); из народной песни, от старинной росписи, впрочем дожившей и до нашего времени в живописи палешан: «... красный верх козацкой шапки пана Данила; мечется в глаза золотой пояс на синем жупане; вихрем вьется грива вороного коня... машет дамасской саблей...» (I, 267).

Никогда еще так не сверкала проза, да и будет ли еще так сыпать искры, будет ли так напоена и синевою, и золотом, и переливами вороной гривы? Нет, не будет. Влияние Гоголя в другом отношении будет огромным, но не по этому пути пойдет русская проза.

Слово в «Страшной мести» по природе своей скорее стихотворное слово, оно из себя родит другие слова, и удержу ему нет. Как поэта подхватывает рифма и сообщает ему из нее вырывающуюся строку, так рождается гоголевское распространенное сравнение с его непредвиденными образами и картинами: «Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали. Так убивается старая мать козака, выпроваживая своего сына в войско. Разгульный и бодрый едет он на вороном коне, подбоченившись и молодецки заломив шапку; а она, рыдая, бежит за ним...» (I, 269).

В этой прозе не только «все зернисто, крупно, как сам жемчуг», верно и другое — «иное название еще драгоценней самой вещи» (VIII, 279):

горы — выше и волшебнее истинных гор, леса — таинственнее и заманчивее настоящего елового или букового леса.

За смешанное понимание стихов и прозы, за устранение границы между тем и другим довольно решительно высказывался Гоголь гораздо позднее, в 1845 году, в «Учебной книге словесности...», где он против поставлял два поэтических стиля: «возвышенный» и «простой», одинаково существующие и в стихах и в прозе. Оба эти стиля сам он применял, доводя каждый из них до крайности, вкладывая и в каждый из них, и особенно в их негармоническое сочетание свое понимание мира. Это сказывается и здесь, в повести об уроде колдуне, о красавице Катерине, о доблестном козаке Даниле, о борьбе украинского народа с наседающими на него польскими панами. Повесть превращается в поэму о мироздании в целом, где горы — это застывшие морские валы, где леса — это волосы лесного деда, где «бог один величаво озирает небо и землю, и величаво сотрясает ризу. От ризы сыплются звезды» (I, 268).

Сказочнику все известно о звездах, о морях, о горах, о лесах. Вся вселенная — перед ним.

3

Не удивительно ли, как это Флобер, едва закончив «Мадам Бовари», роман математически точный и музыкально строгий в каждой детали, тотчас берется за патетически, безудержно расписанную «Саламбо»? Как, наоборот, Лермонтов от «Вадима» тотчас переходит к «Княгине Лиговской». И Гоголь в той же второй книге «Вечеров» 1832 года друг за другом, рядышком ставит, видимо, соседствующие и в его творчестве «Страшную месть» и «Ивана Федоровича Шпоньку...». А за «Иваном Федоровичем...» обратный шаг — к «Заколдованному месту».

Как и в «Повестях Белкина», в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» не один рассказчик. Новую музыку шутливо-бытового повествования, не отступающего от действительности и все же напшигованного гиперболами, создает маленькое вступление, видимо, самого пасичника Панько, но состарившегося — память у него ослабела. Бестолковый обыватель глухого местечка, он все теперь путает: думает, что любой читатель отлично знает обстановку в его комнатухе, что кому угодно рукой подать до Гадяча, а там уж он без особенных хлопот разыщет и большой шест с перешелом, и толстую бабу в зеленой юбке, и самого Степана Ивановича Курочку. А тот охотно доскажет конец этой истории, который был выдран из тетрадки и пошел на печение пирожков: «С этой историей случилась история...»

Такой же, в сущности, словоохотливый балагур, как и в «Пропавшей грамоте», в «Заколдованном месте». Но гипербола в его устах выглядит по-новому, более насмешливо и реально. Вот какой метонимией, переросшей в метафору, автор вступления аттестует автора самой повести Степана Ивановича Курочку: «Вы его тотчас узнаете, потому что ни у кого нет, кроме него, панталон из цветной выбойки и китайчатого желтого сюртука... когда ходит он, то всегда размахивает руками... „глядите, глядите, вон идет ветряная мельница!“» (I, 284).

Самые ничтожные события и характеры этой повести опрокидываются в сознании читателя, как отражение веза Черевика с горшками и сеном опрокидывалось в реке. Рождается тот алогизм, та «логика» несообразностей, следуя которой ворочается мысль изображенных в повести обывателей. Высокая образованность офицеров П*** полка заключается в том, что «многие пляшут-с мазурку; весьма многие; очень многие-с»; эта образованность еще сильнее сказывается в том, «что двое из офицеров были страшные игроки в банк и проигрывали мундир, фуражку, шинель, темляк и даже исподнее платье, что не везде и между кавале-

ристами можно сыскать» (I, 286). Итак, алогизм подкреплён определенной аргументацией, а «логика» получает свое развитие.

И дальше алогизм гнездится там, где речь заходит если не об образованности, то о разумности, об истинно разумных людях — «очень разумная женщина и, говорят, большая мастерица солить огурцы» (I, 296), в бестолково-рассудительных разговорах Ивана Ивановича, замечаниях самого Шпоньки, требующих от него величайшего интеллектуального напряжения: «Я, то есть, имел случай заметить, что какие есть на свете далекие страны!» (I, 301).

Чрезвычайна глупость Шпоньки. Однако и в том, что он чувствует, возвращаясь в родное поместье, и в том, как он совершенно обалдевает, видя, что «сумерки сереют», даже забывает в этом случае «отведать... галушек», вдруг проглядывает нечто совсем иное. В самом деле, не удивительно ли, не захватывает ли дух от мысли, что существуют «на свете далекие страны», города, села, дома, жизнь людей, нам неведомых, которых мы не узнаем, хотя все они одного с нами рода и нами любимы.

Так образуются ходы гоголевской мысли и те необычайные ее крайности, в которых собирается энергия для отдаленных будущих взрывов. И пустынные как будто детали: еще будучи школьником, «просто Ванюшей», Иван Федорович вынимал ножик «из небольшого кожаного чехольчика» (I, 285); самый смиренный, самый послушный ученик, самый добродетельный, и ножичек у него на месте, в чехольчике, в футлярчике — из одной этой детали далеко вперед тянется нить к образам и Щедрина и Чехова.

Иван Федорович «не допускал к себе скуки», на досуге наслаждался он такими занятиями: «... вынимал белье, рассматривал его хорошенько, так ли вымыто, так ли сложено, снимал осторожно пушок с нового мундира, сшитого уже без погончиков, и снова все это укладывал...» (I, 288), — время и проходило наилучшим образом. Ничтожные предметы, обмеляющие душу заботы, но и другое: тихая жизнь человеческой души внутри этих забот.

Юмор Гоголя становится в «Миргороде» еще гуще, еще более он заквашен на обыденном и пустышном, еще задорнее он его взрывает и еще глубже заглядывает в то, что притаилось в душе самого пустого человека.

Даже «Вий», единственный в «Миргороде» отзвук страшных народных сказаний, создан на густой бытовой закваске: «Он всегда имел обыкновение упрятать на ночь полпудовую краюху хлеба и фунта четыре сала и чувствовал на этот раз в желудке своем какое-то несносное одиночество» (II, 182).

С «одиночества» такого рода и начинаются злоключения Хомы Брута. Все повествование снижено то размышлениями самого Хомы о том, что «водка из фруктов ни с каким пенником не сравнится» (II, 195), то деталями в таком роде: «... а погонщик скотины пустил такой густой смех, как будто бы два быка... замычали разом» (II, 202). В такой плотной бытовой атмосфере обстановка страха и ужаса заготавливается действительно и лаконочно. К мрачной развязке читателя готовят полные скрытой тревоги, но мягко и дымчато положенные краски:

«Идя дорогою, философ беспрестанно поглядывал по сторонам и слегка заговаривал с своими провожатыми. Но Явтух молчал; сам Дорош был неразговорчив. Ночь была адская. Волки выли вдали целою стаей. И самый лай собачий был как-то страшен.

— Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк, — сказал Дорош. Явтух молчал. Философ не нашелся сказать ничего» (II, 215—216).

Эти «слегка заговаривал», «молчал», «был неразговорчив», этот странный средний род — «что-то другое воет» и опять «молчал», «не нашелся сказать ничего». Краткость предложений, недоговоренных, скрывающих

за собою что то жуткое. И аллитерации «волки были вдали», и ассонансы «самый лай собачий был как-то страшен», и слияние гласных «была адская» сгущают атмосферу.

В лаконизме таких строк чувствуется школа пушкинской прозы, но сильная памагничность намеками от Гоголя ведет дальше, более всего к чеховской прозе и прозе символистов. Шутливость и бытовое балагурство сходят на нет.

Но вот эта трепетная музыка приводит к громовому удару. И тогда к самому страшному подмешаны такие детали, которые сами по себе могли бы быть и забавными: «чудовище в своих перепутанных волосах, как в лесу», «что-то в виде огромного пузыря», «и все сонмище кинулось подымать ему веки» (II, 216—217). Эта раздвоенность между мистическим ужасом сцены и насмешкою над ее карикатурной нелепостью образует народно-саркастический стиль гоголевского «Вия».

Но вот одна строчка: «Такая страшная сверкающая красота!» (II, 206). Красота панночки-ведьмы. И притом мертвой, в гробу. Возникает мотив «страшной красавицы», «именно страшная, есть такие», как скажет впоследствии Достоевский. Крайне обезображенная и все же нестерпимым светом сверкающая красота. Посрамленная красота — истинно трагический мотив, в чистом виде, без гротеска и балагурства.

4

Зато полный разгул великолепного балагурства, живое течение самую жизнью порожденных алогизмов в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». «... Я писатель совершенно во вкусе черни» (X, 203), — не без удовольствия сообщал Гоголь Пушкину 21 августа 1831 года. Его радовало, что он взял свое слово из самой гущи народного говора и народу теперь с лихвою отдает долг.

В том же письме примечателен проект сопоставить Булгарина с Байроном: «... (ведь это мысль недурна сравнить Булгарина с Байроном). Та же гордость, та же буря сильных, непокорных страстей...» (X, 204). Создать карикатуру на Булгарина, показав его в обличи Байрона, дать ничтожно малое в очень крупном масштабе, гиперболу внутри литоты.

Это и есть метод «Повести о том, как поссорился...» и многих последующих произведений.

Оба главные героя грандиозны в своем ничтожестве. Все детали даны самым крупным планом. Не только лужа — «удшительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть!.. Прекрасная лужа!» (II, 244). Не только. Никакому Бальзаку не могло прийти в голову, хотя это и несколько в его роде, так показать гардероб Ивана Никифоровича. Так в «Илиаде» показаны доспехи героев: «...старый мундир с изношенными обшлагами протянул на воздух рукава и обнимал парчевую кофту... завертелись фалды чего-то похожего на кафтан травяно-зеленого цвета, с медными пуговицами величиною в пятак... старая юбка покойной бабушки, с карманами, в которые можно было бы положить по арбузу... воздвигнулись нанковые шаровары Ивана Никифоровича и заняли собою почти половину двора» (II, 229—230). «Воздвигнулись» — тут и глаголы подымаются на дыбы. Всего здесь не уместить, перечень гомерический. И все это обдают мощные потоки жаркого летнего украинского солнца, — загораются в этих лучах всею силою цвета «синий или зеленый рукав, красный обшлаг или часть золотой парчи» (II, 229).

Ничтожество изображаемой человеческой жизни особенно явственно среди этого могущества света и цвета, грандиозности вещей — раздувшихся борцов и тыжкв.

Поэтому и *логика* такова, что вещественное побивает душевное: «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строениями» (II, 227). Логика вся кривая, та самая, по которой развешивают проветривать и ружье и шпагу, по которой бурая свинья похищает у судьи поданную ему жалобу. Жалкая бумажонка эта жалоба, тогда как свинья не только принадлежит к могущественному миру, но и является самым полным его воплощением, даже — символом.

По этой же самой логике «красный обшлаг городничего» и особенно восемь его пуговиц, посаженные таким образом, «как бабы садят бобы», выступают ранее его личности, ее заменяют и остаются более значительными и более памятными, чем он сам. При этом несколько не забыта и девятая пуговица, которая «оторвалась во время процессии при освящении храма назад тому два года» (II, 255, 256). И об этой пуговице тоже доложено много подробнее, чем о самом городничем. Она ведь принадлежит к могущественному, поработившему человека миру вещей.

И *слово* в «Повести...» потому так играет всеми цветами радуги, потому так плотно, так зримо, что оно породнилось, слилось с могущественным миром вещей, что одно такое слово, как «гусак», способно перекорезить человеческие жизни. Из него одного вырастает нужный автору анекдот, и комедийный в меру обнаруженной в нем глузости, и трагический по своей сути. Весело от такой пестроты, движения, шума и гама. Но... за каждым веселым словом, за тем, как они все теснят и давят друг друга, скрывается другое, не сразу высказанное, весьма невеселое слово. Только в концовке оно, это второе, скрытое сначала слово выходит наружу: «...мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо. — Скучно на этом свете, господи!» (II, 276).

Карнавальную⁸ пестротой дышит и «Невский проспект», но и за этим движением, среди реального и приснившегося «ужасного многолюдства» вдруг оказывается, «что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (III, 23, 24). И такое же, как в «Сорочинской ярмарке», нагромождение деталей, то уличных, то бальных, и такое же всеобщее разрушение иллюзий. Все не то, все не так! И сказочная красавица, и светский блеск, и столица Российской империи. И даже: «Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? — Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка». «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» (III, 45).

В «Невском проспекте» есть длинноты: с первых слов понятны фигуры и Пискарева, и Пирогова, и Шиллера. К чему пространные изъяснения о том, кто они такие? Но таков замысел жанра, который у Достоевского получит название «скверного анекдота», когда столкновение ситуаций, одинаково противоречащих ожиданиям и персонажей и читателя, приводит к такого рода утрате иллюзий, которая окунает в самые мутные, зловонные потоки повседневной жизни.

Как же в один узел связать то фантастическое, что так играло в «Заколдованном месте» и «Майской ночи», с тем уныло-будничным, что осаждает поэта, теснит и давит его в Петербурге? Заряд все вверх дном переиначивающей фантастики должен быть в этом случае очень силен. Правда, и в «Невском проспекте» «мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу» (III, 19). И это в то время, когда в живописи и мосты и дома куда явственнее, чем в действительности, стояли на устоповленном для них месте. Но для

⁸ См. по этому поводу: М. М. Бахтин. Искусство слова и народная смеховая культура. Рабле и Гоголь. В кн.: Контекст. Изд. «Наука», М., 1973.

ловом повести этого мало. Нужно связать два противоположных конца: самую пошлую реальность с самой невообразимой фантастикой.

И вот пошлый тип, цирюльник Иван Яковлевич, руки которого всегда дурно пахнут, обнаруживает внутри свежее испеченного хлеба кем-то, вернее им самим, ловко отрезанный нос. И не чей-нибудь нос, а отлично ему знакомый нос того самого майора Ковалева, «которого он брил каждую среду и воскресенье» (III, 50). Тот самый нос, который постоянно нужно было обривать, который торчал и мешался. Парикмахерский кошмар! Однако все это не приснилось. Кошмар упорно отстаивает свою реальность.

Сращенность крайностей обыденного и фантастического образует всю эту повесть, которая таким образом и формирует стиль натуральной школы, и борется весьма воинственно с голым бытовизмом, вылезавшим в 30-е годы изо всех нор. Фантастическая гипербола оттачивает весьма острую критику буржуазного самодовольства и заглядывает далеко вперед. Метонимии, столь любезные сердцу Гоголя, еще никогда не приобретали такого значения, как нос майора Ковалева, который оказался несравненно важнее самого майора Ковалева — как чин затирает личность, как положение в обществе обесценивает ум, как все показное уничтожает истинную ценность.

Расщепление личности обнаруживается как социальное и характерное явление, причем истинная личность человека оказывается в положении самом жалком.

Гипербола начинается с безмерного разрастания деталей: «Фрак у Ивана Яковлевича (Иван Яковлевич никогда не ходил в сюртуке) был пегий; то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках; воротник лоснился; а вместо трех пуговиц висели одни только ниточки» (III, 51). Фрак считался самым шикарным видом мужского наряда. И цирюльник не унижал себя до того, чтобы явиться в сюртуке или, тем более, — в пиджаке. Даже внутри бытовой детали — биение крайностей: фрак без единой пуговицы, с висящими по нему ниточками. Важная осанка, действительный статский советник, соответственное одеяние — нос! Всего лишь нос, сбежавший от коллежского асессора нос!

Анекдоты о носках бытовали в низших, анекдотических жанрах литературы того времени. Но у Гоголя важно не то, что он прибегнул к этой детали, создавая свой сюжет, а то, как он ставил эту деталь, какое значение получало соотношение образов. Идейность Гоголя пронизывала изнутри его стиль, и бюрократический уклад под его пером трещал по всем швам.

5

Александр Блок в разных случаях постоянно выражал свое очень цельное понимание поэтики Гоголя. Гоголь был для Блока не просто великим художником, но и выражением искусства в его самом полном и высоком смысле, носителем «духа музыки». «Гений Гоголя» одинаково сверкал для Блока в его художественных творениях и в его статьях. Блок отстаивал немеркнущую ценность наиболее светлого и истинно разумного, что таится в «Выбранных местах из переписки с друзьями», отвергая реакционное в этой книге. Говоря о «благодетельном для культуры общении», поэт особенно сближает Гоголя, среди его современников, с Александром Ивановым: у обоих одинаково огненная идея искусства. И глубокое, кровное понимание Горького идет у Блока через Гоголя: «роднит» Горького с Гоголем такая любовь к России, которая образует их до конца идущую народность. Поэтому и образ мчащейся тройки постоянно памятен поэту, постоянно его радует. И смех Гоголя не только горек, но и по-настоящему весел. И любит Гоголь Чичикова и Хлестакова той оте-

ческой любовью, которою Шекспир любил Фальстафа, Грибоедов — Фамусова, а сам Блок — «всех terre à terre'ов „Розы и Креста“, всех ее обывателей».⁹

Но если уж говорить о любви, то особенно жгуче любил Гоголь своего Акакия Акакиевича. Это было чувство, которое окрашивало его поэтику, крепило его стиль. Не думаю, чтобы чувство любви в сердце автора к своим персонажам было бы чем-то посторонним в вопросах поэтики и, конкретнее, стиля. Думаю, напротив, что наша теория вправе и должна эти понятия сблизить; как бы без этого не превратить в лингвосоластику живое наше дело!

Итак, повесть 1842 года — «Шинель».

Где же тут высокое понимание искусства? Самая жалкая «присутственная» действительность и самый жалкий тип человека. Вместо человеческого характера — нуль. Дивное дело! Современная нам математика как-то научилась различать нуль с плюсом и с минусом нуль. +0 и —0. Различать... а что, собственно, различать? Нуль означает, что ничего нет, и плюсом ничего не прибавишь, а минусом не убавишь. Однако же к нашему случаю эта тонкость современной математики весьма подходит. Акакий Акакиевич это нуль с плюсом, и плюс следует ставить выше, крупнее нуля.

В сущности, совсем не удивительно, что Диккенс почти в то же самое время, когда Гоголь сочинял свою «Шинель» (точнее — через два года), писал роман «Жизнь и приключения Мартина Чеззлвита», в котором об одном из персонажей, мистере Чаффи, так и сказано, что он «обратился в ничто, в нуль», «он всю жизнь корпел над цифрами и счетными книгами» и вот теперь «выглядел так, как будто его лет пятьдесят тому назад убрали в чулан и позабыли там, а теперь кто-то нашел и вытащил».¹⁰

Не заглянул ли Диккенс в рукописи Гоголя, когда снабжал этот свой образ совершенно гоголевскими деталями: «Он казался таким же старомодным и пыльным, как и вся обстановка», «порыжевшие черные банты, словно отпоротые со старых туфель», «тонкие, как веретено, ноги»...¹¹ Нет, Диккенс в рукописи Гоголя не заглядывал, и каждый из них шел совершенно своей дорогой, но их стили пересекались на мелочно-пустынной, сильно укрупненной детали, на строении образа жалкого и мелкого — большой души униженного, страдающего человека.

Лексика «Шинели» заквашена на таких эпитетах, как «рябоват», «рыжеват», «подслеповат», «рыжевато-мучного цвета», «в тощенькой шинелишке», «законное пространство», «геморроидальный», «мозолистый кулак». Более высокое слово «генерал» тут же осаживается таким добавлением: «... генерала с заклеенным бумажкой лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки» (III, 151). И, соответственно, выражение «значительное лицо» повторено до десяти раз подряд и принижено оговорками, что оно «не почиталось значительным в сравнении с другими еще значительнейшими» и что «всегда найдется такой круг людей, для которых незначительное в глазах прочих есть уже значительное» (III, 164). Сравнительные и превосходные степени, особенно те из них, которые не привились к русскому языку или не совсем к нему привились, участвуют в создании мира весьма неустойчивых ценностей: «Ничего нет сердитее всякого рода департаментов...» (III, 141).

⁹ Александр Блок. Записные книжки. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 288. Высказывания Блока о Гоголе см.: Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. V, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 321, 347, 378; т. VI, стр. 9, 27, 92, 109, 175; т. VIII, стр. 23, 153.

¹⁰ Чарльз Диккенс, Собрание сочинений в тридцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1959, стр. 227, 226.

¹¹ Там же, стр. 226.

Глагольные формы еще больше втягивают читателя в мелочность петербургского чиновничьего быта: «пристраивался писать», «жил бы в своей должности», «попротерлось», «растопырил», «уж оно и ползет», «вычернил все плечо ему», «натряхивал», «чтобы таким образом не истереть скоровременно подметок», «как-то так привыклось и пошло на лад», «когда все это купится», «потянул и осадил ее сзади», «перекладывали разговор весьма длинными молчаньями», «забралось уже за пятьдесят лет», «сквернохульничал», «слова и мысли ворочались около одной и той же шинели».

Как в суп опускают щепотку соли, как в чай кладут кусочек сахара, как на шею навязывают галстук, так слова такого рода придают вкус и цвет, создают в литературном произведении его музыкальную мелодию. Это не значит, что прочие слова — нейтральные, одна только упаковка (очень ловкое, но неверно употребленное слово академика Л. В. Щербы).¹² Достаточно взять последний из только что приведенных текстов. Как приложены к глаголу «ворочались» все примыкающие слова! Фонетически два предшествующие слова соединены, подытожены в этом глаголе: «слова и мысли ворочались». Так же и дальше: «ворочались около одной и той же...» И в смысловом отношении слово *ворочались* приобретает свой образный облик именно потому, что не человек ворочался на постели, а «слова и мысли ворочались». Не то же ли самое в выражении «но потом как-то привыклось и пошло на лад» и во всех прочих случаях?

Скопление однородных членов, образующее пестрый и шумный ритм ранних произведений, в смягченном виде применяется и здесь, но приобретает новый характер: «...и перед ним мелькнули в одно время свечи, чиновники, трубки, столы для карт...»; «...шум, говор и толпа людей, все это было так чудно Акакию Акакиевичу» (III, 159, 160). Звук другой, противоположный прежнему. Серо, уныло, однообразно. Прямо противоположный прежнему эффект. И все это «в одно время». Время в повести так мелко нарублено, что появляется необычайное выражение «всякий миг минуты» (III, 175), которое особенно ясно выражает основной принцип построения повести — и мельчайшую частицу дать крупно, соединив ее с целым.

Этим создается синтаксический строй, идущий совершенно наперекор традиции Пушкина.

«Взбираясь по лестнице, ведущей к Петровичу, которая, надобно отдать справедливость, была вся умащена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза и, как известно, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов, — взбираясь по лестнице, Акакий Акакиевич уже подумывал о том, сколько запросит Петрович, и мысленно положил не давать больше двух рублей» (III, 148). Соединены вместе и пропитывают одно другое и петербургские нравы вообще, и заботы Башмачкина в эту минуту. И внутри одного фразового единства — то, что окружает главного героя повести, то, что зорким своим оком замечает автор, то, что слишком хорошо известно любому бедняку, обитателю столицы. От его имени даны эти не лишние, хотя для речи и обременительные вставки: «надобно отдать справедливость», «как известно». Повторение слова «взбираясь» передает это новое для начала XIX века испытание долгого подъема, поразившее и Лермонтова. А «неотлучно» — обычный в этой повести усилитель мелочного и пошлого.

Вторжение гомерически укрупненных деталей постоянно порождает связи и осложнение синтаксических форм: «Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выпи-

¹² Л. В. Щерба. Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина. В кн.: Русская речь, вып. 1. 1923, стр. 28.

сапные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помешалась ему на плечо и напускала поздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» (III, 145). «...Только разве если...» — толкучка слов, передающая растерянность бедняги, замороженного своею мечтою и выбитого из нее.

Ну и знаменитый грандиозный период из двухсот четырнадцати слов: «Даже в те часы...» Все нагнетание в одном периоде однообразно-множественных сцен вечерней жизни чиновного люда дано как усилитель этого однообразия. И личность героя повести возникает на этом суетливом и сером фоне: «...словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению» (III, 146). Нужно было все это соединить, чтобы итоговый аккорд выходил из всего предыдущего и чтобы с ним не сливался.

Этот итоговый аккорд противостоит не только всему предыдущему, но и первоначальному нашему впечатлению от Акакия Акакиевича. Возникает глубинная мелодия этого образа. В его истовой любви к тихому его делу, в уединенно-скромном образе жизни, в том, как звучит его голос «...зачем вы меня обижаете?», и в том, какое эхо порождает этот голос, человеческий и живой: «Я брат твой». И потом не капот, не подметки, не помои, — «огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли» (III, 155). Мелодия идет все более вглубь, обнаруживая радость, страх, страдание, безысходное горе. И фантастическая Немезида выходит в финале из этой же мелодии.

И еще — как малый отзвук — Петрович, который тоже ведь изведет «бездну, разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют, от тех, которые шьют заново» (III, 156). Петрович выглядит своего рода поэтом. Он не «сделал» новую шинель, он ее создал. Тем более повести не делают, а создают.

6

А. А. Елистратова в своей книге «Гоголь и проблемы западноевропейского романа» с удивительной разносторонностью и полнотой показала последовательную закономерность, взаимосоответствие и единство в развитии реалистической прозы XVIII и первой половины XIX века. Филдинг и Гоголь. В особенности плотно примыкает Гоголь к Бальзаку, Диккенсу, Теккерю, к Гете-романисту. От тесного соприкосновения не стираются, а более и более оттачиваются грани. Бальзак показывает в Гоголе, а Гоголь в Бальзаке такие признаки, которые приобретают новый характер свойств реализма, необходимо возникающих на данной стадии его развития.

Не терпит ли ущерба авторская индивидуальность? Все на одно лицо? В том-то и главный интерес названной мною книги, что не только этого не получается, но даже напротив, такое обильное слияние многих общих признаков позволяет по-новому и нагляднее, чем прежде, увидеть авторскую индивидуальность: «Не только у Бальзака и Теккеря, но даже и у гораздо более лиричного Диккенса не найдется ничего, что могло бы сравниться с пророческими озарениями Гоголя, в которых осознание великого смысла своей писательской миссии неотъемлемо от вдохновенного „угадывания“ тайн национально-исторического пути России».¹³

И это и такого рода другие коренные свойства художественной системы кладут свой отличительный отпечаток на все звенья поэтического

¹³ А. А. Елистратова. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Изд. «Наука», М., 1972, стр. 119.

стиля. И наличие общего так же мало стесняет индивидуальность, как принадлежность к одной семье, к одному общественному классу.

В «Мертвых душах» нет уже ни шумной пестроты, ни грозной сумрачности, ни причуд более ранних произведений, все здесь строже и проще. И проза эта в полном ее развитии и расцвете. Откуда вдруг взялось столько коренных русских слов, прежде не замеченных романистами? Деревенское глухое, а чаще и весьма звонкое слово не только стало рядышком, но и слилось со словом отточенным и искусным. Впрочем, так ведь и Балзак породил деревенский кабак и аристократический салон, говор конторы, захудалых меблированных комнат, парижской улицы с говором провинции и деревни. И у Диккенса заговорили все слои общества до самых низких, да и прихватил он еще к чисто английскому слову — слово, выросшее за океаном. Так и Гоголь коренное русское слово посолил украинским юмором, выгребая иной раз из Нежина и Полтавы еще и какое-нибудь тамошнее лопушистое слово. То это россыпи «хомутов, курительных смолков, ситцев, свечей, платков для няньки... изюму... голландского холста, крупичатой муки, табаку, пистолетов, селедок...» (VI, 72). Или множество собак: «стрелай, обругай, порхай... допекай, припекай» и пр. (VI, 73). Или «всякое дерево, шитое, точеное, лаженое и плетеное: бочки, пересеки, ушаты, лагуны, жбаны с рыльцами и без рылец, побратимы, лукошки, мыкольники» (VI, 117). Особенно богата обжорная лексика, но не буду смущать ею читателя.

И отдельно взятые, здесь и там посеянные слова: «продулся» (VI, 64), «сивушища во всей своей силе» (VI, 76), «или нарежется в буфете... или проврется... нагадит вам... насаливал: распускал небылицу» (VI, 71), «я давно хотел подцепить его» (VI, 77), «не какой-нибудь скалдырник» (VI, 79). В обобщении, в отвлеченной мысли не скудеет, не выцветает авторское слово: «...подобное явление редко попадаетеся на Руси, где все любит скорее развернуться, нежели съежиться...» (VI, 120).

И тем более, когда слово о самом себе заговорит: «...нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово» (VI, 109).

Не сродни ли Котляревскому и его «Энеиде» Зевс, продляющий день, чтобы дать любезным ему героям «додраться» (VI, 139), и Фемида, которая «просто, какова есть, в неглиже и халате принимала гостей» (VI, 141)? И совсем непредвиденные связи слов: «...скорее железо могло простудиться и кашлять...» (VI, 144).

Ставить слово в неожиданной позиции, сближать и породнять дотоле не встречавшиеся, не знакомые между собою слова оказывается особенным искусством: «глаза их такое бесконечное государство, в которое заехал человек — и поминай как звали» (VI, 164); «воображение их уже чересчур рысисто» (VI, 207), «с лицом, тоже похожим на то, как будто бы на нем происходила по ночам молотьба гороху» (VI, 230), «попотчевать старика мертвыми» (VI, 44), «ожерелье тарелок» (VII, 52), «свинья глядела дворянином» (VII, 58), «глупости всех наших умников» (VII, 67), «донос сед верхом на допосе» (VII, 118) и мн. др.

Всё метафоры или иные сопоставления, дающие сращение весьма отдаленных понятий и вещей, каждый раз воспринимаемые как открытие.

И эпитеты в том же роде. Особенно сильно звучат раблезианские эпитеты в «Мертвых душах», эпитеты, сильно противодействующие и названию, с одной стороны, и, с другой, — замыслу поэмы: «слышно было ворчавшее масло», «со всякой подстрекающей снедью» (VII, 52), «под видом раннего завтрака... решительный обед» (VII, 56). К эпитетам такого рода примыкают сильно звучащие в устах Петуха превосходные степени и живописные наставления по части кулинарии: «Какой осетрище

пожаловал! Какие карасищи, коропищи какие!» (VII, 54), «чтобы всю ее прососало... чтобы он взбухнул... дай взопреть хорошенько» (VII, 56).

Этот раблезианский мотив проходит через обе части поэмы. Он связан с образами самого Чпчикова, Собакевича, Коробочки и всюду звучит во второй части, в симфонии Петуха. В нем крепко связаны между собой поэзия грубой жизнерадостности и сатирическое обличение помещичьего обжорства. И весело и горько. И все-таки веселость тех сцен, когда Петух кувыркается в пруду или, причмокивая, заказывает завтрак и обед, предчувствуя все их прелести и соблазны... Впрочем, такое сочетание не редкость, ведь и комедия вызывает взрывы веселого смеха, как бы горек и печален ни был смысл этой веселой сцены.

Эпитеты то тяжелы и материальны, сгущают даже и отвлеченные вещи («ржавый и дремлющий ход его мыслей» — VII, 35), то собирают в один комок целые характеры («экая занозистая» — VI, 127; «мужчина... издержанный» — VI, 63; «на деревянном лице его» — VI, 123), то оживляют материальные предметы («дряхлая печь» — VII, 109; «загребистая какая лапа» — VII, 67). В эпитете бывает быстрое движение, игра: «Сверток завертелся под легкой бечевкой, охватившей его животрепещущим узлом» (VII, 99).

В эпитете и сильное дыхание, приток просторного ветра. И эпитету тогда не нужно определяемого слова, он сам в себе, в своей воле: «Какое странное и манящее, и несущее, и чудесное в слове дорога!» (VI, 221). Такого рода эпитет порой перевешивает стоящее рядом слово: «громодно-несущаяся жизнь» (VI, 134).

Цветовой эпитет и усиливает зримость, многообразие мира, и обозначает характер человека, его пристрастия и вкусы. Цвет до того ощутим, что он наделен бывает и осязательными признаками: «Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке» (VI, 94), «Отличный цвет. Сукно наваринского дыму с пламенем» (VII, 99). В цвете ощущается даже гастрономический вкус: «С искрой оливковых или бутылочных, приближающихся, так сказать, к бруснике, — сказал Чичиков» (VII, 99). Цвет можно погладить рукой, ощутить его запах. Цвет может быть наглым, настойчивым, самоупоенным. В нем грубая жизнь заявляет о мертвенности духовной.

В метафоре становятся зримыми, осязаемыми и этим огрубляются отвлеченные понятия: «Мысль не лезла к нему в голову» (VII, 36); «Странная мысль, не то, чтобы Чичиков возымел <ее>, но она вдруг, сама собой, предстала, дразня и усмехаясь, и прищуриваясь на него. Непотребница! Егоза!» (VII, 89). Мысль не зависит от мыслящего, приобретает над ним власть, грубую, хищную, принижающую власть. В такой метафоре, более чем в чем-либо другом, предвозвещается Достоевский.

И чисто материальное в иных метафорах не только не одухотворяется, но предстает в огрубляющем его осмыслении. Самое простое происшествие: ворота открылись, и экипаж въехал. В таком безразличном сообщении нет ничего ни возвышенного, ни низменного, да, как будто, и не может быть ничего. Но гоголевская метафора ставит эту мелочь в ряд с тем обжорством, которое составляет один из лейтмотивов поэмы: «...ворота, разинувшись, наконец, проглотили, хотя с большим трудом, это неуклюжее дорожное произведение» (VI, 176).

Или, совершенно наоборот, рядом с миром прозорливых и мертвых метафора обнаруживает мир радостный и легкий. Река, «верная своим берегам», то «отлучалась прочь в луга», чтобы «скрыться» «и выбежать оттуда в торжестве, в сопровождении мостов, мельниц и плотин, как бы гонявшихся за нею» (VII, 7).

И столь знаменитые распространенные сравнения, забирающие кстати, целые картины жизни, приложенные к повествованию сбоку. В них — то крайне огрубленный, то одухотворенный, двойственный мир

поэмы: «глазки... как мыши... остренькие морды, пасторожа уши и моргая усом» (VI, 116); или: «на его спину, широкую, как у вятских приземистых лошадей, и на ноги его, походившие на чугунные тумбы, которые ставят на тротуарах» (VI, 106); «два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные, легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, подмигивающего и подсвистывающего» (VI, 94). Далеко убегает речь от изображаемых лиц, все же уничтоженных словами «как огурец» и «как тыква».

Может быть, более искусственно звучит такое, противоположного рода сравнение: «Если бы в темной комнате вдруг вспыхнула прозрачная картина, освещенная сильно сзади лампами, одна она бы так не поразила внезапностью своего появления, как фигурка эта, представшая как бы затем, чтобы осветить комнату» (VII, 40).

Зато уже совершенно нараспашку, в живом вихре проносятся другие прославленные слова: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?.. Эх, кони, кони, что за кони. Вихри ли сидят в ваших гривах?.. Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа» (VI, 247).

А между тем — кони! Хомуты, из-под кожи которых обычно «выглядывала пакля» (VI, 59). «Ну же, ну, ворона! Зевай, зевай!» — покрикивает Селифан. Заседатель, гнедой, чубарый. Как и Теккерей, Гоголь *знает все*, в том числе и думы чубарого: «Вишь ты, как разнесло его!.. Небось знает, где бить! Не хлыснет прямо по спине, а так и выбирает место, где поживее, по ушам зацепит или под брюхо захлыснет» (VI, 59).

И эпитет, и метафора, и сравнение, и вся лексика «Мертвых душ», как и образы, — в двух планах. В плане — полного до краев бытовыми дразгами и мелочами социально острого, беспощадно критикующего *романа* и в плане *поэмы*, мечтательной и философской. Раскрытие *поэмы* все оставалось еще впереди. Но она и здесь, в первой и в сохранившихся главах второй части. До того заблится иная строка: «У корней гущина; трава — синяя ирь и желтый лесной тюльпан. Лес затемнел и готовился превратиться в ночь. Но вдруг отовсюду сверкнули проблески света, как бы сияющие зеркала» (VII, 47).

И угрюмое, и серое, и обыденное, и пошное — все, даже и низвергнутое в яму, высоко поднято льющейся и звонкой прозой Гоголя, прозою истинной поэмы.



ЭСТЕТИКА ЧЕРНЫШЕВСКОГО И ЕЕ ПЕРВЫЕ КРИТИКИ («МОСКВИТЯНИН» ПРОТИВ ЧЕРНЫШЕВСКОГО)

В советской эстетике и литературоведении есть немало работ, посвященных полемике между Чернышевским и сторонниками «чистого искусства». Эта полемика, как было неоднократно показано, привела к расколу оппозиционного лагеря на либералов и революционеров-демократов. Острее всего разногласия сказались в спорах о крестьянской реформе, но вели свое начало от споров эстетических. Критики «чистого искусства», впрочем, не сразу увидели в Чернышевском (относясь к нему явно неприязненно) вождя нового направления. По существу, только в статье 1856 года «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» А. В. Дружинин заявил о двух направлениях в русской эстетической мысли («артистическом» и «дидактическом»), и тем самым разногласие между теорией «искусства для искусства» и революционно-демократической эстетикой было программно обозначено уже обеими сторонами.

При анализе этого конфликта почти не обращались к критическим откликам на первую, опубликованную еще без подписи статью Чернышевского по эстетике. Мы имеем в виду его рецензию на книгу Аристотеля «О поэзии» в переводе и с комментариями Б. И. Ордынского. В этой рецензии Чернышевский изложил свои взгляды на общественное назначение искусства, которые не претерпели в последующем уже никаких существенных изменений. Хорошо известны два отклика на рецензию, напечатанные в «Москвитянине»: заметка самого Ордынского под названием «Образчик модной критики» и разбор Е. Н. Эдельсона 9-го и 10-го номеров «Отечественных записок» за 1854 год, в котором он уделил значительное внимание статье Чернышевского. Эти критики говорили о рецензии Чернышевского как о явлении симптоматичном, как о попытке (пусть, по их мнению, неудачной) изложить основы нового направления в эстетике. Но поскольку ни Эдельсон, ни Ордынский не были в строгом смысле апологетами «чистого искусства» и не участвовали в утверждении этого течения, они в сознании широкого круга позднейших читателей как бы вообще выпали из борьбы литературных партий в России.¹

¹ Относительно недавно были опубликованы две статьи, касающиеся эстетических взглядов Эдельсона: К. Полонская. Забытый эпизод идейной борьбы 60-х годов (Чернышевский и Прудон). «Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. XXVI, вып. 1, 1967 (в этой статье несколько страниц посвящено характеристике книги Эдельсона «О значении искусства в цивилизации» (СПб., 1867)); М. Г. Зельдович. Несостоявшаяся рецензия на «Эстетические отношения искусства к действительности» (Н. Чернышевский и Е. Эдельсон). «Русская литература», 1969, № 3. Но и в том и в другом случае авторы не ставили задачи рассмотреть эстетические взгляды Эдельсона как представителя определенной общественно-литературной группировки.

А между тем этот, самый начальный, этап полемики нельзя назвать бесплодным в плане выявления общественных настроений и вполне определенной эстетической позиции. Особенно существенно, что первые рецензенты обратили внимание на те черты эстетики Чернышевского, которые заслонились последующими спорами. Дело в том, что впоследствии эстетика Чернышевского отвергалась его противниками прежде всего за ее материалистическую и революционно-демократическую направленность. А в этой первоначальной полемике оппоненты Чернышевского неосознанно для себя нащупали еще и проблему социально-культурного идеала грядущего общественного устройства как она сказалась в эстетических воззрениях великого крестьянского демократа применительно к вопросу об общественном назначении искусства (наиболее отчетливо эта проблема была им сформулирована в философских и экономических статьях о возможном будущем русской общины).

Попробуем же посмотреть на эстетику Чернышевского сквозь призму вопросов и недоумений первых его критиков, высветляя попутно и их собственную позицию. Помимо интереса чисто исторического, какой представляет это рассмотрение, оно имеет еще и интерес теоретический: некоторые из выявленных в этом споре проблем остаются актуальными и сегодня.

* * *

«...Статья От. Зап., — писал Ордынский, — заслуживает (с некоторой стороны) внимания: она лучше многих характеризует то, что у нас теперь часто слывет под именем ученой критики. В ней, как и во многих, так называемых, критических статьях, и посторонних разглаговольствований достаточно (если же собрать все, что сказано собственно о моей книге, то едва ли выйдет полторы страницы), и разных намеков, для немногих понятных, довольно, и ученой важности изобильно. Словом, все есть, кроме дела. Особенно же отличается она непостижимым равнодушием, можно даже сказать — бесчувственностью к истине. Эта болезнь, к сожалению, действует в настоящее время эпидемически. Для предохранения тех, которые не подверглись еще ей, я решаюсь сказать несколько слов о статье От. Зап. Сама по себе она не стоит ответа».²

Дальше в заметке Ордынского шли уверения, что рецензент, конечно же, не читал его книги («Нет, не читал! Это по всему видно. Может быть, перелистывал, но читать не читал»),³ иначе не назвал бы его, Б. И. Ордынского, толкование Аристотеля «личным» и «оригинальным». Это возмутило автора, специалиста в области древнегреческого языка и словесности:⁴ «Можно ли было думать, что кто-нибудь из пишущих в каком бы то ни было журнале не знает, какое мнение называется личным, оригинальным? Рецензент От. Зап. этого не знает. Объясним же ему. Личным называется мнение, только пишущему или говорящему принадлежащее; оригинальным, которое резко от других отличается. Мое мнение о „Пиитике“ Аристотеля не отличается от мнений знаменитого Лессинга, Германа, Раумера, Еггера, Дюнцера и других, — высказано было и у нас, лет двадцать тому назад, С. П. Шевыревым; а рецензент От. Зап. называет его личным, оригинальным!.. Мой взгляд на „Пиитику“, в сущ-

² «Москвитянин», 1855, № 2, стр. 144.

³ Там же, стр. 145.

⁴ Ордынский сначала был преподавателем греческого языка в 3-й Московской гимназии при Московском университете, впоследствии — профессором римской словесности Харьковского и Казанского университетов. Среди опубликованных им сочинений, помимо перевода и комментариев к «Поэтике» Аристотеля, можно назвать: «Первоначальное руководство к этимологии греческого языка, составленное Б. Ордынским» (М., 1853), «„Характеры“ Феокрита» («Современник», 1850, № 9), «Греческие женщины» (1850) и др.

пости, ничем не отличается от Дюнцера; мое Рассуждение есть ничто иное, как осторожно и *безо всяких претензий на оригинальность* написанное толкование „Пиитики“ Аристотеля.⁵

Смысл заметки Ордынского не в несогласии с эстетической позицией оппонента, а в неприятии определенного *типа мышления*, которое лишь «слывет под именем ученой критики», но таковой не является. И интонация, и эпитеты заметки говорят, что Ордынский иронизирует над ученостью своего рецензента. Стоит ли сегодня доказывать, что Ордынский ошибался, хотя рецензия Чернышевского и вправду меньше всего напоминает *академический* разбор книги, какой мог бы удовлетворить узкого специалиста. «Знаточества» в этой рецензии безусловно не было. Но было в ней нечто иное, что как раз и помогают понять претензии Ордынского.

Что же именно? Во-первых, то, что рецензент действительно *лично* и *оригинально* подошел к тем «вечным вопросам», которые, по мнению Ордынского, допустимо только осторожно, весьма осторожно *толковать*. Во-вторых, то, что рецензент, Чернышевский, имел «дерзость» выдвинуть *свою* концепцию искусства, сформулировать некие новые законы, которым искусство должно подчиниться, «спекулятивно» используя при этом авторитет древнегреческих мыслителей. Ордынский, типичный в общем-то представитель академического «знаточества», не увидел, что в таком «произвольном» (на деле — творческом) отношении Чернышевского к древней классике выражается как раз ощущение ее близости, актуальности. Печалившийся о том, что «в прошедшие столетия классическая филология имела более практическое, более применительное к жизни значение, чем в настоящее столетие»,⁶ Ордынский сразу растерялся, как только столкнулся с действительно живым использованием классики.

Эстетическая концепция Чернышевского, его эстетические симпатии и антипатии, разумеется, достаточно известны. Однако, следуя вопросам и недоумениям первых критиков, нам кажется, мы сможем уточнить некоторые детали.

Какие в самом деле «посторонние разглагольствования» увидел Ордынский в рецензии Чернышевского? «Предложенная» рецензенту тема — это эстетика Аристотеля и комментарии к ней. В комментариях никаких рассуждений о платоновской эстетике нет. А между тем рецензент *половину* своей статьи посвящает выяснению эстетических взглядов Платона, а не Аристотеля. Е. Н. Эдельсон по этому же поводу не без сарказма заметил, что рецензента «решительно сбило, по-видимому, новое знакомство его с мнениями Платона».⁷

Действительно, Чернышевский считал, что у Платона больше, нежели у Аристотеля, «найдется истинно великих мыслей об искусстве».⁸ И высказывания Платона об искусстве тем важнее, что «Аристотель, как эстетик, принадлежит временам падения искусства: вместо живого духа, у него ученые правила, холодный формализм» (II, 270). А Платон, по мысли Чернышевского, «извлекает из своего понятия об искусстве живые, блестящие, глубокомысленные заключения; опираясь на свою аксиому, он определяет значение искусства в жизни человеческой, его отношения к другим направлениям деятельности» (II, 268; курсив мой, — В. К.). Взаимоотношения искусства и действительности, как известно, являются основной проблемой эстетики самого Чернышевского. И речь тут может идти, конечно, не о случайном повороте нетвердого ума, сбитого с толку великим мыслителем, а об осознанной близости позиций.

⁵ «Москвитянин», 1855, № 2, стр. 144.

⁶ «Современник», 1850, № 9, стр. 72.

⁷ «Москвитянин», 1854, № 22, отд. IV, стр. 81.

⁸ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 267 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

В платоновской концепции искусства Чернышевский находил близкую себе по духу критику индивидуалистического искусства и утверждение, что искусство должно формировать гражданина общества, а не довольствоваться себе. «...Прежде всего, — заявлял Чернышевский, — Платон думал о том, что человек должен быть гражданином государства, не мечтать о ненужных для государства вещах, а жить благородно и деятельно, содействуя материальному и нравственному благосостоянию своих сограждан. Благородная, но не мечтательная, не умозрительная (как для Аристотеля), а деятельная, практическая жизнь была для него идеалом человеческой жизни. Не с ученой или артистической, а с общественной и нравственной точки смотрел он на науку и на искусство, как и на все. Не человек живет для того, чтобы быть артистом или ученым (как думали многие великие философы, между прочим, Аристотель), а наука и искусство должны служить для блага человека» (II, 268—269).

Полемика здесь идет не только с «чистым искусством», но и с «чистой» наукой, которая также не принимается Чернышевским (это отчасти объясняет причину резкости Ордынского, человека, как мы уже говорили, академического склада ума, оскорбившегося за академическую науку и ее представителей). И к искусству, и, что еще важнее отметить, к науке, которую он рассматривает в неразрывном единстве с искусством, Чернышевский подходит с точки зрения их общественного, социального функционирования.

Более того, у Платона находит он и такую совершенно социологическую мысль, что «изящное» (по распространенной тогда терминологии) искусство элитарно и антиобщественно (для Чернышевского — антинародно): «...понятно, как Платон должен был смотреть на искусство, которое, большей частью, служит (должно ли служить, это — другой вопрос), а во время Платона почти исключительно служило прекрасною, с тем вместе, чрезвычайно дорогою и, может быть, очень благородною забавою, но все-таки забавою для людей, которым нечего делать, кроме того, как любоваться на более или менее сладострастные картины и статуи да упиваться мелодиею более или менее сладострастных стихов» (II, 269).

Это была, пожалуй, первая в России попытка этико-социологического прочтения эстетических взглядов Платона, поэтому Чернышевский не мог миновать полемики с устоявшейся точкой зрения: «Платона многие считают каким-то греческим романтиком, вздыхающим о неведомом и туманном, чудном и прекрасном крае, стремящимся „туда, туда“ (dahin, dahin), неизвестно куда, только далеко, далеко от людей и земли... Платон был вовсе не таков. Действительно, он был одарен возвышенною душою и все благородное и великое увлекало его до энтузиазма; но он не был праздным мечтателем, думал не о звездных мирах, а о земле, не о призраках, а о человеке» (II, 268).⁹

Перед нами очевидная полемика. Едко и выпукло обрисована позиция противника и ей противопоставлено определенное понимание Платона, которое затем развивается на протяжении всей статьи. Но кто же противник?

Чтобы найти адресата, не надо далеко ходить. Обратимся снова к Ордынскому. Ведь Ордынский оскорблен был не только за академическую науку вообще и за себя лично, но и за непосредственных своих учителей. Среди таковых он называет нескольких немецких ученых, а из русских С. П. Шевырева, «лет двадцать тому назад», как пишет Ордынский, высказавшего некоторые идеи общего порядка по поводу древнегреческой эстетики.

⁹ См., например, работу А. Галича «Опыт науки изящного», в которой он прямо сравнивает Платона с Шеллингом.

5 Русская литература, № 1, 1975 г.

Интересно отметить, что заметка Ордынского напечатана в «Москвитяине», хотя автор ее довольно активно сотрудничал до этого времени и в «Современнике», и в тех же «Отечественных записках». Нам кажется резонным предположить, что журнал, поместивший подряд два критических отклика (Е. Эдельсона и Б. Ордынского) на статью никому не известного рецензента, не связанную как будто с текущей журнальной полемикой, вряд ли сделал это случайно. Тем более, что речь идет о «Москвитяине», одним из основателей которого был Шевырев и в котором он в 1854 году продолжал сотрудничать, несмотря на расхождения с «молодой редакцией» журнала.

Кроме того, книга С. П. Шевырева «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов», опубликованная в 1836 году, действительно оставалась в течение нескольких десятилетий наиболее крупной в России исследованием в области истории мировой эстетической мысли. В третьей статье «Очерков гоголевского периода русской литературы» Чернышевский писал, что этот труд «до сих пор остается из ученых сочинений г. Шевырева лучшим в научном отношении» (III, 90). Но вряд ли точка зрения Шевырева была близка ему.

В этой книге мы находим тот взгляд на Платона, против которого выступает Чернышевский в своей рецензии. Разбирая мнение Платона «о происхождении поэзии», С. П. Шевырев писал: «Началом этого искусства полагает он (Платон, — В. К.) не способность, врожденную человеку, подражать предметам, его окружающим, а вдохновение, посылаемое ему из того божественного мира, которого он был прежде причастник. Мы видим также, что это учение согласно с учением Платона о красоте, идея которой не есть приобретение человека извне, а сокровище, врожденное душе его и развиваемое только влиянием прекрасных явлений природы».¹⁰ Но Платон именно потому, что поэтическое вдохновение, по его мнению, неуправляемо, изгонял поэтов из разумно устроенного государства. Шевырев же ограничивает эстетическую теорию Платона посылкой о боговдохновенном художнике, не знающем преград в своем творчестве, видит в этом великое достижение и ценность платоновской эстетики, не принимая выводы из нее, сделанные в свое время древнегреческим мудрецом. Эта романтическая интерпретация Платона была закономерна для Шевырева, который складывался как мыслитель под влиянием немецких романтиков и Шеллинга.¹¹ Поэтому в теории Платона увидел он предвестие немецкой романтической школы: «...страна, которой назначено было постигнуть глубоким сознанием характер нового христианского искусства, явила и новую теорию, согласную с его духом и более родственную с учением Платона, в коем заключалось как будто предчувствие идеально германской теории (курсив мой, — В. К.)».¹²

Очевидно, что в этой работе не получили яркого выражения взгляды позднего Шевырева — представителя «официальной народности». Но, как говорил Чернышевский, дальнейшая эволюция Шевырева уже «проглядывает» здесь (III, 90) и именно в теоретических предпосылках.

Рецензия Чернышевского не касалась, разумеется, всех аспектов мировоззрения Шевырева (подробный анализ его взглядов Чернышевский даст позднее), но в этой рецензии есть явное *противопоставление* своей

¹⁰ Степан Шевырев. Теория поэзии... М., 1836, стр. 36.

¹¹ Начиная свою литературную деятельность с перевода Ваккенродера и Тика, Шевырев в конце жизни, оцепивая немецкие влияния на русское общество, писал: «Учение Фихте не имело у нас особых последователей; но зато учение Шеллинга имело многих. К нему принадлежат наши наставники и все наше поколение» (С. П. Шевырев. Лекции о русской литературе. СПб., 1884, стр. 143).

¹² Степан Шевырев. Теория поэзии... стр. 81.

теоретической позиции — позиции Шевырева, этого «официального представителя правительственной интеллигенции».¹³

Как известно, в отличие от славянофилов (К. Аксакова, И. Киреевского, А. Хомякова), Шевырев не принимал общины, подчиняющей личность хоровому началу, а искал основную константу России в российском самодержавии, которое, по его мнению, должно было содействовать развитию личностного начала в русском народе. Вопрос об общине и Чернышевский считал тем пунктом, который отделяет славянофилов от Шевырева.

И именно общинные устремления Платона оказались для Шевырева совершенно неприемлемыми. Поэтому он не понял и не принял позиции Платона, изгнавшего поэтов и художников из своего идеального государства. Он счел это явлением «местного» порядка. «Убедимся в том, — писал Шевырев, — что этот приговор сказан там, где было излпшество Поэзии, что такое противодействие было необходимо; что Платон не произнес бы его во всяком другом месте. Философ этим разительным примером убеждает нас в том, что, кроме истины всегдашней и безусловной, есть истина местная, которой должен иногда приносить жертву и философ — жрец истины всемирной».¹⁴

Чернышевский же не только отвергает понимание Платона как романтика и считает справедливым его взгляд на искусство с точки зрения общественной пользы, но и находит, что этот взгляд остается справедливым и актуальным и для нового времени. «Полемика Платона против искусства, — замечает Чернышевский, — чрезвычайно сурова, правда, но порождена высоким и благородным взглядом на человеческую деятельность. И легко было бы показать, что многие из строгих обличений платоновых продолжают быть справедливыми и в отношении к современному искусству» (II, 271).

Это был, конечно, явный спор с общераспространенной точкой зрения на Платона, которая в течение двадцати лет, с момента выхода в свет книги Шевырева, приобрела если не научную, то во всяком случае академическую основательность. Ордынский счел рассуждения рецензента поэтому проявлением элементарного невежества.

Эдельсон, сотрудник «молодой редакции» «Москвитянина», критик достаточно тонкий и вдумчивый (кстати сказать, «Лаокоон» Лессинга до сих пор издается в переводе Эдельсона), тоже счел позицию Чернышевского результатом недостаточного понимания Платона и вслед за Шевыревым попытался его Чернышевскому объяснить: «Этому серьезному и строгому философу (Платону, — В. К.), мечтавшему о каком-то идеальном государстве, притом с его исключительной точки зрения, можно было нападать на искусство в Греции, где оно стояло на первом плане и где изящная форма составляла все, но в наш материальный век повторять то же самое более чем странно».¹⁵

Замечание это имеет первостепенную важность. Почему в самом деле Чернышевский апеллирует к Платону, чтобы сказать о современности? Может быть, и вправду платоновское понимание искусства определяется сугубо «местными» условиями и некорректно в научном отношении применять его идеи к другим «местным» условиям.

Для Шевырева такой подход к классике безусловно невозможен. Он признает (а вслед за ним и Ордынский и Эдельсон) либо *влиianie* классики — или вообще иной культуры — на современность, либо, как замечает Ю. Манн, такой вариант, когда античные одежды просто при-

¹³ Густав Шпет. Очерк развития русской философии, ч. I. Пгр., 1922, стр. 103. Так Шпет характеризует профессуру русских университетов второй четверти XIX столетия.

¹⁴ Степан Шевырев. Теория поэзии..., стр. 48.

¹⁵ «Москвитянин», 1854, № 22, стр. 81.

крывают современное содержание.¹⁶ Но если такое — в общем правдивое — понимание частных процессов, происходивших в истории, сделать основополагающим, то тем самым разрушается возможность представить историческое развитие человечества как некий *единый* процесс. Все определяется тогда только «органическими», «местными» условиями, а человеческая культура лишается единого корня. Более того, подобный подход противоречит и шевыревской идее органичности происходящих в каждой национальности процессов, ибо обращение к чужеземному опыту объясняется не *внутренними* потребностями самой культуры, чувствующей свое родство со всем человечеством, а именно тем самым *механическим* влиянием чужеземцев, против которого и боролся Шевырев.

Чернышевский же рассматривает историю человечества как единый процесс: все происшедшее когда-то не имеет для него только местного значения, но, согласно закону диалектики, повторяется, в измененных, правда, формах, в иное время и в иной культуре. Каждая культура, и русская в том числе, рассматривается им как проходящая в своем развитии основные, общие всему человечеству этапы, в какой-то мере повторяя их, но в усложненном виде. Чернышевский писал: «... сущность исторического развития в новом мире служит как бы повторением того самого процесса, который шел в Афинах и в Риме; только повторяется он гораздо в обширнейших размерах и имеет более глубокое содержание» (VII, 31). Так что не случайно, стало быть, симпатизировал он культурологическим и эстетическим построениям древнегреческого мыслителя.

В самом деле — Древняя Греция эпохи Платона переживала кризис, связанный с распадом города-государства, гибелью остатков общинно-родового строя, окончательным крушением полисной идеологии. Это было время первого в истории отчетливого проявления индивидуализма. Кончалась эпоха древнегреческой классики. Но и Россия середины прошлого века тоже находилась в кризисной ситуации. Развитие капитализма, разложение общины, становление буржуазного индивида — обострение всех этих процессов приходится как раз на середину века.

Пытаясь преодолеть кризис древнегреческого общества, Платон строит модель идеального государства, создает проект будущего, причем идеальное для него отнюдь не беспочвенно. И дело тут не только в том, что он предпринимал практические попытки осуществления своего идеала; важнее, что структура его государства была им сконструирована на основе осмысления исторического опыта устройства жизни в архаической Греции и Древнем Египте, т. е. уходила корнями в реальное прошлое, что придавало жизнеспособность его модели будущего общества, волновавшей умы людей, начиная, пожалуй, с эпохи раннего христианства. «Реставрационный характер платоновского объективного идеализма»,¹⁷ как пишет о нем А. Ф. Лосев, острее всего сказался в платоновской теории искусства. По его схеме искусство должно вернуться в границы, предлагаемые догомеровской общинной структурой, к архаическим формам, выработанным в далекой, «архаической» древности, и быть не самоцельным, каким оно постепенно становилось (хотя в Древней Греции таковым до конца так и не стало) с выделением из общины индивида, а нести утилитарные, служебно-воспитательные функции.¹⁸ Только в этих пределах допускает он искусство в свое идеальное государство.

¹⁶ Ю. Манн. Русская философская эстетика. Изд. «Искусство», М., 1969, стр. 180.

¹⁷ А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. Изд. «Искусство», М., 1969, стр. 676.

¹⁸ См. об этом подробнее: Ю. Н. Давыдов. Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. Изд. «Наука», М., 1968.

Но и Чернышевский, полемизируя с противниками русской общины, доказывал, что по законам диалектики «именно потому, что общинное владение есть первобытная форма», «надобно думать, что высшему периоду развития поземельных отношений нельзя обойтись без этой формы» (V, 390). Это позволяло ему надеяться, что на основе общины, изнутри, так сказать, народного мирозерцания вырастет новый общественный строй, с обновленными взглядами на жизнь, мораль и искусство. Мы можем добавить, что тот идеал общинного устройства без частной собственности, о котором мечтал Чернышевский, безусловно в какой-то степени корреспондировал с утопическим государством Платона. Не случайно утопия Платона имела в течение веков славу коммунистической, и указание на нее могло выглядеть и, главное, *быть* для самого Чернышевского довольно многозначительным.

Чернышевский, конечно, прекрасно понимал все различие между своим идеалом общественного устройства и идеальным государством Платона. О различии между взглядами на искусство Чернышевского и Платона мы скажем дальше, пока же только отметим, что если в идеальном платоновском государстве индивид целенаправленно подавляется, то Чернышевский мечтал о таком общинном устройстве, которое, препятствуя развитию буржуазного индивидуализма, когда «идет война всех против всех», гарантирует права индивида и его независимость. Это возможно, по мысли Чернышевского, только тогда, когда личность выступает не от себя, а от общины, служит общине и именно община защищает и гарантирует свободу личности. Чернышевский приходит к выводу, что общинное землевладение и жизнеустройство «так просто, что устраняет нужду во вмешательствах всякой центральной и посторонней администрации. Оно дает беспорочность и независимость правам частного лица. Оно благоприятствует развитию в нем прямоты характера и качеств, нужных для гражданина» (V, 619). Но Чернышевский, рассуждая о платоновской теории, не упоминает об этом — существеннейшем — расхождении с древнегреческим мыслителем; ему, очевидно, важнее было в данном случае подчеркнуть типологическое сходство: ведь внутриобщинное обеспечение свободы личности есть как раз то усложнение — по диалектическому закону — первоначальной формы человеческих отношений, о котором и говорил позднее Чернышевский. А в рецензии, отчасти ограниченной ее размерами, отчасти вследствие необходимости полемически заострить свою мысль, Чернышевский об этом не упоминает, хотя признание прав личности и сказывается в его дальнейших рассуждениях об искусстве, в том, что он, в отличие от Платона, искусство принимает.

Был в полемическом обращении Чернышевского к Платону и еще один оттенок. В своем отклике на статью Чернышевского Эдельсон утверждал: «Раздражение мысли современными вопросами — вот чего хотело бы это направление от всякого писателя, а не того спокойного и глубокого мирозерцания, которое составляет силу и величие гениальных художников и делает поэзию оригинальным и самостоятельным источником особого рода даров человечеству...»¹⁹ Через два года об этом же писал Дружинин, что свидетельствует о точности удара, нанесенного Чернышевским всей современной ему эстетике. «Твердо веруя, — писал Дружинин, — что интересы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он (поэт, воспитанный Пушкиным, как считал Дружинин, — В. К.) в бескорыстном служении этим идеям видит свой вечный якорь».²⁰ Так что обращение Чернышевского к Платону и утверждение им своей точки зрения на его эстетические взгляды показывало следо-

¹⁹ «Москвитянин», 1854, № 22, стр. 83.

²⁰ А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. VII, СПб., 1865, стр. 214.

вательно, что система художественных взглядов самого Чернышевского есть продолжение давней и древней традиции, а не требование минуты, не простое порождение конкретно-временной ситуации. Дружинин был совершенно прав, когда писал, что есть ценности, не определяющиеся их полезностью или неполезностью в данный исторический момент, что «в великом наступательном движении человека и общества — десятки годов, составляющие срок жизни целого человеческого поколения, — есть атом, минута, кратчайший срок из вечно-переходной эпохи».²¹ Но он не учитывал, однако, того факта, что существуют структуры обществ весьма долговременные, где злободневность, утилитарность искусства есть их культурная норма. словно полемизируя с Дружининым и вслед за Чернышевским, в своем трактате «Что такое искусство?» Лев Толстой говорит, что признаваемые современными критиками и эстетиками эстетические теории (порожденные, как считает Толстой, мирозерцанием «богатых классов» с их индивидуализмом) существуют всего около 150 лет и нелепо принимать их за «вечные».²² Просто, согласно этим теориям, понятие «вечности» перенесено с общества на произведение искусства, так что «вечное» искусство возможно только в нестабильных общественных структурах.

Таким образом, мы видим, что в «посторонних разглагольствованиях» Чернышевского о Платоне, в определенном прочтении его крылась его *собственная* концепция общественного назначения искусства, были сформулированы основы нового эстетического «направления» (как это первым заметил Эдельсон), требующего от искусства общественного *служения*. Но подходя к искусству с позиций общинного идеала, как и Платон, Чернышевский, в отличие от Платона и Л. Толстого, проклявшего все «новое» искусство, включая свое собственное, от искусства не отказывается, хотя и требует от него служения общественной пользе, общественному благу. Как же сочетает он признание значения искусства со своими общинными идеалами? Платону такое сочетание не далось. И что это вообще такое — польза искусства? Как ее понимать?

* * *

«. . . Попробуем, — замечает Эдельсон, — разъяснить несколько туман, напущенный критиком. Станем даже для этой цели на исключительную точку зрения критика и будем требовать от искусства одной пользы. Но прежде всего заметим, что, рассуждая об искусстве, необходимо разуместь безукоризненные образцы его во всех родах или по крайней мере произведения, по достоинствам своим далеко выступающие из ряда дюжинных, иначе с самого уже начала мы впадем в странную ошибку — рассуждать не о том предмете, который разумели сначала. Итак, есть ли какая польза от высоких созданий искусства? — Трагедия, по словам Аристотеля, ужасом и жалостью *очищает* душу. Польза это или нет? Лирическая поэзия, в высшем своем развитии, напр. в Пушкине, восстанавливая и укрепляя в душе каждого норму чувствований и отодвигая, хоть временно, вглубь души все безобразное, грубое и угловатое, приносит пользу или нет? Музыка, воспитывая в нас чувство гармонии и делая нас чувствительными к другим вещам, кроме желудка и комфорта, полезна или нет?»²³ И далее Эдельсон резюмирует: «Не о большей или меньшей силе художественных наслаждений, по сравнению их с удовлетворением голода и др. материальных нужд человека, нужно бы рассуждать критику,

²¹ Там же, стр. 217.

²² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 30, Гослитиздат, М., 1951, стр. 74—78.

²³ «Москвитянин», 1854, № 22, стр. 81.

а об особом роде влияния, оказываемого ими на человека и незамешного решительно ничем».²⁴

Можно сразу сказать, что со стороны почвеннически настроенной критики сильнее этого возражения эстетика Чернышевского не имела. И так, Эдельсон признает пользу, даже общественную пользу искусства. Все дело в том, *какая польза* ожидается от искусства. «Польза, — говорит Чернышевский, — приносимая искусством, как одним из источников довольства, развитию всего хорошего в человеке, несомненна, но ничтожна в сравнении с пользой, приносимую другими благоприятными отношениями и условиями жизни; потому и не хотим мы указывать на нее для того, чтоб показать высокое значение искусства в жизни» (II, 272).

Как видим, ту пользу искусства, о которой писал Эдельсон, Чернышевский тоже признает, но считает ее, так сказать, второстепенной. Он утверждает, что одного искусства для благотворного воздействия на человечество явно недостаточно, что необходимо переменить «условия жизни». От искусства, считает Чернышевский, может быть иная, более существенная польза, если оно будет *служить* делу *непосредственной перестройки жизни*.

Такое искусство не было беспочвенной мечтой мыслителя-теоретика. Уже завершили свой творческий путь Пушкин, Гоголь, Лермонтов. Сложилось, выйдя из натуральной школы, теоретические основы которой были разработаны Белинским, гоголевское направление русской литературы, к которому принадлежали крупнейшие русские писатели. Направленце это выступало с критикой *жизни* и требовало ее *перестройки*. Таким образом, можно сказать, что русское реалистическое искусство *уже служило* обществу, т. е. искусство, о котором писал Чернышевский, *уже было* и Чернышевский теоретически осмыслил его.

В этой заинтересованной обращенности русского искусства к общественным проблемам Чернышевский разглядел возможность такого его социального функционирования, при котором бы оно еще активнее служило передовым общественным запросам, запросам перестройки жизни на общинных, коллективистских, социалистических началах. Пафос первой статьи Чернышевского по эстетике, как, впрочем, и всей его дальнейшей критической деятельности, не только в объяснении *существующего* искусства, но и в предвидении *нового типа* искусства, еще более слитого с революционной идеологией, прямо воплощающего ее. Это искусство, по мысли Чернышевского, несмотря на то, что форма его была выработана так называемым новым временем, должно было стать по самой сути своей, по своей общественной роли выразителем тех общинных идеалов, которые, как думал Чернышевский, были искони присущи русскому народу. В отличие от Платона, Чернышевский прекрасно сознавал диалектичность исторического процесса и, принимая общину как гарантию подлинного развития личности, понимал необязательность для утверждения общинного идеала в искусстве возвращения к художественным формам архаической древности; также, кстати, не идеализировал он именно первобытной формы общины, которую ценил только как зародыш будущего общества.

Интересно здесь отметить, как критическое направление русской литературы именно через эстетическую теорию Чернышевского, аккумулявавшую опыт русской литературы, повлияло на другие виды искусств, и прежде всего на живопись. По признанию ведущих художников-передвижников, идеи Чернышевского во многом оказали влияние на их творческий путь.²⁵ Петербургская Художественная артель, организованная

²⁴ Там же, стр. 82.

²⁵ См., например: И. Репин. Далекое близкое. Изд. Акад. художеств СССР, [М.], 1961, стр. 199—200.

Крамским, была построена по типу мастерских, описанных в романе «Что делать?». Идея общественного (в общинном духе) служения искусства была определяющей в творчестве передвижников. Художнику, писал Крамской, теоретик «передвижничества», «необходимо научиться высшему повиновению и зависимости от... инстинктов и нужд своего народа и согласию внутреннего чувства и личного движения с общим движением».²⁶ Пытаясь найти ту причину, точнее, тот толчок, который способствовал повороту русской живописи к изображению действительности в критическом, «тенденционном», как любил выражаться Крамской, духе, А. Эфрос пишет: «Диссертация Чернышевского была для нового русского искусства таким же определяющим явлением и боевым знаменем, как для радикально-разночинной литературы».²⁷

Не всякая эстетическая теория может похвастаться такой силой воздействия на культуру. Такой результат можно объяснить только тем, что Чернышевский верно «схватил» тенденции развития русской культуры и сумел четко их сформулировать.

* * *

Однако Эдельсон отмечает в рецензии Чернышевского такие моменты (и полемизирует с ними), которые и впоследствии казались проявлением так называемого «просветительского схематизма» великого критика. Рецензия Чернышевского, как мы уже замечали, была написана достаточно конспективно, излагала многие положения слишком сжато, получили эти идеи свое объяснение и развитие иногда даже не в диссертации, а лишь в последующих его философских и экономических сочинениях; следовательно, если не брать всего наследия Чернышевского в совокуности, то ответить на некоторые недоумения и вопросы Эдельсона будет довольно трудно. Попытаться все же на них ответить необходимо, так как аналогичные вопросы и до сих пор продолжают задавать эстетике Чернышевского.

Эдельсон поднимает вопрос о сопряжении Чернышевским искусства и науки. Чернышевский в своей статье писал: «Искусство или, лучше сказать, поэзия (одна только поэзия, потому что другие искусства очень мало делают в этом отношении) распространяет в массе читателей огромное количество сведений и, что еще важнее, знакомство с понятиями, выполняемыми наукою, — вот в чем заключается великое значение поэзии для жизни» (II, 273; курсив мой, — В. К.). Отрицая предложенное рецензентом «Отечественных записок» (Чернышевским) понимание общественного назначения искусства, Эдельсон более всего удивился тому обстоятельству, что для рецензента искусство почему-то связано с наукой в некую единую систему, что рецензент подчиняет искусство науке, по своим методам освоения мира такой далекой от художественной деятельности. Эдельсон возражает Чернышевскому: «...поэзия или другое изящное искусство не могут быть полезны таким же образом, как напр. естественные науки, порождающие пароходы, железные дороги, телеграфы и т. д., или напр. политическая экономия, стремящаяся открыть истинные пути к устройству материального благосостояния народов...»²⁸

Взгляды Чернышевского на соотношение искусства и науки приобретают закономерность в контексте гигантского социально-экономического и идеологического кризиса, потрясшего Россию в прошлом веке, в сопоставлении со взглядами других русских мыслителей, тоже искавших выход из этого кризиса, пытавшихся найти место искусства и определить

²⁶ Крамской об искусстве. Изд. Акад. художеств СССР, М., 1960, стр. 53.

²⁷ Абрам Эфрос. Два века русского искусства. Изд. «Искусство», М., 1969, стр. 199.

²⁸ «Москвитянин», 1854, № 22, стр. 81.

роль науки в этих процессах. Попытки идеологии, способной обеспечить России дальнейшее стабильное развитие, преодолеть, миновать этап капиталистического развития, длиться приблизительно до конца 80-х годов, до появления в России марксизма, когда стало ясно, что избежать совсем капитализма не удастся, что все-таки придется «попробовать», что это такое — буржуазное общество.

До кризиса православия, проявившегося в обостренной форме в XIX столетии, именно оно играло роль общенародной идеологии и в существенной мере выражало общинные идеалы русского народа. Противопоставить религиозному сознанию эстетическое как якобы скрепляющее общинные связи было бы нелепо, ибо эстетизм («искусство для искусства» в тот момент) был признанием самоцельности индивида и возникал как отрицание общинных связей.

Толстой, связывавший появление элитарного декадентского искусства с падением религиозного мировоззрения,²⁹ говорил, что общественное значение искусства может подняться только при условии, что оно будет не церковно, а истинно религиозно, т. е. признает «нравственное, общественное учение Христа».³⁰ Из тех же побуждений, желая служить идеалам, как он их понимал, русского народа, Достоевский прямо поставил свое искусство в услужение православию. Но в этот период ни антидогматическая религия Толстого, ни официальное православие, принимаемое Достоевским, не могли уже стать или остаться общенародной идеологией. Традиционная форма религии уже не могла противостоять натиску развивавшегося капитализма.

Где было искать идеологию, которая способна была бы выразить общинные идеалы России и вместе с тем не мешала бы заимствованию западноевропейских научно-технических достижений и их самостоятельному развитию? Втянутая в экономические и политические связи с Западом, Россия могла остаться мощной державой только используя результаты, которых достигли уже наука и техника. И если в 1847 году президент Военной академии И. О. Сухозанет заявлял, что «без науки побеждать возможно, но без дисциплины — никогда»,³¹ то после крымского поражения такие тирады успеха уже не имели.

Но как ввести науку в страну, где последние 25 лет она была под подозрением? Самодержавие, бывшее до какого-то времени проводником науки в своей неграмотной стране, к XIX веку почувствовало ее революционную силу. К середине прошлого века наука могла приветствовать только оппозиционная мысль.

Здесь любопытно отметить, что для Чернышевского теоретическим выразителем этого неприятия самодержавием западноевропейской науки был именно Шевырев. Спустя два года после появления рецензии Чернышевского на книгу Аристотеля «О поэзии» в своих «Очерках гоголевского периода русской литературы» Чернышевский замечал, что любимейшая из тем Шевырева — «гниение Запада» (III, 87). Характерно, что в этом смысле он противопоставлен славянофилам, которые хотя и мечтают о возникновении «народного воззрения в науке» и критикуют Запад за буржуазный индивидуализм (последнее Чернышевский, как известно, одобрял), тем не менее признают достижения западноевропейской науки. «... Вы не можете, — писал Чернышевский, — найти в них вражды к про-

²⁹ «... Не имея религиозного мировоззрения, люди эти не могли иметь никакого другого мерила расценки хорошего и дурного искусства, кроме личного наслаждения. Признав же мерилем добра наслаждение, т. е. красоту, люди высших классов европейского общества вернулись в своем понимании искусства к грубому пониманию первобытных греков, которое осудил уже Платон» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 30, стр. 73).

³⁰ Там же.

³¹ Цит. по работе Е. Тарле «Крымская война» (см.: Е. В. Тарле, Сочинения в двенадцати томах, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 68).

свещенно...» (III, 86). А «г. Шевырев, — замечает далее Чернышевский, — должен быть считаем, как мыслитель в высшей степени своеобразный, главою особенной школы в нашей литературе» (III, 113). Перечислив несколько имен писателей этой «школы», Чернышевский особо останавливается на А. Студитском, «который был деятельнейшим сподвижником г. Шевырева в старом „Москвитяине“. Его суждения также отличались диктаторским тоном; он, подобно г. Шевыреву, обо всем мыслил совершенно своеобразно и, о каком бы предмете ни заговорил, ни в чем не разделял мнений суемудрствующего Запада» (III, 113). Студитский «опроверг Кеплера и Ньютона — уступкою с его стороны должно считать, что он принимал систему Коперника, и то, конечно, только в уважение его славянского происхождения — и положил новые основания астрономии (попимайте это буквально, без малейшего преувеличения); он опроверг всех философов от Канта до Гегеля и положил новые основания психологии, метафизики и проч.; опроверг Либиха, Кювье, Гумбольдта и Араго и положил новые основания физиологии, геологии, метеорологии, химии, — действительно, положил, потому что это был ум по преимуществу творческий, не ограничивавшийся критикою, по занимавшийся и воссозданием разрушенного. Девиз его был, подобно девизу г. Шевырева, „Destruam et aedificabo“ — „разорю и созижду“» (III, 113). Дело тут, конечно, не в Студитском, средней руки публицисте из «старого» «Москвитянина», а в яркой, гротескной характеристике отношения «правительственных ученых» к науке. Разумеется, мы не собираемся ни Ордынского, ни Эдельсона относить к этой «школе» Шевырева. «Молодая редакция» «Москвитянина», как мы уже упоминали, разошлась с Шевыревым — представителем «официальной народности», принимая, пожалуй, только некоторые его взгляды на искусство, точнее говоря, на историю искусства и эстетики. В оценке конкретных художественных произведений ведущие критики «молодой редакции» с Шевыревым расходились, не говоря уж о том, что проблемы собственно науки их мало интересовали, поскольку, как заявил Эдельсон, наука и искусство не имеют ничего общего.

Идеологи же «официальной народности» боялись науки как явления, революционизирующего общество и враждебного самодержавию, потому и предпринимали нелепые попытки создать «русскую» науку, так сказать, «прирученную», и делалось это, как иронически уверял Салтыков-Щедрин в «Господах ташкентцах», едва ли не по приказу самого правительства.

Однако все же существовала проблема, беспокоившая многих критически мыслявших русских философов, — проблема совместности науки и общинных идеалов.

«... В России, — считал Маркс (и в этом он разделял взгляды Чернышевского, что подчеркивал), — благодаря исключительному стечению обстоятельств, сельская община, еще существующая в национальном масштабе, может постепенно освободиться от своих первобытных черт и развиваться непосредственно как элемент коллективного производства в национальном масштабе. Именно благодаря тому, что она является современницей капиталистического производства, она может усвоить его положительные достижения, не проходя через все его ужасные перипетии».³² Но для многих русских даже оппозиционных мыслителей, особенно религиозно-народнически настроенных, принять научно-технические достижения Запада значило ввести в страну троянского коня, что повлекло бы за собой гибель общинных устоев и развитие в России капитализма.

³² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, стр. 401. Правда, Маркс одновременно писал, что «если Россия будет продолжать идти по тому пути, по которому она следовала с 1861 г., то она упустит наилучший случай, который история когда-либо представляла какому-либо народу, и испытает все роковые злоключения капиталистического строя» (там же, стр. 119).

Наука была для них порождением буржуазного общества и потому рассматривалась как его непрременный спутник, более того — казалось, что только капитализму она и может быть полезна. А Россия, русской общине, «русскому духу», православию, наконец, она скорее противопоказана³³ как сила, для общины разрушительная и благотворная для развития индивидуализма.

Из представлений, что ученый всегда был и, главное, должен быть индивидуалистом, что наука особенно бурно прогрессировала в эпоху становления и развития буржуазного общества, сложился своеобразный комплекс неприятия науки как явления, чуждого общинным идеалам России. Так и говорилось — «западноевропейская наука». За этим термином — целое миропонимание, опасавшееся даже конечных выводов науки, не только ее самостоятельного развития в России.

Таким образом, возникла идея славянофилов о «народном воззрении в науке», с которой полемизировали западники, полемизировал и Чернышевский, в те годы рассматривавшийся прежде всего как западник. Но западники, как известно, резко делились на две, по крайней мере, группы: крестьянских демократов и буржуазно настроенных либералов. И если для последних принятие науки означало и принятие капитализма, ибо, как они считали, все страны должны пройти буржуазный этап развития, то Чернышевский придерживался мнения как раз обратного. Он утверждал, что поскольку другие культуры уже прошли либо проходят этот этап, постольку Россия может вполне его не проходить («...средние степени... достигают только теоретического бытия как логические моменты, не осуществляясь фактами действительности» — V, 389) или на худой конец пережить его в реальной истории, но за очень краткий промежуток времени: «Если же эти средние степени достигают и реального осуществления, то разве только самого ничтожного по размеру...» (V, 389). Следовательно, в науке он должен был увидеть нечто, что не противоречило его общинным идеалам.

Чернышевский, признавая науку прежде всего как деятельность «общечеловеческую» (III, 657), видел в этом залог того, что ее достижения, результаты, облеченные в форму строгих выводов, не имеют индивидуалистического характера. «Характер науки, — писал Чернышевский, — есть всеобщность; она должна иметь истину для всякого времени и места, для всякого данного случая» (VII, 16). Даже в науках, относящихся традиционно к гуманитарным, не находит он ни личного произвола, ни национального своеобразия, а лишь общественное направление, к которому принадлежит ученый: «...главным основанием различия в ученом воззрении бывает степень общего образования, на которой стоит автор, а не народность его, партия (ученая или политическая), к которой он принадлежит, а не язык, которым он говорит. Влияние французской народности на французскую науку, немецкой на немецкую оказывается очень незначительно, если народность не смешивать с учеными и другими убеждениями и с степенью общего образования, и не ограничивать влияния народности теми качествами изложения, которые указали мы выше. Убеждения существенно одинаковы во всех странах при одинаковой степени образованности и при одинаковом благородстве характера» (III, 656).

³³ Достоевский, правда, мистически верил в особые качества русского православия и считал, что наука и техника могут быть допущены в Россию, что капитализм с ними в русский народ не просочится. Поскольку, писал он, «наш народ просвещен уже давно, приняв в свою суть Христа и его учение, то вместе с ним, с Христом, уж, конечно, принял и истинное просвещение. При таком основном запасе просвещения науки Запада, конечно, обратятся для него лишь в истинное благодеяние» (Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. 12, ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 393). Но и Достоевский принимал науку со множеством оговорок и опасений.

Таким образом, по Чернышевскому, научные выводы носят характер надличностный и общественный. И в этом он был близок в прошлом веке Марксу, считавшему научный труд всеобщим. «Всеобщим трудом, — писал Маркс, — является всякий научный труд, всякое открытие, всякое изобретение. Он обуславливается частью кооперацией современников, частью использованием труда предшественников».³⁴ Надо также заметить, что именно за надличностность науки критикуют ее (в том числе марксизм) современные экзистенциалисты.

Утверждая взгляд на науку как на явление надличное, Чернышевский снимает тем самым основные опасения, что вместе с наукой пропикнут капитализм и индивидуализм. Эти явления могут быть связаны, но могут существовать и раздельно, особенно если будет установлен общественный строй на общинных, социалистических началах. Ибо наука вовсе не враг общинности. Вместе с тем, «закаленная» в недрах буржуазного общества, она не боится его развращающего влияния. И уж тем более, конечно, не несет его в себе. К тому же наука, этот особый тип «общинной» деятельности, невозможна без личного вклада каждого, в нее активно включенного.

Теперь мы подошли к ответу на вопрос, почему Чернышевский подчипяет искусство науке. Уточним только, что, говоря о связи искусства с наукой, он имеет в виду прежде всего науку об обществе, а не естественные науки, как склонен был приписать ему Эдельсон. Однако Эдельсон, говоря о соотношении искусства и науки в рецензии Чернышевского, поставив рядом естественные науки и политическую экономию как если бы они для Чернышевского были одно и то же, все же нечто ощутил и угадал. Действительно, Чернышевский, не отождествляя, тем не менее сближал науки об обществе и естественные науки по их общему признаку *научности*. Вот что писал Чернышевский в статье «Антропологический принцип в философии»: «Еще не так далеко от нас время, когда нравственные науки в самом деле не могли иметь содержания, которым бы оправдывался титул науки, им принадлежавший. . . Теперь положение дел значительно изменилось. Естественные науки уже развились настолько, что дают много материалов для точного решения нравственных вопросов. Из мыслителей, занимающихся нравственными науками, все передовые люди стали разрабатывать их при помощи точных приемов, подобных тем, по каким разрабатываются естественные науки. Когда мы говорили о противоречиях между разными людьми по каждому нравственному вопросу, мы говорили только о давнишних, наиболее распространенных, но уже оказывающихся отсталыми, понятиях и способах исследования, а не о том характере, какой получают нравственные науки у передовых мыслителей; о прежнем, рутинном характере этих знаний, а не о нынешнем их виде. По нынешнему своему виду нравственные науки различаются от так называемых естественных, собственно, только тем, что начали разрабатываться истинно научным образом позже их, и потому разработаны еще не в таком совершенстве, как они. Тут разница лишь в степени. . .» (VII, 258—259).

Революционно-демократическое мировоззрение есть результат последнего слова науки, считает Чернышевский, оно *научно*. Поэтому и в его рецензии *наука выступает как синоним, как символ революционно-демократической идеологии*.

Мы можем утверждать, что искусство, эстетический идеал всегда тесно связаны с идеологией, с тем общественным идеалом, что составляет центр этой идеологии. Особые примеры, думается, здесь не нужны. Но, как считал Чернышевский, в век господства науки идеология необходимо должна стать научной, основывать свой общественный идеал на строгих

³⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 25, ч. I, стр. 116.

выводах науки. Следовательно, когда он говорит о подчинении искусства науке, искусство ставится им в зависимость от идеологии, только новой, научной. Разумеется, идеология революционно-демократического движения не была еще в строгом смысле научной; таковой стал только марксизм-ленинизм. Тем не менее можно сказать, что в таком *прямом* подчинении искусства новому *научному*, по мысли Чернышевского, *мировоззрению, открытой* связи искусства с идеологией революционно-демократического движения нельзя не увидеть предвестия идеи партийности искусства, сформулированной Лениным через полвека в статье «Партийная организация и партийная литература».

Противники называли Чернышевского «теоретиком», «кабинетным ученым», говорили, что он не чувствует искусства, не понимает действительной русской жизни и чужд России. Аполлон Григорьев как бы сфокусировал все эти упреки в словах, обращенных против эстетики Чернышевского, утверждая, что Чернышевский превратил искусство в орудие готовой теории,³⁵ то самое искусство, которое, по Григорьеву, есть продукт органической жизни нации и теориям поэтому не подчиняется. Но у Чернышевского, как мы пытались показать, речь шла не просто о «готовой теории», а о новой идеологии общества, основанной на общинных, коллективистских началах. И в таком подходе Чернышевского к искусству нам видится достаточно уважения к традициям русской жизни и русской мысли, связанной с этими традициями и обозначаемой именами Белинского, Герцена, отчасти и славянофилов, и той самой «органичности», укорененности в действительной жизни России, за которую столь ратовал Григорьев.

* * *

«Мы оканчиваем нашу полемику с неизвестным рецензентом,— так завершает свою критику Эдельсон,— ибо не имели в виду разобрать всю его статью, а хотели только указать на сходную точку всех ошибок, в ней встречающихся. Заметим только, в предостережение легковерным читателям, способным увлечься громкими цитатами и решительным тоном критика, что вся статья, несмотря на свои претензии, не содержит в себе никаких прочных эстетических начал, и тем менее новых, о которых глубокомысленно намекает рецензент. Вся эта смелость суждений и приговоров о таких поэтах, как Шекспир и Пушкин, свидетельствует скорее о каком-то скудном скептицизме, или скорее, равнодушии к делу, нежели о действительно новых началах искусства».³⁶

Сегодня легко, конечно, иронизировать над этими словами Эдельсона, отнести к ним как к историческому казусу. Но не надо ведь забывать, что вопрос о «прочности эстетических начал» в эстетике Чернышевского стоял как вопрос о дальнейшей судьбе русского искусства. И Ордынский, и Эдельсон хотя и поторопились назвать эстетику Чернышевского лишь претензиями на новые взгляды, все же почувствовали, по первой его рецензии, что перед ними мыслитель, выступивший со *своей* концепцией искусства. А Эдельсон спустя только год увидел связь эстетической концепции Чернышевского (после прочтения его диссертации) с конкретными тенденциями русского искусства: «Натуральная школа может теперь с гордостью сказать, что она совершила полный цикл своего развития, выразилась в теорию, обязательную для всех».³⁷ Так что боязнь Эдель-

³⁵ Аполлон Григорьев. Литературная критика. Изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 117.

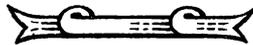
³⁶ «Москвитянин», 1854, № 22, стр. 83—84.

³⁷ Цит. по статье М. Г. Зельдовича «Несостоявшаяся рецензия на „Эстетические отношения искусства к действительности“ (Н. Чернышевский и Е. Эдельсон)» («Русская литература», 1969, № 3, стр. 150).

сопа, неприязненно относившегося к натуральной школе, что «легковерные читатели» увлекутся новой эстетикой, была симптоматична.

Как пло становление этого нового направления, у истоков которого стоит Чернышевский, мыслитель, закрепивший в законченной теоретической форме те принципы искусства, которые были намечены Белинским и получили первоначальное выражение в натуральной школе, искусства, открыто поставившего себя на службу общественному благу, — об этом мы здесь говорить не будем. Это особый разговор, связанный уже собственно с диссертацией великого критика и непосредственной его реакцией на живой литературный процесс.

Новое направление складывалось в борьбе с господствовавшими в тот момент тенденциями в русском искусстве; по необходимости эстетические выступления Чернышевского не были академическим изложением теории, а имели всегда полемическую заостренность. Обращение к первым его критикам позволило, как нам кажется, уточнить, что полемические удары Чернышевского (самые первые) были направлены не только против либеральных деятелей «чистого искусства», но и против русской консервативной эстетики шеллингианско-романтического толка, и прежде всего против Шевырева как своего рода «официального истолкователя» этой эстетики. Надо только добавить, что вопросы и недоумения Ордынского и Эдельсона обозначили и тот основной пафос эстетических взглядов Чернышевского, что был неприемлем как для «чистого искусства», так и для эстетики «официальной народности», — пафос общинного, коллективистского идеала в искусстве.



БАЗАРОВ НА «RENDEZ-VOUS»

Двум очень разным тургеневским героям — рассказчику Н. Н. из «Аси» и Евгению Базарову из «Отцов и детей» — в одинаковой мере дано изведать «трагическое значение любви»: первый, не выдержав испытания стремительным чувством Аси, доживает несчастливые годы одинокого «бессемейного бобыля»; второй, охваченный «сильной и тяжелой» страстью к Анне Сергеевне Одинцовой, не встретив взаимности, теряет интерес к жизни и, в конечном счете, — роковой порез пальца в состоянии душевной апатии — саму жизнь.

Случайная, нечаянная перекличка или же продуманный ход, намерение, спор?

1

То, что «Отцы и дети» выросли на почве полемики Тургенева с «партией» Чернышевского и Добролюбова в «Современнике», было ясно уже тогдашнему читателю романа. Герцен, имевший возможность наблюдать настроения будущего автора «Отцов и детей» в их начально-открытой стадии (встречи в августе—сентябре 1860 года, более чем возможные беседы о «желчевиках»), с характерными для посвященного аллюзиями писал после прочтения романа: «Ты сильно сердился на Базарова — с сердцов карикировал его, заставлял говорить нелепости — хотел его покончить „свинцом“ — покончил тифусом, — а он все-таки подавил собой — и пустейшего человека с душистыми усами, и размазню отца Аркадия» и бланманже Аркадия. — За Базаровым — мастерски очерченные лица лекаря и его жены — совершенно живые и живущие не для того, чтоб поддерживать твою полемику — а потому что родились... Мне кажется, что великая сила твоего таланта — не в Tendenzschrift'ax. Если б, писавши, сверх того — ты забыл о всех Чернышевских в мире, было бы для Базарова лучше».¹ Отметим, что Герцен не только видит полемическую подкладку произведения, не только обозначает направление этой полемики, но и непосредственно называет в этой связи имя Чернышевского (не Добролюбова, с которым издавна — с момента возникновения толков о готовящемся новом романе писателя — и по преимуществу связывается полемический заряд базаровского образа).² Значительное время спустя, когда уже унялись критические волнения и страсти вокруг романа, Салтыков-Щедрин (в письме к П. В. Анненкову от 27 февраля 1876 года)

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXVII, кн. 1, Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 217.

² См.: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах, т. VIII, изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 590, 592—593 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте). См. также: В. И. Кулешов. Об одной ситуации в жизни И. С. Тургенева как ближайшем стимуле создания образа Базарова. В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Изд. МГУ, 1971, стр. 330—331.

также отметил его полемическое происхождение, назвав «плодом общения с „Современником“».³

Наконец, припомним, что по окончании «Отцов и детей» сам писатель сделал следующую примечательную запись в дневнике: «Не знаю, каков будет успех. „Современник“, вероятно, обольет меня презрением за Базарова и не поверит, что во все время писания я чувствовал к нему невольное влечение...» (Т., Соч., XIV, 99).

Итак, полемическая природа романа вне сомнений. Исследователи произведения, естественно, обращали внимание на это обстоятельство; в работах разных авторов фигурируют имена Чернышевского и Добролюбова, встречаются сопоставления отдельных высказываний Базарова и полжепей из статей критиков-демократов. Однако не все моменты полемики, на наш взгляд, получили достаточное освещение. Представляется необходимым продолжить работу по выявлению источников и факторов, способствовавших созданию одного из лучших творений романиста.

2

О Тургеневе Чернышевский писал специально лишь однажды — в связи с журнальной публикацией повести «Ася». Тургенев, пристально следивший за выступлениями автора «Эстетических отношений...», «Очерков гоголевского периода...» и испытывавший к нему весьма противоречивые чувства,⁴ с особым вниманием должен был отнестись к статье «о себе» — «Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести г. Тургенева „Ася“».

Не станем повторять сказанного предшественниками о достоинствах и значении «Русского человека на rendez-vous» в общественно-литературной борьбе тех лет.⁵ Для нас первостепенный интерес приобретает вопрос, какой увидел статью Чернышевского Тургенев, какие «мыслечувствования» мог вызвать у него и острокритический по отношению к «Ромео» — Н. Н. пафос ее, и сама методология критика.

В некоторых работах современных исследователей этот вопрос затрагивается, по затрагивается вскользь, мимоходом, порождая весьма разноречивые суждения. Так, М. О. Габель считает, что статья Чернышевского «никак не задела Тургенева». «Тургенев не только не был раздосадован статьей „Русский человек на rendez-vous“, но сделал из нее важные для себя выводы», положительно «учтя» в романе «Дворянское гнездо» основные замечания Чернышевского относительно «лишнего человека», а в «Накануне» — «его мысли о передовом деятеле современности».⁶ Примерно в этом же направлении делает предположение Б. И. Бурсов.⁷ Г. Н. Антонова, напротив, усматривает следы явной полемики в концепции «лишних людей» у автора «Дворянского гнезда» с означенным выступлением Чернышевского.⁸ Наконец, автор специального ис-

³ См.: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 343.

⁴ См. об этом подробнее: М. П. Николаев. Тургенев и Чернышевский. В кн.: Творчество И. С. Тургенева. Сб. статей. Учпедгиз, М., 1959.

⁵ Анализы статьи, главным образом характеристику мастерства ее автора, см. в кн.: Б. Бурсов. Мастерство Чернышевского-критика. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 224—239.

⁶ М. О. Габель. Роман Тургенева «Дворянское гнездо» в общественно-политической и литературной борьбе конца 50-х годов. «Ученые записки Харьковского гос. библиотечного института», 1956, вып. 2, стр. 218—219.

⁷ Б. Бурсов. Мастерство Чернышевского-критика, стр. 237.

⁸ См.: Г. Н. Антонова. Чернышевский и Тургенев о «лишних людях» (1859—1863 гг.). В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, вып. 3. Изд. СГУ, 1962, стр. 92 и след.; о полемических тенденциях в образе Инсарова по отношению к установкам авторов «Русского человека на rendez-vous» и

следования «Тургенев и Чернышевский» М. П. Николаев предлагает оставить вопрос открытым: «Какое было отношение Тургенева к статье Чернышевского, мы, к сожалению, не знаем. Известно лишь, во-первых, то, что автор повести не выразил своего несогласия с критиком, и, во-вторых, он высоко расценивал „Асю“ и рад был услышать от Некрасова одобрителный отзыв о ней».⁹ Говоря о том, что писатель «не выразил своего несогласия с критиком», М. П. Николаев, вероятно, имеет в виду отсутствие открытых заявлений Тургенева в этом плане. Таковых действительно нет, но снимать вопрос все же рано. Не нужно забывать о том, что Тургенев располагал редкостной возможностью ответить Чернышевскому (и вообще «на критику») в своих художественных произведениях — «объективным», жизнеподобным, «могущественным» (Т., Соч., XIV, 109) и трудноопровержимым языком образов и картин. Следы такого образного ответа вполне различимы в той своеобразной трилогии, которую идейно-тематически — «отцы», «дети», «отцы и дети» — составляют романы «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети». Имея свой взгляд на катастрофы и трагедии, переживаемые «лишними людьми», намеренно уходя из социально-классового (что было свойственно Чернышевскому и Добролюбову) в план нравственно-психологический (акцент на обостренном самолюбии, эгоизме, гипертрофированной рефлексии и проповедь самоотречения), Тургенев не мог принять «объяснения» «их положения»¹⁰ и поведения автором «Русского человека на rendez-vous». Кроме того, сам подход к произведению, основанный на сознательном отвлечении от авторского замысла и устремленный по преимуществу к прокламированию мыслей о явлениях жизни в связи с произведением («на основании литературного произведения», как говорил Добролюбов),¹¹ вряд ли устраивал создателя «Аси», испытавшего, как бы там ни было, сильное влияние со стороны представителей другой школы в эстетике и критике.

Литературно-критическое выступление двуадресно. У него две воспринимающие стороны, два «рецептора» — читатель и писатель. Читатель ищет в критическом выступлении глубокий и тонкий анализ, помогающий ему понять данное литературное явление; он видит в критике авторитетную инстанцию, сверяя свои впечатления с тем, что есть в критическом разборе. Писатель, помимо этого, «предъявляет» еще и профессионально-авторский счет: ему хочется увидеть верное понимание того, что он желал сказать (см., например, письмо Тургенева к М. В. Авдееву от 21 августа 1873 года — Т., Письма, X, 141), разгадку «секретов» своего образного слова — характеристику средств и приемов, используемых им для художественной реализации замысла. Анализ так называемого «объективного содержания» (одна из существенных категорий «реальной» критики),¹² надо полагать, не оставляет автора безучастным — интересно

«Что такое обломовщина?» см.: М. К. Клемапа. И. С. Тургенев. Гослитиздат, Л., 1936, стр. 122—123.

⁹ М. П. Николаев. Тургенев и Чернышевский, стр. 356. Отметим тут же, что встречающиеся в ряде других работ замечания о «переключке» отдельных мест текста «Отцов и детей» (чаще всего базаровских речей) с выступлениями критиков-демократов, в том числе и со статьей «Русский человек на rendez-vous» (см., например, книгу М. К. Клемапа «И. С. Тургенев» (стр. 143—147), комментарий к роману в VIII томе Полного собрания сочинений (стр. 577—578), а также книгу Г. Бялого «Роман Тургенев „Отцы и дети“» (Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 42)), преследуют свои частные цели и применительно к выдвигаемой здесь задаче имеют значение только отдельных наблюдений.

¹⁰ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. V, Гослитиздат, М., 1950, стр. 172 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

¹¹ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 98.

¹² Метод «реальной» или «фактической» критики с ее устремленностью к оценке «что сказалось», а не «что хотел сказать автор» (см.: Н. А. Добролю-

узпать, что еще можно увидеть в произведении, что, так сказать, способна вместить в себя его «емкости», — но особого доверия это не вызывает даже при полной «лояльности» критика.

Итак, «что хотел сказать» в «Асе» Тургенев и что сказал о ней Чернышевский? Нельзя не признать — и писатель, конечно, почувствовал это тотчас же, — что критик подчеркнуто ушел от анализа авторской идеинамерения,¹³ предложив в целях развенчания либерального дворянского интеллигента совершенно расходящееся с тургеневским объяснение причин постигнутого героя несчастья. В «Асе» Тургенев продолжал уяснение вопроса о «трагическом значении любви» (Т., Соч., VI, 291), остро волновавшего многих его героев (а следовательно, и их творца) и нашедшего отражение в целом ряде произведений — от «специальных» повестей¹⁴ и романов до «Senilia». По мнению писателя, любовь, как и смерть, сила таинственная, неотражимая, неподвластная человеку. «Затишьем» и «Перепишской», «Фаустом» и «Первой любовью», «Вешними водами» и «Песней торжествующей любви», «Асей» и «Отцами и детьми» утверждалась философская серьезность, труднодостижимость этой вечной универсальной стихии. Любовь... — рассуждает Рудин (но это же мог бы сказать и рассказчик «Асп»), — «в ней все тайна: как она приходит, как развивается, как исчезает» (Т., Соч., VI, 291). Захваченный ее своеволием, человек игнорирует «здравый смысл», ведет себя странно, нелогично... Капризная, необъяснимо-внезапно возникающая и так же неудержимо исчезающая, любовь не дает права на ошибки; любой промах здесь может привести к непоправимым последствиям. Это грозное, обезоруживающее человека явление, поистине стихия. Спасовать, оказаться слабым перед ее всесилием может всякий, и вменить в вину человеку этого нельзя. Тщетны и наивны ожидания счастья в любви — как правило, она несет с собою большие страдания, а то и гибель. Вот примерный круг размышлений Тургенева. Итак, любовь — тайна. С ней и пришлось столкнуться рассказчику Н. Н., до конца осознавшему свое чувство к Асе лишь тогда, когда все было потеряно, потеряно из-за не так сказанного или несказанного вовремя слова.

«Одно слово... О, я безумец! Это слово... я со слезами повторял его накануне, я расточал его на ветер, я твердил его среди пустых полей... но я не сказал его ей, я не сказал ей, что я люблю ее...» (Т., Соч., VII, 119). Как известно, Чернышевский построил свои порицания на том, что герой слишком «недогадлив» и «нерешителен» (Ч., V, 168). Счастье легко достигалось, рассуждает критик, «для этого Ромео должен только сказать: „Я люблю тебя, любишь ли ты меня?“ и Джульетта прошепчет: „Да“...» (Ч., V, 157). Вместо этого герой-де теряется, говорит на «rendez-vous»

бо в, Собрание сочинений в девяти томах, т. VI, стр. 97) во многом определялся у виднейших и талантливейших его представителей — Чернышевского и Добролюбова — коварно-историческими обстоятельствами: большинство из самых значительных литературных созданий принадлежало перу писателей, по духу, мировоззрению чуждых революционно-демократическому лагерю. Надлежало или отказаться от них — такая не вполне оправданная тенденция заметна у Добролюбова в отношении, например, к А. Ф. Писемскому (см. об этом подробнее в нашей работе «Писемский и революционно-демократическая критика» (в кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, вып. 6. Изд. СГУ, 1971)), — или же через отвлечение от того, «что хотел сказать автор», принять их.

¹³ В письме к Анненкову от 3 февраля 1859 года Салтыков-Щедрин, указывающий на трудность критического анализа тургеневских произведений, в которых так тесно сплетаются этико-любвные и общественные вопросы, косвенно «задает» и Чернышевского: «...хоть о Тургеневе и много писали, но не прямо об нем, а лишь по поводу его. Можно написать много чепухи о лишем человеке, как это и сделал Стерван Дудышкин, можно коснуться русского человека на rendez-vous, но о самом Тургеневе писать невозможно» (Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVIII, стр. 144).

¹⁴ См.: Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 95 и след.

грубые, пошлые вещи и т. д. Думается, что эти замечания критика, исходящие из заметного и сознательного упрощения психологической ситуации, не могли быть приняты Тургеневым, делавшим упор именно на исключительной сложности любовно-психологической стороны в чело-веческом существовании. Кстати, сам рассказчик тут же, вслед за объяснением с Асей, когда вступил в права рассудок, осознает неразумность своего поведения, «осыпает себя укоризнами» (Т., Соч., VII, 114), выдает себе далеко не лестные характеристики.

Он не сумел сказать нужного слова — обвиняет Чернышевский. Он «не мог произнести тогда это слово», — считает Тургенев (Т., Соч., VII, 119; курсив мой, — В. М.). «Когда я встретился с ней в той роковой комнате, во мне еще не было ясного сознания моей любви; оно не проснулось даже тогда, когда я сидел с ее братом в бессмысленном и тягостном молчании... оно вспугнуло с неудержимой силой лишь несколько мгновений спустя, когда, испуганный возможностью несчастья, я стал искать и звать ее... но уж тогда было поздно» (Т., Соч., VII, 119).

Чернышевский счел возможным истолковать любовную неудачу героя «Аси» в социальном плане. Это не только его, г. Н., личный «конфуз», — рассуждает критик. Так ведут себя все «наши „лучшие люди“» (Ч., V, 160) — Рудин, Павел Александрович Б. («Фауст»), Агарин («Саша»), Бельтов («Кто виноват?»), т. е. «лишние люди», демонстрирующие свое «дрянное бессилие» (Ч., V, 160), «мелочность воли» (Ч., V, 171), непригодность к любому делу, где требуется энергия и мужество: «... пока о деле нет речи, а надобно только занять праздное время, наполнить праздную голову или праздное сердце разговорами и мечтами, герой очень боек; подходит дело к тому, чтобы прямо и точно выразить свои чувства и желания, — бóльшая часть героев начинает уже колебаться и чувствовать неповоротливость в языке» (Ч., V, 160). Тургенев, ставивший вопрос, как отмечалось выше, в нравственно-психологическом плане, считавший, что перед стихией любви может спастись всякий человек, разумеется, не согласился с критиком.¹⁵ Образом разночинца Базарова, решительного и мужественного, но также терпящего крушение на «rendez-vous», Тургенев непосредственно отвечал Чернышевскому, в самом существе оспаривая концепцию его статьи. Это был также ответ и Добролюбову, требовавшему «русского» Инсарова,¹⁶ который не знал бы слабостей «талантливых натур». В той мере, в какой в Базарове-«нигилисте» берет верх человек (прежде всего в вопросах любви и смерти) — он тоже «русский человек», он тоже «романтик». Причем такого рода слабости и поражения не роняют героя в глазах писателя; там, где дело касается вечных начал человеческой жизни, победа над ними может не только возвеличивать личность (сила воли), но и свидетельствовать о ее неполноценности (душевная черствость). «Беспокойный и тоскующий Базаров» (Достоевский), Базаров, вмещающий в себя начала Дон Кихота и Гамлета, словно бы ближе Тургеневу, чем Инсаров — «суть и сила» (Т., Соч., VIII, 60).

Несогласие Тургенева мог вызвать и такой нюанс: умышленно контаминруя характеристики поведения рассказчика в сфере интимно-любовной и в области общественной,¹⁷ критик подчас приближался к неже-

¹⁵ Надо полагать, что социально-психологическая близость Н. Н. автору — в черновых вариантах она проступает более отчетливо, с оттенком даже некоторого автобиографизма (см. Т., Соч., VII, 427) — заставляла писателя особенно чувствительно реагировать на иронию Чернышевского.

¹⁶ См.: Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VI, стр. 139—140.

¹⁷ Заметим в этой связи, что иногда любовная история Н. Н. и Аси в передаче автора «Русского человека...» приобретает обобщенно-символический смысл: Утраченный Н. Н. «счастливый миг» — это могущая быть пропущенной дворян-

лательной двусмысленности, когда порицал нерешительность и пассивность героя. Применительно к деликатной материи «tendes-vous» суждения критика, пусть и явно иносказательные, могли быть расценены писателем как не особенно тонкие. Анненков (о роли которого в формировании полемической направленности «Отцов и детей» будет сказано ниже), обращаясь к «пострадавшей» Жюльете-Асе, многозначительно утешал: «Но вспоминая о человеке, который так грубо оттолкнул вас в минуту благороднейшего порыва, — благословляйте судьбу, что встретились с слабым характером, который, при всех своих недостатках, сберегает одно сокровище — понимание нравственной своей бедности и того, что требует правда и откровенность в иных случаях. Какой огромный, ужасающий урок могли бы вы получить, если бы той же судьбе вздумалось вас натолкнуть на русский „цельный“ характер, не останавливающийся уже ни перед чем, а еще менее тогда, когда он имеет в виду легкое удовлетворение эгоизма, тщеславия и страстей!»¹⁸

В свете означенной критики Чернышевским «слабохарактерного» поведения Н. Н. на «tendes-vous» (а с нею были солидарны многие представители демократического лагеря)¹⁹ небезынтересно остановить внимание на том, как ведет себя Базаров во время любовного объяснения с Одинцовой.

«Анна Сергеевна вопросительно посмотрела на него.

— Как хотите, — продолжала она, — а мне все-таки что-то говорит, что мы сошлись недаром, что мы будем хорошими друзьями. Я уверена, что ваша эта, как бы сказать, ваша напряженность, сдержанность исчезнет наконец?

— А вы заметили во мне сдержанность... как вы еще выразились... напряженность?

— Да.

Базаров встал и подошел к окну.

— И вы желали бы знать причину этой сдержанности, вы желали бы знать, что во мне происходит?

— Да, — повторила Одинцова с каким-то, ей еще непонятным, испугом.

— И вы не рассердитесь?

— Нет.

— Нет? — Базаров стоял к ней спиной. — Так знайте же, что я люблю вас, глупо, безумно... Вот чего вы добились.

скими деятелями (если они не прислушаются к «требованию времени») «благосприятная минута» (Ч., V, 171—173).

¹⁸ П. В. Анненков. Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской «Аси». В кн.: П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. 1849—1868 гг., отд. 2. СПб., 1879, стр. 158.

¹⁹ Помимо автора статей «Что такое обломовщина?», «Когда же придет настоящий день?» (кстати, обнаруживающих несомненное генетическое родство с «Русским человеком...»), следует назвать Писарева, отношение которого к этому вопросу печатно было высказано осенью 1861 года, но, возможно, в какой-то мере стало известно Тургеневу еще до публикации статьи «Жеспские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова» («Русское слово», 1861, № 12). Разбирая поведение Аси и Н. Н. в момент последнего свидания, критик еще более резко, чем Чернышевский, противопоставляет «силу чувств» героини душевной (и физической) дряблости героя. Сцена, где любовный порыв героини достигает кульминации, где Ася предстает совершенно обезоруженной, побежденной могучей стихией любви, следующим образом прокомментирована Писаревым: «„Ахти, беда! — подумает сердобольный читатель. — Погубит он, озорник, бедную девушку!“ Да, действительно, всякий здоровый и крепкий человек увлекся бы до последних пределов и, конечно, в увлекающейся Асе не встретил бы ни малейшего сопротивления... Что же касается до тестобразного г. Н., то он поступил так замысловато и вследствие этого так глупо, как может поступить только существо, лишенное плоти и крови или одаренное весьма жалкою дозой крови плохого достоинства» (Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 255).

Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задышался; все тело его видимо трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: это страсть в нем билась, сильная и тяжелая — страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей... Одинцовой стало и страшно и жалко его.

— Евгений Васильич, — проговорила она, и невольная нежность зазвучала в ее голосе.

Он быстро обернулся, бросил на нее пожирающий взор — и, схватив ее обе руки, внезапно привлек ее к себе на грудь.

Она не тотчас освободилась из его объятий; но мгновенно спустя она уже стояла далеко в углу и глядела оттуда на Базарова. Он рванулся к ней...

— Вы меня не поняли, — прошептала она с торопливым испугом. Казалось, шагнул он еще раз, она бы вскрикнула... Базаров закусил губы и вышел» (Т., Соч., VIII, 298—299).

Ситуация в корне изменена: перед нами активный, не знающий сомнений он и отступающая, осторожничающая она. Г. Бялый, констатируя в связи с этим «решительный и, конечно, сознательный пересмотр коллизии „русского человека на rendez-vous“», весьма распространенной у писателя и характеризующейся пассивностью героя и бескомпромиссностью чувства героини,²⁰ склонен расценивать его (пересмотр) исключительно в пользу Базарова. «„Новый человек“, нигилист Базаров способен к любви истинно большой и самоотверженной, Одинцова же, при всей незаурядности своей природы, боится сердечных тревог и жизненных осложнений... Базаров решительно превосходит ее глубиной и серьезностью сердечного чувства».²¹ Но только ли в положительном для Базарова смысле пересмотрена прежняя коллизия? Думается, что нет. Как бы там ни было, на решительного героя падает заметная тень. Не случайно, конечно, любовная история Базарова и Одинцовой обставлена не только «поэтическими деталями»,²² но и деталями снижающими — «страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей»; «почти зверское лицо Базарова, когда он бросился к ней» (Т., Соч., VIII, 299—300). Напомним в этой связи, что М. А. Антонович прямо усматривал в решительных действиях влюбленного Базарова пародийно воплощенный совет автора «Русского человека на rendez-vous» и его последователей. «Известно, как поступили с любимыми женщинами Рудин и безымянный герой „Аси“... Критика бранила за это героев, называла их людьми вялыми, не имеющими мужественной энергии, и говорила, что настоящий разумный и здоровый мужчина на их месте поступил бы совершенно иначе... Главный герой последнего романа, как нарочно, хотел поступить с любимой женщиной как раз в смысле критики; зато г. Тургенев и представил его грязным и пошлым циником и заставил женщину с презрением отвернуться и даже отскочить от него „далеко в угол“».²³ Таким образом, верное замечание о пересмотре писателем характерной для него коллизии должно быть дополнено указанием на полемические тенденции, присутствующие здесь и непосредственно связанные с «критикой» Чернышевского. О том, что, рассказывая любовную историю Базарова и Одинцовой, Тургенев держал в памяти «Русского человека на rendez-vous», свидетельствует следующая тирада «нигилиста», обращенная к собеседнице: «...изучать отдельные личности не стоит труда. Все люди друг на друга похожи как телом, так

²⁰ См.: Г. Бялый. Роман Тургенева «Отцы и дети». Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 84.

²¹ Там же.

²² Там же, стр. 86.

²³ М. А. Антонович. Асмодей нашего времени. В кн.: М. А. Антонович. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 52.

и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат. Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других. Люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждую отдельную березой...» (Т., Соч., VIII, 277). А далее Базаров указывает на ненормальные общественные условия, порождающие нравственно несовершенных людей — так сказать, отступления от нормы. Достаточно сравнить это высказывание со следующими страницами (кстати, во многом иносказательными) статьи Чернышевского, чтобы убедиться в заплашированной перекличке. У Чернышевского: «...попробуйте только начать всматриваться в людей с целью проверки, действительно ли отличается чем-нибудь важным от других людей одного с ним положения тот или другой человек, кажущийся на первый взгляд непохожим на других, попробуйте только заняться такими наблюдениями, и этот анализ так завлечет вас, так заинтересует ваш ум, будет постоянно доставлять такие успокоительные впечатления вашему духу, что вы не отстанете от него уже никогда и очень скоро придете к выводу: „Каждый человек — как все люди, в каждом — точно то же, что и в других“... Не только аналогия с другими существами нарушалась бы непризнанием одинаковости основных правил и пружин в нравственной жизни каждого человека, — нарушалась бы и аналогия с его физической жизнью... разница — не в устройстве организма, а в обстоятельствах, при которых наблюдается организм... Если все люди существенно одинаковы, то откуда же возникает разница в их поступках?.. Для нас теперь ясно, что все зависит от общественных привычек и от обстоятельств, то есть в окончательном результате все зависит исключительно от обстоятельств, потому что и общественные привычки произошли в свою очередь также из обстоятельств» (Ч., V, 164—165).

Фиксируя эту перекличку, комментатор «Отцов и детей» в академическом издании (см. Т., Соч., VIII, 577—578) справедливо, хотя и в другой связи, обращает внимание на снижающую авторскую ремарку, которой в окончательном тексте сопровождается вышеприведенная базаровская тирада: «Базаров говорил все это с таким видом, как будто в то же время думал про себя: „Верь мне или не верь, это мне все едино!“ Он медленно проводил своими длинными пальцами по бакенбардам, а глаза его бегали по углам» (Т., Соч., VIII, 277).

Наконец, следует сказать, что полемические выпады Тургенева могли вызываться изначальным, так сказать, расхождением в оценке им и демократами-шестидесятниками места и значения любви в человеческой жизни. Как известно, демократы-«дети» отдавали явное предпочтение общественной стороне в жизни человека перед любовно-интимной. О последней они могли говорить несколько свысока, с заметной иронией, с некоторым пренебрежением. «Бог с ними, с эротическими вопросами, — заявлял Чернышевский в рассматриваемой статье, — не до них читателю нашего времени, занятому вопросами об административных и судебных улучшениях, о финансовых преобразованиях, об освобождении крестьян» (Ч., V, 166). Вспомним, Базаров подчеркнуто третирует любовь, называя «все это» самыми нежелательными в его лексиконе словами — «романтизмом, чепухой, гнилью, художеством» (Т., Соч., VIII, 226) или же «белибердой, непростительной дурью» (Т., Соч., VIII, 286), «вздором» (Т., Соч., VIII, 306; «Мужчине некогда заниматься такими пустяками», — продолжает упорствовать он даже тогда, когда ему довелось узнать всю нешуточность этой силы — Т., Соч., VIII, 307). Не случайно — и это отмечено многими исследователями — Тургенев «покарал» героя любовью, той самой любовью, которую он так беззаботно отрицал. Смеявшийся над Павлом Петровичем, который был одержим всепоглощающим чувством к загадочной

длиннее Р. и затем, оставленный ею, «распис», Базаров попадает в сходную ситуацию, хотя стоически и пытается сплосить уму и воли победить расхолодившее сердце. В этой борьбе, как уже отмечалось выше, ему не суждено победить. Всемогущий Базаров сам ощущает свое бессилие: «...он четко сладил бы с своею кровью, но что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость». И негодует Базаров, сознавая «романтика в самом себе», и гневно мерит лес «большими шагами», и «грозит себе кулаком»... (Т., Соч., VIII, 287). А затем чувство к Одинцовой вырывается наружу, и герой произносит традиционно-романтическое: «...так знайте же, что я люблю вас, глупо, безумно...» Гордец «наказан», но писатель не ставит точку. Без желания унижить (см. выше), но с несомненным полемическим умыслом Тургенев идет далее по пути испытания теоретика-«пигалиста» сложными, опрокидывающим логические построения, началами жизни. Рассудительный Базаров начинает поступать весьма нецелесообразно, откровенно идя против своих заповедей и правил. «Нравится тебе женщина, — говаривал он, — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись — земля не клином сошлась» (Т., Соч., VIII, 287). Еще до окончательного объяснения Базаров понял, что с Одинцовой «не добьешься толку», а отвернуться не смог. Но и это не все. Уже после того, как ему пришлось узнать больно задевающую самолюбие (базаровское самолюбие!) горечь отказа, сделать в присутствии Одинцовой знаменательное заявление — «ведь вы, извините мою дерзость, не любите меня и не полюбите никогда?» (Т., Соч., VIII, 301), — он не может забыть ее, не может войти в привычную колею, вернуться к прежнему расположению духа. Базаров страдает. Приезд домой, свидание с родителями не приносит облегчения. Базаров ищет уединения; он отсылает собравшегося побеседовать с ним отца, «говоря, что ему спать хочется, а сам не заснул до утра. Широко раскрыв глаза, он злобно глядел в темноту» (Т., Соч., VIII, 316). Затем — внезапный отъезд, ненужный визит в Никольское, «лихорадка работы» в Марьино, снова посещение Никольского после дуэли с Павлом Петровичем, принужденные беседы с Одинцовой, возвращение домой, «тоскливая скука», «глухое беспокойство», «странная усталость»... (Т., Соч., VIII, 383). В этом состоянии душевной депрессии Базаров, ища, чем заняться, начинает участвовать в медицинской практике отца, но делает это не всерьез, не переставая «подсмеиваться и над средствами, которые сам же советовал, и над отцом, который тотчас же пускал их в ход» (Т., Соч., VIII, 384). Находясь во власти апатии, безразличия, Базаров совершает непоправимую для медика оплошность, приводящую его к смерти. Но прежде чем умереть, он велит послать нарочного... нет, не к Аркадию Николаевичу, как решил было отец, а к Анне Сергеевне Одинцовой. И уже умирая, Базаров говорит ей: «Я любил вас!.. Прощайте... Послушайте... ведь я вас не поцеловал тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...» (Т., Соч., VIII, 395—396).

Оппоненты писателя из демократического лагеря посчитали, что Тургенев произвольно «умервил» героя, выразив тем самым свою нелюбовь к «детям», свое неверие в их дело.²⁴ Однако конец Базарова, как мы видели, непосредственно связывается писателем с любовным крушением героя. К тому же здесь воплощена характерная философская мысль Тургенева о непрочности, хрупкости, «случайности» бытия индивидуума —

²⁴ Так, Салтыков-Щедрин, например, писал: «И еще не прав г. Тургенев, заставляя своего героя погибнуть жертвою случайности: такого рода люди погибают совсем иным образом» (М. Е. Салтыков-Щедрин, Собрание сочинений в двадцати томах, т. VI, изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 390; см. также стр. 409).

«существа единого дня», — о его скоротечности, мгновенности перед лицом «вечной Изиды» (Т., Соч., VII, 51).²⁵

Таковы смысл и назначение «любовных» страниц романа, заключающих в себе, как явствует из сказанного, и широкое идейно-философское, и конкретно-полюемическое содержание.

Иной подход к данным страницам «Отцов и детей» предлагает М. С. Горенштейн, автор статьи «Базаров и Одинцова». Исследователь считает, что Базаров не переживает любовной трагедии, что ему не свойствен «внутренний трагизм», что «базаровская любовь ничего трагического в себе не заключает».²⁶ Не без элементов «социологического схематизма» М. С. Горенштейн стремится представить отношения Базарова и Одинцовой как идеологический поединок, в то время как это был, согласно тургеневской философии любви, «поединок роковой» (Тютчев). По мнению исследователя, Одинцова, догадываясь о растущем чувстве Базарова, «без конца проверяла твердость его убеждений, искала в них брешь», чтобы взять верх. Однако ей так и не довелось дожидаться «никаких признаков готовности перейти в ее веру», сама же она не проявила «ни малейшего желания принять убеждения Базарова и пуститься вместе с ним в опасную дорогу исканий, творчества и борьбы».²⁷ Думается, что М. С. Горенштейн несколько увлекается, излишне идеологизируя Одинцову, делая ее носителем «концепции», «веры» и, таким образом, объясняя «крушение» базаровской любви идейной чужеродностью сторон, «непримиримостью идеологических позиций».²⁸ Прими Базаров «веру» Одинцовой, предай свои убеждения, «задачи», — упрощенно полагает исследователь, — и «любовь» бы состоялась, драмы бы не было. Однако, — поясняет цитируемый автор, — Базаров проявляет стойкость, ему «в голову не приходит мысль, что ценой предательства „задач“ можно было бы спасти любовь. Чувство Базарова велико, но преданность делу борьбы сильнее».²⁹ Рассуждая таким образом, М. С. Горенштейн исподволь готовит параллель с любовной ситуацией «Обрыва», игнорируя ее (параллели) очевидную искусственность. «Ведь Одинцова ставила вопрос так же, как и Вера: или любовь и отречение от „новой правды“, или разрыв. Различие только в том, что героиня „Обрыва“ четко формулировала свое требование».³⁰ Думается, что это натяжка. Кстати, если уж говорить о соответствиях в образных системах указанных произведений, то не Веру, а Софью Николаевну Беловодову вызывает в памяти образ «холодной барыни-эпикурейки» (Т., Письма, IV, 381) — хозяйки Никольского.³¹ Наконец, М. С. Горенштейн чересчур оптимистично, на наш взгляд, расценивает последствия любовного поражения героя: «Крушение любви не убило его, у него оставалась великая борьба за искоренение зла, служение науке». Или: «Разрыв с Одинцовой, который Базаров мучительно переживал, способствовал критической работе его ума».³² Никак не учитывая особой интонации повествователя, сообщающего, что Базаров «нашел, наконец, себе занятие», и очень буквально воспринимая слова Василия Ивановича — молитвенный, ободряющий жену и себя шепот: «слава богу! перестал хандрить!» — М. С. Горенштейн считает возможным заключить: «Эти два момента — то, что Базаров, по свидетельству писа-

²⁵ Подробнее об этом: А. Б а т ю т о. Тургенев-романист. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 72—73.

²⁶ М. С. Горенштейн. Базаров и Одинцова (из темы «Роман И. С. Тургенева „Отцы и дети“»). В кн.: От Пушкина до Блока. Сб. статей. Краснодар, 1968, стр. 111, 115.

²⁷ Там же, стр. 106.

²⁸ Там же, стр. 114.

²⁹ Там же, стр. 111.

³⁰ Там же, стр. 114.

³¹ См. об этом: А. Б а т ю т о. Тургенев-романист, стр. 340 и след.

³² М. С. Горенштейн. Базаров и Одинцова, стр. 111.

теля (!), „нашел, наконец, себе занятие“, и то, что он, по словам отца, „перестал хандрить“, стал шутить — свидетельствуют о нравственном здравье (?) Базарова, о преодолении беды.³³ Читателя, помнящего о предсмертной просьбе Базарова, слышащего его восторженно-«блоковское» — «и теперь вот вы стоите, такая красивая...» (Т., Соч., VIII, 395)³⁴ — не может не удивить следующий вывод исследователя: «Героическая смерть Базарова — еще одно доказательство несокрушимой мощи этого гиганта, его победы над могучим и мучительным чувством к человеку, чуждому его идеалам и борьбе».³⁵

Не бесспорными в этом плане представляются нам и некоторые суждения П. Г. Пустовойта. Не видя в том, что Базаров потерпел «фиаско» в любви, «ничего криминального или дискредитирующего» героя, П. Г. Пустовойт отказывается принять за достоверное, «типичное» поведение Базарова после любовного «краха». Оно, по мнению исследователя, целиком на совести тенденциозного автора. «Реальный шестидесятник-естественник» (его образ предлагается мысленно представить) не стал бы, не встретив «ответного чувства» у «красивой барыни, губернской аристократки и светской львицы», «подвергать переоценке все ценности». «Неужели у него не хватило бы силы воли побороть в себе то чувство, которое увлекло его с благородного пути служения обществу, отечественному естествознанию?»³⁶ В связи с этим П. Г. Пустовойт отмечает нарушение логики развития образа Базарова, Базарова, «выходившего победителем из большинства коллизий романа» и оказавшегося «бессильным перед романтической любовью».³⁷ «Настоящий Базаров», — считает исследователь, — повел бы себя не так, «не спасовал бы перед любовным фиаско», «подавил бы» самую сильную страсть «силой воли и рассудка».³⁸ Но ведь в том-то все и дело, что у Тургенева были иные представления о неподвластной любому смертному силе любви. В свете его философской концепции такое (показанное в романе) поведение Базарова было вполне естественным и логичным. Подвергая Базарова испытанию любовью, Тургенев спорит с демократами-«детьми» и прежде всего, как мы пытались показать, с автором «Русского человека на rendez-vous», однако этот спор, думается, генетически восходит не только к конкретной «политической тенденциозности» писателя, но и к общим философским особенностям его мировоззрения. Человеку не дано отрицать глубинные процессы жизни, природы. Они вечны. Н. Н. бережно хранит «высохший цветок гераниума», полученный некогда от Аси. Цветок «до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его... быть может, давно уже тлеет в могиле... И я сам — что случилось со мною?.. Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека — переживает самого человека» (Т., Соч., VII, 121).

Возможно, в плане раскрываемого нами «умысла», «ответа» на критику «Аси» — в финале «Отцов и детей» снова взят этот трагический аккорд: цветы на могиле Базарова «бесконечнее» его самого (VIII, 402).

Итак, среди тех, кто «вызывал» творца «Отцов и детей» «на споры и будил его мысль» (Салтыков-Щедрин), в первую очередь должен быть назван автор «Русского человека на rendez-vous». Данное выступление Чернышевского писатель помнил весьма продолжительное время. Незыблительны в этом отношении следующий факт. Чернышевский, как

³³ Там же, стр. 113.

³⁴ У Блока: «Когда вы стоите на моем пути Такая живая, такая красивая» (А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 288).

³⁵ М. С. Горенштейн. Базаров и Одинцова, стр. 113.

³⁶ См.: П. Г. Пустовойт. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. Изд. МГУ, 1960, стр. 123, 124, 129.

³⁷ Там же, стр. 130.

³⁸ Там же.

известно, прописчески именует рассказчика «Аси» Ромео. Помимо всего прочего, критик в этом случае, думается, использует одну особенность творчества писателя: преломление через призму русской жизни типов мировой литературы, в частности шекспировских образов («Гамлет Щигровского уезда», известный тогда сотрудникам «Современника» замысел статьи «Гамлет и Дон-Кихот»). Впоследствии, когда Тургенев специально займется отыскиванием в русской действительности «подобий» (Страхов) шекспировским типам, — их перечисление дано в записке «Степного короля Лира» — он исключит уже из белой рукописи Ромео — несомненное свидетельство того, что статья Чернышевского не была им забыта.³⁹

«Ответ», содержащийся в «Отцах и детях», был замечен Чернышевским, ответившим в свою очередь Тургеневу романом «Что делать?». Не преследуя целей специального рассмотрения этого вопроса, частично уже затрагивавшегося исследователями,⁴⁰ ограничимся лишь отдельными наблюдениями над «переключкой» указанных произведений. Не лишено вероятности, в частности, то, что и фамилия «особенного человека» — Рахметов и его татарское родопроисхождение сознательно соотнесены автором «Что делать?» с антропонимом Базаров⁴¹ и с тем высказыванием псдейного антагониста «новых людей» — Павла Петровича Кирсанова, в котором он третпует «нигилистов» как представителей «грубой монгольской силы» (Т., Соч., VIII, 246; курсив мой, — В. М.). Еще более вероятно то, что Рахметов сумел подавить в себе страсть (кстати, тоже к вдове — «женщине не бедной и вообще совершенно независимого положения, умной, порядочной женщине» — XI, 208), «помня» о незадачливом Базарове (примечательно в этом отношении и рационалистское, разумное разрешение любовной коллизии Лопухов — Вера Павловна). Между прочим, Рахметов мог «запомнить» и авторитетное высказывание естественника Базарова, что «кусок мяса лучше куска хлеба даже с химической точки зрения» (Т., Соч., VIII, 259). Решительно отказываясь от каких-либо гастрономических удовольствий, «прихотей», Рахметов разрешает себе из соображений пользы — поддержание нужной для дела физической силы — первосортную говядину. Базаров против жертвенно-принудительного служения принципам, как бы возвышенны они ни были. Не долг, а внутренняя потребность (свободное желание природы), не принцип, а ощущение для него на первом месте («Я придерживаюсь отрицательного направления — в силу ощущения. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен — и basta!» — Т., Соч., VIII, 325). Базаров не согласен с тем, что он должен из кожи лезть ради Филиппа или Сидора, который ему даже спасибо не скажет: «... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня *лопух* расти будет» (Т., Соч., VIII, 325; курсив мой, — В. М.). *Лопухов* еще решительнее придерживается теории «разумного эгоизма», но для него желанна и необходима борьба за материальную обеспеченность простолюдина — необходимое условие его духовного роста. Более оптимистично смотрит Лопухов и на поднимаемую Базаровым проблему отсталости сознания народа, темноты, невежества, являющихся, по мнению тургеневского героя, большой преградой на пути общественного прогресса (см. Т., Соч., VIII, 245):⁴² «... что же касается до глупости народа, которую вы считаете помехою заведению новых порядков, то, действительно, она помеха делу; но вы сами не будете спорить, Марья Алексевна, что люди довольно скоро умнеют, когда заме-

³⁹ См. также комментарий к X тому сочинений И. С. Тургенева, стр. 418.

⁴⁰ См., например: М. П. Николаев. Тургенев и Чернышевский, стр. 362—364, а также: С. М. Петров. И. С. Тургенев. Творческий путь. Гослитиздат, М, 1961, стр. 392—394.

⁴¹ Подробнее о назначении и смысле этого антропонима см. ниже.

⁴² Известная близость взглядов Базарова на народ к концепции демократов-шестидесятников уже отмечалась исследователями (Н. Л. Бродский, Г. А. Бялый, П. Г. Пустовойт и др.).

чают, что им выгодно стало поумнеть, в чем прежде не замечалась им необходимость; вы согласитесь также, что прежде и не было им возможности научиться уму-разуму, а доставьте им эту возможность, то, пожалуй, ведь они и воспользуются ею» (Ч., XI, 70). Нельзя не отметить, наконец, того, что фамилия Кирсанов «устроила» обоих романистов.

Итак, статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», породившая полемические тенденции «Дворянского гнезда» (см. выше), стимулировавшая реализацию замысла «Накануне» (см. Т., Соч., VIII, 500), сыграла значительную роль как побудительный фактор и в появлении «Отцов и детей». Чернышевский так или иначе «повинен» в формировании существенных мотивов и идей указанной тургеневской «трилогии». Пожелание Герцена, что писателю следовало бы позабыть, «писавши», «о всех Чернышевских в мире», было для Тургенева невыполнимо...

3

Тургенев отдавал в печать «Асю» (как и многие другие свои произведения, в том числе «Отцов и детей») при условии, что будет получено благословение П. В. Анненкова (см. Т., Соч., VII, 423 и VIII, 571—572). «Первый критик» писателя более чем одобрил повесть, найдя ее глубоко поэтичным произведением (см. Т., Соч., VII, 437). Легко представить, как ревниво отнесся он, безусловно гордившийся исключительным доверием писателя, несомненно дороживший своим репутацией, к критическому выступлению Чернышевского, как неприменим был его ответ автору «Русского человека на rendez-vous». Этот ответ — «Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской „Аси“»,⁴³ — предшествовавший выше рассмотренному «диалогу» Тургенева и Чернышевского, определил, на наш взгляд, важные моменты в самом замысле «Отцов и детей».⁴⁴

Анненков начинает с комплимента: «Мы считаем самой блестящей стороной критики у автора развитие той мысли, что, по законам неопровержимой аналогии, люди, подобные нашему Ромео, покажут одинаковое отсутствие энергии и способности действовать всюду, куда бы они ни были призваны».⁴⁵ Однако Анненков тут же пытается нейтрализовать остроту общественно-классовой критики Чернышевского, перенося разговор с почвы социально-типической на почву индивидуально-психологическую. «Несмотря на живое впечатление, оставляемое упомянутой статьей, никому, вероятно, не придет в голову отвергать существование между образованным классом общества, о котором только и речь идет, смелых, решительных людей и так называемых „цельных характеров“».⁴⁶ Причем последние, т. е. «цельные характеры», не обремененные рефлексией, внимающие «одним потребностям собственной природы» с ее, как правило, грубыми инстинктами, в характеристике Анненкова достойны куда большего порицания, чем «слабые» люди. «Мы разумеем под „цельными характерами“ тех людей, которые следуют невольно и неуклонно, в больших и малых вещах, одним потребностям собственной природы, мало подчиняясь всему, что лежит вне ее, начиная с понятий, приобретенных из книг, до мыслей, полученных процессом собственного мозгового

⁴³ Помещен, как и статья Чернышевского, в «Атенеи» (1858, № 32).

⁴⁴ Вопрос о роли Анненкова в творческой истории романа, — но преимущественно на завершающей стадии, при доработке рукописи писателем — рассмотрен в статье В. Архипова «К творческой истории романа И. С. Тургенева „Отцы и дети“» («Русская литература», 1958, № 1; см. также Т., Соч., VIII, стр. 573—577). Заметим, что на связь «Отцов и детей» с данной статьей Анненкова здесь внимание не обращено.

⁴⁵ П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. 1849—1868 гг., отд. 2, стр. 149.

⁴⁶ Там же, стр. 149—150.

развития. Такие люди иногда скрывают, по расчету, животные инстинкты, сильно живущие и преимущественно действующие в их нравственном организме, по большей частью бывают увлечены ими и возвращены к основной черте своего характера — откровенности. Они редко колеблются в выборе образа действия: он уже подсказан им заранее собственной их натурой». ⁴⁷ В этой тираде, как нетрудно заметить, «предсказания» основные признаки характера (в анненковском понимании) антипода «слабого человека» — будущего «цельного» Базарова, действительно приверженца дискредитируемой здесь теории «разумного эгоизма» (ср. с высказываниями критика непосредственно о Базарове, приводимыми ниже).

Если такие, решительные и смелые, люди существуют, — продолжает Анненков, — «если положение наше справедливо, то значение упомянутой статьи может быть еще расширено, или лучше — задача, которую она имела в виду, дополняется новой и отчасти родственной ей задачей. Каждый читатель именно может предложить себе вопрос навыворот, таким образом: „Каков русский смелый человек на rendez-vous и при других обстоятельствах?“ Только после ответа на этот вопрос, после предлагаемого сопоставления, до конца уяснится „тип бесхарактерного человека“, его значение». ⁴⁸

Тургенев, размышлявший над сформулированным Анненковым вопросом-«задачей» уже в пору работы над «Накануне», дал непосредственный и развернутый ответ на него в «Отцах и детях», показав крушение Базарова на «rendez-vous». ⁴⁹

Помимо этой общей, способной определить самый замысел произведения, установки в рассматриваемой статье Анненкова содержится ряд более или менее частных суждений, которые так или иначе мог учесть автор «Отцов и детей». В частности, Анненков против подрывающего читательское доверие заведомого компрометирования антипода «слабого человека». «... Когда она (литература, — В. М.) нисходит к противоположному характеру смелого лица, — сетует критик, — то представляет его,

⁴⁷ Там же, стр. 150.

⁴⁸ Там же. Либерал Анненков рассчитывал на положительный для «слабого человека» исход такого сопоставления, такой проверки. В отличие от Чернышевского, бравшего под сильное сомнение «услуги», будто бы оказанные лучшими из дворянских интеллигентов «нашему обществу» (см. Ч., V, 171—172), Анненков видел в них «исторический материал, из которого творится самая жизнь современности» (там же, стр. 172). Правда, стремясь казаться объективным, Анненков не раз заявляет о своем «глубоком сочувствии» осуждению «относительной бедности содержания этих характеров», но тут же спешит оговориться, что пока это «единственный нравственный тип как в современной нам жизни, так и в отражении ее — текущей литературе» (там же, стр. 153). Примечательное утверждение в плане будущих провозглашений нравственной несостоятельности Базарова! О расхождении в оценке «слабого человека» между Анненковым и Чернышевским см. также: Г. Б. Курляндская. Романы И. С. Тургенева 50-х—начала 60-х годов. «Ученые записки Казанского государственного университета», 1956, т. 116, кн. 8, стр. 51—52. Отметим, что последующие суждения Г. Б. Курляндской относительно позиции самого Тургенева в полемике либералов и демократов о «лишних людях», утверждение, что в «Асе» писатель «осуждает внутренний духовный облик типичного либерала, уклончивого, беспомощного, не способного на яркое проявление чувства и воли», представляются нам петочными.

⁴⁹ Из воспоминаний Тургенева известно, что когда он поделился с одним знакомым первыми мыслями об «Отцах и детях», тот заметил: «Да ведь ты, кажется, уже представил подобный тип... в Рудине?» (Т., Соч., XIV, 98). Помимо «общности судьбы» героев — их бесполезной гибели, — на что обращает внимание В. Архипов («Русская литература», 1958, № 1, стр. 141), неубедительно, на наш взгляд, предлагающий видеть в собеседнике писателя П. В. Анненкова (там же, стр. 140; ср. Т., Соч., XIV, 473), к этой «характерной ошибке» «критика» могла подвигнуть и знакомая ему ситуация любовного поражения героя. Кстати, многим современникам Тургенева любовное начало в произведении представлялось едва ли не определяющим. См., например, заявление одного из них: «Весь роман основан на любви» (И. С. Тургенев в воспоминаниях современников в двух томах, т. II. Изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 70).

большую часть, в комическом виде хвастуна, фразера, ужаса больших дорог и всякого разумного порядка». ⁵⁰ Автор «Отцов и детей» решительно сторонится такой методы, даже, по мнению не только Каткова, но и самого Анненкова, впадая в другую крайность, идя дальше, чем следовало бы, по пути объективного освещения фигуры «нового отрицателя», заметно героизируя последнего, «кидая» на него «плутарховский оттенок». ⁵¹ Примечательно, что в разговоре с Катковым, сделавшим упрек по адресу Тургенева за недопустимую «апофеозу» «Современнику» в лице Базарова, Анненков, также крайне отрицательно воспринимавший эту новую общественную силу, защищает «преподанный» им и усвоенный писателем эстетический урок: «... в художественном отношении никогда не следует выставлять врагов своих в неприглядном виде, а, напротив, рисовать их с лучших сторон». ⁵²

«Нигилизм» Базарова в части искусства, безусловное предпочтение «порядочного химика» «всякому поэту» контрастно соотносятся с рассуждением Анненкова о «литературном поучении», иначе — о значении искусства: «... и сохрани нас бог сомневаться в великой пользе этой работы поучения», ⁵³ а также с сочувственным цитированием «одного из основателей новой школы естествоиспытателей в Германии», авторитетно проводящего сопоставление между наукой и искусством в пользу последнего. ⁵⁴

Можно отметить еще упоминание и цитирование Анненковым Паскаля — одного из философских источников творчества автора «Отцов и детей». ⁵⁵

Бесспорное положение о том, что образ Базарова при всей философской инструментовке его ⁵⁶ тесно связан с общественно-историческими условиями эпохи шестидесятых годов, с идейной борьбой в литературе, критике и журналистике тех лет, можно, думается, в свете сказанного выше, конкретизировать так: Базаров — в значительной степени ответ автору «Русского человека на rendez-vous» в духе автора «Литературного типа слабого человека».

Негативная роль П. В. Анненкова в деле «карикирования» (Герцен) Базарова писателем очевидна. ⁵⁷ Но первое слово — все же за самим пи-

⁵⁰ П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, отд. 2, стр. 151.

⁵¹ См.: «Русская литература», 1958, № 1, стр. 148.

⁵² См.: П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Гослитиздат, М., 1960, стр. 478.

⁵³ П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, отд. 2, стр. 151.

⁵⁴ См. там же, стр. 152.

⁵⁵ О влиянии философских концепций Паскаля на создателя образа Базарова см.: А. Батюто. Тургенев-романист, стр. 60 и след.

⁵⁶ Помимо указанной работы А. И. Батюто, значительный интерес в этом плане представляет статья Ю. Манна «Базаров и другие» («Новый мир», 1968, № 10).

⁵⁷ Подчеркнем, что свою неприязнь к «базаровскому» типу «смелого», «цельного» человека Анненков высказал ранее известного теперь письма-отзыва — в статье «Литературный тип слабого человека». Сохранил он ее (неприязнь) и в дальнейшем, открыто третируя «грубую, животную природу Базарова», его «судорожную деятельность, не имеющую никакой нравственной опоры», его «моральное ничтожество» (П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, отд. 2, стр. 248). В цитируемой статье «Русская беллетристика в 1863 г. Г-н Помяловский» критик делает, между прочим, хитроумный тактический ход: он сближает «понятия-типы», типы-идеи (ведущие «происхождение от мышления»), какими ему видятся Базаров и... Обломов, декларируя их «поразительное сходство» при всем внешнем несходстве, при всей видимой «противоположности» (там же, стр. 247). По мнению Анненкова, это «одно и то же лицо, только взятое в две различные минуты своего развития». Пробудившийся Обломов не мог быть никем иным, как бессодержательным нецивилизованным Базаровым, а Базаров, в свою очередь, «ис знающий на свете ничего святее запросов своей непроросветленной личности — есть только Обломов, которого расшевелили и который стечением непредвиденных обстоятельств принужден думать и делать что-нибудь... Обломовщина и базаровщина выражают... одну и ту же идею, представленную талантливыми авторами с двух противоположных сторон». Нельзя не видеть здесь ответа

сателем, не разделявшим революционно-демократических убеждений «детей»-шестидесятников, стремившимся доказать несостоятельность, безжизненность их материалистических теорий. Для этой цели Тургенев мобилизовал все возможности и средства образного слова, искусством которого ко времени создания «Отцов и детей» он овладел в совершенстве.

Уже современники писателя отмечали то, как мастерски развивает он идею произведения (понимание идеи — вопрос особый), как искусно оспаривает романист неприемлемый для него базаровский нигилизм. «Базаров отворачивается от природы; не корит его за это Тургенев, а только рисует природу во всей красоте... Базаров отвергает поэзию; Тургенев не делает его за это дураком, а только изображает его самого со всею роскошью и пронизательностью поэзии» и т. д.⁵⁸

Действительно, роман отличает строгая продуманность композиции, предельная целесообразность каждого компонента произведения — детали, эпизода, сцены и т. д. С особым вниманием Тургенев отнесся к главному герою — Базарову: портрет, жест, одежда, речь — все подчинено единому замыслу. Анненков недаром говорил о происхождении этого типа «от мышления» (хотя и ограничивал его от «олицетворенных понятий», данных не жизнью, а придуманных «помимо нее», «вырастающих... не из поэтического или художнического созерцания жизни, а из головы»).⁵⁹ В этой связи представляет определенный исследовательский интерес сама фамилия героя — Базаров. Нам не удалось пока обнаружить следов изучения поэтической антропонимии автора «Отцов и детей»: они не просматриваются ни в обстоятельных примечаниях к роману в академическом издании, ни в специальном литературном комментарии, составленном П. Г. Пустовойтом.⁶⁰

Смысл образа сживается в читательском сознании с фамилией персонажа так, что если бы при переиздании произведения автор вдруг решил бы как-то изменить антропоним или же вовсе заменить его другим, это вызвало бы непременно внутреннее сопротивление со стороны читателя. Фамилии, найденные писателями для своих героев, кажутся единственно возможными: Чацкий, Обломов, Калинович, Одинцова, Головлев, Самгин... Причем даже эти «нейтральные» антропонимы, не говоря уже об открыто значащих, характеризующих фамилиях типа Молчалин, Дерунов, Пришибеев, представляются продуманно соотнесенными с семантикой того или иного произведения, гармонирующими с идейной устремленностью его, непременно обладающими некоей «внутренней формой». Недаром существует мнение, что все имена в произведениях художественной литературы целесообразны, что все они «говорят» (Ю. Тынянов).

При очевидной сложности работы по обнаружению «этимологии» антропонимов, при возможной неоспорности ее результатов, она представляется интересной и нужной, помогая отчетливее увидеть авторскую мысль, глубже проникнуть в секреты творчества. Могут возразить: значение антропонима нередко устанавливается ретроспективно, уже после того, как уяснен идейный смысл произведения. Это так, но и в этом случае налицо «отдача». Как и эпитафия, начинающий «работать» зачастую по прочтении произведения, в процессе уразумения последнего, антропоним, увиденный в свете идеи, способен в свою очередь высветить ее.

автору «Что-такое обломовщина?». Добролюбов доказывает родство Обломовых и «лишних людей», Анненков — Обломовых и «новых людей». «Нигилизм» подрывался в корне, будучи генеалогически возведенным к бессодержательному обломовскому дереву.

⁵⁸ Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885). СПб., 1885, стр. 45—46.

⁵⁹ См.: П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, отд. 2, стр. 246—247.

⁶⁰ П. Г. Пустовойт. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Литературный комментарий. Изд. «Просвещение». М., 1964.

Итак, Базаров. Почему не Потугин или, скажем, не Соломип? Конечно, в выборе писателем фамилии для героя может присутствовать и тот интуитивно-«произвольный» момент, который трудно поддается логической выверке. Но вместе с тем было бы нерасчетливо сводить все к интуиции как таковой, не видеть ее контакта, так сказать, с целесообразностью.

Писатель приходит к тому или иному антропониму различными путями. Вполне возможно, например, что фамилия Базаров не изобретена, не придумана, а выбрана Тургеневым из числа встречавшихся ему в жизни (ср. отец и сын Базаровы — Иоанн Иоаннович, протоиерей, и Александр Иванович, естествоиспытатель, воспитанник петербургской семинарии и университета, а с 1864 года — слушатель тюбингенского, гейдельбергского и лейпцигского университетов). Но и при выборе «готовой» фамилии существуют мотивы, по которым за героем оставляется именно такой, а не иной антропоним.

Базаров... Трудно соотносить эту фамилию и ее генезис в романе с прямым значением слова «базар», хотя некоторые ассоциации, им вызываемые, могли устраивать писателя (что-то от толпы, плебейское; что-то утилитарно-материальное); есть и другое значение слова «базар» — большой, и обычно бесплодный, напрасный, пустой, шум, крик. Ср. у Даля: «базарить или базариться — громко, шумно разговаривать, кричать, шуметь, браниться». С этим смысловым оттенком вполне «согласовывалась» та авторская тенденция, которая прямо обозначена в письме к М. Н. Каткову от 30 октября 1861 года: Базаров «пуст и бесплоден...» (Т., Письма, IV, 303).⁶¹ Кроме того, в этой фамилии Тургеневу могло слышаться и нечто «восточное», «азиатское», созвучное той «бессодержательной», нецивилизованной силе в нигилисте, о которой говорилось в планировавшемся эпиграфе и ряде сцен романа (см. Т., Соч., VIII, 453 и 477, варианты) и которая уже после анненковских аттестаций получила у писателя прямое обозначение «грубой монгольской».⁶² Разумеется, подходил, соответствовал авторскому замыслу (герой — «демократ до конца ногтей» — Т., Письма, IV, 379) и явный демократизм этого антропонима: имя Базар (а имя дает фамилию) бытовало в простонародной среде с давних пор.⁶³

Возможно, впрочем, что автора «Отцов и детей» устраивала переключка фамилии антагониста «аристократишек», нигилиста («надо читать: революционера» — Т., Письма, IV, 380) с именем Сент-Амана Базара (1791—1832) — одного из учредителей организации французских карбонариев,⁶⁴ выступавших против монархии и реакционного дворянства. Высокие личные качества снискали ему (заочно присуждавшемуся к смертной казни) уважение даже в среде его противников. Известности его имени способствовали и читавшиеся им в 1828—1829 годах лекции,

⁶¹ Изучая вопрос о происхождении русских фамилий, личных имен и прозвищ, А. М. Селищев в своей классификации их по значению основы указывает и на базар. См.: А. М. Селищев. Происхождение русских фамилий, личных имен и прозвищ. «Ученые записки МГУ», труды кафедры русского языка, вып. 128, 1948, стр. 140.

⁶² Подобный антропоним бытовал и бытует в тюрко-монгольской языковой среде. Один из примеров см. в статье А. А. Дарбеевой «К вопросу о социальной сущности личных имен в монгольских языках» (в кн.: Ономастика. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 51).

⁶³ См.: Н. М. Тупиков. Словарь древнерусских личных собственных имен. СПб., 1903, стр. 36; заметим также, что у Е. П. Карновича, рассматривающего родовые прозвания и титулы в России, фамилия Базаров не упоминается (Е. П. Карнович. Родовые прозвания и титулы в России и слияние иноземцев с русскими. СПб., 1886).

⁶⁴ Если б Фамусов мог слышать знаменитое базаровское «все» (на вопрос, что подлежит отрицанию), тургеневский герой попал бы в «карбонарии» еще скорее, чем Чацкий.

которые были посвящены разбору сен-симонистской доктрины и которые были изданы в 1830 году под названием «Изложение учения Сен-Симона». О Базаре Тургенев мог прочитать у Луи Рейбо в его «*Études sur les réformateurs ou socialistes modernes*» или же у Лоренца Штейна — «*Socialismus und Communismus des heutigen Frankreiche*», а также — «*Geschichte der socialen Bewegung in Frankreich von 1789 bis auf unsere Tage*» (эти работы, вышедшие в 40-е годы, затем не раз переиздавались). Причем непосредственно «подтолкнуть» писателя в этом направлении, напомнить о Базаре, вызвать желание-мысль окрестить «нового человека» Базаровым могла статья Чернышевского «Июльская монархия», печатавшаяся в «Современнике» в первой половине 1860 года (№№ I, II, V) и несомненно — в условиях окончательного разрыва с журналом — привлекавшая внимание Тургенева (напомним, что «первая мысль „Отцов и детей“» (Т., Соч., XIV, 97), т. е. начало работы над романом, датируется августом 1860 года). В третьей части названной статьи речь шла как раз о «приверженцах новых политических и общественных идей» (Ч., VII, 154), о сен-симонистском «семействе» во главе с Анфантенем и Базаром.

Между прочим, говоря о недостатках тактических путей и средств, избранных сен-симонистами, Чернышевский отмечает присущий им «приторный характер изящной аристократичности, аффектирующей замашки сантиментального демократизма». Сен-симонисты — это «светские люди, хотевшие не терять своего щегольства, накидывая на себя мужичество. Они напоминают нам знаменитый золотой лапоть, лежащий, как говорят, на рабочем столе одного из наших миллионеров, разыгрывающего роль русского мужичка, напоминают фантастические бархатные костюмы, в которых щеголяют некоторые наши поклонники народности, имеющие с нашим народом гораздо меньше общего, нежели всякий француз или немец» (Ч., VII, 185). Не припомнились ли в несколько иной связи эти строки Тургеневу, когда он характеризовал стилизаторские замашки «любящего прогресс» (Т., Соч., VIII, 241) аристократа Павла Петровича Кирсанова, который, уехав за границу, «ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужичьего лаптя» (Т., Соч., VIII, 400)?⁶⁵

* * *

«Плод общения с „Современником“» (Салтыков-Щедрин), роман «Отцы и дети» — произведение в высшей степени полемическое, явившееся ответом и в свою очередь вызвавшее хорошо различимый ответ в демократической литературе 60—80-х годов. Так, широко представленная в революционно-демократическом романе этих лет ситуация «rendez-vous» в ее «рахметовском» варианте полемически противостоит не только таковой с участием «русского человека», но и Базарова.⁶⁶ Но это уже за пределами задач настоящей работы.

⁶⁵ Заметим, что эта и предшествующая ей фраза вписана в рукопись (см. Т., Соч., VIII, 478).

⁶⁶ Последнее упускает из виду М. Д. Зиновьева, касающаяся вопроса о трансформации ситуации «rendez-vous» у прозаиков-демократов 60—80-х годов XIX века. См.: М. Д. Зиновьева. К вопросу о стиле революционно-демократического романа 60—80-х годов XIX века. В кн.: Проблемы теории и истории литературы, стр. 341—343.



РОССИЯ «ИЗ ЯВИ И МЕЧТЫ»

(О ПОЭТИЧЕСКОМ МАСТЕРСТВЕ АЛЕКСАНДРА ПРОКОФЬЕВА)

Александр Андреевич Прокофьев — один из вдохновенных певцов советской России, создавший свой неповторимый художественный мир. Самобытность поэтического голоса Прокофьева была отмечена сразу же после появления его первых сборников. Однако на протяжении всего пути поэта критика сталкивалась с трудностями определения его творческого своеобразия. Прокофьева нередко упрекали в односторонности, отвлеченности решения современных проблем и даже в неполноценности художественного метода.

Для того чтобы оценить вклад А. Прокофьева в развитие советской поэзии, следует разобраться прежде всего в особенностях его поэтических принципов, в специфичности подхода поэта к современности. Попытка определить основные черты системы прокофьевских образов приводит к необходимости поставить в первую очередь, вопрос о присутствии «идеального» в самом художественном мире поэта.

Обращение А. Прокофьева к современности непременно включает целостное восприятие им истории. В частности, о чем бы конкретно ни говорил поэт, он стремится так или иначе отобразить тот великий перелом в судьбе России и всего человечества, который свершился в годы революции. Чаще это осуществляется у Прокофьева опосредованно и прежде всего через систему «сквозных» образов.

Почти все писавшие о прокофьевской поэзии справедливо отмечали органическую связь ее с народно-песенной традицией. Но вопрос этот касается не только характера использования отдельных элементов народного творчества, но и самого индивидуального творческого метода поэта. Постоянное «повторение» одних и тех же вполне конкретных образов: зари, березы, черемухи, яблони и некоторых других — неоднократно давало повод обвинять поэта в уходе от реальной жизни в «мир березок». А между тем достаточно обратиться к символической значимости этих образов в фольклоре, чтобы понять, почему не пытался поэт освободиться от «яблоневых радостного полона». «Нередко в песнях встречается заря утренняя и вечерняя как символ радости, счастья и красоты».¹ «Соловей — ... это птица радости, счастья и дружбы влюбленных... Его пение возвещает свет, радость».² «Символом девушки... в песне служит яблоня», «белый цвет черемухи ассоциируется с образом невесты».³ Белая береза тоже часто связывается в народном творчестве с образом девушки-невесты (только береза никогда — за исключением особых случаев — не склоняет ветви в знак печали на страницах прокофьевской поэзии).

В поэтическом мире А. Прокофьева безраздельно властвует весна. Даже зима у поэта «весенняя» — обязательно светлая, веселая, «звонкая», «цветная». И это не просто предпочтение одного времени года другому.

¹ В. Сидельников. Поэтика русской народной лирики. Учпедгиз, 1959, стр. 75.

² Там же, стр. 73.

³ Там же, стр. 63.

У Прокофьева образ зимы, не менее любимой поэтом (прокофьевские зимние пейзажи не оставляют в этом сомнения), не мог стать сквозным: в обрядовой поэзии «имя Зимы нередко заменяют именем смерти».⁴ Не соответствовали мироощущению, миропониманию поэта и картины осени, символа увядания, прощания с буйной красотой, молодостью (образ, столь характерный для творчества Сергея Есенина).

Природа в прокофьевской поэзии — царство красоты, живущее своей особой жизнью. Но это царство прекрасного не существует у поэта вне связи с судьбой человеческой, с Россией, Историей. И связь здесь осуществляется прежде всего через символику народно-поэтических образов.

Традиционные образы Тьмы и Света, своеобразно преломляясь в прокофьевской поэзии, помогают поэту, в первых же своих стихах обратившемуся к революционной тематике, подчеркнуть основное в революции: ее великую преобразовательную силу. Характерно в этом отношении уже само название первого сборника поэта «Полдень» (1931). Оно «расшифровывается» в посвященном революции стихотворении 1930 года «Сотворение мира»: «Ты — свидетель, солнце. В самый полдень Сотворенье мира началось».

Общий фон «Полдня» — светлый, праздничный. Тем контрастнее на этом фоне проступают черты старого, отвергаемого поэтом и его Временем мира. В стихотворении «Драка» (1927) бытовые сцены из жизни деревни прошлого, запечатлевшие проявления деревенской дикости, обрамляются лаконичными пейзажными зарисовками, сделанными нарочито усиленными, черными красками:

Черный вечер черень ниток
По деревне протянул.
:
:
И черным-черна дорога,
ночь без звезд черным-черна!
(I, 56, 58)

Это и авторское отношение к описываемому, и характеристика дореволюционной эпохи. Резкость отрицания уходящего из жизни не смягчается, а даже усиливается возникающим в конце стихотворения поэтическим образом — столь близким к фольклорным — материнской скорби («мать подстреленную птицей Разметалась, убивалась у дороги-бегуна»). Вместе с тем образ этот помогает почувствовать горечь поэта за ненужную гибель «бравых парней», за бессмысленную трату их богатырских сил.

А. Прокофьев постоянно сопоставляет (главным образом в так называемом подводном течении стиха) в отличие от большинства других авторов поэтических произведений о революции Россию новую и старую. Таким образом, ликующее чувство внутренней свободы у поэта конкретно-исторически обусловлено уже в первом сборнике «Полдень», чего мы не можем сказать, например, о стихах Э. Багрицкого начала 20-х годов, тоже наполненных торжествующей радостью «духовного раскрепощения».

Чрезвычайно характерно в связи с только что сказанным стихотворение А. Прокофьева «Незнакомка» (1928). Не только название стихотворения, но и первые строфы вызывают ассоциации с таинственной и прекрасной Незнакомкой А. Блока («неясная», «туманный облик стерегу»). Однако «окающий говорок» сразу же снимает всю таинственность с Незнакомки Прокофьева: поэт узнает в ней свою землячку. Вызвано это не желанием поэтического соперничества с Блоком, а чувством необходимости противопоставить свою новую Россию России блоковской. Прекрасная Незнакомка Блока могла явиться только из таинственного мира мечты,

⁴ А. А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3. М., 1869, стр. 692.

сказки, противопоставленного той «страшной» действительности, из которой уводила поэта красота. А у Прокофьева таинственный и прекрасный мир становится реальностью, более того, оказывается родиной поэта. Красота и чистота Незнакомки Блока не могла быть долговечной, так как поэт не в силах был забыть о своем времени «великого предательства». Красота и чистота Незнакомки Прокофьева рождена прекрасным миром новой России.

Сюжетно «Незнакомка» Прокофьева не является ни развернутым, ни законченным стихотворением (нарушение естественной логики развития сюжета, свойственное произведениям романтической направленности, — явление, характерное и для поэзии А. Прокофьева). Но в подводном течении этого стихотворения обнаруживается смысловая и эмоциональная завершенность. Проступает характерное для Прокофьева стремление не столько показать действительность — как это было свойственно, например, с самого начала А. Твардовскому, — сколько передать свое восприятие действительности, уводящее далеко за пределы описываемого конкретного случая, дать «оценку» эпохи с позиций новой личности. Здесь кроется, вероятно, одна из причин столь большого интереса Прокофьева к частушке, которая «объемлет, запечатлевает бесконечный в своем богатстве мир личного (в том числе индивидуально окрашенного социального) чувства, не стремясь зафиксировать те или иные — порой очень значительные — жизненные события, явления сами по себе».⁵

Встречавшееся иногда в критике утверждение, что в первом своем сборнике А. Прокофьев не выходит еще за пределы «малой» родины, кажется не совсем верным. Однако выход в мир «большой» осуществляется в «Полдне» почти исключительно за счет метафор: «Мы грохотали камнем рабочих баррикад», «И кашу дней заваривать пора. Не угорим» и др. Обращающая на себя внимание смелость поэта в передаче высокого и масштабного понятия через «мелкое», «низкое» не уничтожает здесь ясности метафорических построений. Даже вторая из приведенных метафор (при всей ее неожиданности) строится на реальных связях действительности: быт красноармейцев, отстаивающих завоевания Октября.

Но в строках неметафорического ряда мы видим в сборнике «Полдень» в основном только Ладогу. При этом конкретное описание может оказаться «нейтральным» по отношению к главной идее стихотворения. Так, например, в «Первой песне о Ладоге» (1927) непосредственное изображение Ладоги, занимающее приблизительно половину стихотворения, само по себе хорошо, но оно ни в коей степени не подготавливает пафоса второй части «Песни», где главный «предмет» изображения — то новое в сознании человека, что рождено революцией.

Вследствие всего этого образ «большой» России (с ее историей) сохраняется в первых стихах поэта некоторую неопределенность, полностью преодолеваемую в поэзии Прокофьева военных лет, где метафоричность и конкретность описания создают единое целое.

Разговор о первом поэтическом сборнике Прокофьева мы начали с выяснения той роли, которую сыграли для поэта традиционные символические образы Света и Тьмы. Внутренне связан с ними и персонифицированный образ идеальной России-Светланы, возникающий в первых прокофьевских стихах.

Россия-Светлана — это Россия, рожденная мечтой современника революции. Символизируя нечто высокое, прочное, вечное, от чего «большим и немислимым» светом наполнено «бытие», Россия-Светлана оказывается очищенной от большого, мутного, темного, что еще сохранялось после революции, очищенной от всего наносного, преходящего: «Родина

⁵ А. Горелов. Русская частушка в записях советского времени. В кн.: Частушка в записях советского времени. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 11—12.

моя, *Светлана*, в нашем *мурном краю*...» Потому образ идеальной России-Светланы в раннем творчестве Прокофьева несколько отдален от настоящего, от сурового времени революции и гражданской войны, к которому обращался в стихах поэт. Однако здесь нельзя искать даже отголоска свойственного так называемому старому романтизму противоречия мечты и реальности. Сама действительность рассматривается поэтом как движение к мечте, как единственная сфера, где созданы условия для осуществления идеала. И все в воссозданной в стихах Прокофьева жизни «тянется» к совершенству.

Идеальны все герои появившихся вслед за «Полднем» сборников «Улица Красных Зорь» (1931) и «Победа» (1932). Естественное исключение составляют образы классовых врагов, которым дается резко отрицательная характеристика и обрисовка которых, как известно, носит сатирический характер (тем самым максимально «обезвреживается» способность их к действию, к изменению хода истории).

Критерием идеальной личности в поэзии А. Прокофьева становится в это время безоговорочная преданность революции. Один из способов изображения этого качества — отмечавшееся в критике нарочитое снижение конкретных деталей быта участников революционных событий и гражданской войны: «Мы пили такую воду, которая камень жгла», «Мы ели сухую воблу, какой не ел сатана!» и т. п.

Продолжая использовать лексику ладожской деревни, автор «Улицы Красных Зорь» лишает ее прежней мягкой лирической окраски («колода звезд», «кровавая роса», «луна словно репа, а звезды — фасоль»). Поэтическое повествование оказывается теперь эстетически сниженным: «От нас шарахались волки, когда, мертвецы почти, Тряслись по глухому снегу, отбив насмерть потроха», «К тому же матросы не синяя говядина... Балтийские матросы — красота». Но характерно, что при всем этом персонафицированный образ России остается у Прокофьева возвышенным:

Мы все обязаны ее, Высокую, беречь.

(I, 96)

В своей поэзии начала 30-х годов Прокофьев идеализирует «железную красоту», категорически утверждает, что она «поднята выше лесов и гор». Однако вопреки подобным утверждениям у поэта и в этот период не обрываются связи с традиционным миром прекрасного и прежде всего потому, что сохраняется внутреннее родство с миром народной поэзии. Последнее проявляется, в частности, в символике его образов.

Например, противопоставление типа: черный флаг — красный флаг, Чернов — Железнов (лица исторические), — символически выражающее в сборниках «Улица Красных Зорь» и «Победа» борьбу двух социально враждебных миров, основано у А. Прокофьева в конечном счете на столь часто встречающемся в народном творчестве противоборстве Света и Тьмы. Благодаря этому сами контрастирующие художественные образы не только отражают конкретно-исторический момент (как это было бы при наличии антитезы «белый — красный»), но вбирают в себя и авторскую оценку исследуемых событий истории.

Не оборвавшаяся у А. Прокофьева в период создания «железных» стихотворений связь с традиционно прекрасным поможет поэту при вторичной встрече с ладожским краем (вторая половина 30-х годов) найти в мире природы источник, питающий не только любовь и нежность, но и стальное мужество. И теперь огонь революции будет светиться в прокофьевских стихах как в «багровом» цвете «негаснувших знамен», так и в кусках «зари ярко алого цвета».

Тематически лирика поэта второй половины 30-х годов более интимна. Но уже благодаря сопряженности в самой образной структуре его произ-

ведений образа любимой и образа советской России стихи Прокофьева о любви приобретают общественное звучание.

В отношениях с любимой у прокофьевского лирического героя уже яственно проступает тот идеал гармонии любви к женщине с любовью к миру, который утверждал как необходимую и непреходящую черту будущего В. Маяковский. И здесь сказывается не только дистанция поэтов во времени, но и стремление А. Прокофьева воспроизводить мир настоящего так, чтобы он максимально был приближен к идеалу будущего. В прокофьевской поэзии не становится трагедией даже любовь неразделенная: ведь «он» и «она» принадлежат прекрасному миру России, который продолжает связывать их, как соединяет их и желание привнести в этот мир радость, счастье:

Любишь или нет меня, отрада,
Все равно я так тебя зову,
Все равно топтать нам до упаду
Вешнюю зеленую траву...

(I, 412)

Ощущая себя творцом новых совершенных отношений на земле, лирический герой заставляет себя перешагнуть через собственную горечь, заглушить в себе обиду и боль. «Белой лебедью» продолжает он называть девушку, разлюбившую его. И закономерно, что вслед за словами:

За то, что с тобой не найти мне покоя,
За то, что опять горевал... —

следует, казалось бы, неожиданное заключение:

Пусть алые зори касаются веток,
Шумит величаво прибой.

(I, 405)

А. Прокофьеву почти не свойственно непосредственное описание состояния человека. Поэт как бы «опредмечивает» его ощущения. Так, желая раскрыть тревожное и счастливое состояние влюбленного, утвердить чувство любви как великую чудодейственную силу, он рисует мир прекрасной сказки, куда открывается доступ влюбленным:

Я ходила там, где не был
Ни один из тьмы людей,
Там дубы стоят до неба,
Ходит огненной метель.

(I, 266)

Преимущественное обращение Прокофьева к теме любви во второй половине 30-х годов рождает необходимость раскрыть сложность и противоречивость чувств лирического героя. Это обнаруживается, в частности, в новом преломлении в художественной системе Прокофьева символики народно-поэтических образов Зимы, Весны, Света, Тьмы.

Прежде с их помощью поэт выражал свое отношение к старой и новой России, потому эти образы придавали резкую определенность и «однолинейность» чувству лирического героя. Теперь сложное переплетение счастья и горя, торжества и боли передает, например, соединение образов цветов и снега:

Где ты? Облака чуть-чуть дымятся,
От цветов долина как в снегу.

(I, 407)

Лирический герой Прокофьева наделен богатым духовным миром. Душевная открытость, эмоциональная взволнованность поэта оказались сродни чувствам крестьянина, рабочего парня, ставших главными героями поэзии. Критика упрекала Прокофьева в том, что он не обратился

в своей лирике к созданию сложного (со многими психологическими нюансами), противоречивого — прежде всего с точки зрения мировоззрения — характера середняка, подобного Моргунку у А. Твардовского. Следует подчеркнуть несостоятельность этих упреков. Сравнение творческих индивидуальностей Прокофьева и Твардовского может быть очень плодотворным. Но достижения одного из этих поэтов не могут служить непосредственным критерием оценки второго. Нельзя забывать о различиях их поэтического видения мира при всей общности идейной направленности их поэзии.

То, что было органичным для творчества Твардовского, разрушило бы эмоциональную целостность прокофьевской поэзии. Ведь «половинчатость», колебания в тех случаях, когда приходится сталкиваться с основными социальными проблемами, невозможны у героев Прокофьева с его романтическим максимализмом в художественном решении тем и образов. Поэтому кажется неоправданным и сопоставление Прокофьева с Шолоховым в доказательство «неполноценности» творчества первого: «... в стихах „Вступление в колхоз“ поэт мастерски применил бурлеск; он низводил драматическое до заурядного и, наоборот, возвышал любую бытовую мелочь до высот эпики. В это время Кондрат Майданников с кровью, с болью рвал пуповину, связывающую его со своим наделом».⁶

Если тематика стихотворения «Вступление в колхоз» определяется конкретными, реальными задачами современности, то ее решение — особенностью творчества Прокофьева, его нацеленностью на постановку общей проблемы: Россия и революция. Поэту важно показать не то, как происходила коренная ломка сознания крестьян, а то, что она *произошла*. Если А. Твардовский идет через освещение конкретной, острой проблемы современности к проблемам истории, эпохи, то в творчестве А. Прокофьева мы наблюдаем обратное.

У каждого поэта — особенно если ему свойствен романтический способ воспроизведения действительности — свой «часовой механизм», подчиненный своеобразию поэтической задачи. К тому же поэзия Прокофьева многоцветно отражает только самый «стержень» жизни, выявляя и максимально усиливая главный пафос времени. И если принимать во внимание стремление поэта через «зримое» передать «невидимое», то окажется, что «плюсовые» и «частые» — обилие их в творчестве Прокофьева второй половины 30-х годов неоднократно давало и дает повод упрекать поэта в том, что праздничность его стихов совершенно не обусловлена сложной действительностью этого периода — явились у Прокофьева своеобразным опосредованным отражением времени, вернее, того главного, что уловил поэт в происходящем: социализм полностью победил в стране.

Не пора ли нам, пора
 Руку снять с топора,
 С боевой доли
 Проплясать, што ли?

(I, 384)

Как переход от тяжелой, но успешной летней трудовой страды к празднику плодородия осенью звучат эти строки.

Не случайно в то же время появляются у Прокофьева «Стихи о Кирове» (1934—1938), в которых поэт утверждает преемственную связь между суровым мужеством участников революции и жизнерадостностью юного поколения 30-х годов.

В поэзии Прокофьева нет «просвета» между трудом, борьбой и весельем. Не только потому, что нельзя поделить душу народа, но и потому, что «веселье» у поэта — специфический признак России новой. Именно

⁶ В. Дементьев. Голубое игло. Поэзия Александра Прокофьева. Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 75.

как определение к образу советской страны впервые возникает в творчестве Прокофьева эпитет «веселый». Этот эпитет вместе с близким ему «озорной» будет постоянно сопровождать потом образ «девочки, выросшей в России», отражая то специфическое, что внесла советская эпоха в традиционный облик русской красавицы. Идеальность женской красоты в творчестве Прокофьева обусловлена характерным для него ощущением идеала прекрасного, связанного с новой исторической действительностью, и стремлением поэта к своего рода материализации духовного совершенства.

Возникающий в прокофьевской лирике военных лет мотив боли за прекрасное несет глубокую смысловую и эмоциональную нагрузку. Впервые в поэзии Прокофьева собственная красота воспринимается девушкой как нечто ненужное, бессмысленное и даже обостряющее страдание: «Зачем я косы длинные растила и для кого я очи сберегла!» Идеальность девичьей красоты, подчеркнутая поэтом, предельно усиливает этот мотив. Война посягает на самое дорогое.

В «Песне полона» (1942), откуда были только что процитированы строки, использована традиционная форма плача. Обращение девушки к образам природы, столь напоминающее плач Ярославны, употребление народно-поэтической лексики («черный полон», «недоля», «неволя», «горе лютое») будят память о тех трагических испытаниях, которые выпали в истории на долю России, русской женщины. Прокофьев не был единственным, кто обратился к судьбе угоняемых в Германию. Но автору «Песни полона» важно было не воссоздать с жестокой правдивостью страшный сам по себе эпизод истории, а дать услышать читателю горький стон всей земли.

Отлюбила я и отгостила,
Отцеловалась я и отцвела.

Эти слова очень естественны в устах девушки, которую под конвоем ведут «к станции товарной» для отправки в Германию. Но повторение глаголов «любить», «цвести» в прошедшем времени с приставкой «от» благодаря соотносительности этих понятий со специфически прокофьевским способом изображения жизни на советской земле отвлекает нас от конкретности, придает строкам философски обобщенный смысл: жизнь, счастье и фашизм несовместимы.

Война предстает как нечто противоестественное в мире красоты, радости и весны, гибельное для него. Потому лишь после вражеского налета вновь начинают «по-щучьему веленью цветы цвести, деревья зелеть» в городе на Неве (стихотворение «За Ленинград», 1941).

Любимые прокофьевские образы природы вбирают в себя горечь и трагедию происходящего. Мы видим закат «в дыму и крови», «седые» облака. Впервые в знак скорби склоняются в поэзии Прокофьева ветви яблони. А ее белые цветы, всегда рождавшие ощущение молодости и новизны мира, ассоциируются с болью:

Она в цвету, а может быть, от страха
Так побелела...

(II, 128)

Но нота горечи не стала преобладающей в голосе поэта. Прокофьев и теперь оставался верен себе, и его творчество военных лет неопровержимо доказало всю силу и действенность его художественных принципов.

Собственный художественный опыт 20—30-х годов помог поэту в годы войны создать обобщенный, целостный образ советской России, который, оставаясь социально-конкретным, впитал все лучшее, что связано с понятием Русь. Потому, например, строки начальной части поэмы «Россия»: «Каждый день был по-своему громок, нам войти в эти дни довелось», которые ассоциируются с революцией, гражданской войной, «громкими» де-

лами первых пятилеток, — поэт тут же дополняет другими, вызывающими иные ассоциации, без чего главный поэтический образ, образ советской страны, не был бы полным: «Сколько ливенок, дудочек, хромок над твоими дугами лилось».

Сюжет «России» исторически конкретен. Но в целом поэма, порожденная определенным временем и отвечающая его задачам, и сегодня — нечто большее, чем рассказ о войне, так как духовные порывы современников, устремленность советского человека к идеалу прекрасного — вот что стало здесь непосредственным предметом изображения.

Сколько звезд голубых, сколько синих, —

слова эти как бы случайно срываются с губ человека, изумленного красотой бескрайнего чистого неба. И тотчас же возникает удивление уже чему-то большему, иной красоте, которое рождает память:

Сколько ливней прошло, сколько гроз.

Вторая строка воспринимается уже почти символически, так как единой с первой, цельной картины пейзажа она не составляет. Мысленно охватывается вся история России, и рождается своего рода обобщение:

Соловьиное горло — Россия.

Это метафорическое сравнение, словно вбирающее в себя и «певучую русскую речь», и переливы гармоник, и «огненную песнь» доменных печей, и всю поэзию русской души, звучит как утверждение: родина жива, она продолжает сохранять свою гордую чистоту в кровавые годы войны, и никогда «не будет русский мир безмолвным».

В творчестве А. Прокофьева военных лет мирная жизнь советской страны изображается как идеально прекрасная. Довоенная действительность, с которой «удаленность» стерла случайное, временное, выделив самое основное и лучшее, казалась в жестокую военную пору воплощением той идеальной «России-Светланы», к которой постоянно стремились, за которую боролись, но которая представлялась прежде как будущее. Легкий, едва приметный отпечаток идеальности накладывается поэтом на облик России, созданный в начале поэмы. Что-то чуть «сдвинуто», заострено, но именно этим достигает поэт художественной правды: русская песня «взахлеб» брызнула «в поднебесье», громок в России «каждый день», черемухи цветут «у любого крыльца», соловьи поют «неумолчно» и т. п. На светлом лике родины нет ни одной темной черточки, и такой ее нужно сохранить от «черного насилия».

Сама Россия становится в годы войны символом вечно прекрасного для человечества. Идет сражение не просто за то, быть или не быть родине, а быть или не быть красоте и жизни вообще, символом которых и становится у Прокофьева советская страна. Не случайно поэт постоянно подчеркивает несовместимость войны, фашизма и красоты. В этой несоединимости зла и красоты (которую, кстати, творчество Прокофьева обнаруживает постоянно) ощущается «единомыслие» поэзии Прокофьева и поэтического народного творчества: «В творчестве истинно-народном эстетика — учение о красоте — всегда тесно связана с этикой — учением о добре».⁷ Поэтически ставя знак равенства между борьбой за освобождение родины и борьбой за будущее Красоты, за жизнь всей Земли, поэт тем самым в творчестве военных лет «выводит» Россию за пределы естественных границ.

Так своеобразно в поэтическом отношении осмысливается Прокофьевым историческая роль советской страны в судьбах человечества, то, что потом

⁷ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1941, стр. 305.

обобщит история: Россия открывала в войне себя, и ее открывали народы земного шара.

Мир народной поэзии, постоянно питающий творчество Прокофьева, столь родственней поэту, помогает ему при создании идеального образа родины. Собственно, «духовное общение» художника, чье творчество характеризуется романтической направленностью, с миром фольклора всегда закономерно. Где еще с такой яркостью представлены идеалы народа, воплощена мечта о прекрасном?

Однако важно и то, что не материал фольклора служит фундаментом в поэзии Александра Прокофьева, а достоверные факты. Документальность творчества поэта не раз отмечалась критикой. Но необходимо подчеркнуть, что она важна для Прокофьева в большей степени, чем, например, для такого «строгого реалиста», как А. Твардовский. В документальности — основа прочной связи мира героев Прокофьева, столь близкого к совершенному, с действительностью, связи возможного и желаемого с реально существующим. Найти в настоящем от будущего — вот принцип отбора фактического материала у А. Прокофьева.

Поэма Александра Прокофьева — не поэма характера. Мы наблюдаем в этом произведении не развитие характера или событий, а развертывание мыслей автора о войне, истории, русском народе. И пристальное внимание поэта к второстепенному, казалось бы, к попутным деталям оправдано тем, что эти детали, подчиняясь авторской мысли, приобретают символическую значимость.

Так, например, Прокофьев сосредоточивает внимание читателя на том, как герои поэмы Шумовы едут на сборный пункт из родного села. Этот эпизод воспроизведен, как известно, с детальной точностью. Но вот автор подчеркивает повторением, что кони под его героями «каурые». Сразу рождаются ассоциации со сказочными мотивами о «Сивке-бурке, вещей каурке»: герой, которому принадлежит Сивка-бурка, свершая чудеса, преодолевает все преграды и выходит победителем в своем правом деле.

Гиперболизированная богатырская сила братьев Шумовых служит в романтической поэме воплощением мощи России; назвав своих героев «богатырями», Прокофьев ничего больше не добавляет, так как этим сказано главное. А Твардовский в стремлении к созданию реалистических типических характеров обязательно мотивирует в подобных случаях использование определения «богатырь», лишая тем самым образ всякой гиперболизации:

Да, я причастен гордой силе
И в этом мире — богатырь
С тобой, Москва,
С тобой, Россия,
С тобою, звездная Сибирь.⁸

Мы почти не видим Шумовых в момент свершения подвига. Однако высокое состояние духа героев, внутреннюю готовность русского народа на подвиг мы ощущаем в поэме постоянно: и в том, как говорят герои о родине, и какие песни поют о ней. Все это предопределяет их поведение в решительный час их жизни. Подобный способ раскрытия характера советских людей был вообще свойствен поэту.

Строки стихов А. Прокофьева, как подчеркивает сам поэт в одном из стихотворений, действительно «сердце ниже». Но чем пристальнее всматривается поэт в «неосоздаемое», тем прочнее становятся в его поэзии внешние связи с миром реального факта. Это своеобразное движение творчества Александра Прокофьева заметно уже в «России», где, наряду

⁸ А. Твардовский. Поэмы. Изд. «Художественная литература», М., 1963, стр. 410.

Так утешает поэт березку, склонившуюся «пад омутом черной воронки». В этом обращении (где вторая строка причинно объясняет содержание первой) — глубокая человечность, рождаемая жестоким сознанием того, что скорбь о погибших за будущее человечества не должна становиться препятствием на пути человека к этому будущему.

А вслед за этим стихотворением возникает другое («Цветы, цветы!..»), в котором «цветы... цветут и задыхаются от счастья», в котором «розова земля от пван-чая» и голубая от колокольчиков. Словно хочет поэт увести человека от его собственной горечи, заставить и сквозь тяжесть потерь увидеть, что мир возвращается к жизни, что жизнь эта прекрасна и надо жить ради этой цветной весны на земле. Потому и цветы здесь у Прокофьева «встают, благословенны» и «у доли» и у «недоли» человека.

Трагическое в истории России, в жизни современников важно Прокофьеву не как источник горьких воспоминаний, а как пример великого мужества. Трагедия у него может быть только возвышающей человека, говорящей о его силе, а не о слабости. Она непосредственно связана с выявлением нравственного значения революции. Потому даже трагическое становится у Александра Прокофьева источником «ликующего» оптимизма. Заметим тут же, что понятие «трагическое» не может взаимосвязываться в прокофьевском творчестве с понятием «заблуждение», «ошибка». Отсюда отсутствие в поэтическом сборнике 1960 года «Приглашение к путешествию» размышлений, подобных тем, которые мы встречаем, например, в поэме «За далью—даль» Твардовского (глава «Так это было»), что, видимо, и послужило главным поводом для утверждений, подобных следующему: по сравнению с поэмой «За далью—даль» книга Прокофьева «дает несколько одностороннее представление о стране, ее облик не показан во всем жизненном многообразии». ¹⁰ Однако в целом прокофьевский сборник 1960 года оценен исследователем очень высоко.

В предельной чуткости ко всякому проявлению красоты у лирического героя Прокофьева первых послевоенных лет сказалась верность и точность передачи поэтом состояния человека, который только что мог навсегда утратить самое дорогое и теперь, уже после того, как опасность миновала, особенно остро понял, что он мог потерять. Такое ощущение после войны было у каждого. Потому «роща вольно-вольно засмеется», словно облегченно вздохнет Россия, а ветер (всегда дерзкий и буйный в поэзии Прокофьева 30-х годов) будет дремать «тихий-тихий». Образ тишины, столь не соответствовавший громкой эпохе революции, имел у поэта в 30-е годы отрицательное значение, связываясь с застоем, омертвлением, духовной бескрылостью («я... вышибу кривую душу окрест лежащей тишины»). Во время войны тишина казалась непривычной, обманчивой и потому «режущей слух». А в 1945 году возникает в поэзии А. Прокофьева изумительный образ «Тишины-тишинки», которая «по улице цветочной шла и пела». Поющая тишина... В этой совместимости несовместимого — верность ощущения времени. В стихотворении нет слов ни о войне, ни о мире, ни о победе, но оно могло родиться только в 1945-м.

При всем том «цветистость» поэзии Прокофьева первых послевоенных лет не раз казалась критикам не вполне уместной. Особенно в этом отношении «досталось» циклу «Сад» (1948). Действительно, «Сад» — далеко не вершинное творение поэта. Недостатки здесь довольно ощутимы, и многие из них справедливо отмечались в критике. Обратим внимание хотя бы на следующее. Среди строк, призванных определить пафос всего цикла и потому имеющих особую эмоциональную и смысловую нагрузку, есть такие:

Четыре года, старящих
Долины и поля,

¹⁰ В. Ш о ш и н. Поэт Александр Прокофьев. Лениздат, Л., 1965, стр. 85.

Прожив, друзья-товарищи
 Пришли к тебе, земля.
 Пришли пахать,
 А не вздыхать,
 Сады садить...
 (II, 205—206)

В слишком резкой противопоставленности («пришли пахать, а не вздыхать») утрачивается столь присущая Прокофьеву чуткость к изменению духовного состояния поколения. Подобная категоричность заявления была бы естественной в устах лирического героя Прокофьева 20—30-х годов, в период поэтизации суровости, аскетичности бойцов революции. Но исчезающая в строках бережность к боли человеческой не соответствует миру чувств читателя послевоенного периода и закрывает человеку «внутренний» доступ к великой и простой мудрости, которую по своему раскрывал поэт в написанных ранее стихотворениях «У края дороги, от милых подружек в сторонке», «Цветы, цветы!..».

Однако исследователи видят один из главных недостатков «Сада» в проявившейся якобы здесь идилличности восприятия действительности: «Не могли вызвать особых восторгов у читателей и отдельные штрихи в поэме, вроде беспечного заявления Демина, что, мол, „до дуги у наших сивок сена и овса до глаз!“ Эти штрихи привносили в поэму элемент идилличности, пейзажного ликования».¹¹ Для суждений подобного рода — а они стали типичными в критике — нет достаточных оснований.

Дело в том, что течения времени как такового в эмоционально и тематически едином цикле 1948 года нет. Он «решен» в одной временной плоскости. Движение времени здесь только мыслимое. Это связано с использованием в «Саде» традиции величальной песни, своеобразное преломление которой может быть найдено в основании всего творчества А. Прокофьева.

В величальной песне настоящее приравняется к идеалу будущего. Для поэтики ее характерна «гиперболизация в изображении зажиточности, счастья, силы и красоты, множество украшающих эпитетов и общий тон восхищения и восторга».¹² Отсюда, в частности, появление в цикле «Сад» картины идеальной богатой жизни колхоза, которая у Прокофьева призвана стать средством поэтизации героического мирного труда в послевоенной деревне, послевоенной России вообще.

Однако в отличие от величальной песни в цикле «Сад» автор дает почувствовать читателю, что картина, которая им будет нарисована, взята из мира мечты, мира совершенства. В критике не были обойдены такие строки, как «еще сады не в сахаре у нас и не в меду», но воспринимались они почему-то в отвлечении от всего цикла в целом (хотя многие исследователи называют «Сад» поэмой) и, в частности, от следующих за ними строк: «Но мы всей долей братскою другие видим сны».

Между тем как раз этими и подобными им намеками («жить бы этими днями думам, грезам, мечтам?») поэт подготавливает читателя к восприятию идеальной картины «медовой застольицы» среди еще не запаханных трапешей. О последнем автор «Сада» не забывает ни на минуту. Характерно также, что переходом от мечты поэта о будущем («Чтобы счастье улыбнулось, чтоб была застольица, чтоб застольица тянулась прямо за околицу») к его изображению в плане настоящего становятся такие строки:

Пусть друзей украсит славой
 Урожайный год.
 Пусть шумят легко и звонко
 Льна и ржи моря.
 Черная земля в воронках
 И зоря, зоря...
 (II, 215)

¹¹ В. Дементьев. Голубое иго. Поэзия Александра Прокофьева, стр. 128.

¹² Песни Печоры. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 14.

Движение легкого, четкого, энергичного ритма первых четырех строк, в которых звучит горячее «пожелание» (своего рода заклинание) поэта, замедляется в пятой строке словом «черная» и пропуском в ней ударения на второй стопе (при сохранении правильности размера в предыдущих). Это — констатация факта, возвращение к настоящему «действительному» из «мыслимого». Но поэт сразу же как бы поднимает глаза от воронок, чтобы «дальнего неба глотнуть». Повторение слова «заря» и многоточие после него вновь уводят нас туда, где грезы породнятся с явью. Дистанция между прекрасным будущим и самой действительностью послевоенного периода будет сведена поэтом на нет, чтобы тем самым опередить время, представить будущие плоды сегодняшнего тяжелого труда, результаты которого далеко не всегда видимы сразу.

Мнение относительно присущей якобы «Саду» помпезности, прозвучавшей будто бы в этом произведении ноты самодовольства остается устойчивым и потому, что недостатки подобного рода характерны были для литературы послевоенного времени: «В послевоенные годы в советской литературе и критике особенно сильно сказалось отрицательное влияние культа личности, догматизма, приукрашивания действительности».¹³ Однако включение творчества поэта в общий поток советской поэзии должно сопровождаться особой внимательностью к творческому своеобразию художника. При оценке определенных явлений в творчестве А. Прокофьева зачастую смешивались разные вещи: помпезность, недопонимание происходящего в жизни и «пристрастность к писанию праздничных картин»,¹⁴ одна из существенных сторон своеобразия Прокофьева-поэта, которая имеет у него глубинное обоснование; лакировка действительности и мироощущение поэта, никогда не скрывавшего своего восторга перед человеком новой России и стремившегося по-своему воплотить поэтическую установку Маяковского: «Поэт должен подгонять время..., в день проходящий пропускать столетие в фантазии» («Как делать стихи?»).

Отрицать самый пафос поэзии Прокофьева первых послевоенных лет значит ставить под сомнение его индивидуальный творческий метод в целом. А поток дежурных славословий появился уже после «Сада», и большинство из этих стихотворных однодневок остались на страницах журналов и газет того времени.

Условность, сказочность прокофьевского мира казались в свое время критикам несовместимыми с понятием историзма.¹⁵ Однако характерно, что там, где поэт старался исправить этот «недостаток», рождались декларации, которых, кстати, Прокофьеву не удавалось избежать и в период зрелого творчества, в 60-е годы.

Целостность художественного мира А. Прокофьева предполагает максимальное использование «старых» поэтических образов, но использование обязательно творческое.

Однако в стихотворениях, написанных Прокофьевым сразу после «Сада», большинство образов и мотивов лишь повторяют уже известное. Необходимость новых поисков почувствовал вскоре сам поэт. Но впервые предпринятая им попытка отойти от собственной художественной манеры письма, непосредственно обратившись к заботам «сегодняшнего дня» (внимая советам критики), вопреки собственному поэтическому отсчету времени и «объективизировав» описание, не дала положительных результатов. Все это оказалось неприемлемым для музыки Прокофьева, что и до-

¹³ А. Метченко, А. Дементьев, Г. Ломидзе. За глубокую разработку истории советской литературы. «Коммунист», 1956, № 12, стр. 98.

¹⁴ Г. И. Белоусова. Лирика А. А. Прокофьева. Автореферат канд. дисс. Л., 1966, стр. 10.

¹⁵ См., например: М. Гутнер. Условный мир. «Литературный Ленинград», 1937, 11 января.

казал цикл его стихов о Севре (сборник «В пути», 1953). В большинстве стихотворений северного цикла стремление автора к строгой достоверности описания происходящего вокруг приводила часто к простой копировке действительности. Очень характерно в этом отношении, например, стихотворение «Рождение города». Интересно отметить также, что удаchi сборника 1953 года (а они, несомненно, были — к примеру, стихотворение «Земля») связаны именно с циклом стихов о Сталинграде, которые «ближе к стихам романтического толка», по верному замечанию Д. Молдавского.¹⁶

Следующий сборник Прокофьева «Заречье» (1955) — это и возвращение к собственной манере письма, и достижение новой поэтической высоты.

У поэта идет здесь романтическое освоение мира «близкого», обыденного. При этом масштабность поэтической мысли не теряется. Прекрасное входит в бытие человека — вот основной мотив «Заречья», вносящий в стихи о ладожском крае широту просторов России. (Этот мотив продолжает усиливаться в дальнейшем в творчестве Александра Прокофьева). Отсюда, в частности, элемент нового в свойственном Прокофьеву одушевлении образов природы. Они более свободно заимствуют что-то очень обыденное из облика или действий человека. («Зима идет в платке по брови», весна заплетает «косы льняные», по снегам летят «в рукавицах мороз, в варежках метели» и т. д.). Отсюда максимальное приближение традиционно возвышенного, вечного к повседневному в человеческой жизни: месяц, всегда прежде находившийся на недостижимой высоте, теперь «ходит как ручной» и бросает в речку серебро; обыкновенные снегири, порхающие в лесу, оказываются похожими на крапинки зари, а блестящие звезды «проклюнули» небо.

Бытовое и высокое всегда шли у Прокофьева рядом, но граница между ними была явственно ощутимой. В «Заречье» она почти стирается.

В прокофьевском мире прекрасного, творимом «из яви и мечты», постепенно все больший удельный вес приходится на долю первой. В этом смысле появление сборника «Приглашение к путешествию» (1960), в котором, как верно отмечалось в критике, поэт «наслаждается и „блеклыми рассветами“, и „всякой мелкой птахою“»,¹⁷ закономерно и необходимо. Однако в отличие от большинства исследователей мы не считаем, что для позднего Прокофьева характерно тяготение к реалистической манере письма. Потому и сборник 1960 года нельзя рассматривать как нечто противопоставленное предшествующему творчеству Прокофьева с точки зрения способа воспроизведения действительности.

Пристальное внимание поэта к основным тенденциям исторического развития советского общества, пришедшее осознание того, что «„коммунистическое далеко“, которое называл Владимир Маяковский, по сути дела — теперь наше завтра»,¹⁸ своеобразно сказалось на изменении художественной системы Прокофьева.

Реальные факты, лежавшие в основе предшествующего творчества поэта, при всей их достоверности, были исключительными, в самой жизни связанными с понятием «выдающееся», «героическое». Теперь Прокофьев берет из жизни в качестве материала для поэзии самое рядовое, буднично непримечательное. Но воспроизводит его в своих стихах как чудо, продолжая идти за «Дивом дивным», «в его следы свои следы впечатывая честно».

Я, как степняк, пою о том, что вижу,
Что мне в глаза попало в свой черед.

(III, 190)

¹⁶ Д. М. Молдавский. Поэзия Александра Прокофьева. Лениздат, Л., 1959, стр. 98.

¹⁷ И. Гринберг, Е. Добин. Клинками песен боевых. Поэзия Александра Прокофьева. Изд. «Советская Россия». М., 1966, стр. 138.

¹⁸ А. Прокофьев. Рядом с героем. «Литературная газета», 1958, 10 декабря.

Эти строки могли появиться только в позднем творчестве Прокофьева. Когда поэт имел все основания сказать: «Черты... нашего коммунистического завтра зримы, осязаемы».¹⁹ И А. Прокофьев направляет свою поэзию теперь на то, чтобы научить читателя замечать черты прекрасного завтра — которые прежде можно было увидеть, только опередив настоящее — в самой окружающей жизни.

Отсюда, например, частое использование поэтом при создании определенного образа целой гаммы сравнений из чрезвычайно близкого, хорошо знакомого читателю мира («Как будто неба стало больше», «А у нас туманы вьются» и др.). Там, где в 30-е годы Прокофьев охотнее применил бы метафору, в 60-е годы он использует сопоставление. Это не только стремление точнее передать свое ощущение красоты. Сравнение — в отличие от метафоры — ни в коей степени не претендует на беспрекословное принятие устанавливаемой связи понятий. Читателю предоставляется возможность личных ассоциаций. Это важно для Прокофьева, так как горячее желание дать выход собственным чувствам, выразить свое понимание мира, что было характерным для поэта в 30-е годы, сменяется стремлением именно «затронуть души и сердца» тех, кого он уводит в прекрасную страну Россю, пробудить в человеке способность и желание видеть красоту.

Умение в малой, привычной единице мира увидеть чудо очень характерно и для В. Солоухина. Однако если В. Солоухин подробно и без какого-либо «нарушения» действительности описывает это обыкновенное чудо («Человек пешком идет по земле», «Чтобы дерево начало петь» и др.), то А. Прокофьеву ничего не стоит при этом перейти через границу «возможного». Его чудо действительно необыкновенно. Но эта необыкновенность рождается не за счет исключительности описываемого предмета, который может быть теперь самым рядовым, будничным, а благодаря его лирическому описанию.

Например, в стихотворении «А у нас туманы вьются» Прокофьев сразу подчеркивает, что речь пойдет не о каких-то романтических «голубых» туманах — каковые, кстати, мы и встречали в раннем творчестве поэта, — а об обычных густых туманах «белесого цвета». Однако тут же происходит сгущение, гиперболизация «объективных» признаков, заострение реальных примет, видимых всеми:

Бросишь палку, и она
Там стоять останется!
До того они густы,
Хоть бели на них холсты!
Или черпай ведрами,
Как живую воду!

(II, 224)

Прокофьеву важнее передать ощущения, вызванные чудом.

В сборнике «Приглашение к путешествию» романтическое предельно насыщается у А. Прокофьева глубинной философской мыслью.

В одном из самых замечательных стихотворений этого сборника «Солдатское сердце» обыкновенная яблоня, выросшая на могиле солдата, становится у поэта «связующим звеном» между современностью и вечностью, между сегодняшним подвигом смертного и завтрашним торжеством жизни его народа, бессмертием. Не нарушая реальных пропорций конкретных предметов и явлений, Прокофьев более «субъективно» воспроизводит их взаимосвязанность, исходя при этом прежде всего из собственного философского осмысления жизни и истории в целом, понимания смысла человеческого бытия. На помощь ему здесь приходят метафора и символ:

Земля расступилась, сказала: «Прости!»
И яблоня стала из сердца расти.

¹⁹ Там же.

Одновременно в зрелом творчестве Прокофьева, как мы уже отметили, продолжает усиливаться внимание к повседневности, трудным моментам в человеческой жизни. Очень характерно в этом отношении появление, например, такого стихотворения, как «Вся трава от ненастья липкая», где впервые в прокофьевской поэзии весь окружающий мир на какое-то время перестает казаться прекрасным лирическому герою, охваченному тоской по любимой.

Однако все это не значит, что мы не можем говорить о присутствии «идеального» в самом художественном мире поэта в зрелый период творчества, т. е. о том, что было самым существенным в поэтической манере Прокофьева.

Александр Прокофьев так и не пытается уничтожить сказочность своего поэтического мира (хотя сам этот мир, разумеется, не остается неизменным). Сказочное живет, например, и в поэзии В. Солоухина, но живет именно как желание. Лирический герой Солоухина, с его постоянным внутренним тяготением к романтически прекрасному, не хочет, но и не может не признавать «законов ботаники»: «Нам выпал век науки точной, Права ботаника, права... Но я-то знаю: в час урочный Цветет огнем разрыв-трава». Законы ботаники явно нарушаются у А. Прокофьева. «Яркие златоцветы», «горюч-трава», «разрыв-трава» столь же естественны в его России, как обыкновенные березы и яблони. Не кажется неестественным и то, что в прокофьевском мире «каждый парень — парень дельный» и «что ни девушка — то клад».

Анализируя последние сборники Прокофьева, критики с особым удовлетворением отмечают, что теперь поэт видит все радости и все боли века, что все оттенки простых человеческих чувств вливаются в его стихи, и усматривают в этом изменение самой манеры письма поэта.

Действительно, Прокофьев постоянно подчеркивает (одной-двумя строками) в стихотворениях 60-х годов, что «где-то радостью, где-то гневом, где-то горем полна земля», что «в мире много печали», много «бурь... личных и общих». Однако эти короткие замечания, как правило, остаются неразвернутыми, и им сразу создается противовес.

А плечи были каменными, что ли? —

скажет поэт о своем суровом поколении (стихотворение 1959 года «Меня, как в море, бури закачали»). На минуту как бы расслабляется постоянное внутреннее напряжение.

А доля что?

Мы ожидаем еще большего человеческого простого откровения, но у Прокофьева сразу же звучит гордое утверждение нравственной силы советского человека:

Под стать плечам была!

И характерно, что интенсивность этого утверждения предельно усиливается за счет прорвавшихся «элегических» ноток.

Таким образом, многочисленные штрихи в стихах Прокофьева последнего десятилетия, казалось бы, уводящие от мира мечты, совершенства в мир трудных, далеких от идеального человеческих буден, напротив, помогают поэту утвердить сегодня идеал человека в обыкновенной, отнюдь не богатой, не выдающейся личности. О герое Прокофьева 60-х годов можно сказать: «Ничто человеческое ему не чуждо». Но намного вернее будет выразиться иначе: «Ему чуждо все, что находится за пределами высокого понятия Человек».

Недопонимание специфики поэтической манеры Александра Прокофьева сказалося и на суждении о впервые появившейся в его поэзии

серии сатирических портретов (в сборниках «Пристрастия» 1967 года и «Прощание с приморьем» 1969 года): «Не очень убедительно звучат сегодня (в стихотворениях «А на Парнасе без перемен», «Верьте, верьте» и некоторых других, — Л. П.) упреки всей молодой поэзии, уже выдвинувшей немало хороших поэтов, знающих и любящих Россию».²⁰

В этой серии портретов перед нами предстают не сатирически обрисованные характеры отрицательных героев, а почти карикатурные зарисовки отрицательных типов. При этом поэт максимально сгущает краски, лишая отрицательное даже возможности соединения с чем-то положительным. Для Прокофьева по-прежнему оказывается важнее «правда чувств», нежели «правда деталей». Отрицательные типы выносятся поэтом за пределы его России, оказываются нетипичны в его мире. Интенсивность отрицания создается не только за счет непосредственно высказываемого авторского отношения, но и за счет того, что в самом изображении отрицательного Прокофьев идет от своего представления об идеальном.

Так, например, в сатирическом стихотворении «Стихи, стихи» автор использует образы, непосредственно соотнесенные с его любимыми, но полярно противопоставленные им по смыслу. Речь идет о долге поэта, о том, какова должна быть истинная поэзия и сама жизнь человеческая:

Стихи, стихи... Куда их столько!
Тоскливо у *холодного* огня,
Кого-то перехваляют стойко,
А кто-то сел не на того коня,
На *дервянного* он сел, как *мальчик*...

Духовное горение — необходимое повседневное состояние человека, — постоянно утверждается в стихах Прокофьева 60-х годов. Без этого горения не мыслится и поэзия, призванная воспламенить сердца людей («Гори, как флаг, пламеней душой, Лети, как ветер»; «Будь всегда со мной, мое горенье»; «Ты сам гори, и выйдет чудо, Коль нету чуда — не стихи»). Настоящих поэтов Прокофьев называл «мужами», потому так насмешливо звучит его сравнение «как мальчик». Неоднократно встречался в прокофьевской поэзии и образ «огненного коня», отражающий беспокойную устремленность лирического героя в будущее.

Таким образом, в самой художественной ткани стиха присутствует идеальное, утверждаемое всем творчеством поэта. То же можно обнаружить и в других сатирических стихах Прокофьева, которые, казалось бы, уже самим своим появлением доказывают стремление поэта к реалистической манере письма.

Усиленно развивающаяся — начиная со сборника «Заречье» — тенденция все большего привлечения обыденного, рядового для создания мира, близкого к совершенному, связана, прежде всего, с изменениями самой действительности и с особенностью поэтического подхода к этой действительности у Александра Прокофьева.

Сама эволюция образного поэтического мира Прокофьева запечатлела историческое движение России, ее приближение к идеалу коммунистического общества, тот огромный сдвиг, который, несмотря на все трудности, совершился в стране за годы Советской власти.

Уже в ранней поэзии Прокофьева рождается и будет пронесен через все творчество поэта обобщенный романтический образ «крылатой» Руси. Он слагается из бесчисленных и самых разнообразных штрихов (примечательно, что при этом образ ветра, кочевавший из стихотворения в стихотворение в поэзии первых лет советской эпохи, играл уже в раннем творчестве Прокофьева лишь подсобную, а не основную роль). «Крылатость» у поэта несет в себе и торжество разбуженной России —

²⁰ А. Ильин. Пристрастия поэта. (О стихах А. Прокофьева). «Ленинградская правда», 1967, 8 июня.

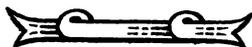
о котором так мечтала муза Некрасова, — и тревогу вечного стремления к совершенству. Этот образ помог Александру Прокофьеву запечатлеть в своей поэзии само движение России к идеалу, но идеалу, не просто желаемому, а приближенному к действительности революцией, реально достижимому. В конечном счете именно с ясностью, определенностью идеалов связана прозрачность, простота и естественность поэтических образов Прокофьева, к чему он стремился всегда (достаточно вспомнить прозрачность метафорических выражений в стихотворениях из раннего сборника поэта «Полдень»). Этому стремлению, отнюдь не противоречившему романтичности видения Прокофьевым мира, во многом способствовало постоянное общение поэта с народным творчеством.

Мы попытались обозначить лишь контуры того основания, на котором строится система прокофьевских образов. Выявление всей сложности конкретных очертаний этой системы — очертаний, далеко не всегда четких и прямых, — еще предстоит исследователям, хотя многое в этом отношении уже сделано.

В настоящее время следует поставить вопрос о возможности и необходимости привлечения творчества А. А. Прокофьева в качестве ценного материала для исследований, затрагивающих в той или иной степени вопрос о судьбе романтизма в литературе социалистического реализма. Следует отдать должное Л. И. Залесской, которая впервые в критике включила имя А. Прокофьева в общее исследование такого характера (О романтическом течении в советской литературе. Изд. «Наука», М., 1973). Однако аргументы, приводимые автором названной книги, в целом не прибавляют ничего к ранее сказанному критиками о поэте и оказываются явно недостаточными для утверждения принадлежности Прокофьева к романтическому течению в поэзии.

Кроме того, необходимо особо подчеркнуть, что романтичность творчества А. Прокофьева требует специфических — иных, чем, например, для творчества А. Твардовского — критериев оценки. Это практически не принималось в расчет при анализе тех или иных явлений в творчестве Прокофьева, и в определенной степени вновь подтверждалось высказанное еще в 30-е годы мнение о «недостаточности» того мира, который раскрывает нам поэт.

Важнейший принцип социалистического реализма: правдивое, конкретно-историческое изображение действительности в ее революционном развитии — в творчестве Александра Прокофьева преломляется своеобразно, и об этом не следует забывать.



ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

М. В. ИВАНОВ

ПОЭТИКА РУССКОЙ СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ

Уже стало прочной традицией среди историко-литературных направлений европейской и русской литературы XVIII века выделять сентиментализм.¹ Одно из наиболее полных определений его в последнее время дал А. Н. Соколов, по мнению которого сентиментализму свойственны следующие художественные принципы: «интерес... к личности, к характеру человека... стремление показать быденную жизнь... обогащение художественных средств раскрытия внутреннего мира человека, в частности переход от изображения... „общего“ чувства к раскрытию конкретной эмоции, выражение в литературном произведении авторской индивидуальности».² Реализацию этих принципов А. Н. Соколов видит в творчестве целой школы писателей, условно называемой «карамзинской». В данном случае исследователь продолжает давнюю традицию, согласно которой литература русского сентиментализма делится на две части: на творчество Карамзина и творчество писателей карамзинской школы. Творчество первого служит предметом многостороннего анализа в современном литературоведении, и ученые в последнее время внесли значительные коррективы в традиционное понимание деятельности Карамзина. «Карамзинской школе» отводится несколько страниц в трудах обобщающего характера. Конкретных же исследований творчества писателей-«карамзинистов» почти нет.³

Существует несколько аморфное представление о писателях, пошедших вслед за Карамзиным, повторяющих в своем творчестве некоторые карамзинские идеи и мотивы. Исследователи подходят к творчеству Н. М. Карамзина и «карамзинистов» чисто оценочно: проза «карамзинистов» — ухудшенный вариант прозы Карамзина. Так, А. Н. Соколов в разделе «Проза сентименталистов» чаще всего связь сентименталистов и Карамзина определяет следующим образом: «„Бедная Лиза“ вызвала большое количество подражаний... Одним из первых подражателей Карамзина в жанре „путешествия“ стал В. В. Измайлов...» и т. д.⁴ У Д. Д. Благого читаем: «Вообще замечательные творческие достижения Карамзина быстро заштамповались, опошлялись, измельчались в бесчисленных подражаниях и бездарных копиях эпигонов».⁵

Вряд ли плодотворно рассматривать творчество «карамзинистов»... через Карамзина. Более целесообразным нам представляется анализ внутренних законов поэтики прозы сентименталистов, так как в таком случае возникает возможность представить их творчество не как совокупность «отклонений» и «штампов», а как реализацию специфической художественной системы.

При чтении любого прозаического произведения «карамзиниста» сразу же бросается в глаза его «вторичность», ибо сам автор делает все возможное, чтобы уподобить свое произведение роману или повести Гете, Стерна, Руссо и Карамзина и дать читателю почувствовать это уподобление. Но «вторичность» отнюдь не равна «шаблонизированию», «эпигонству», так как последние термины харак-

¹ В. В. Сиповский. 1) Очерки из истории русского романа, т. I, вып. 1—2. СПб., 1909—1910; 2) Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899; Л. В. Пумпянский. Сентиментализм. В кн.: История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 430—445; Г. А. Гукowski. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Гослитиздат, Л., 1938.

² А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века (1-я половина). Изд. «Высшая школа», М., 1970, стр. 27.

³ В недавно вышедшем монографическом сборнике статей «Русская повесть XIX века» (Л., 1973) опубликована статья Н. Д. Кочетковой, посвященная русской сентиментальной повести (стр. 53—76). Однако автор сосредоточивает свое внимание на социологическом анализе тем повестей, меньше касаясь проблем художественного метода.

⁴ А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, стр. 33, 34.

⁵ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. М., 1960, стр. 561.

геризуют лишь негативный, с современной точки зрения, способ создания произведения. «Вторичность» же есть свойство любой нормативной художественной системы и имеет очень долгую традицию.

Изучение сентиментальной прозы 1790—1800-х годов необходимо начать с вопроса о природе художественности. Проза становится художественной только тогда, когда содержание прозаического текста не сводится к его утилитарной стороне. Философский трактат или судебный протокол тем более совершенны, чем отчетливее основное содержание выражено в прямых словесных формулировках. Художественная же проза обладает своим, художественным языком, с помощью которого читатель интерпретирует словесное сообщение; это может быть язык жанра, язык стиля, язык культуры определенного исторического периода. Именно наличие такого языка и позволяет расширить утилитарное содержание текста, позволяет увидеть в изображенной картине нечто большее, чем просто житейский случай. Важно остановиться именно на тех принципах «расширения» утилитарного содержания, которыми пользовались писатели-сентименталисты.

Как известно, преодоление эстетической нормы связано с обновлением, развитием представлений о мире и об искусстве. И это обновление характеризует процесс художественного творчества и эстетического восприятия как процесс познавательный. Чем неподвижнее, чем догматичнее представления эпохи, тем более жесткой, более обязательной, более ратифицированной является художественная интерпретация действительности и тем больше зависимость каждого нового произведения от уже имеющихся эстетических канонов. Это искусство нормативное, и ценность каждого произведения определяется его похожестью на образцы. Ненормативное искусство характеризуется интенсивным преодолением существующих эстетических норм, созданием новых и быстрым их же преодолением. Ценностью каждого произведения считается его новаторство.

Итак, чем устойчивее понимание мира, чем жестче каноны искусства, чем сильнее подражание образцам, тем больше оснований говорить о том, что каждое новое произведение есть распространение образца, есть его продолжение. Обогащение содержания данного произведения возникает потому, что часть приравнивается целому: подражание обретает смысл тогда только, когда на него переносится все содержание образца. Так, в средневековой литературе события, происходящие на земле, обретали смысл только при их соотношении с библейскими событиями; отсюда и огромная роль цитат из библии в средневековых текстах⁶.

Стремление «подключить» свое произведение к образцу характеризует как европейский сентиментализм, так и русский. Уже самые названия многих произведений подражательны: «Российский Вертер», «Вертеровы чувствования» (прямое указание на произведение); «Бедная Мария», «Несчастливая Маргарита» (прозрачный аналог «Бедной Лизе»: наличие вариативности имен и эпитетов определенной семантической окраски). Почти обязательным является эпиграф из Стерна, Руссо, Юнга, Карамзина и других «кумиров». В предисловиях писатели сами указывают на свою зависимость от образцов. Например, Павел Львов в предисловии к своему роману «Российская Памела» дает подробное обоснование такому подражательному названию:

«Усердие мое и даже самая приверженность к любезному отечеству моему, заставили меня написать Историю *Марии*, добродетельной Поселянки, которая столько была почтена в поступках своих, сколько Памела, писанная славным *Ричардсоном*, может быть, для примеру. Я для того ее назвал *Российскою Памелою*, что есть и у нас столь нежные сердца, великие души в низком состоянии и благородная чувствительность: есть *Памелы*, новые *Элоизы* и им подобные»⁷.

Многочисленные обращения к Руссо, Юнгу, «Русскому путешественнику» рассыпаны по повестям и лирическим отрывкам, которые во множестве публиковались в 1790—1800-х годах в журналах и альманахах. Персонажи повестей получали имена героев знаменитых произведений. Особое значение приобрел следующий прием обрисовки главных героев повести: для того, чтобы придать герою или героине «высокое» значение, автор изображает их читающими какое-либо знаменитое произведение. Аналогия читателя или читательницы со знаменитым героем или героиней полная. Читающая героиня обладает всеми добродетелями Шарлотты или Юлии. Как образ героини познается через образ ее любимого персонажа, так и все произведение обретает смысл в соотношении с романом Руссо или Гете.

Любовный сюжет является жанровым признаком большой группы сентиментальных повестей. И в них широко распространен описанный выше прием: герой читают вместе любимый роман. Обычно во время чтения их чувства доходят

⁶ Д. С. Лихачев в своей книге «Поэтика древнерусской литературы» (1967) пишет: «С точки зрения древнерусского автора, в мире существует вечная соотнесенность двух миров — божественного и земного, Земной, временный мир имеет вневременный, надмирный, смысл... События священной истории придают смысл событиям, совершающимся в настоящем...» (стр. 281, 282).

⁷ П. Львов в «Российская Памела, или история Марии, добродетельной поселянки, ч. 1. СПб., 1789, Предисловие.

до крайнего напряжения и герои объясняются в любви. Их любовь рисуется на фоне знаменитого романа, что придает особую значительность ей, а герои и героиня приравняются любимым персонажам. Роман как бы дублируется. Например, «Вертер» оживает в любовном объяснении Пламира и Раиды в повести Д. Горчакова. Сперва герой читает отрывок из романа Гете. «Пламенный слог автора получал новую душу в устах Пламира... Пламир находил подлинник сей книги в сердце своем... По окончании одного периода, где автор изображал весь огонь пылающей любви, Пламир остановился, взглянул на Раиду... Взоры их встретились, и взаимное чувство, подобно электрической искре, мгновенно из одного в другое переселилось и сотрясло сердца их. „Повторите это место!“ — сказала трепещущим голосом Раида. — „Которое, сударыня?“ — Голос уже исчез на устах ее, и она молча указала на книгу... „Вот где я его повторить должен“, — сказал Пламир, бросаясь к ногам ее».⁸

Стремление к подражательности в искусстве сентиментализма было столь сильно, что можно говорить даже о своеобразном «паразитировании» целой группы художественных произведений. Термин «паразитирование» употребляется здесь отнюдь не с бранным оттенком, а по аналогии с биологическим термином. Паразитирующий организм не может существовать сам по себе, в отрыве от другого организма, который фактически уже является частью структуры паразитирующего организма. То же самое можно сказать и о целой группе литературных произведений, которые вообще теряют смысл, если читатель не знаком с «главным», классическим произведением. Таковы, например, разного рода «продолжения». Розанов в своей книге о Руссо приводит список переложений, исправлений и продолжений «Новой Элоизы», изданных во Франции и Англии: Мерсье дописывает за Руссо последнее письмо Сен-Пре к Вольмару, Брюман пишет роман о Вольмаре, воспитывающем дочь Юлии Генриетту и т. д.⁹

В России значительно большим вниманием «продолжателей» пользовался «Вертер». Это прежде всего стихотворные произведения: «На гроб Вертера»¹⁰ Вельяшева-Волынцева, «Шарлотта на Вертеровой гробнице»¹¹ неизвестного автора, элегия Туманского «Вертер к Шарlotte»¹² и ряд других. Интерес представляет и вышедшая в 1795 году книга «Письма Шарлотты к Каролине, писанные во время знакомства ее с Вертером, служащие дополнением к его письмам». Книга эта — пересказ содержания «Вертера», но только с точки зрения Шарлотты. Довольно точно следуя сюжетной канве, автор «Писем Шарлотты» дает удивительно филистерскую, благонамеренную интерпретацию событий романа Гете. Но внимание заслуживает даже не содержание этого романа, а тот факт, что произведение немецкого писателя «перелагал» англичанин (The letters of Charlotte, during her connection with Werter. London, 1786), а «переложение» перевел француз (Lettres de Charlotte pendant sa liaison avec Werter. Traduite de l'Anglais par M. D. D. S. A. A. Londres, 1787), с французского же на русский перевел переводчик «Вертера» И. Виноградов. Русский перевод «Писем Шарлотты» впоследствии издавался как приложение к переводу «Вертера». И по мнению русского переводчика, и по мнению издателя, и по мнению читателя «Письма Шарлотты» действительно *дополняли* «Вертера». Наличие переложений и произведений-«спутников» только подчеркивает, что читатели XVIII века нечетко представляли границы данного художественного произведения, и границы текста романа отнюдь не обязательно были границами романа; классический роман воспринимался как образец, а творчество писателя чаще всего сводилось к «распространению», дополнению этого образца.

Итак, определенные сцены из произведений «классиков» сентиментализма, сцены с постоянным набором действующих лиц, характерных деталей (атрибутов), с традиционной интерпретацией ситуации превращались в эстетически освоенные сферы бытия. И писатели-сентименталисты стремились снова и снова воспроизвести похожие сцены, повторить те же мотивы, возвести жизнь героев на ступень «высокого», «чувствительного» бытия, приравняв их к героям литературных шедевров.

Но подобная «генерализация» героев носила явно поверхностный характер, так как основывалась на уподоблении отдельной сцены «подражания» сцене «образца» — отбрасывалось то конкретное и богатое значение, которое имела сцена «образца» в системе всего произведения «классика». И в таком случае само творчество Гете, Руссо, Стерна и Карамзина в глазах рядового сентименталиста превращалось в повторение известных тем и мотивов. Динамика «образца» сменялась

⁸ Д. Горчаков. Пламир и Раида. М., 1796, стр. 27—28. (Здесь и далее курсив мой. — М. И.).

⁹ М. Н. Розанов. Ж. Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в., т. 1. М., 1910, стр. 178—188.

¹⁰ Полезное упражнение юношества. М., 1789, стр. 376—377.

¹¹ «Московский журнал», 1792, ч. VI, стр. 122—124.

¹² В. И. Туманский. Стихотворения и письма. СПб., 1912, стр. 63. Обзор подражаний «Вертеру» дан в книге В. М. Жирмунского «Гете в русской литературе» (Гослитиздат, Л., 1937, стр. 51—75).

на статичку, «застывший» образец разлагался на отдельные сцены, а полученные фрагменты служили эталонами для вновь создаваемых эпизодов в произведениях «последователей».

Такого рода операции переосмысления текста «образца» и создания нового текста характеризуют отнюдь не только технику написания произведения «Карамзинистам». Вопросы художественного метода не могут быть решены без анализа художественного мировоззрения писателя. Поэтому необходимо понять мировоззренческую основу «приема», чтобы постигнуть суть творчества писателя, школы, направления. При всей «положести» на классицистских представителях массового сентиментализма резко отличаются от «кумиров» в своей идеологической позиции.

С одной стороны — скептик, враг предрассудков Стерн, неистовый плебей и смелый аналитик душевного мира человека Руссо, крупнейший представитель «Бури и натиска» Гете, автор драматических повестей, рассказывающих о гибели или изгнании благородных, сильных, ищущих героев, Карамзин, с другой — благонамеренные подданные, умиляющиеся, глядя на крепостническую идиллию в России, осторожные философы, опасаящиеся, как бы «согреть душу» луч знания не превратился в адское пламя неверия, робкие морализаторы, осуждающие «недобродетельность» любого неповиновения. Идеалом «карамзинистов» была Аркадия... барина и раба. Неудивительно, что они воспевали Россию как счастливую обитель чувствительных сердец! Руссо боялся, что Эмиль не найдет блаженного уголка на земле. Шаликов в порыве патриотических чувств находит опасения Руссо неосновательными: «Подобно Эмилю, не желал и не желаю другого богатства, кроме маленького домика и милой сердцу; и если бы Руссо жил в наше время, я осмелился бы указать ему то место, которое б избрал я для жилища воспитанника его; тот угол света, где можно быть единственным господином над собою и над полем своим; ту страну, где бедный не страшится богатого и слабый сильного... Он взглянул бы на счастливое отечество мое, и признался бы в своей неосновательности».¹³

Мировоззренческий консерватизм «карамзинистов» отражал консервативную позицию русского дворянства. Поэтому и русский дворянский сентиментализм был лишь по видимости похож на сентиментализм крупнейших европейских писателей. Новаторскому направлению в литературе сентименталисты России давали весьма консервативную интерпретацию. Отсюда и нормативность метода, и охранительные тенденции в истолковании проблем, поставленных западноевропейским сентиментализмом.

Отчетливо можно проследить реализацию мировоззрения «карамзинистов» в проблематике, конфликте, сюжете и героях их произведений. Социальность конфликта снимается разными способами. Во-первых, большой класс повестей составляют повести с мнимым конфликтом. Например, герой повести «Милые, нежные сердца» горько оплакивает смерть любимой жены. Его «вопли» оказываются такими громкими, что жена... пробуждается от летаргического сна! Сюда же относятся и повести, в которых проблема социального неравенства героев снимается «открытием» благородного происхождения героя, живущего среди крестьян. Во-вторых, во многих повестях «карамзинистов» в судьбу героев вмешиваются роковые силы. Герой или героиня умирают от различных болезней (оспы, горячки), от укуса змеи, от недоразумения (он решает, что она утонула, и с горя бросается в воду; она, узнав о его судьбе, — умирает). Но любой ропот на судьбу осуждается. Рассказав о том, как убило молнией героев повести «Парамон и Варенька», автор предается таким размышлениям: «Небо! Тебе одному известно, для чего нужны такие жертвы... Есть миллионы бесплодных дерев, бесполезных башен... Но ты — ты нередко караешь невинность, и перун твой скользит по груди злодея... Безбожная мысль! удались от меня...»¹⁴

В повестях же о несчастной любви осуждается всякая попытка нарушить существующие законы и обычаи. Если героиня преступает волю родителей или законы семейной жизни, то никакие ссылки на любовь не спасут ее от осуждения автора. Конец «бунтарей» всегда плачевен и воспринимается как справедливое возмездие: «падшая» София топится («София» Львова); легкомысленная Эмилия умирает с горя, когда ее за прошлые проступки лишают дочери («Эмилия, или материнская любовь» Сибирского); изменившая мужу, но искренне преданная любовнику Юлия не может вынести вида своего ребенка, «плода греха», и удаляется в «уединенные места» («Юлия» Шаликова) и т. д.¹⁵

Вполне отвечают целям сентименталистов и герои повестей о несчастной любви. Рок как бы персонафицируется в «злых людях», в родителях. Они нару-

¹³ П. Ш а л и к о в. Другое путешествие в Малороссию. М., 1804, стр. 242—243.

¹⁴ «Муза», 1796, ч. I, стр. 28.

¹⁵ Абсолютно противоположную позицию занимает Н. М. Карамзин. Героиня повести «Бедная Лиза» «преступает» волю родителей, волю общества (крестьянка любит дворянина и стремится к счастью в любви), «девический стыд» и «волю неба» (кончает жизнь самоубийством), — а Карамзин пишет о ней: «Таким образом, скончала жизнь свою — прекрасная душою и телом».

шают волю небес и истинные законы «натуры». (Мышлепис замкнутыми мирами отчетливо видно при такой постановке вопроса). Это их дело, и за нарушение законов «натуры» они будут наказаны: в финале они чаще всего горько раскаиваются. Но дети не имеют права противиться их воле — дети обязаны подчиняться. Системы: родители—законы «природы», родители—дети, влюбленная дочь—ее возлюбленный—очень слабо связаны. В каждой системе герой обязан вести себя подобающим образом и не нарушать ее. Задача автора и заключается в том, чтобы привести героя в соответствие с рассматриваемой системой: влюбленные должны быть преданы, верны и целомудренны, дети покорны, родители должны помнить о законах сердца и «природы», жены и мужья жить в согласии. Любое нарушение ведет к наказанию и раскаянию. Спасение лишь в «согласии» внутри каждой системы. Если же герой является частью нескольких систем, то он должен вести себя подобающе в каждой из них. Этот генерализующий принцип торжествует над элементарной последовательностью в характере и поведении героя. Если системы, в которые он входит, вступают в противоречие, то герой, на взгляд современного читателя, становится беспринципным хамелеоном, даже предателем. Например, героиня повести «История бедной Марьи» Брусилова клянется любовнику, что будет век ему верна и ни за кого другого замуж не выйдет, а буквально в следующем за этим объяснением разговоре с матерью соглашается с требованием матери стать женой другого. Однако для автора здесь нет никакого противоречия: героиня в каждом отдельном случае вела себя в соответствии с вечными нормами добродетели: сперва как верная возлюбленная, потом как верная дочь. И не ее забота, если нормы вошли в противоречие. Герой же, стараясь себя вести последовательно (значит, решать возникшее противоречие такого типа), вынужден анализировать эту мировоззренческую аксиоматику и выбирать более ценные принципы, пренебрегая другими, преступая их. Объяснить такое поведение героя автор-сентименталист уже не в состоянии: когда герой ведет себя «подобающе», автор им восхищается; когда герой, желая провести правильный (и для автора) принцип, следует данному принципу и в другой системе, а значит нарушает, если потребуется, и принципы этой системы, он порицается. Его оценка автором на глазах меняется с плюса на минус (что можно проследить даже по эпитетам, которыми награждается герой). С таким случаем мы встречаемся в повести Тимковского «Беглец».

Один господин имел слугу, который «был добр, чувствителен, верен. Но долговременная праздность, враг цели, назначенной людям, наскучила ему... Пристрастие к своей отчизне всегда мутило светлый источник его спокойствия... „Холмистые поля, — сказал он некогда, — вы для меня всего любезнее...“»¹⁶ И далее идет порицание праздности господина, восхищение природой, прославление дружбы и пр. Перед нами вполне типичный чувствительный поклонник «натуры». И автор оценивает его мечты положительно: «Такие чувствования, в начале своем добрые, часто занимали его». Но слуга был последователен и послушался зова природы. Он убежал от господина. И оценка этого недовольного, бунтаря, беглеца сразу же изменилась: «Пылкие сии чувствования посеяли в слуге сильное недовольствие на свою участь... *Неблагодарный* решился уйти от него (господина, — М. И.)».¹⁷ Однако описывая момент бегства на лоно природы, автор оказывается в затруднительном положении. Как любитель натуры, герой должен быть описан на фоне прекрасного, чувствительного пейзажа; как беглец, он заслуживает только порицания. Поэтому в придаточном предложении представлен пейзаж, достойный «сына природы» (с положительной оценкой), а в главном, где говорится о преступном деянии, беглец оценивается отрицательно: «Во время красного утра, когда не сытая мечтаний дремота рассыпала еще повсюду маковые цветы, пустился *неверный* в бегство».¹⁸ Но как же разрешить конфликт «чувствительного» и слуги? «Вскоре потом открылось, что он был родственник своего повелителя, и что странные обороты своевольного рока вергли его в такое низкое состояние».¹⁹

Итак, противоречие не разрешено, а отброшено как мнимое: «чувствительный» оказался не крепостным, а значит не беглецом, не бунтарем. Но тогда на первый взгляд нелепо звучит заключительная фраза повести: «Кто же из нас откажет в нежной чувствительности и низкому состоянию?» Ведь такой вывод не вытекает из рассказанного: герой-то не из «низкого состояния», как оказалось впоследствии. Но вывод и не обязан вытекать из данного рассказа. Сама повесть имеет аморфную внутреннюю структуру, автор не сводит концы с концами, почти механически соединяет разные части текста. Упорядоченность тексту дает не внутренняя структура, а постоянная соотносительность каждой части текста со строго определенным контекстом, эстетически освоенной сферой. И это правило строго выполняется. В каждой части текста конкретность должна быть снята возведением

¹⁶ Приятное и полезное препровождение времени, 1796, ч. X, стр. 402.

¹⁷ Там же, стр. 403.

¹⁸ Там же, стр. 404.

¹⁹ Там же, стр. 406.

к контексту более широкому и устойчивому. То же самое можно сказать и обо всем тексте: конфликт («чувствительный» — слуга) нашел в тексте слишком частное разрешение. Поэтому, отвлекаясь от конкретности рассказанного и даже вступая в противоречие с ним, Тимковский «возводит» свою повесть к «высоким» образцам, утверждающим, что все «состояния» умеют чувствовать (прежде всего к «Бедной Лизе»).

Герой сентиментальной повести ценен отнюдь не своей индивидуальностью, а обладанием типологических свойств. В связи с этим возможно даже возникновение абсолютных двойников. Герой влюбляется не в конкретную девушку, а в тип добродетельной красавицы, и поэтому возможна даже замена. Так, некто Н., благородный человек, влюбился в замужнюю женщину, вел себя очень достойно и поэтому получил достойную награду: «Добрый Н. остался другом Валлерия и Софии и несколько времени спустя женился на родственнице Софии, которая имела с нею сходство душевное и телесное: он вкушает удовольствия, которых всегда был достоин, ибо угрызения совести никогда его не терзали» («София и Валлерий»)²⁰

Если ценность героя заключается в способности слиться с заданным «высоким» миром, значит нет индивидуального движения души, поиска. Естественно, что самооценка героя совпадает с оценкой автора и окружающих: «Нет!.. он берет меня за себя не за пригожество лица, не за богатство приданого, но за доброе имя, которое пажила я по милости.. моего батюшки» («Прекрасная Татьяна»);²¹ «Без тщеславия могу сказать, что у меня доброе сердце» («Вольмар» Кириченко-Остромова);²² «В сие время крестьяне села Хлебородова, видя мою тихость, ум в разобрании некоторых ссор, полезные советы, часто им даваемые — вздумали меня выбрать своим правителем» («Софья» Каменева).²³

Бывает, что рассказчик говорит о себе в третьем лице, уже прямо приравнивая внешнюю оценку и самооценку: «Гонила (это я), двадцатилетняя дочь его, с каждой минутой получала новые прелести, с каждым часом прибавлялось число ее обожателей. — Добрые родители восхищались прелестями своей дочери и считали судьбу свою блаженнейшею».²⁴

Подобная нерасчлененность оценки и самооценки свидетельствует о том, что общекомпозиционной особенностью прозы писателей условно называемой «карамзинской школы» была неподвижная и абсолютная точка зрения, наличие которой безусловно определялось вневличностной системой ценностей и абсолютно неподвижной структурой мировоззрения. Для примера укажем на два почти фольклорных употребления определений (типа: «Послужи-ка мне, собаке Калину-царю»): «Когда писал к нему из деревень управляющий оными о недоимках, в рассуждении оброков, он строго не мог с терпением слушать и в тот же день посылал на смену других с строгим повелением таковых нещадно наказывать, которые будут отказываться от непомерной тяжести податей».²⁵ «В отчаянии, горести, Марья оставила отца, мужа, родину. — В бедной хижине провела она остатки дней своих в горести и тоске. Бедная! Там, в цветущей молодости, окончила она дни свои».²⁶

При таком статичном понимании мира и человека, при использовании, как главного, принципа «возведения» к заранее установленному культурой контексту (принципа генерализации) искусство сентиментализма, конечно, не могло постигнуть законы психики человека. С современной точки зрения, повести русских сентименталистов антипсихологичны. Сентиментальные произведения обладают, к примеру, минимальным «объемом памяти»: герои помнят только фабулу (т. е. героиня узнает героя при второй встрече, помнит о предыдущем разговоре с ним и пр.). Но у героя нет прошлого, нет индивидуальной памяти, поэтому мы ничего не знаем о его вкусах, привычках, любимых предметах. Личный дофабульный опыт героя не играет никакой роли в формировании сюжетной ситуации (кроме, разве, упоминания о его моральных качествах); мало того, даже предыдущая ситуация не делает последующую более конкретной, зависимой от прошлой, потому что важны не межситуативные связи, а возведение каждой ситуации к эталопу. Поэтому каждое отдельное произведение не обладает своим индивидуальным «опытом», не несет в себе конкретной, обретенной в результате развития конкретных событий истины. Нет, каждое произведение лишь вновь подтверждает уже имеющуюся истину. Герой не стремится к познанию и обретению истины, он не обращает взор на свое личное прошлое, он не занимается постоянной самопроверкой. Он общается. Поэтому ходульность и театральность сентиментальных барышень XVIII века характерна и для самого героя литературы. Он произносит длинные

²⁰ «Аглая», 1809, ч. VI, стр. 20—21.

²¹ «Патриот», 1804, т. I, кн. 2, стр. 108.

²² «Новости русской литературы на 1802 год», ч. I, стр. 317.

²³ «Муза», 1796, ч. I, стр. 209.

²⁴ Гонила. Исторический отрывок. «Московский курьер», 1805, ч. I, стр. 355.

²⁵ Роман моих ближних. М., 1804, стр. 29—30.

²⁶ Н. Брусилов. История Бедной Марьи. «Журнал российской словесности», 1805, ч. III, стр. 11.

монолог, но они не являются плодом его собственного опыта: он «твердит паизусть». Личный опыт героя не требовался для понимания его поведения: он должен был вести себя «этикетно». Как показано выше, он понимает себя так же, как и другие понимают его. А это значит, что интерпретация его поступков основана на твердо закрепленном соответствии душевных переживаний и их внешнего выражения. Поэтому не было принципиального различия между монологом героя и авторской речью: и герой и автор одинаково понимали ситуацию, одинаково интерпретировали состояние героя.

Психологическая схоластика сентименталистов выразилась прежде всего в наборе штампов поведения: каждому психологическому состоянию точно соответствовал физический выразитель, и наоборот. Набор этих штампов был невелик: слезы, обморок, объятие, отрывистая речь. Им сопутствовал авторский комментарий: «горестно», «гневно», «радостно» и пр. Но психологическая схоластика пошла дальше: устанавливалось даже соотношение внешнего вида и нравственных качеств, причем авторы не вникали в тонкости физиогномической науки Лафатера, а говорили прямо: урод — злодей: «Он привез с собою молодого человека, который был зол, высокомерен и распутен. Безобразное лицо его ясно показывало скверную душу... Резвясь некогда — как я от людей его слышал — с деревенскими ребятами, набежал он на пень, упал и вышиб у себя правый глаз» («Софья» Каменева).²⁷

Конечно, не все писатели доходили до крайностей Каменева, хотя и здесь важно отметить, что сама художественная система вполне допускала появление таких крайностей. Но принцип полной запрограммированности психики героя и абсолютно фиксированного адекватного внешнего выражения внутренних процессов — этот принцип лежал в основе изображения сентименталистами душевной жизни людей.

Таким образом, можно утверждать, что в основе эстетики писателей так называемой «карамзинской школы» лежали принципы нормативности. В научных же трудах последних лет о Карамзине ясно показано, что эстетика Карамзина была ненормативной. Поэтому нет оснований противопоставлять искусство Карамзина и «карамзинистов» как искусство «истинного» сентиментализма и искусство «испорченного» сентиментализма. Не «порча» системы Карамзина, а переработка, пересмысление мотивов Карамзина на основе принципиально иного художественного метода, иной художественной системы — вот какой представляется нам деятельность литераторов-«карамзинистов».

Поэтому более плодотворным нам кажется тот способ исследования творчества русских сентименталистов, который начинается с анализа внутренних отношений их особой художественной системы, а не со сравнения внешне похожих мотивов и сцен, имеющих как в произведениях Карамзина, так и в произведениях «карамзинистов».

НЕИЗДАНЫЕ ПИСЬМА В. А. ЖУКОВСКОГО

(ПУБЛИКАЦИЯ В. В. ПУХОВА)

Эпистолярное наследие В. А. Жуковского обширно. Основная его часть опубликована; всего увидели свет более тысячи писем поэта: свыше пятисот — в собраниях сочинений (наибольшее число в вышедшем в 1878 году шестом томе сочинений Жуковского под редакцией П. А. Ефремова — 346), почти столько же в различных сборниках и повременных изданиях (в «Русском архиве», «Русской старине», «Русском библиофиле», «Старине и новизне» и т. п.). Письма Жуковского к некоторым адресатам издапы отдельными книгами (А. И. Тургеневу, 1895 год, — 197 писем).

Однако есть еще неопубликованные письма Жуковского; в частности, в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ) хранятся его письма к П. А. Вяземскому, которые еще не увидели света.

С 1809 года Вяземский принадлежал к числу ближайших друзей Жуковского, между ними велась постоянная переписка, продолжавшаяся свыше 40 лет. Часть писем Жуковского к Вяземскому опубликована (в собраниях его сочинений, в 58 томе «Литературного наследства», в журнале «Старина и новизна» и т. д.). Всего опубликовано 31 письмо «русского Грея» к хозяину Остафьева.

Мы публикуем три письма Жуковского к Вяземскому, хранящихся в фонде Вяземских в ЦГАЛИ и представляющих несомненный историко-литературный интерес. Письма эти вносят уточнения в биографии Вяземского и Жуковского.

²⁷ «Муза», 1796, ч. I, стр. 210—211.

а также их друзей-литераторов (К. Н. Батюшкова, А. И. Тургенева, Н. В. Гоголя), в них мы находим некоторые новые данные об участии Батюшкова, Жуковского, Вяземского, А. И. Тургенева в литературной борьбе арзамасцев с «Беседой любителей русского слова». Так, из письма от 12 января 1816 года мы узнаем, что умеренные арзамасцы (Уваров, Жуковский, А. И. Тургенев) не советовали Вяземскому публиковать в петербургских журналах «письмо» о комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского, т. е. они старались не доводить борьбу с «Беседой» до полемики в печати, ограждаясь, видимо, арзамасскими заседаниями и распространением в определенных кругах рукописных сочинений (правда, «Письмо с липецких вод» все же было напечатано Вяземским в малозаметном и малотиражном московском журнале «Российский музей» В. Измайлова (1815, № 12), вероятно, без согласования с петербургскими арзамасцами).

1

Ты ворчишь, ваше сиятельство, и ворчишь понапрасну. Я пишу к тебе довольно часто, так же часто, как ты ко мне, и так же люблю тебя, как ты меня. Ты гневаешься на меня за то, что в петербургских газетах стоит объявление о выдаче моей первой части,¹ и я за это гневаюсь, только не на тебя и не на себя, а на Плавильщикова,² который, получив несколько билетов и услышав от кого-то, что первая часть опечатана, вздумал предупредить подписчиков и обманул их и нас всех рассердил. Лучшего в твоём коротеньком письме есть то, что у Карамзина родился сын.³ Слава богу! И нам надобно ждать скоро нашего историографа в Петербург.⁴ Один ли он приедет или со всей семьей? Еще прекрасно в твоей записке и то, что Батюшков в Москве.⁵ Обними за меня этого милого Ахилла, убийцу моего Певца⁶ и, несмотря на это, милого, бесценного друга. И он гневается на меня за неписание. Но вольно ему было забиться в Каменец. Туда ни одно письмо к нему не доходило. И сапоги, посланные Гнедичем, к нему не дошли. Я написал к нему огромное письмо, которое поручил Е. Федоровне⁷ переслать, оно переслано и пропало.

Я как будто предузнал, что тебе неприятно будет получить экземпляры переплетенные и решил переплести их. Я еще не уехал, а нынче еду в ночь.⁸

¹ Первая часть «Собрания стихотворений» Жуковского (цензурное разрешение от 7 октября 1815 года) была опечатана в самом конце 1815 года в типографии Медицинского департамента; издавали это собрание друзья поэта: А. И. Тургенев, Д. В. Дашков, Д. А. Кавелин (см.: Остафьевский архив, т. I. СПб., 1899, стр. 413).

² Плавильщиков В. А. (1767—1823) — библиограф, владелец типографии и книгопродавец. Слова Жуковского показывают, что Плавильщиков (вместе с другими петербургскими книгопродавцами) взялся за распространение собрания стихотворений поэта, но поспешил с объявлением о выходе в свет первой части этого собрания.

³ Сын Н. М. Карамзина Александр родился 31 декабря 1815 года, старший сын Андрей родился 24 октября 1814 года (см.: Остафьевский архив, т. I, стр. 423, 414).

⁴ К концу 1815 года Н. М. Карамзиным были закончены 8 томов его «Истории государства Российского», и он стал собираться в Петербург для их издания. 2 февраля 1816 года он вместе с Вяземским приехал в Петербург, пробыл здесь до 23 марта, затем вернулся в Москву, после чего в конце мая со всей семьей переехал на жительство в северную столицу.

⁵ К. Н. Батюшков с июля до декабря 1815 года продолжал военную службу в Каменец-Подольске на Украине. В декабре он подал прошение об отставке и отправился в Москву. В письме от 26 декабря 1815 года он писал сестре А. Н. Батюшковой: «На прошедшей почте я писал к тебе, что я еду в Москву: сегодня я отправляюсь» (Сочинения К. Н. Батюшкова, т. III, СПб., 1886, стр. 365). 5—6 января 1816 года Батюшков уже был в Москве, ибо 7 января он писал сестре: «Я пишу к тебе, милый друг, из Москвы, куда я приехал благополучно и остановился у Ивана Матвеевича (Муравьева-Апостола, писателя, отца трех декабристов, — В. П.), который со мною весьма ласково и дружелюбно обошелся. Здесь я дождусь моей отставки» (там же, стр. 365—366).

⁶ В 1813 году Батюшков использовал «Певца во стане русских воинов» Жуковского для написания пародии «Певец в Беседе любителей русского слова» (отсюда он «убийца» «Певца» Жуковского).

⁷ Муравьева Е. Ф. — мать декабристов Никиты и Александра Муравьевых, жена известного поэта XVIII века М. Н. Муравьева, родственника Батюшкова. В семье Муравьевых Батюшков прожил значительную часть детских и юношеских лет.

⁸ Речь идет об очередной поездке Жуковского в Дерпт, где с начала 1815 года жили Протасовы и А. Ф. Воейков, женившийся на младшей Протасовой — Алек-

Верно возвращусь до твоего приезда. И хорошо, когда бы мы отправились отсюда вместе и прожили бы несколько блаженных дней весны в Остафьеве. Это было бы для меня образчиком той новой жизни, которая начнется или по крайней мере дольпа начаться с нынешнего года. Жизни занятой и единственно занятиям посвященной. Все прежние мои годы были убиты, и, к несчастью, не могло быть иначе.

Арзамасцы говорят, что твоего письма в здешних журналах печатать не надобно,⁹ потому что здесь уже было объявлено в «Сыне Отечества» о мире.¹⁰ Не надобно самим нарушать его.

150 экземпляров будут тебе присланы.¹¹ Поклон Вере Федоровне¹² и поцелуй детям.

12 января.¹³

Дружеское объятие Батюшкову, не состряпал ли он чего-нибудь в Каменце. Вот ему задача. Я начал было писать пародию из «Старушки» на Шутовского.¹⁴ Ему, царю пародии, совершить этот подвиг. Моя начинается так:

Макар¹⁵ сквозь сон в каморке прокричал;
Шутихин слышит и бледнеет!
Ужасну весть ему Макар сказал.
Шутихин в трепете потеет!
И вопит скорбно, где мой дед седой,¹⁶
Ему соврать мне слово дайте!
Пора в театр!¹⁷ в исходе час шестой,
Скорей, скорей, не опоздайте!
И к толстяку приходит дед седой —
Его услышать покаянье!

сандре, крестнице поэта. Поездка в ночь на 13 января (кстати, дата эта не была известна ранее), бесспорно, связана с тем, что в ноябре 1815 года горячо любимая Жуковским Маша Протасова сообщила ему, что она приняла предложение дерптского медика профессора Мойера стать его женой. Вначале поэт не поверил этому и совершил ряд поездок в Дерпт, где убедился, что М. А. Протасова выходит замуж за Мойера не по принуждению. Все это и позволило Жуковскому утверждать, что с нового 1816 года для него начнется «новая жизнь... жизнь занятая и единственно занятиям посвященная».

⁹ После прочтения комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского Вяземский решил выступить в защиту Жуковского, осмеянного в этом произведении. «Мне хочется написать на эту пьесу письмо обстоятельное к липецкому жителю, но надобно собраться с силами: я теперь болен», — писал он 18 ноября 1815 года А. И. Тургеневу (Остафьевский архив, т. I, стр. 35).

¹⁰ В 45-м номере (ноябрьском) «Сына отечества» за 1815 год в отделе «Библиография» на стр. 266—267 помещено сведение о выходе в свет комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды». Рецензент полусутоливо сообщал, что об этой книге Аполлоном запрещено писать что-либо «в укору, в похвалу и в прозе и в стихах». А раз так, говорит он, то ослушаться этого приказа не дерзает и оставляет в покое сочинение Шаховского.

¹¹ Речь идет о «Собрании стихотворений» Жуковского. Эти экземпляры высылалась Вяземскому для выдачи в Москве подписчикам. В «Московских ведомостях» (1815, 25 декабря, № 103, стр. 4067) было помещено следующее объявление: «В Москве, в Чернышовском переулке, в доме г-жи Наумовой, у князя Петра Андреевича Вяземского, принимается подписка на издание стихотворений г. Жуковского в 2 частях». Правда, подписку на собрание стихотворений своего друга Вяземский начал значительно ранее этого объявления. Так, уже 4 ноября 1815 года он писал А. И. Тургеневу: «Подписка на сочинения Жуковского идет помаленьку» (Остафьевский архив, т. I, стр. 33).

¹² Вера Федоровна Вяземская — жена адресата письма.

¹³ Совокупность данных, содержащихся в письме (приезд из Каменца в Москву К. Н. Батюшкова, рождение сына Александра у Карамзиных, выход в свет I части стихотворений Жуковского, ожидание приезда Карамзипа и Вяземского из Москвы в Петербург), позволяет утверждать, что публикуемое письмо написано Жуковским 12 января 1816 года.

¹⁴ Шутовским арзамасцы называли А. А. Шаховского (1777—1846) — одного из наиболее активных членов «Беседы любителей русского слова», в своих произведениях высмеивавшего Жуковского и других сторонников Н. М. Карамзина.

¹⁵ Макар — слуга Шаховского.

¹⁶ «Дед седой» — А. С. Шишков (1754—1841), идейный вдохновитель «Беседы», адмирал, государственный деятель.

¹⁷ А. Шаховской был начальником репертуарной части петербургских театров.

И пролог он приприсит под полою
 Острожского изданья!¹⁸
 Но лишь к одру подносит пролог он,
 Вся туша страшно застонала,
 Как шум райка в протяжный стон,
 Как будто ложа засвистала!
 «Ах, удали свой пролог, дед седой!
 Уже не в пользу мне чтанье!»
 Был страшен вид его главы пустой,
 И в пузе слышалось бурчанье!
 «Вся жизнь моя в грехах погребена!
 Я полоумный сочинитель!
 Твоя ж душа от смысла спасена!
 Ты будь от смысла мне спаситель!»¹⁹

Поздравь Карамзиных, а Батюшкову скажи, что наконец он может петь песни, мы сверчковские создания, но теперь другие хлопоты: надобно выручить его прошение об отставке и предать его забвению.²⁰ Обнимаю всех вас и приглашаю в П. бург, хотя сам собираюсь на ваши развалины. Ж.²¹

2

21 февраля 1845
 5 марта

Благодарствую, милый Вяземский, за письмо и за объявление о памятнике Крылова²² и за милую реляцию Софьи Николаевны²³ и за эпиграмму на Фиглярина,²⁴ все в порядке. Прошу тебя записать за меня в листе подписчиков на памятник Крылову столько, сколько ты найдешь сам приличным: заплачу по приезде в Петербург, а приезд мой в Петербург или, лучше сказать, мой проезд через

¹⁸ «Пролог... Острожского изданья» — книга, изданная в г. Остроге на Волыни, где в 1578 году ревнителем православия князем К. К. Острожским была основана типография, для руководства которой был приглашен из Львова русский первопечатник Иван Федоров (он возвратился во Львов в 1582 году). Типография существовала до 1612 года и напечатала свыше 20 книг, преимущественно богослужебного обихода православной церкви, старославянским и греческим шрифтами (см.: Каталог изданий Острожской типографии и трех передвижных типографий. Л., 1972, стр. 5—13).

¹⁹ Эта автопародия Жуковского на «Балладу, в которой описывается, как одна старушка ехала на коне вдвоем и кто сидел впереди» (1814, первоначальное название «Старушка») до сих пор была неизвестна. Она опровергает утверждения о том, что сам Жуковский не принимал участия в борьбе с Шаховским и другими беседистами; в то же время она является как бы прологом его арзамасских стихов. Надо отметить и то, что Батюшков не выполнил задания Жуковского: с 1816 года он отказался от активной борьбы с шишковистами и пародий больше не писал.

²⁰ Насколько известно, Батюшков не поддержал действий своих петербургских друзей, хлопотавших об оставлении его на службе. В середине января (вернее, во второй половине января) 1816 года поэт писал А. И. Тургеневу: «Но кто сказал вам, что я хочу продолжать военную службу?.. По всем моим расчетам я должен оставить службу, если захочу сохранить кусок насущного хлеба и искру здоровья. Итак, прошу вас и заклиная не уничтожать моей просьбы, а стараться об ней» (Сочинения К. Н. Батюшкова, т. III, стр. 366—367). Только 19 апреля 1816 года Батюшков сообщил сестре, что наконец-то он отставлен с чином коллежского асессора (там же, стр. 386).

²¹ ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1909, л. 272 и об.

²² Хотя объявление о подписке на памятник И. А. Крылову было помещено в первом номере «Москвитянина» за 1845 год за подписями Уварова, Блудова и Дондукова-Корсакова, однако, как указывает М. И. Гиллельсон, «автором этого объявления был Вяземский» (М. И. Гиллельсон. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969, стр. 301). Памятник И. А. Крылову был открыт только в мае 1855 года в Петербурге в Летнем саду (автор памятника известный скульптор П. К. Клодт).

²³ Софья Николаевна — дочь Н. М. Карамзина.

²⁴ Фигляриным с легкой руки Вяземского поэта пушкинского круга называли Фаддея Булгарина, речь идет об эпиграмме Вяземского «К усопшим льнет, как червь, Фиглярин неотвязный, в живых ни одного ни друга не найдет». Поводом к ее написанию послужило то, что Булгарин после смерти Крылова объявлял себя его другом, а до этого хвастал товариществом с Грибоедовым.

Петербург на житье в Москву имеет последовать в будущем 1846 году;²⁵ я сначала хотел собраться в нынешнем, но захворал — с половины декабря до сих пор не могу оправиться — что навлекло на меня приговор лечения в Киссингене, а потом в Швальбахе. Так решил по крайней мере Копп,²⁶ который обещает помочь мне, но видит, кажется, в теле моем тайного врага, которого хочет из него выгнать или, лучше сказать, вылечить его водами. Жена моя родила благополучно,²⁷ и все последствия родов были порядочны, она начала было кормить Павла Васильевича, но Павел Васильевич оказался великим обжорою без всякой деликатности, он изнурил свою родную кормилицу, и его после четырех недель аристократического кормления материнской грудью осудили на простонародное питье коровьего молока, он не поморщился, пьет и коровье молоко с первобытною классической жадностью, толстеет и теперь образовалось у него три пуза, одно впереди и два боковых. Впрочем, он образец честности: занимает чистым серебром и платит чистым золотом. Все это очень хорошо, но жена, хотя уже и более семи недель миновалось после родов, не поднималась, напротив, ее осудили на совершенную неподвижность, и долго ли эта неподвижность продлится, не ведаю. Хотя в ее положении и нет ничего опасного, хотя все, что обыкновенно следует за родами, прошло не оставив следа, но теперешнее есть следствие первых родов²⁸ и требует полного излечения, не совершив которого нелегко будет возвратиться в Россию; надеюсь, что нынешний год и жену и меня крепко поставит на ноги. Во всяком случае я принял твердое намерение возвратиться в 1846, но что бог велит — не знаю.

Письмо твое к Тургеневу²⁹ отправил, имею и от него письмо, привезенное мне вчера из Парижа Гоголем,³⁰ но еще не прочитал, знаю, что он проездом в Карловы заедет ко мне, проживет у меня недели две и потом, поживя и покупавшись в Карлсбаде, возвратится в Москву. Что бы нам всем со временем съехаться и дожить век свой под прародительской тенью Ивана Великого? Мне бы, однако, не хотелось возвратиться, не кончив Одиссеи.³¹ Теперь еще не могу снова за нее приняться, остаток болезни тому мешает, стихи не пишутся так же точно, как трубка не курится. — Когда снова почувствую, что приятно забирать в рот табачный дым, примусь за Гомеровы гекзаметры; теперь пока займусь приготовлением прозаической части моего труда, и полагаю, что мои примечаниями и напоследок предисловием, для которого мелькают в голове хорошие идеи, но не все так пишется, как думается. Своими готовыми XII песнями я доволен. В это убеждение авторское самолюбие не входит, и полагаю, что мой перевод Одиссеи — мое лучшее, обработаннейшее произведение, будет моим надгробным памятником и в то же время внесет в нашу поэтическую литературу новый элемент, которого еще нет в ней, элемент классический, элемент простоты древней.³² Но на Одиссее опи-

²⁵ Почти в каждом письме 1845—1852 годов поэт говорит о предполагаемом возвращении на Родину. Однако семейные обстоятельства (в основном болезнь жены, частично и собственные недуги) не позволили ему исполнить это желание, и 12 (24) апреля 1852 года он скончался в Бадене.

²⁶ Копп — домашний врач семьи Жуковского.

²⁷ Сын Жуковского Павел родился 1 января 1845 года.

²⁸ Дочь Жуковского Александра родилась 30 октября 1842 года.

²⁹ А. И. Тургенев (1784—1845) — друг Жуковского еще с Московского университетского благородного пансиона, литератор, человек известный своей благотворительностью, посещал Жуковского за границей несколько раз в 1842—1845 годах. Здесь речь, конечно, идет о письме Вяземского А. И. Тургеневу от 29 января 1845 года, в котором, в частности, говорится: «Сегодня 29-ое число, день кончины Пушкина. Я отслужил за него и за своих покойников панихиду. Ланская, бывшая вдова его, очень счастлива» (Остафьевский архив, т. IV, стр. 309).

³⁰ Н. В. Гоголь (см. раздел «Даты жизни Н. В. Гоголя» в XI—XIV томах «Полного собрания сочинений Н. В. Гоголя», изданного в 1952 году) в 1841—1847 годах ежегодно (исключая 1842 год, который почти полностью провел на родине) заезжал к Жуковскому и жил у него по неделям и даже месяцам. На этот раз автор «Мертвых душ» жил у Жуковского (во Франкфурте-на-Майне) с 21 сентября 1844 года до лета 1845 года. Поэт писал 11 ноября 1845 года Н. Н. Шереметевой (тетке Ф. И. Тютчева): «А я между тем уведомляю о нашем Гоголе. Он, как вам известно, прожил всю прошлую зиму у меня, все хворал; для развлечения съездил в Париж; путешествие ему помогло, а пребывание на месте опять повредило. Возвратись ко мне, прожил у меня до лета» (В. А. Жуковский, Сочинения, т. VI, СПб., 1878, стр. 507).

³¹ Жуковский начал работать над переводом «Одиссеи» Гомера в январе 1842 года (см. его письмо великому князю Константину Николаевичу: В. А. Жуковский, Сочинения, т. VI, стр. 358).

³² Жуковский с увлечением работал над переводом «Одиссеи» (заключен в апреле 1849 года), неоднократно говорил, что он ему удался. Так, за несколько месяцев до окончания перевода (20 декабря 1848 года) он писал П. А. Плетневу: «Мне кажется, что моя Одиссея есть лучшее мое создание: ее оставляю на память

рается еще много моих других житейских надежд, и вы все мои друзья должны хлопотать о том, чтобы эти надежды исполнились. Но об этом с тобой, как с членом Академии,³³ поговорю после. Прощай. Обнимаю сердечно.³⁴

3

Баден 25 января
6 февраля 1852

Мой милый Вяземский, я давно собирался отвечать на твое письмо, но не отвечал по той причине, что хотелось поговорить с тобою нараспашку, но глаз мой деспотически мною повелевает и ничего не дает делать как бы я желал. Вот уже седьмой месяц, как я в этом сокрушительном положении. Теперь же погода более двух месяцев стоит прескверная: сырость, дождь и бурный ветер; действие этой погоды весьма жестокое на больной глаз мой, в который впились подагра и ревматизм. Могу сказать заодно с тобою: я худо начал новый год и худо его продолжаю, но весною и мне обещают выздоровление так же, как и тебе; дай бог, чтобы это обещание исполнилось. Я, как определил Гугерт,³⁵ должен пробыть в Бадене до половины июня, потом отправлюсь в Россию, если бог позволит. Если бы не глаз, то я навел бы тебя в Париже,³⁶ но об этом и думать нельзя. Против этой попытки и карман мой воюет. Нам надобно, однако, где-нибудь и как-нибудь увидеться, составь об этом проект и сообщи его мне. Прости, обнимаю тебя и княгиню; когда соберусь с глазом, буду писать более.

Твой Жуковский³⁷

Л. В. ЖАРАВИНА

В ПРЕДДВЕРИИ ГОГОЛЕВСКОГО СМЕХА

В том комплексе проблем русской литературы, которые требуют особого внимания, проблема художественного смеха представляется весьма значительной, но, к сожалению, недостаточно разработанной. В нашей науке до сих пор не преодолен разрыв между постановкой вопросов теории смеха в исследованиях по эстетике, с одной стороны, и в литературоведческих трудах, посвященных творчеству отдельных писателей — сатириков и юмористов — с другой. Эстетика привлекает историко-литературный материал в качестве иллюстраций теоретических положений, что не удовлетворяет в полной мере историка литературы. В свою очередь, в историко-литературных работах теоретический аспект проблемы комического нередко сводится к вопросам мастерства писателя, его поэтики. Синтетическое исследование теории и эстетики смеха, которое основывалось бы на всей полноте историко-литературных фактов, — дело будущего.

Бесспорно, сатира Кантемира и Фонвизина, басенное наследие Крылова, комедийное творчество Грибоедова, сатирические выступления Пушкина как высшие достижения культуры смеха догоголевского периода получили в литературоведении научное осмысление. Не оспаривая уже сложившихся историко-литературных кон-

обо мне Отечеству» (В. А. Жуковский, Сочинения, т. VI, стр. 592). Высоко оценен перевод Жуковского и в советском литературоведении. А. Н. Егунин, заканчивая подробный разбор этого перевода, пишет: «Уже более столетия многие поколения русских людей именно по ней («Одиссее» в переводе Жуковского, — В. Л.) знакомятся с Гомером и очаровываются ею не менее, чем ее современники» (А. Н. Егунин, Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М. — Л., 1964, стр. 380).

³³ «В императорской Академии наук по Отделению русского языка и словесности князь Петр Андреевич Вяземский состоит ординарным академиком с 19 октября 1841 года, бывши прежде действительным членом Российской Академии со 2 октября 1839 года» — говорится в книге «Юбилей пятидесятилетней литературной деятельности академика князя Петра Андреевича Вяземского» (СПб., 1861, стр. 5).

³⁴ ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1909, лл. 85—86 и об.

³⁵ Гугерт — домашний врач семьи Жуковского, заменивший Коппа.

³⁶ Во второй половине 1851 года П. А. Вяземский выехал за границу для лечения нервного заболевания. В Париже проездом он находился в декабре этого года (см.: М. И. Гиллельсон, П. А. Вяземский. Жизнь и творчество, стр. 329).

³⁷ ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1909, л. 119 и об. В этом письме только подпись «Твой Жуковский» написана рукой поэта.

пейций и не останавливаясь на анализе отдельных произведений этих писателей, мы попытаемся выявить некоторые наиболее общие тенденции литературного процесса, которые менее зримо, но активно определяли содержание и формы смеха как больших, так и второстепенных художников слова, и тем самым несколько расширить круг изучаемых явлений.

Чрезвычайно важная и актуальная проблема влияния национального фольклора, а также крупных завоеваний западноевропейского искусства на формирование художественного смеха в новой русской литературе составляет предмет самостоятельного исследования и не может быть рассмотрена в пределах данной статьи.

1

Начиная с 1730—1740-х годов в круг чтения массового читателя активно входят сборники жарт, фанеций, бытовых анекдотов, ставящие перед собой единственную задачу — «только смеятца».¹

Им соответствует своего рода светский коррелят — слой легкого увеселительного чтения, состоящий из многочисленных переводных и оригинальных сочинений с характерными заглавиями: «Непорочные забавы, или Невинное препровождение праздничного времени» (М. С. Бенедиктов, М., 1783), «Отрада в скуке, или Книга веселия и размышления» (ч. 1—2, М., 1788), «Веселая беседа» (М., 1785) и т. п.

Как правило, автор или переводчик акцентируют мысль об общедоступности подобной книги, ее пригодности для всякого звания и состояния людей. Но, ориентируясь уже не столько на читателя из народа, сколько на потребителя из средних слоев общества, литература эта решительно отмежевывалась от лубочного смеха и призывала не смешивать ее с «подлыми мнениями и непристойными и общенародными шутками, обращающимися в свете».² В споре о пользе и забаве как целях искусства она занимала большей частью промежуточное положение, и, выдвигая горацанское *utile et dulce*, пыталась увеселять и наставлять одновременно.

Правда, польза чаще всего оборачивалась веселой стороной и сводилась к доказательству того, что «когда жизнь человеческая есть связь печалей и веселий, с бодростью и терпением, можно услаждать первые и доставлять себе последние».³ Действуя вопреки устаревшим моральным догмам, герои подобной литературы негативно или позитивно утверждали ценности обыденного сознания, житейского опыта и здравого человеческого рассудка.

Сюда же примыкали различные «забавные магазейны» с описанием «замысловатых выдумок», «смешных предприятий», «хитрых ухваток» и «достопамятных» примеров простоты, глупости и суеверия, и все это в совокупности составляло ярус *забавного*, или *потешного*, смеха в книжной и лубочной разновидностях.

Сатира классицизма сумела преодолеть аморфность увеселительного чтения. Поставив в центр не человека с его житейскими слабостями, а личность в высоком значении слова и сделав объектом осмеяния пороки, понимаемые как исторический атрибут, она возвысила и представления о природной сущности этой личности. Классицизм пошел по пути четкой дифференциации и поэтизации жизненных ценностей. Осмысляя нравственный недостаток как недостаток прежде всего интеллектуальный (позиция нравственного интеллектуализма), он нерасторжимо связал смех с высокой моралью и разумом.

Но и этот разумный смех имел своего «неразумного» двойника. Действительно, литература классицизма немыслима без «Вздорных од» А. П. Сумарокова, имени Ивана Баркова, «Елисея, или Раздраженного Вахха» В. Майкова и традиций прокомической поэмы в целом. Меняя местами разделенные высокой сатирой сферы бытия, пародия обнажала «изнанку» сатирической серьезности; но, оставляя в неприкосновенности идеалы классицизма, она вполне уживалась с пародируемым объектом в пределах *дидактического* смеха.

Сатирическая журналистика 1769—1774 годов ввела в наставительный монолог сатирика элемент диалога — разговора с читателем, а просветительская философия обогатила его и западноевропейскими традициями.

¹ В. П. Адрианова-Перетц. Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века. «Известия по русскому языку и словесности», т. II, кн. 2, 1929, стр. 399.

² Товарищ разумной и замысловатой, или Собрание хороших слов, разумных замыслов, скорых ответов, учтивых насмешек и приятных приключений знатных мужей древнего и нынешнего веков, ч. I. М., 1787, стр. 4 (из предисловия переводчика Петра Семенова).

³ Родственник Магомета, или Целительное дурачество. Сочинение нравственное [Н. Фромаже, пер. К. К. Рембовского], ч. I. М., 1785, стр. 3.

Вольтеровский «здравый разум под личиною игр и смелов»⁴ придал сатире оттенок философической вольности; умственной игры с явлениями внешнего мира. «Забавный философ», «Орган забавных мыслей», «Забавная игра умов», «Философ смеющийся» — так стали называться рассуждения разного рода, переводные и русские. Лука Сичкарев, например, меняя заглавие английского оригинала «Увеселительный наставник» на «Забавного философа», исходил из того, что «наставник» воспринимается как «скучный с сухою моралью человек, который имеет себе за предмет почти одних ребят», в то время как «имя философа, заключая в себе пространное о многих вещах сведение и остроумной в наставлении замысел, может с особливою приятностию простираться до всякого звания и состояния людей».⁵ Опыт сатиры немецкого Просвещения, уходящий к ренессансным традициям, вошел в русскую «смеховую» культуру XVIII века под знаком «Похвалы глупости». Герой анонимного сочинения «Кривосед домосед, страдалец модной» (СПб., 1789), убедившись, что теперь век веселия и утех, а не подвигов героических, излечился от душевных и телесных недугов с помощью произведения Эразма Роттердамского, отрывок из которого неизвестный автор предложил читателям в русском переводе. К переводным «картинам глупостей» и описаниям «дурачеств» примыкали «Анекдоты древних пошехонцев» Василия Березайского (СПб., 1798) и, в значительной степени, «забавная» сатира Николая Страхова, одевавшая истину в модное платье «навыворот». Выступая под маской наивного восхищения «преlestями» порока, издатель «Сатирического вестника» старался показать его бессмысленность, чтобы «учинить» глупое смешным.⁶

Но логика «наоборот» все равно оставалась логикой, и смех от «обратного» руководствовался теми же принципами, что и прямо направленный смех. Апеллируя к разуму и воле человека своим призывом изменить осмеиваемую неразумность, сатирик и в том и в другом случае, принимая «слова за дела»,⁷ обличал не «зло в самой его сущности»,⁸ по отдельные злоупотребления как исключения из общего порядка. Отсюда то «трогательное простодушие»⁹ русской сатиры XVIII века, о котором впоследствии писал Н. А. Добролюбов, ограниченность ее социально-политических обобщений, замкнутость в сфере разума и интеллекта, недоверие к голосу самой действительности.

«Третьесословная» же литература, заявившая о себе в 1760-е годы, ввиду отсутствия высокой программы и неспособности подняться над эмпирией, более полагалась на природу вещей и естественный ход событий. Предоставив свободу читательскому вкусу, писатель-разночинец выдвигал смех в качестве первой и последней инстанции, склонялся к тому, чтобы оправдать, а не осудить смешные стороны героя. «Человек... — рассуждал он, — животное смешное и смеющееся, пересмехающее и пересмехающееся: ибо все мы подвержены смеху и все смеются над другими».¹⁰

Эта позитивность смеха делала разночинскую литературу «низовым» антиподом просветительской сатиры, что в комплексе с другими тенденциями составляло довольно весомую оппозицию сатирической дидактике.

Так, критическое сравнение существующего с неким идеальным миропорядком несомненно имело в просветительстве и руссоистский подтекст. Однако критицизм Руссо, переходящий в плач, в отличие от вольтеровского не сатиричен и потому, войдя в идеологию просветительства, он не сливался с сатирическим осмеянием, а скорее противостоял ему. И если в 1760-е годы это противопоставление было относительным, то к концу столетия, в период ослабления вольтерьянства, оно вышло наружу. Руссоизм, осознаваемый как несатирический тип мышления, влился в концентрирующую *веселости* или *веселия*, которая стала выдвигаться как универсальная форма смеха.¹¹

⁴ Сатирический дух г. Волтера, или Собрание некоторых любопытных сатирических его сочинений. Пер. с фр. И[ваном] Р[ахманиновым]. СПб., 1789, стр. 20.

⁵ Забавной философ, или Собрание разных остроумновымышленных повестей, удивительных свиждений и замысловатых для увеселительного наставления опытов. Перевел с английского Лука Сичкарев. СПб., 1766, Предупреждение.

⁶ Карманная книжка для приезжающих на зиму в Москву старичков и старушек, невест и женихов, молодых и устарелых девушек, щеголей, вертопрахов, волокит, игроков и проч., или Инсказательные для них наставления и советы, писанные сочинителем Сатирического вестника, ч. III. М., 1791, стр. 76—82.

⁷ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. V, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 344.

⁸ Там же, стр. 351.

⁹ Там же, стр. 344.

¹⁰ М. Д. Чулков, Пересмешник, или Славенские сказки, ч. I. [СПб.], 1770, Предупреждение.

¹¹ Караччиоли [Л. Караччиоли]. О веселости нравственной и физической, имеющей влияние на все состояния человеческой жизни. М., 1797, стр. 29—30 и сл.

«Защитенне веселия», «Тяжба веселия», «Уставы веселия», «Избранные мысли славнейших писателей о веселии», «Веселие и скорбь» — подобными заглавиями пестрят русские журналы последней четверти XVIII века. Веселье понимается как разумное и умеренное наслаждение жизнью, равно чуждое страданиям и легкомысленным забавам. Человеческая жизнь рассматривается как переход от веселости младенчества к веселости молодого, а потом и зрелого возраста, к веселости стариков и даже умирающих. В призме веселости обсуждаются вопросы религиозного «любомудрия», веселый смех объявляется средством «согласования нравов», необходимым условием человеческого общежития,¹² основой социально-политического благоденствия.¹³ Полагая, что благополучие, одинаково доступное для всех, заключается не в богатстве и роскоши, но в веселии и радости, А. Т. Болотов — автор оригинального «Путеводителя к истинному человеческому счастью» — важнейшим средством его достижения считает «увеличение» в себе любви «к другим человекам» и рисует путь добродетели и человеколюбия как путь радостный, легкий и приятный.¹⁴

Нетрудно заметить, что, с одной стороны, «наука увеселения», состоящая в непрерывном продолжении «сладостных ощущений и чувств»,¹⁵ легла в основу элипеусовского прославления земных радостей, питала «легкую поэзию» и авакреоптику Г. Р. Державина, а с другой — влияла в эстетику русского сентиментализма.

2

В западноевропейской литературе, немецкой романистике в частности, переход от классицизма к сентиментализму характеризовался резким поворотом от сатирического смеха к юмористическому. В. А. Кожевников назвал романы Стерна сентиментально-юмористическими романами,¹⁶ и, по мнению М. Л. Тронской, это понятие можно применить и к немецкой прозе второй половины XVIII века.¹⁷ На смену рационалистическому утверждению примата рассудка, логики, всры в возможность разумного искоренения пороков пришло выдвигание субъективно-чувственных факторов: «В литературе жизнь, воспринятая с позиций чувства, а не разума, также порождает новую форму отражения конфликта между человеком и миром, новую форму осмеяния мира — юмор».¹⁸

Русский сентиментализм в целом менее юмористичен, чем западноевропейский, но, подобно ему, он принципиально отмежевывался от просветительской сатирической традиции. «Расположение души моей, слава богу! совсем противно сатирическому и бранному духу...» — писал Н. М. Карамзин.¹⁹ Его идеал в период «Писем русского путешественника» — веселиться «веселием невинности и добродетели».²⁰ Однако гедонизм этого веселия не абсолютизируется Н. М. Карамзиным: в нем звучат грустные ноты: «Я смотрел и наслаждался; смотрел, радовался и — даже плакал: что обыкновенно бывает, когда сердцу моему очень, очень весело!.. *любезная Природа!*»²¹ И этот грустный тон — чувствительность, явившаяся причиной редукции смеха в сентиментализме, — результат не только эстетического, но и морального переживания: «Моя душа несчастная, угнетенная бременем бытия своего... веселиться твоим великолепием, золотое солнце!.. Нет, он томится; всегда, везде томится, бедный страждущий!»²²

На место возмущения или одобрения, обращенных в сатире XVIII века к разуму и воле, писатель-сентименталист поставил чувство неудовольствия или

¹² О веселом духе, который должно иметь в деревне и в городе. «Библиотека учная, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей», ч. XI, 1794, стр. 91—99.

¹³ Защитенне веселия. [Из сочинений Виалда]. «Санкт-Петербургский вестник», 1778, ч. II, стр. 346—353.

¹⁴ [А. Т. Болотов]. Путеводитель к истинному человеческому счастью, или Опыт нравоучительных и отчасти философических рассуждений о благополучии человеческой жизни и о средствах к приобретению оного, ч. II, М., 1784, стр. 266, 282.

¹⁵ Свойства забав и увеселений человеческих. Соч. Галлера. СПб., 1781, стр. 2.

¹⁶ В. А. Кожевников. Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII века и к критической философии, ч. I, М., 1897, стр. 507.

¹⁷ М. Л. Тронская. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Изд. ЛГУ, 1965, стр. 3.

¹⁸ Там же, стр. 7.

¹⁹ Карамзин, Сочинения, т. VII, СПб., 1834, стр. 121.

²⁰ Там же, т. II, стр. 178.

²¹ Там же, стр. 112.

²² Там же, т. IV, стр. 143—144.

удовольствия, но, ослабив рассудочность, сохранил практическую апелляцию и призывал «чувствовать с большей подлинностью», не только обозревая «сцену света» заплаканными глазами, но изливая свои чувствования «к пользе отчужденного суемта мира сего, ближнего нашего».²³ Так в сентиментализме зазвучали ноты социального сострадания, приглушенные в сатирическом смехе XVIII века, и пафос сострадания мог приобретать революционный смысл. «Сатирическим воззванием к возмущению» назвал А. С. Пушкин книгу А. Н. Радищева,²⁴ и хотя элементы просветительской сатиры в ней сильны, сам Радищев осмыслил свой долг писателя и гражданина в свете категории чувствительной веселости. «..Веселые неизреченные! — писал он, — я почувствовал, что возможно всякому соучастником быть во благоденствии себе подобных».²⁵ В дальнейшем понятие чувствительности как «пустулепного разума» поддерживалось декабристами и играло активную роль в романтическом мировосприятии.²⁶

В классическом типе романтизма — немецком — смех принял форму романтической проици, знака всеобщей относительности и абсолютной свободы субъективного произвола. Отдельные моменты проицического сознания присутствовали и в русской литературе. Ближе подошел к нему тот же Н. М. Карамзин в повести «Моя исповедь», где, как писал Б. М. Эйхенбаум, «создан образ вольнодумца и повесы, для которого... его „я“ не представляет... никакой нравственной ценности».²⁷

И действительно, игра с китайскими тенями собственного воображения, о которой мечтал автор в «Письмах русского путешественника», превратилась здесь в игру с духовными ценностями, в первую очередь с моралью, бессильной в поединке со скептицизмом — двигателем проицического мироощущения. И это знаменательно, ибо проблема скептицизма органически входит в проблему русского литературного смеха 1820—1830-х годов и роль скептических настроений аналогична, на наш взгляд, той роли, которую играла в немецкой литературе романтическая проици.

Враждебный всякой законченности и цельности, скептицизм, как правило, активизируется в период изживания той или иной системы господствующих воззрений. Так, в эпоху рационализма он послужил преимущественно антирационалистический характер; поддерживаемый сенсуализмом и агностицизмом в соединении с грубо понятым вольтерьянством легко переходил в бытовой цинизм — форму аморального глумления над общепринятой нормой;²⁸ в комплексе с руссоизмом питал русское эпикурейство; в 1800—1820-е годы мог найти опору и в каццианском критицизме, хотя в целом роль каццианства в России этого периода была двойственной.²⁹

Но, являясь поддержкой отрицательного смеха и выражением обществено-исторической переходности, скептицизм мог поставить проблемы непреходящего значения.

В юмористическом «Опыте светского словаря» (1817) мы находим определение ума как «свойства души», «совершенно противоположного здравому смыслу».³⁰ Образец этого ума, не боящегося казаться смешным в глазах здравого смысла, дал «самый грустный человек двадцатых годов»³¹ и во многом скептик — А. С. Грибоедов.

Взяв типичный для просветителей конфликт ума с перазумием действительности, он разрешил его вовсе не по-просветительски. Если в сатире XVIII века ум принципиально исключался из сферы смеха, поскольку интеллект и практи-

²³ Красоты Стерна, или Собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь для чувствительных сердец. М., 1801, стр. IV—V (из предисловия переводчика Якова Галинковского).

²⁴ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1949, стр. 32.

²⁵ А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 227.

²⁶ См., например: Влад. Бриммер. Разговор о чувствительности между чувствительным и хладнокровным. «Соревнователь просвещения и благотворения», 1818, № 3, стр. 311—329.

²⁷ Б. Эйхенбаум. О прозе. Изд. «Художественная литература», Л., 1969, стр. 210.

²⁸ См.: В. Ф. Переверзев. У истоков русского реалистического романа. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 30 и сл.

²⁹ См.: З. А. Каменский. Кант в России (конец XVIII — первая четверть XIX в.). В кн.: Философия Канта и современность. Изд. «Мысль», М., 1974, стр. 289—328.

³⁰ «Русский пустышник», ч. I, 1817, № 10, стр. 210.

³¹ Из письма Ю. Н. Тынянова М. Горькому. Цит. по: В. И. Левин. Грибоедов и Чацкий. «Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. XXIX, вып. 1, 1970, стр. 33.

ческое добро отождествлялись, то у Грибоедова между разумным словом и добрым делом стоит преграда — исторически сложившиеся характеры и обстоятельства, перед которыми разум на каком-то этапе может оказаться бессильным. Пересматривая формулу этического интеллектуализма, Грибоедов как бы заставляет пройти носителя высокого ума проверку смехом (самым смешным лицом в «Горе от ума» назвал Чацкого В. Г. Белинский;³² «Через этот невоздержанный язык свой он делается сам нестерпим и даже смешон», — заметил Н. В. Гоголь;³³ прочпо связал комедийность пьесы с образом главного героя и И. А. Гончаров³⁴), но при этом на фигуру Чацкого падает героико-трагический ответ, характерный для нового типа человека — романтически протестующей личности, чей пылкий, а не трезво-холодный разум кажется смешным безумием в глазах враждебной действительности. Знаменательно, что А. И. Герцен обратил внимание именно на переходность «Горя от ума». «Комедия Грибоедова, — писал он, — появилась под конец царствования Александра I; своим смехом она связала самую блестящую эпоху тогдашней России, эпоху надежд и духовной юности, с темными и безмолвными временами Николая».³⁵ И эта переходность, обусловив взаимодействие скептического сомнения с просветительской сатирой и романтическим отрицанием, имела поворотное значение в истории художественного смеха догоголевского периода.

Не случайно смех А. С. Грибоедова подхватил романтик В. Ф. Одоевский, чьи сатирические зарисовки 20-х годов «могут служить „комментарием“ к «Горю от ума»,³⁶ хотя в целом позиция Одоевского, писателя философского склада, иная.

Вечно играющая сила природы образует в его произведениях мощную стихию, неподвластную человеку и смеющуюся над человеческими представлениями о целостности. Ее ирония проявляется и в превращении людей в марионеток, исполнителей волею им воли, т. е. в оскорбительной пасемшке мертвой формы над живой сущностью, и в вечной сокрытости от человека смысла жизненного процесса, и в равнодушии природы к страданиям личности, которые она «смешивает с чем-то смешным: на лице мертвого есть улыбка».³⁷

Но в то же время, будучи началом беспокойным и творческим, натура, пробуждаясь в задавленном обстоятельствами человеке, может упесть его в некое прекрасное далеко — в романтический мир мечты как мир подлинной свободы. Радость и грусть, углубляясь в вещественность, обращаются в смешное и ужасное,³⁸ и, наоборот, смешное и ужасное, освободившись от вещественной оболочки, раскрывают высокую поэтическую суть. Поэтому вполне закономерно, что критика 1830-х годов отмечала у Одоевского юмор, не отравленный мелкой сатирической желчью, а задумчиво-унылый, вдохновенно-мечтательный, в роде Жан-Польского.³⁹ Но если идеалом немецкого романтика, обусловившим мягкость его юмора, была, по мнению В. Г. Белинского, «красота внутреннего развития личности, без всякого отношения ее к обществу»,⁴⁰ то Одоевского проблема личной воли интересовала в связи с вопросами общественно-исторического процесса, национального и мирового: «Зачем мнутятся народы?.. Зачем общество враждует с обществом и, еще более, с каждым из своих собственных членов?» «Закон природы! — говорит один. Формы правления! — говорит другой. Недостаток просвещения!.. Но кто вы, вы, гордые истолкователи таинства жизни? Я не верю вам и мною право не верить!»⁴¹ Эти поиски всеобъемлющей истины явились причиной обострения скептических настроений писателя в 1830—1840-е годы. «Я — Русский скептицизм», — так определял он свою точку зрения в период «Русских воячей».⁴² «Куда ни обращает свой грустный взор друг человечества — все опровергнуто, все поругано, все осмеяно...» — говорит Фауст, один из персонажей

³² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 480.

³³ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 399.

³⁴ И. А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 13.

³⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XVIII, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 179 (подлинник по-французски, стр. 130).

³⁶ П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. — Писатель, т. I, ч. I, М., 1913, стр. 245.

³⁷ В. Ф. Одоевский, Сочинения, ч. II, СПб., 1844, стр. 50.

³⁸ Цит. по: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма, т. I, ч. I, стр. 169.

³⁹ Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика. Изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 344.

⁴⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 232.

⁴¹ В. Ф. Одоевский, Сочинения, ч. I, стр. 4, 5.

⁴² Цит. по: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма, т. I, ч. II, стр. 220.

книги.⁴³ И в этом отрицании современной действительности скептический смех В. Ф. Одоевского был беспощадеп.

Фаустом назвал автор «Русских ночей» наиболее близкого ему героя. Место же Мефистофеля «с горя и по влечению»⁴⁴ занял Осип Сенковский, издатель «Библиотеки для чтения», с появлением которой поднялся, по свидетельству современников, «такой смех и такое веселье, что серьезные вопросы сделались наконец совершенно неуместными».⁴⁵ И действительно, традиция вольтерьянского скепсиса в 1830-е годы была доведена О. И. Сенковским до своего рода эстетического цинизма, проявившегося и в абсолютизации индивидуального опыта, и в выдвигании на первый план критериев личного вкуса, и в борьбе со злом современной действительности средствами того же зла.

У Сенковского, в отличие от В. Ф. Одоевского, чей скепсис не отвергал веры в существование поэтической стихии, освещавшей его темные пророчества «светом души»,⁴⁶ потребности в высоком бытии не было вовсе. Идею романтического двоемирия он сводил к элементарным представлениям «наоборот». Герой «Сентиментального путешествия на гору Этноу», например, оказавшись на другой половине земного шара, постигал сущность мира «ногами вверх», где бесполовый считается умным, доносчик — первым благожелателем и т. д. Противоположности ума и глупости, добра и зла, данного и идеального таким образом уравновешивались, что и позволяло барону Брамбеусу сегодня утверждать то, что отрицалось им вчера и будет отрицаться завтра. Его апелляция к конкретному опыту и недоверие к умозрению, в которых В. Г. Белинский видел на первых порах проявление положительности «в искусстве и в знании»,⁴⁷ не выливалась в законченную систему. Скептический цинизм Сенковского, лишенный «того вечно тревожащего демона любви и негодования, которого видно в слезах и смехе»,⁴⁸ представлял собой «мир замкнутый» и «до некоторой степени мир спокойный».⁴⁹ Бесприципная игра в развенчание и воздвижение духовных авторитетов оборотилась у издателя «Библиотеки для чтения» против себя самой и личности ее инициатора.

3

Но вернемся к комедии А. С. Грибоедова, которая, далеко не исчерпываясь традицией скептического смеха, ставит перед исследователями множество других задач и частную, казалось бы, проблему жанра.

Для большинства современников писателя, как и для В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова, принадлежность «Горя от ума» к комедийному жанру была очевидной. И только двадцатый век поставил ее под сомнение. «Комедия ли это?»⁵⁰ — спрашивал А. В. Луначарский; у Грибоедова «комичность является средством трагического, комедия — видом трагедии»,⁵¹ — отмечал Ю. Н. Тынянов; Чацкий — герой комедии, потому что часто попадает в комическую ситуацию,⁵² уточняет современный литературовед. Между тем само произведение в уточнениях не нуждается. Назвав «Горе от ума» комедией, Грибоедов пошел по пути реабилитации смеха, свойственной преддекабристскому романтизму, в котором понятие радости связывалось с представлениями о гражданской вольности и свободе.

«Союз добрых, здоровых, веселых молодых людей, чувствующих цену жизни, наслаждающихся жизнью»,⁵³ — так характеризовал Дружеское литературное общество Андрей Тургенев. Дух «забавности» и «сообщительной веселости»⁵⁴

⁴³ В. Ф. Одоевский. Русские ночи. [М.], 1913, стр. 339.

⁴⁴ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XIV, стр. 266.

⁴⁵ Вал. Н. Майков. Критические опыты (1845—1847). СПб., 1889, стр. 388.

⁴⁶ Цит. по: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма, т. I, ч. I, стр. 511.

⁴⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 544.

⁴⁸ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XIV, стр. 120.

⁴⁹ В. Ф. Одоевский. Русские ночи, стр. 339.

⁵⁰ А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1963, стр. 13.

⁵¹ Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 367.

⁵² Е. Маймиц. Заметки о «Горе от ума» Грибоедова. (Опыт прочтения текста комедии). «Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. XXIX, вып. 1, 1970, стр. 53.

⁵³ Цит. по: Ю. М. Лотман. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958, стр. 71.

⁵⁴ П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. VIII, СПб., 1883, стр. 360.

прошывал слодки «Арзамаса», противопоставляя их серьезным и официально-торжественным заседаниям «Беседы».⁵⁵ Комедийное творчество А. А. Шаховского находило поддержку в «Зеленой лампе», и весь спор о хорошей, веселой комедии 1810-х—начала 1820-х годов носил явно декабристский характер.⁵⁶ Веселый и свободолобивый романтик этого периода противостоял сентименталисту-меланхолику с его философией «малых радостей», «довольства своим состоянием» и компромиссным принятием действительности во всех ее проявлениях.⁵⁷ «Меланхолия не есть ни горечь, ни радость: я назвал бы ее оттенком веселия на сердце печального, оттенком уныния на душе счастливого»,⁵⁸ — писал В. А. Жуковский. П. А. Вяземский же отказывался видеть в слезливости «некоторых стихотворных плакс» сущность современного ему подлинного искусства: «Ариост, Шекспир, Гете умеют смеяться и смешить»,⁵⁹ — доказывал он, возводя романтизм к творчеству великих мастеров прошлого и настоящего.

Однако в силу конкретно-исторических обстоятельств веселое вольнолюбие преддекабризма не могло выйти за пределы кружка, и потому по контрасту с оптимистическим смехом зазвучал смех, исполненный трагического пророчества, стала импонировать патетическая сатира Шиллера и Байрона с их страстным пафосом, апофеозом героического страдания и гибели, утверждением правдивой независимости личности от законов природы и общества.

Осуществить «исвиданное еще в русской литературе единство трагического протестующего сознания, которое организует и подчиняет себе все элементы» поэзии,⁶⁰ выпало на долю М. Ю. Лермонтова.

Сатирой назвал В. Г. Белинский «Думу» и примыкающие к ней стихотворения 1837—1841 годов, и это верно, если учесть те коррективы, которые внесла поэзия Лермонтова в традиционные представления о сатирическом жанре.

Гегель затруднялся в отнесении сатиры к какому-либо роду искусства: «... в сатире вовсе нет ничего эпического, а к лирике она... также не подходит».⁶¹ Он выделял гораццианскую сатиру, делающую «дурное смешным», и сатиру, в которой «неудовольствие, досада, гнев и пенависть» выливаются в форму отвлеченного «витийства о добродетели».⁶² Аналогично мыслил и Шиллер, разделив сатиру на патетическую и шутивную и противопоставив ее лиризму элегической поэзии.

Находя созвучие в шиллеровской сатирической патетике, Лермонтов в то же время пошел на активное сближение ее с элегией. В лермонтовском творчестве наиболее очевидно проявилась субъективизация сатирического пафоса, приближение его к пафосу лирическому. Более того, отрицание приняло у Лермонтова вид рефлексии как действенного начала, направленного не только против окружающего, но и на часть своего «я», не отвечающую требованиям идеала. И потому, встав традиции байронизма в их наиболее трагическом звучании, Лермонтов преодолевал индивидуализм байронического протеста и в страданиях личности, стоящей над добром и злом внешнего мира, смог уловить потенциально смешные черты. На это впервые указал Ап. Григорьев, заметив, что «лицо Печорина» частично «в области комического».⁶³

И действительно, в «Герое нашего времени» смех образует как бы подводное течение. Он сопровождает каждое появление, жест и слово Грушницкого — комического двойника главного героя, вследствие чего и является важным моментом внешней и внутренней характеристики Печорина. Но тем не менее роман Лермонтова — вовсе не комический роман, и основы печоринского характера «трагичны, пожалуй, страшны, но никак уже не смешны».⁶⁴

Подобное срединное положение лермонтовского героя между трагедией и комедией обусловлено, по наш взгляд, той ролью, которую играет в произведении психологический анализ. Позднее Ап. Григорьев приравнивал «нож анализа» к «бичу комизма»,⁶⁵ считая их в равной степени способными, «нещадно смеясь

⁵⁵ См.: В. С. Краснокутский. Проблема комического в теории и творчестве арзамасцев. «Вестник Московского университета», филология, № 6, 1973, стр. 16—28.

⁵⁶ См.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 242 и сл.

⁵⁷ См., например: Утехи меланхолии. Российское сочинение А. Ф. М., 1802; Великодушие, или Истинный мудрец, рассуждающий о суете сего мира и утешающийся состоянием своим. М., 1805. и т. п.

⁵⁸ «Вестник Европы», ч. 41, № 19, 1808, стр. 167.

⁵⁹ П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 227.

⁶⁰ Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 35.

⁶¹ Гегель. Сочинения, т. XIII, Соцэкгиз, М.—Л., 1940, стр. 84.

⁶² Там же, стр. 85.

⁶³ Аполлон Григорьев, Собрание сочинений, под ред. В. Ф. Саводника, вып. 7, М., 1915, стр. 8.

⁶⁴ Там же, стр. 36.

⁶⁵ Там же, вып. 12, стр. 7.

над всем», доходить «до крайних пределов», разоблачая даже то, «что мы любим и уважаем».⁶⁶ Однако суждение Ап. Григорьева не поддается абсолютизации: развитие психологических тенденций в русской литературе действительно тесно связано с развитием художественного смеха, но не столь однозначно. Порочные черты отрицательного персонажа в сатире XVIII века, конечно, получали то или иное психологическое объяснение, но, собранные воедино, они давали гиперболизацию порока, рисовали не столько характер в его многосложности, сколько тип. Романтическая ирония, играя противоположностям, создавала более широкие предпосылки психологизма, но выявить цельное психологическое единство ей было также не под силу.⁶⁷ И потому русский романтизм, ратовавший в 1830-е годы за искусство психологического анализа, во многом пошел на пересмотр сатирически-обличительной традиции. Так, А. А. Бестужев-Марлинский признавался: «... я был обязан рассказать сердца многих, как насекомых, для исследования... Это изменило образ моего воззрения на пороки и доблести, на злобу и доброту...»⁶⁸ Лермонтов же, написав психологический портрет, «составленный из пороков» целого поколения в «полном их развитии»,⁶⁹ не пожертвовал при этом никакими моральными ценностями, но психологизм в его произведении, объясняя, скорее реабилитирует уязвимые стороны Печорина, чем усугубляет их. Подобная реабилитация и берет верх над возможностью комического осмысления центрального образа и выливается в авторские размышления о трагической сущности современного человека и действительности.

Именно в таком аспекте сочетания обличительных тенденций с трагическими и психологическими и следует, на наш взгляд, ставить проблему сатиры в творчестве Лермонтова.

4

Но снова вспомним «Горе от ума». Вопрос о самобытности комедии Грибоедова, горячо и бурно обсуждаемый современниками, был по существу вопросом о пародности грибоедовского смеха и о дальнейшем движении русской литературы по пути ее приобщения к национальным истокам «смеховой культуры». К 20-м годам XIX века стало очевидно, что комедия в большей степени, чем какой-либо другой драматический жанр, способна охватить явления массового сознания, «массовой мудрости» русского общества, ибо веселость ее, как показали еще «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина, тесно связана с «частью народного нравов»,⁷⁰ а действие основано на познании различных национальных характеров.⁷¹

Практической философичностью и лукавой насмешливостью ума русского доказывалась в первой трети XIX столетия и национальность басенной формы.⁷² Значение творчества И. А. Крылова заключалось не в узком здравомыслии, которое пытались приписать ему позднее, но в поисках поэтической правды в житейских представлениях народа, в осмеянии порочных сторон действительности с точки зрения положительной истины, не абстрактно-разумной, как в просветительской сатире, но вытекающей из конкретного национально-исторического опыта.

Под флагом создания национального жанра ставилась во второй половине 1820-х—начале 1830-х годов и проблема нравственно-сатирического романа, защитником которого выступил Ф. В. Булгарин со своим «Иваном Выжигиным». Но от «Русского Жильблэза» Булгарина (так первоначально назывался его роман) тянулись нити к «Российскому Жильблэзу» В. Т. Нарезного, к традициям народно-бытового правописательства второй половины XVIII и начала XIX века (А. Е. Измайлов) в целом. «Какие книги более всего читаются, расходятся и печатаются на Руси?» — спрашивал В. Г. Белинский. И тут же отвечал: «Сочинения Матвея Комарова, „Жителя Москвы“, и творения гг. Ф. В. Булгарина и А. А. Орлова».⁷³

И действительно, творчество писателей-разночинцев XVIII века и представлений так называемой «народной» литературы 1830-х годов — явления одного порядка, суть которого Булгарин формулировал следующим образом. Над бедными людьми, рассуждал он, смеются, когда «они плачут по месту или по любовнице»,

⁶⁶ Там же, стр. 54.

⁶⁷ Лидия Гинзбург. О психологической прозе. «Советский писатель», Л., 1971, стр. 288 и сл.

⁶⁸ «Русский вестник», т. XXXII, № 3, 1861, стр. 297.

⁶⁹ М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в шести томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 203.

⁷⁰ П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. II, СПб., 1885, стр. 246.

⁷¹ Николай Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. I. СПб., 1824, стр. 285.

⁷² См., например: П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 136—137.

⁷³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, 1953, стр. 140.

а «бедные, в свою очередь, смеются, когда богатые из расчетов лопаются па уродах, будучи в состоянии иметь жен красавиц».⁷⁴ Поставив в нравственно-сатирическом повествовании тему социального благополучия, литература эта уловила тем самым практический аспект проблемы смеха, стоявший в русской культуре не менее остро, чем теоретико-эстетический.

В самом деле, трактат А. Т. Болотова, анализирующий понятие философской веселости, рассматривался им как «путеводитель к истинному человеческому счастью», идея благоденствия звучала в меланхолических раздумьях писателя-сентименталиста, эвдемонизм окрашивал веселые сдочки «Арзамаса» и т. д. И только романтизм, особенно в байроническом варианте, заменил тему счастья темой страдания. Но авторское признание в романе Н. Полевого «Аббадонна»: «Будем смешны — пусть только дозволят нам *быть счастливыми!*»⁷⁵ — обнажало «тайное тайных» романтического сознания, изнанку идеи страдающего индивидуализма.

Однако, подписавшись, пожалуй, под словами Н. Полевого, Ф. В. Булгарин и А. А. Орлов свели «практическую философию *ума русскогого*»⁷⁶ к элементарному практицизму. В их произведений мораль превращалась в «моральность», примененную к «низшей», утилитарной стороне жизни,⁷⁷ проблема социальной самозащиты понималась как утверждение житейской хватки, пороки светской гостиной обличались исходя из представлений о собственных пороках и выгодах, большей частью па уровне «лакейских обманов или сатирических рассказов в передней комнате».⁷⁸ И, наконец, лишенная таким образом в исходных посылах самостоятельности, литература эта не могла существовать без своего социального антипода — светского сатирического жанра.

Многочисленные «черчки большого света», описания «картинных галерей» и сцен городской, петербургской, московской жизни, «черт и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян», представляющих свет как занимательную книгу,⁷⁹ подобно «шизовому» оппоненту, прстепдовали па национальное значение, стремясь доказать и «бедняку *Ваньке* и богачу *Лвану*, что всем, «от царя до пастуха, дапо... одинакое и равное право па счастье, в нравственном отношении».⁸⁰ Но уловить общее «между мужиком... и между так называемым *баринном* (в смысле европейски образованного человека)»,⁸¹ постигнуть то, что лежало в основе подлинно национальной русской культуры, не было суждено ни Ф. В. Булгарину, с одной стороны, ни Д. Н. Бегичеву, с другой. Пафос исканий Фонвизина—Крылова—Грибоедова был им в равной степени недоступен.

Что касается сатирического творчества В. Т. Нарезного, то оно занимало несколько обособленное положение и в силу малороссийского оттенка, окрашивающего его произведения, и в силу осознания особых эстетических задач, стоявших перед бытописательной литературой. Признавая необходимость соединения, в духе XVIII века, полезного с приятным, Нарезный понимал и относительный характер того и другого. Предавая себя «свободному суждению каждого, не заботясь много, то ли точно почтет он приятным и полезным»,⁸² Нарезный расширил эстетические возможности сатирического описания. Отмечая в его романах «вкус почищенный», даже отсутствие вкуса, склонность к тельеризму, критика отдавала должное оригинальной манере письма Нарезного, способной передать колорит и живописность народного быта,⁸³ что также в большинстве случаев не удавалось нравственно-сатирическим повествованиям 1830-х годов.

5

Причина же художественно-эстетической и идеологической несостоятельности сатирического бытописательства заключалась не только и даже не столько в степени талантливости того или иного писателя, но прежде всего в ограниченности исторических возрений этого периода. Чтобы проникнуть в дух народа, надо быть

⁷⁴ Фаддей Булгарин. Полное собрание сочинений, т. IV, СПб., [1839], стр. 26.

⁷⁵ Николай Полевой. Аббадонна, ч. I. СПб., 1840, стр. 90.

⁷⁶ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 50.

⁷⁷ Там же, т. III, стр. 410—411.

⁷⁸ Название сочинения Ф. Кузнецова (М., 1834).

⁷⁹ Н. Б. Картиная галерея светской жизни, или Нравы девятнадцатого столетия, чч. I—II. М., 1833; В. В. Сцены из петербургской жизни, чч. I—II. СПб., 1835; Москва и москвичи. Записки Богдана Ильича Бельского, изданные М. Н. Загоскиным. М., 1842—1844; [Д. Н. Бегичев]. Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян, чч. I—VI, М., 1833, и т. II.

⁸⁰ [Д. Н. Бегичев]. Семейство Холмских, ч. I, стр. XVII.

⁸¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 122.

⁸² В. Т. Нарезный. Российский Жильбляз, или похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова, кн. I. Гослитиздат, М., 1938, стр. 4.

⁸³ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 204.

его историком — это положение прочно укрепились еще во времена Н. М. Карамзина. Но соотношение ценностей на шкале смеха также в значительной мере определялось характером исторического мышления, и потому проблемы пародности, смехового судопроизводства и историзма в литературе 30-х годов XIX века оказались спаянными. Не случайно за нравственно-сатирическим «Иваном Выжигиным» последовал у Булгарина «Петр Иванович Выжигин», нравственно-исторический роман.

Что касается исторического жанра, то в нем проблема смеха ставилась как проблема «устроения занимательных точек зрения» на историю.⁸⁴ Типичным источником этой занимательности являлся комизм ситуаций, в которые попадали герои исторического повествования. Так, комический случай в произведениях того же Булгарина вступал в легко устранимое противоречие с высоким providенциальным ходом истории и своей нелепостью должен был оттенить исторический providенциализм. Под своеправным пером А. Ф. Вельтмана, способным соединять несоединимые идеи, занимательное описание калейдоскопической случайности приобрело характер игры с жесткой необходимостью. Но, доведя принцип исторической анекдотичности до эстетического авантюризма,⁸⁵ освободив смех от булгаринской правоучительности, Вельтман, таким образом, порвал с принципом исторической адекватности в изображении героя. Более или менее удачные попытки достичь этой адекватности, сохранив элемент юмористического освящения, мы находим в исторической прозе М. Н. Загоскина. Наряду с общей живостью и занимательностью сцен старинной русской жизни А. С. Пушкин отмечал у него истину и добродушную веселость в показе характера.⁸⁶

Однако, делая некоторые уступки смеху, историзм 1830-х годов даже в наиболее демократическом варианте не пошел по пути его полного эстетического оправдания, что хорошо видно на примере Н. А. Полевого.

Понимая под истинной идеей истории представления о поступательности, детерминированности и целесообразности исторического развития, Н. Полевой писал: «История не может сказать нам, что будет... Она скажет нам только: „надейся! Все делается ко благу и к счастью человечества!“»⁸⁷ И благо представлялось ему не далекой мечтой о будущем, но воплощалось в «мудрости законов наших», «благодеяниях правительства», «добром, славном, умном русском народе» — в том, что служило для Полевого источником «утешительных» картин наряду с картинами «разительными и ужасными».⁸⁸ Выпуская сатирические приложения к «Московскому телеграфу» — «Новый живописец» (1830) и «Камер-обскура книг и людей» (1831), он призывал бичевать пороки и злоупотребления — «низость и невежество многих благородных, уничтожение неблагородных классов народа» — в их противоположности с добром, которого в России, по словам Н. Полевого, «не меньше зла».⁸⁹

Сняв, таким образом, проблему идеального будущего, автор «Истории русского народа» не только снижал значение сатиры в целом, но и подрывал основу романтического протеста — протеста личности, восставшей против общественной несправедливости. И это также находило поддержку в исторических исканиях эпохи. Еще Фихте предупреждал своих слушателей, что в его характеристике современной действительности они не найдут ни тона жалобы, ни тона личной сатиры: «... несовершенство, присущее всему роду, не должно быть предметом насмешек индивидуума...»⁹⁰ «Идея человечества»,⁹¹ утвердившаяся в западноевропейской и русской мысли, поставила под сомнение даже этическую законность индивидуалистического отрицания.

Компромиссность исторических взглядов Н. Полевого, сказавшаяся на его понимании сатиры, созвучна и принципу «золотой середины», исходившему из разделяемых им философско-эклектических построений Кузена.⁹² Большинство же русских людей 1830-х годов аналогичные выводы делались из гегелевской философии.

Опровержение мнения, «будто мир есть безумный, нелепый процесс», стремление оправдать «презираемую действительность»,⁹³ убежденность в том, что «такой пустоте, как добро ради добра»,⁹⁴ нет места в истории, и отсюда признание зако-

⁸⁴ Н. И. Надежди н. Литературная критика. Эстетика, стр. 279.

⁸⁵ Об авантюризме у Вельтмана в широком плане см.: В. Ф. Переверзев. У истоков русского реалистического романа, стр. 164 и сл.

⁸⁶ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 92.

⁸⁷ «Московский телеграф», ч. VII, № 1, 1826, стр. 111.

⁸⁸ Там же, ч. XXVIII, № 13, 1829, стр. 77.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Фихте. Основные черты современной эпохи. СПб., 1906, стр. 12.

⁹¹ Николай Полевой. История русского народа, т. I. М., 1830, стр. XIX.

⁹² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Изд. АН СССР, 1947, стр. 29.

⁹³ Гегель, Сочинения, т. VIII, стр. 35.

⁹⁴ Там же, стр. 28.

померности исторического зла привели Гегеля и его русских приверженцев, в частности В. Г. Белинского в 1837—1839 годах, к недооценке сатиры как формы искусства и как наиболее активной формы протеста. Но здесь мы выходим за пределы художественного смеха и вступаем в область философской эстетики, проблематика которой требует особого рассмотрения.

Что же касается академической эстетики 1800—1830-х годов, то в нее проблема смеха входила главным образом той стороной, которая соприкасалась с проблемой прекрасного в искусстве. Смешное, по традиционным представлениям, могло получить эстетическое достоинство лишь в виде «комической красоты»,⁹⁵ прекрасной художественной формы, оправдывающей своей изящностью смешное содержание.⁹⁶ В суждениях о комическом рационалистическая эстетика исходила как из аристотелевской традиции, так и из теории и практики классицизма. По-прежнему актуальным, например, оставалось учение о «трех стилях», отождествляющее смешное с низким, а серьезное и трагическое с высоким стилем искусства. Позволяя переход «из тона шутливого» в тон «величественный», авторы эстетических пособий, как правило, считали невозволнительным обратный ход⁹⁷ и смешные стили в произведении.⁹⁸ Уловить же существенные изменения в литературно-художественной практике и дать им новое объяснение эстетика смогла лишь сблизившись с критикой (А. Ф. Мерзляков, О. М. Сомов), отдельные положения которой по вопросам комического мы приводили выше (П. А. Вяземский, А. А. Бестужев, П. А. Плетнев и др.). Обогатившись же основными достижениями современной западноевропейской философско-эстетической мысли («любомудры», А. И. Галич) и дав им национально-своеобразную интерпретацию применительно к русской литературе (молодой С. П. Шевырев, Ив. Киреевский, Н. И. Надеждин), эстетика поднялась в 1820-х годах на определенный уровень. Однако глубокое осмысление проблемы комического стало возможным лишь во второй половине 1830—1840-х годов, непосредственно на основе гоголевского смеха (Белинский, славянофилы, Вал. Майков).

Поставив в центр пересечения основных линий художественного смеха в литературе догоголевского периода «Горе от ума», мы сознательно обходим имя Пушкина, в чьем творчестве слышатся и сатирические колкости в духе XVIII века, и весело-печальная меланхолия, и эпикурейский гедонизм, и мягкий юмор, и тон «сообщительной» и вольнолюбивой веселости, и резкий протест личности, и трагический скепсис — словом, все отмеченные выше оттенки и формы смеха. Уловив те или иные тенденции в его развитии, Пушкин, с одной стороны, давал им завершенное воплощение, но, с другой, — переосмыслял, углублял, наполнял «диалектическим» содержанием. Серьезность он проверял шуткой, трагедию дополнял комедией, патетику совмещал с иронией. Отсюда знаменитые пары: «Борис Годунов» — «Граф Нулин», «Полтава» — «Домик в Коломне», маленькие трагедии — сказки, сосуществование лирической и юмористической стихий в «Евгении Онегине».

Подробное рассмотрение всего этого — большая и особая тема. Здесь мы считаем возможным отметить лишь следующее.

В основе пушкинского смеха лежит совершенно отличный от его предшественников и современников подход к жизненным ценностям. Это не есть ни интеллектуально-этическая дискредитация одной сторон действительности за счет других, ни эстетизация их, равнодушная к вопросам социально-исторической правомочности какого-либо явления, ни субъективизация отрицательного или положительного пафоса. Пушкинский смех направлен на выявление прогрессивной истины — эстетической, моральной, социально-исторической, личной и общей одновременно, поэтому он синкретичен и в конечном счете позитивен. Именно эта позитивность, вытекающая из гармонической полноты мировосприятия и внутренней уравновешенности пушкинской поэтики, препятствует выделению «смехового» начала в качестве вполне самостоятельного явления. «Его нельзя назвать ни поэтом грусти, ни поэтом веселия, ни трагиком, ни комиком исключительно: он все...»⁹⁹ — писал Белинский.

Дальнейшему развитию критического направления в русской литературе, как и расцвету гоголевского смеха, Пушкин содействовал не отдельными аспектами своего творчества, но всей идейно-образной системой, поставившей художественное мышление эпохи на еще небывалую высоту.

⁹⁵ Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем. СПб., 1825, стр. 46.

⁹⁶ Липецкие лекции (по записям А. М. Горчакова). Публикация Б. С. Мейлаха. «Красный архив», 1937, № 1 (80), стр. 203—206.

⁹⁷ Николай Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. I, стр. 403.

⁹⁸ Н. Кошанский. Общая риторика. СПб., [1829], стр. 115. Более детальный анализ русских эстетических взглядов на проблему смеха см.: П. В. Соболев. Категории комического в русской эстетике 1800-х—1840-х годов. В кн.: Категории этики и эстетики. Л., 1973.

⁹⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 557.

ПРОКЛАМАЦИЯ «БАРСКИМ КРЕСТЬЯНАМ ОТ ИХ ДОБРОЖЕЛАТЕЛЕЙ ПОКЛОН»

(РЕЗУЛЬТАТ ИЗУЧЕНИЯ РУКОПИСИ И АРХИВНЫХ ДЕЛ)

Прокламация «Барским крестьянам...», этот документальный памятник одного из самых напряженных периодов русской истории, упоминаемый в сотнях исторических трудов, цитируемый и анализируемый в десятках монографий и диссертаций, вызывающий оживленные дискуссии,¹ остается до сих пор почти не изученным именно как документ. Нет ни достаточно полно комментированного издания текста, ни фотовоспроизведения его.² Нет и новых удовлетворяющих научным требованиям издания материалов политических процессов 1860-х годов, к которым эта прокламация имела самое непосредственное отношение. Процессы Михайлова и Шелгунова известны лишь в изложении М. К. Лемке; процесс московских студентов — из статьи В. Алексеева, сообщения Лемке и работы Б. П. Козьмина «П. Г. Зайцевский и „Молодая Россия“», — причем во всех трех многие материалы опущены и многие пересказаны; процесс Чернышевского после трех публикаций Лемке (1906 года — в «Былом», 1907 года — в книге «Политические процессы М. И. Михайлова, Д. И. Писарева и Н. Г. Чернышевского» и в новом издании этой книги 1923 года, озаглавленном «Политические процессы в России 1860-х гг.») был издан в 1939 году Н. А. Алексеевым и совсем недавно И. В. Порохом. Книга Н. А. Алексеева, лучшего публикатора и знатока наследия Чернышевского, сумевшего прочесть и расшифровать многие сотни страниц его рукописей, вышла, к сожалению, в издательстве, не обладавшем ни техническими возможностями, ни достаточно квалифицированными кадрами для удовлетворительного исполнения такой работы. Книга появилась в свет без аппарата, она полна опечаток, в ней неправильно размещены документы, неправильно употреблены шрифты³ и т. д. Выпущенная тем же издательством книга И. В. Пороха⁴ повторяет ряд технических ошибок предыдущего издания, дает не окончательный выверенный текст (хотя многие пропуски и искажения прежних изданий устранены), а главное, не позволяет составить правильное представление о ходе событий вследствие неумеренной системы расположения материалов, резко нарушающей хронологическую последовательность.

В ожидании появления капитальных источниковедческих трудов целесообразным представляется рассмотреть документированной истории прокламации «Барским крестьянам» и самой рукописи.

История рукописи (1861—1864 гг.). *Первое по времени* упоминание прокламации находится в доносе семнадцатилетнего дворянина Николая Дмитриева Костомарова, посланном 9 августа 1861 года графу Шувалову, управляющему III Отделением («Представляю Вашему сиятельству подлинные письма к войску и крестьянам...»)⁵ В это время III Отделение торопливо собирало материалы и разыскивало разбегавшихся на кашкулы московских студентов, готовя процесс арестованных 22 июля Зайцевского и Аргиропуло и их товарищей (30 июля был арестован студент Новиков, 2 августа — Яценко, 4 августа застрелен студент Маккавеев, и облик его компаты был произведен уже посмертно; ряд арестов был произведен позже).

Проживавший в Москве отставной офицер Всеволод Костомаров, познакомившийся еще в конце предыдущего года с несколькими студентами, занимавшимися тайным печатанием, и на очень недолгое время примкнувший к ним, теперь дрожал в ужасе. Человек робкий и болезненно самолюбивый, старший сын в обеднев-

¹ См., например, вып. 5 (1968) и вып. 6 (1971) саратовского сборника «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы».

² До недавнего времени была известна только *первая страница* прокламации, неоднократно воспроизводившаяся в разных изданиях начиная с 1928 года. Нечеткий снимок первой и *последней страницы* (давших на развороте), опубликованный в 1932 году в «Литературном наследстве» (т. 3, стр. 261), вообще остался незамеченным. Недавно в книге И. В. Пороха «Дело Чернышевского» (1968) появился снимок *второй страницы* (а не листа, как значится на стр. 367), а С. А. Рейсер опубликовал в альманахе «Прометей» (т. 3. Изд. «Молодая гвардия», 1967, стр. 214—215) фотокопию *одиннадцатой и начала последней страницы*.

³ Процесс Н. Г. Чернышевского. Архивные документы. Редакция и примечания Н. А. Алексеева. Саратов, 1939.

⁴ Дело Чернышевского. Подготовка текста, вводная статья и комментарии И. В. Пороха. Саратов, 1968. Рецензия А. А. Демченко на эту книгу помещена в журнале «Русская литература» (1970, № 1, стр. 238—244).

⁵ ЦГАОР, ф. 109, 1 экз., д. 212/1861 г., л. 144. См. также в кн.: Процесс Н. Г. Чернышевского, стр. 101. В «Дело Чернышевского» не вошел.

шей дворянской семье,⁶ исключенный за неспособность к военным наукам из Милановского артиллерийского училища, он прослужил три года в кавалерийских полках. В 1859 году получил отпуск для лечения, просрочил его, переехал в феврале 1860 года из Петербурга в Москву, где рассчитывал получить должность репетитора в Первом кадетском корпусе, слова заболел и был окончательно уволен из военной службы в октябре 1860 года.⁷ Костомарову легко давались языки, и, поселившись в Москве, у матери, он начал переводить итальянские, английские и немецкие стихи для журналов, познакомился с поэтом Плещеевым, незадолго до этого возвращенным из ссылки и также недавно обосновавшимся в Москве. Сам очень пуждавшийся в это время, Плещеев помогал начинающему переводчику и советами и книгами, познакомил его со своими друзьями⁸ и в начале 1861 года дал ему рекомендательное письмо к Михайлову. Костомаров, успевший осенью 1860 года издать вместе с Ф. Бергом первый выпуск сборника переводных стихотворений под названием «Поэты всех времен и народов», предложил Михайлову (первая встреча их, видимо, состоялась в январе) принять участие в этом сборнике, и Михайлов дал для второго выпуска ряд своих переводов.⁹ Оба выпуска печатались в типографии Каткова в Москве. Костомаров свел знакомство с корректором этой типографии П. Петровским-Ильенко и узнал, что корректор с двумя товарищами набирают и печатают у себя дома «Разбор сочинения Корфа о восшествии на престол императора Николая I» Огарева. До этого в Москве изготовлялись только литографированные подпольные издания. Тайное печатание открывало неуемной амбиции Костомарова новые перспективы: он уговорил своих новых знакомых отпечатать сочиненную им антицерковную поэму, пообещал им помочь сбыту книги Огарева в Петербурге и около 15 февраля отправился с ними туда.¹⁰ Костомаров показал Михайлову свое «революционное стихотворение», объявил, что у него устроена подпольная типография и он готов печатать там, что потребуется.¹¹ Как известно из воспоминаний Шелгунова, услуги хвастливого улана были приняты, с ним договорились о печатании прокламаций, и в самом начале марта он уехал назад в Москву.¹² Сам он не имел ни средств, ни типографских принадлежностей, ни опыта, поэтому только в конце марта с помощью студентов, получивших деньги в Петербурге, был приобретен шрифт («1 пуд и 33 с четвертью фута мелкого корпуса № 1») и малый чугунный стапок за 65 рублей.¹³ Все это привезли в комматку, спящую Сулиным на втором этаже в доме матери Костомарова, в Марьиной роще. Набирать начали не прокламацию Шелгунова «Русским

⁶ Сведения о семействе Костомаровых приведены М. К. Лемке в его «Политический процесс в России 1860-х гг.» без указания источника. В деле 212 ЦГАОР отсутствуют в настоящее время листы 450 и 451, где должны были находиться эти сведения. Всюду Костомаров не был родственником историка Н. И. Костомарова, по, видимо, хвалился родством с ним: отсюда ошибочное указание Шелгунова в «Воспоминаниях», повторенное потом Лемке и встречающееся в других работах, будто предатель был племянником историка.

⁷ ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 212/1861 г., лл. 452—453.

⁸ В том числе с бывшим пестрашвенцем А. П. Милюковым, автором популярного «Очерка русской поэзии». В 1863 году Костомаров пытался спровоцировать арест Милюкова адресованным ему «дружеским письмом» (ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 236/1863 г.), а еще раньше собиравшись ему адресовать обширное послание, помещенное 5 марта (развернутый донос на Чернышевского) и получившее затем мифического адресата. В следующем году он постарался скомпрометировать и Милюкова и другого московского педагога, помогавшего ему в изучении языков и литературы, С. И. Назарянца, проставив их имена на своей книге, отпечатанной в типографии III Отделения. В 1863 году Костомаров (не без участия своего приятеля Федора Берга) сфабриковал донос и на Плещеева, подвергший последнего длительному (на несколько лет) полицейскому наблюдению (для судебного обвинения данных в допос не хватало) — ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 97, ч. 69/1863 г.

⁹ Второй выпуск сборника «Поэты всех времен и народов» вышел в 1862 году, когда Михайлов уже был отправлен на каторгу. Туда были включены восемь переведенных Михайловым стихотворений (пять — Роберта Бернса, два — Гейне и одно — Лидерсена).

¹⁰ ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 258/1859 г., лл. 25, 27.

¹¹ На самом деле типографии у Костомарова никакой не было, набирать и печатать он не умел, только видел, как это делали его новые приятели. Старый печатный стапок имелся у студентов Сулина и Сороко, которые вместе с корректором Петровским-Ильенко отпечатали к февралю 1861 года «Разбор книги Корфа», а затем, видимо, перед поездкой в Петербург, отпустили по просьбе Костомарова его поэму с фамилией автора. Стапок этот совсем пришел в негодность, и студенты надеялись на вырученные от продажи книги Огарева деньги купить новый.

¹² Н. В. Шелгунов, Л. П. Шелгунова, М. Л. Михайлов. Воспоминания в двух томах, т. I. Изд. «Художественная литература», 1967, стр. 243. См. также: ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, д. 37, л. 405; Дело Чернышевского, стр. 234.

¹³ ЦГИА, ф. 1582, оп. 14, ед. хр. 2148, лл. 275—280, 316—319, 322.

солдагам», а привезенную студентом Сороко прокламацию «Барским крестьянам». Пометы на рукописи показывают, что набор производился понемногу, разными руками, и до конца доведен не был. Часть текста набрали Сулиц и Сороко, часть — Костомаров, впервые взявший за верстатку. Можно предположить, что студенту либо заметили шпионство членов семьи Костомарова, либо пришли в раздражение от его претензий и убедились в его трусости (эффект подосланной им записки-предостережения был вполне убедителен), и, едва начав «отпечатать» первую форму (примерно треть текста), прервали работу. Они унесли с собой какие-то детали стапка и часть приффта. Немногие оттиски и подлинники воззваний остались у Костомарова и были потом выкрадены его братом, который представил (как писал в августе в своем доносе) пять оттисков московскому полицмейстеру (в апреле эту должность занимал еще А. Л. Потапов, в июне был назначен граф Крейц); один был передан (может быть, переслап) Михайлову. Никаких следов оттисков не осталось. Следственная комиссия под председательством Соболевского, разбиравшая дело студентов, никого из подсудимых об оттисках не спрашивала. Видимо, они были своевременно уничтожены.¹⁴

Итак, прокламация была привезена возвратившимся в Москву студентом Сороко 28 марта, набралась после этого числа, скорее всего, в первые дни апреля, затем пролежала спрятанной все лето, а 9 августа была отправлена (вместе с прокламацией Шелгунова) при письме-доносе в Петербург.¹⁵ Канцелярия III Отделения приготовила 15 августа изложение присланных документов и 24-го оно было доложено царю, находившемуся тогда в Крыму. Именно это изложение и читали жандармские и судейские чиновники (*полная копия с рукописи была снята много позже*), поэтому следует ознакомиться с ним, точнее, со второй его частью.

«2) Барским крестьянам от их доброжелателей поклон.

„Ждали вы, что даст вам царь волю, вот вам и вышла от царя воля“. Нет, все остается по-прежнему на два года, потом размежевание на 30 лет, устраивать будут новое управление, которое будет сочтено вас больше прежнего, да ссылат в Сибирь. Одно название изменилось: прежде были крепостные, а теперь обязанные — не пазвали вольные. Кроме того, в это время отнимут у вас всю землю. Продавать же вам будут по такой цене, что в целую жизнь не заплатите; отнимут лес, озера, избы заставят снести на болота, в нищих обратят, и крестьянин делается рабом хуже прежнего.

Вообще в этом сочинении возмутительным образом критикуется большая часть Положения о крестьянах. Притом, будучи написано языком простонародным, оно бьет в самые чувствительные струны сердца хлебопашца, наводя его на грустные размышления о священных для него предметах — гробах отцов и матерей.

Потом рассказывается также языком, совершенно понятным простому крестьянину, политическое устройство государств Европы и Америки. Устройство это предлагается крестьянам в пример и в то же время противопоставляется ему правительство в России, но в таких характерических темных чертах, которые легко могут возбудить простолюдина.

В заключение предлагается барским крестьянам самим добывать землю и волю, для чего должны они соединиться с крестьянами государственными и удельными, а также с войском, и тогда уже приступить к открытому действию.¹⁶

Прокламации (обе рукописи, присланные доносчиком) были переданы затем подполковнику Житкову, выехавшему 16 августа в Москву. Вечером 17-го он сообщил начальнику III Отделения графу Шувалову шифрованной телеграммой, что отыскал «доносителя» и что «дело не новое, а одно с Зайчневским». Заключение было сделано со слов Николая Костомарова и более подробно изложено в написанном на следующий день письме: «Не подлежит никакому сомнению участие писателя Михайлова: его рукою писано воззвание к крестьянам, и так как, быть может, оно будет нужно для сличения его руки, то я при сем его пересылаю к Вашему

¹⁴ Сохранившиеся в делах письма и прошения Н. Н. Костомаровой показывают ее причастность к попыткам всех трех ее сыновей превратить доносительство в профессию; лестные характеристики Всеволода и Николая Костомаровых, исходящие из канцелярии московского жандармского штаб-офицера Воейкова, позволяют думать о ее связях с чиновниками этой канцелярии. См.: ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 258/1859 г., лл. 27, 52—53; д. 212/1861 г., лл. 157 об.—158.

¹⁵ ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 212/1861, лл. 144—149 об. О возвращении в Москву Сороко и Петровского-Ильенко см.: ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 258/1859 г., лл. 55—56. Время отправки прокламации очень существенно, между тем некоторые исследователи указывают ошибочную дату.

¹⁶ ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 212/1861 г., лл. 147—149.

спячку, — Михайлов теперь находится в Петербурге».¹⁷ К письму Житкова был приложен второй, более подробный донос Николая Костомарова.

В тот самый день, 18 августа, Чернышевский, бывший в Москве проездом по дороге в Саратов, заехал к В. Костомарову и недолго разговаривал с ним. На следующий день Костомаров отправился в Петербург, пробыл там 4 дня (20—24 августа), виделся несколько раз с Михайловым, отказался взять у него для распространения в Москве прокламацию «К молодому поколению», опять рассказывал об угрозах братца Николки, жалуясь на безденежье, но ни Михайлов, ни Шелгунов, только что вернувшийся из-за границы и раз встретившийся с Костомаровым, не подозревали действительной опасности. Костомаров вернулся в Москву 25 августа, почью у него был произведен обыск и найден под полом в беседке новый типографский шрифт. 26 августа его отправили с жандармом в Петербург. Граф Шувалов 28 августа сообщил петербургскому генерал-губернатору, что «признается необходимым отклонить выдачу заграничного паспорта» Михайлову,¹⁸ а первого сентября, как известно, у Михайлова был произведен обыск, после которого он с несколькими друзьями в ближайшие же дни (2—6 сентября) распространил в Петербурге и разослал по почте прокламацию «К молодому поколению». Затем арестованный Всеволод Костомаров, содержащийся при III Отделении, сочинил первое произведение в том жанре, который ему пришлось впредь разрабатывать, — дружеское письмо, содержащее нужные для жандармов и следствия сведения и «случайно» попадающее им в руки.¹⁹ В этом первом письме изобличался тот из новых знакомых Костомарова, кто всего более заботился о нем, делился с ним последними деньгами и всячески помогал ему стать серьезным литературным работником, — Михайлов. (Михайлов был арестован 14 сентября, а 29 сентября было приказано передать матери корнета Костомарова сто рублей серебром «в виде негласного пособия».)²⁰

Для рассмотрения дела московских студентов была учреждена «Следственная комиссия по делу об издании и распространении злоумышленных сочинений под председательством Собещанского», и 11 сентября III Отделение препроводило в Комиссию начатое дело о студентах № 212 и взятые у них при обысках книги и бумаги; в перечне последних под пятым номером значилось: «В особом пакете два рукописных воззвания: а) к Барским крестьянам и б) к Русским солдатам».

Итак, рукопись прокламации была передана в Следственную комиссию. III Отделение вскоре затребовало ее назад, чтобы предъявить Михайлову при дознании, но уже 29 сентября возвратило. Михайлов, как известно, был осужден «за распространение злоумышленного сочинения, в составлении коего он принимал участие», т. е. воззвания «К молодому поколению», а показание его «о бывших в руках его рукописных сочинениях „К солдатам“ и „К крестьянам“, переданных им отставному корнету Всеволоду Костомарову, одно лично, а другое через студента Сороко», было сообщено Следственной комиссии, занимавшейся делом студентов. В деле Михайлова была оставлена копия только одного воззвания — «К молодому поколению».

Следствие по делу студентов не обнаружило связей между кружком Аргиропуло и Зайчневского и маленькой группой, пытавшейся напечатать прокламацию, полученные от Михайлова. Видимо, В. Костомаров ни с кем из членов студенческого кружка не был знаком, не имел возможности никого из них оговорить. Из его показаний на допросах и на очных ставках с Сулиным, Сороко и продавцами типографских принадлежностей следовало, что Петровский-Ильенко, Сулин и Сороко занимались печатанием запрещенной книги в конце 1860 года, а затем — при его участии — взялись было за печатание прокламаций, которое он сам прервал. Сулин и Сороко отрицали все, что могли; обыск у них ничего не дал. Приговор, вынесенный 26 сентября 1862 года и объявленный 2 января 1863 года, гласил: «Отставного корнета *Всеволода Костомарова*, 23 лет, за напечатание воззвания „К барским крестьянам“, по содержанию своему направленного к возбуждению восстания против верховной власти, имени у себя такового же воззвания „К солдатам“ и подобного рода литографированного сочинения *Огарева* под названием „На Новый год“, участие в распространении запрещенного сочинения *Огарева*, „Разбор книги Корфа“ и открытие типографской работы без дозволения правительства, — лишив некоторых особенных прав и преимуществ... заключить в крепости на 4 года»; «Студента Московского университета *Якова Сулина* за участие в напечатании и распространении „Разбора книги Корфа“ и печатание в типографии, открытой без дозволения правительства, — заключить в смиренный дом на 3 месяца, оставив его в сильном подозрении в печатании возмутительного воззвания „К барским крестьянам“ с знанием содержания сего сочинения»; «Бывшего студента Московского университета дворянина *Иосифа Сороко* оставить в сильном

¹⁷ Там же, лл. 157—158 об.

¹⁸ Там же, л. 195—195 об.

¹⁹ Там же, д. 274/1861 г., л. 52—52 об. Это письмо с фальшивой датой «25 августа» на самом деле было написано значительно позже, около 10 сентября.

²⁰ ЦГАОР, ф. 109, л. 1 эксл., д. 212/1861 г., лл. 266—267, 286—287.

подозрени как в участии в составлении возмутительного воззвания „К барским крестьянам“, так и в распространении запрещенного сочинения Огарева „Разбор книги Корфа“, — впушив Сороко быть впредь осмотрительнее при продаже и передаче книг сторонним лицам и обращать при этом внимание на пропуск их цензуры, — под опасением в противном случае ответственности по 1370 статье XV т. Законов книги 1-й).

В решениях суда об остальных 26 участниках этого процесса прокламации «Барским крестьянам» и «Русским солдатам» не упоминались.

Приговор Костомарову был тут же смягчен: «Присужден к выдержанию в крепости в течение 6 месяцев и, по выдержании сего срока, предпаччен к отправлению на службу на Кавказ рядовым»²¹ — при условии, что он расскажет «об известных ему злоумышленных действиях разных лиц». Этого потребовали от него и раньше: все лето 1862 года Костомаров писал сыщику Путилину ипосказательные письма, сочинил с ним вместе «записки» о революционных обществах, используя текст прокламации «Молодая Россия», и даже поддельвал «плакарды» от имени «Революционного комитета» (когда был отпущен под домашний арест) тем самым шрифтом, который был взят у него при обыске.²² Но все это не обеспечивало пужных следствию материалов. 10 января 1863 года Костомарова привезли из Москвы в Петербург и посадили в крепость. Там под руководством управляющего III Отделением А. Л. Потапова он и сочинил «письмо к Соколову» и поддельные под черк Чернышевского записку к себе и «письмо к Алексею Николаевичу». Труды его были оплачены. «Хотя показания рядового Костомарова и улики, им представленные к обвинению Чернышевского и Шелгунова, не имели полного успеха, но они были, однако, достаточным основанием преданию Чернышевского и Шелгунова суду, и потому справедливо было бы предоставить ему и его семейству то денежное пособие, какое испрошено уже...»²³ 25 июня 1863 года Костомаров расписался в получении 500 рублей серебром, а год спустя в типографии III Отделения была напечатана составленная им «История литератур древнего и нового мира» и было указано: «В видах вознаграждения услуг рядового Костомарова дешифр, следовавшие от него за печатание его сочинений и за бумагу, купленную для этого издания, всего 1366 р. 35 коп. сер., принять на счет сумм III Отделения».²⁴

В то время как Костомаров готовил свои «письма», Следственная комиссия под председательством А. Ф. Голицына приняла к своему производству дело о нем («разжалованном в рядовые») и затребовала «относящиеся к делу бумаги». В числе этих бумаг было и воззвание «Барским крестьянам», о котором Чернышевского спрашивали на допросе 16 марта 1863 года, когда ему предъявили поддельную записку. Самую прокламацию Чернышевскому не предъявляли, и в деле его нет даже ее копии. Только в суммирующей «Записке» (которая составила потом «Определение о Чернышевском») содержится вместе с другими выписками и копия прокламации, снятая с подлинника.²⁵ Другая копия была сделана (к началу марта 1863 года) для дела Шелгунова.²⁶ Более точная и полная (в нее вошли все вычеркнутые строки), она осталась вне поля зрения исследователей, хотя сопоставление ее с имеющейся в сенатском «Определении о Чернышевском» полезно для понимания некоторых особенностей последней (воспроизводившейся несколько раз М. К. Лемке).

Подлинник же прокламации «Барским крестьянам», как и подлинник прокламации «Русским солдатам», был возвращен в Шестой департамент Сепата и сохранился в «Приготовительном архиве» этого департамента (как одно из приложений

²¹ ЦГИА, ф. 1151, т. V, ед. хр. 112, лл. 106 об.—114, 130; ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 230, ч. 176, л. 1.

²² Эти небольшие «плакарды», учитывающие впечатление, произведенное на публику «Молодой Россией», были отпечатаны синей краской в нескольких экземплярах и сохранились в деле Костомарова (ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 230, ч. 176А (к делу), л. 47, а, б, в) и в деле Плещеева (ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 97, ч. 69/1863 г., л. 7, а, б, в). Вот самая короткая из них: «Революционный Комитет в настоящее время нашел возможным не только заявить о своем существовании, но и расширить программу своей деятельности посредством печати — поэтому в заседании 5 апреля 1862 года решено с 15 октября 1862 года издавать газету „Мысль и дело“. (Программа газеты будет рассылаться 6 сентября)».

²³ ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 230, ч. 176, лл. 62—63, 67—70.

²⁴ Там же, лл. 80—81 (18 июня 1864 г.).

²⁵ Там же, ф. 112, д. 40, лл. 142—169. Писарь, делавший копию, не разобрал и неправильно списал некоторые слова подлинника; сверявший копию чиповник впис карандашом поправки, следы которых остались и после подчисток писаря.

Эта «Записка» была дана Чернышевскому для ознакомления 13 августа и находилась у него в камере более месяца, пока он не закончил своего «рукоприкладства» по ней, в котором (пункт 25) говорится: «Просмотрев прокламацию к барским крестьянам, я вижу...» (ЦГАОР, ф. 112, д. 38, л. 189; д. 40, л. 233 об.).

²⁶ ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 230, ч. 28А, лл. 180—191 об.

к делу «О печатании и распространении злоумышленных сочинений»), пока не был 31 декабря 1871 года препровожден при описи № 14 в основной архив.²⁷ Все эти материалы стали доступны историкам только после революции и находились на виду лишь пять лет (1923—1928). Затем дела студентов (в отличие от прочих политических процессов тех лет, выделенных в фонды 109 и 112 ЦГАОР) были почему-то возвращены в фонд Шестого департамента Сената, впоследствии перешли в Ленинград, где их и обнаружил после многолетних поисков ленинградский исследователь С. А. Рейсер в 1965 году. Теперь дело «Об издании и распространении злоумышленных сочинений» находится (как и прочие дела московских студентов) в ЦГИА: ф. 1582, оп. 14, ед. хр. 2148—2154; прокламация «Барским крестьянам» составляет первое приложение к этим делам (ед. хр. 2155), а прокламация «Русским солдатам» — второе (ед. хр. 2156).

История публикации воззвания. Историки сначала имели дело с несовершенной копией воззвания, а подлинника не знали. М. К. Лемке обнаружил копию в упомянутом уже сенатском «Определении о Чернышевском» и опубликовал ее трижды (как указано в начале этой статьи). Эта копия была сделана с *подлинника*, писарь не сумел разобрать нескольких слов и затем вписал или исправил их по указанию чиновника, сверявшего копию и делавшего поправки и вставки карапашом (в большинстве случаев они остались нестертыми). Некоторые пераобработанные слова были непонятны и тому, кто готовил копию для дела Шелгунова; видимо, один из этих переписчиков и подчеркнул их точкой чернильной линией. В копии, введенной в «Определение о Чернышевском», *вычеркнутые слова и абзацы не воспроизведены* (т. е. в ней отсутствует призыв к крестьянам готовиться к вооруженной борьбе). Сверявший чиновник довольно тщательно исправил мелкие ошибки писаря, но некоторых все же не заметил (например, «братъ» вместо «драть» в 6-м абзаце), а некоторые усугубил (так, неправильно воспроизведенное слово «каково» во 2-м абзаце он переписал из «на ново» на «не пово»); кроме того, он выправил казавшиеся ему малограмотными формы (предлог «об» везде заменил на «о», «в исправду» переделал на «взаправду»), вставил кавычки и восклицательные знаки при повторявшихся в тексте обращениях («Государственным и удельным крестьянам от их доброжелателей поклон!», «Солдатам русским от их доброжелателей поклон!»).

Лемке воспроизвел в 1906 году *исправленный* текст, не обращая внимания на характер исправлений. Помимо тех отклонений, которые имелись в копии, он внес несколько десятков своих (пропуски, перестановки, спонтанно возникшие при переписке замены слов); в издании 1907 года ошибок стало больше; в издании 1923 года почти ничего не было исправлено.

В 1923 году вышла еще одна книга, озаглавленная почти так же, как труд М. К. Лемке, — «Политические процессы 60-х гг.», под редакцией Б. П. Козьмина. На титульном листе указывалось, что материал подготовлен к печати В. П. Алексеевым. На стр. 188 этой книги, перед текстом прокламации сообщается: «До сих пор это воззвание воспроизводилось с копий, ибо, как это ни странно, в деле Чернышевского подлинное воззвание отсутствовало. Оно оставалось в производстве Следственной комиссии Соборанского по делу, по которому привлекался сам Костомаров. Принимая во внимание, во-первых, во-вторых, то, что до сих пор воззвание „Барским крестьянам“ воспроизводилось с пропусками и ошибками, а, во-вторых, то, что подлинник дает возможность установить поправки, внесенные в воззвание во время составления, — считаем необходимым воспроизвести его с сохранением правописания подлинника». Действительно, в издании Козьмина впервые были воспроизведены вычеркнутые абзацы и большинство вычеркнутых слов. Текст содержит лишь немного мелких пропусков и изменений («уже» вместо «уж» и т. п.).

В 1926 году вышел сборник «Прокламации шестидесятих годов». Редактором его был Ф. Ф. Раскольников, подчеркнувший в предисловии, что «в исправном виде прокламация нигде не появлялась» (стр. 4) и указавший на недостатки публикаций Лемке (издание Козьмина вообще не упомянуто). Вычеркнутые места в этом издании не воспроизводились, текст в основном совпадает с данным у Козьмина, но в нескольких случаях возвращается к Лемке, возобновляя допущенные им ошибки, а кроме того, содержит несколько «собственных ошибок».

Наконец, в 1928 году прокламация была опубликована М. В. Нечкиной в первом томе «Избранных сочинений» Н. Г. Чернышевского (стр. 143—152, примечания на стр. 549—554). В этом издании впервые дано описание рукописи и фото первой ее страницы (этот снимок, более или менее отретушированный, воспроизводился потом многократно в учебниках, хрестоматиях, на плакатах и т. д.), включены в текст при оговорке в примечаниях почти все вычеркнутые слова и буквы. В остальном текст очень близок к опубликованному Раскольниковым (те же мелкие пропуски, те же ошибки копирования). С точки зрения современного уровня текстологии, это издание является несовершенным (недостаточно строго выверен текст, отсутствует собственно текстологический анализ: включены

²⁷ ЦГИА, ф. 1582, инв. оп. 14, стр. 316.

в основной текст вычеркнутые и замененные в нем слова; даны разрядкой слова, подчеркнутые *позднее*; некоторые вычерки и поправки оставлены без внимания или объяснены неточно).

Как уже указывалось, рукопись, переданная из московского архивохранилища в ленинградское, была в 1965 году отыскана С. А. Рейсером, вновь опубликованная в 1967 году.²⁸ Это издание — при всей полноте описания и рассмотрении, при высоком уровне текстологического анализа — все же вызывает ряд возражений. Прежде всего, ошибочным представляется самый подход С. А. Рейсера к рукописи как к *копии*, снятой неизвестным лицом с несохранившегося оригинала. На самом деле это не копия, а *оригинал*, написанный под диктовку автора, что явствует из анализа документа. Обратимся же к его рассмотрению.

Воззвание занимает 6 отдельных листов (12 страниц) почтовой бумаги английского производства, плотной, жестковатой, «соломенного цвета». Пишущий использовал два нормальных двойных (четырёхстраничных) почтовых листа и два отдельных (двойные листки за время хранения вшитыми в дело перетерлись или разорвались по сгибу). Расположение водяных знаков и размер показывают, что листки происходят из двух разных пачек. Длина их колеблется (при разрезывании больших бумажных листов на почтовые листки неизбежно возникал некоторый перекосяк) от 195—196 мм у сгиба до 198—199 мм у наружного края, ширина верхнего края составляет 125—126 мм, нижнего же чуть меньше — 124 мм. Водяные знаки (название фирмы TOWGOODS и слово SUPERFINE, т. е. «высшего качества») расположены в две строки (на одних листках ближе к середине, на других ближе к верхнему краю) и пересекаются сгибом. Первый двойной листок не имел, естественно, нумерации, второй был помечен самим писавшим цифрой «2» (в правом верхнем углу); от этого второго листка осталась только половина. (Допустимо предположение, что вторая половина, точнее, третья страница этого листка была испорчена помарками или поправками и потому оторвана). Далее идет опять двойной листок, помеченный цифрой «3». Окончание написано на половине листка (происходящей из другой пачки), возможно, оторванной заранее (последняя страница заполнена менее чем на три четверти); номер не проставлен.

Вся рукопись выполнена *одной рукой в один прием* довольно быстрым темпом, ускорившимся к концу: последняя треть текста написана без пауз и остановок. Для того чтобы написать текст такого объема (около 22 тысяч знаков), требовалось часа четыре; почерк остается четким, твердым и одинаково связным на протяжении всех 12 страниц. В тексте есть вычерки, вставки и поправки, сделанные *в процессе писания*. Характер их позволяет с полной уверенностью заключить, что перед нами *текст, писанный под диктовку*, а отнюдь не *копия*.

Пишущий под диктовку не всегда успевает правильно уловить интонацию диктующего, отсюда неправильная (тут же, «на ходу», большей частью исправляемая) постановка знаков препинания; иногда пишущий не успевает, отстает и тогда пропускает слова, особенно при переходе со строки на строку (он может тут же спохватиться и вставить пропущенное или же продолжать, не заметив огреха); иногда, заторопившись, обгоняет диктующего, предугадывая — бывает, в невпазд — следующее слово. *Все эти признаки диктованного текста в рукописи прокламации налицо*. Если диктуется не готовый уже текст, а тут же создаваемый автором, рукопись приобретает дополнительные черты, собственные автографу, т. е. отражает колебания автора, изменения первоначального замысла.

В копиях, цель которых дать удобочитаемый текст, следы творческой работы, естественно, отсутствуют: вычеркнутое не переписывается, оставляется только окончательный вариант. Характерные ошибки копий давно уже изучались и классифицировались;²⁹ они бывают обусловлены непониманием, невниманием, небрежностью переписчика (текст же прокламации написан человеком, хорошо понимавшим, что выходит из-под его пера, предельно сосредоточенным, напряженным) или, наконец, его утомлением (тогда возникают пропуски слов, словосочетаний и строк, особенно сходно начинающихся или кончающихся, подмены непривычных слов и форм привычными и — при непонимании текста — бессмысленные искажения).³⁰

²⁸ В кн.: Книга. Исследования и материалы, сб. XIV. Изд. «Книга», М., 1967, стр. 206—235. В том же году краткое изложение соображений С. А. Рейсера было опубликовано в многотиражном сборнике «Прометей» (т. 3, стр. 212—216) со снимком предпоследней и части последней страницы. Спустя год установленный им текст (с краткими примечаниями) вошел в состав книги «Дело Чернышевского».

²⁹ Итоги и библиографию см. в книге Д. С. Лихачева «Текстология» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 56—83 и 579—582).

³⁰ Многочисленные примеры всяческих ошибок можно обнаружить в списках радищевского «Путешествия»; некоторые из них очень любопытны, как например, описанная Г. Штормом замена непонятого копистам латинского ergo русскими словами «чудо» и «худо» — по сходству начертаний (Г. Шторм. Потаенный Радищев. «Советский писатель», М., 1968, стр. 272).

Перешли к изучению текста рукописи. На ее 12 страницах имеется 36 абзацев; в дальнейшем будем ссылаться на абзацы, чтобы читатель мог пользоваться любым изданием прокламации. Следует только иметь в виду, что первая фраза составляет особый абзац, а вторая начинается второй абзац, занимающий всю первую страницу и часть второй. Третий абзац начинается словами «Так вот оно как...» После номера абзаца будем указывать строку, считая сверху.

Начнем с типических ошибок диктованных текстов.

Вычеркнутые запятыя находим в абз. 2 (строка 8): «Пять лет, либо десять лет проволочут <, > это дело»; абз. 3 (4): «а по правде-то выйдет опять не семь <, > лет, а разве что семнадцать»; абз. 20 (1): «Вот у французов есть воля <, у>. У них...»; абз. 30 (3): «Так <, > чтобы солдаты таких офицеров высматривали». Пропущив слово, писавший большей частью сразу спохватывался и вставлял его: «делать» (абз. 4, 7), «велит» (абз. 8, 8), «уж» (абз. 25, 26, в середине 8-й страницы), «и» («А то и при царе тоже можно... — в том же абзаце, на стр. 9, строка 7-я снизу абзаца), «еще» («да еще коли побежишь» — абз. 31, строка 6-я снизу). На последней странице пропущенное слово «местах» (абз. 33, 22) было вставлено другим, тупым или очень загроможденным пером, но почерком, принципиально не отличающимся от того, которым написан весь текст. На той же последней странице, написанной особенно торопливо, остался незамеченным пропуск слова «дело» в предпоследней строке (абз. 36): «А когда пора будет за доброе <дело> приниматься, тогда откроемся».

Характерные ошибки торопливости: «об том речь <п> идет» (абз. 2, 22) — зачеркнута недописанная буква «п» (а не «и»), — видимо, пишущий, опередив на долю секунды диктующего, начал писать слово «пойдет», завершающее привычный фразеологизм «об том речь пойдет». Внизу той же первой страницы (абз. 2, 27) зачеркнуто <пр>, неправильное (второпях) начало слова «перемены». В абз. 14 (27) появилось лишнее слово «так» — результат контаминации соседних «как» и «табун» («все равно как так табун скота какого»): именно «так», а не «там».

Любопытно, что слово «паспортов», которое встречается в прокламации трижды, сначала (абз. 23, 1) написано в литературной форме (видимо, по инерции было не расслышано как следует); во втором случае (абз. 26, 5) исправлено на ч, в третьем (абз. 28, 6) сразу написано «пачпортов», с тем согласным звуком, который слышен в народной речи.

Особого внимания заслуживают исправления, отражающие изменения в ходе мысли астора. На первой странице их нет, на второй только одно. Диктовавший начал, видимо, абзац 4 так: «Ну, а покуда она придет, что с землею будет?» — и тут же вставил определяющее местоимение: «с вашей землею» (буква «в» написана поверх первоначальной «з»; пропуск же слова в такой ситуации — близко от начала предложения и в середине строки, к тому же слова, сливающегося в произношении с предшествующим предлогом, — маловероятен). На третьей странице таких изменений больше: что-то, должно быть, помешало работе диктовавшего оговаривался и останавливался, пишущий тоже ошибался. «Ну, мужик на все и будет согласен. Вот оно и выйдет...» — начал автор, а затем решил дополнить предложение и повторил его так: «Ну, мужик на все и будет согласен, чего барщ потребует». Писавший вычеркнул точку (забыв заменить ее запятой) и слова «Вот оно и выйдет», добавил еще три слова и благополучно завершил абзац. Но, начав диктовать следующий, автор опять перестроил начатую фразу: «Да разве за одну» — заменил на «Да за одну ли пашню» — и оказавшееся лишним слово «разве» было вычеркнуто. (При списывании такое исправление немислимо: часть *ли* можно было написать, лишь вычеркнув ранее поставленное *разве*; никакой копист не стал бы воспроизводить вычеркнутое и заведомо лишнее слово и, уж разумеется, не стал бы сам его вносить в текст. Такое исправление мог сделать только автор, пишущий ли своей рукой или диктующий).

Апалогичное изменение, невозможное при копировании, встречаем и в абз. 16. Сначала было продиктовано: «А знал ли он», тут же фраза была перестроена в более народно-просторечном стиле: «А не знал он что ли» (вставлено *не* и вычеркнуто *ли*); затем местоимение заменено существительным «царь», написанным сверху над ранее вычеркнутым словом *ли*, так что получилось: «А не знал царь что ли, какое дело он делает?».

Зачеркнутое «ее» в конце абз. 17 (строка 7) могло появиться и как следствие торопливости писавшего, пропустившего следующий за паузой союз «что» и тут же спохватившегося, так и потому, что диктовавший решил вместо свойственной народной речи бессоюзной конструкции («А есть такие, ее матушкой... величают») употребить более четкую структуру с союзом.

В абз. 18 (строка 5) первоначальное «дал» исправлено на «дает». Такое чтение представляется более соответствующим смыслу, чем «даст»; формальное же различие затруднительно: слишком сходны буквы *с* и *е* в этом почерке. Несколькими строками ниже, в начале следующего абзаца, этот глагол употреблен так в форме прошедшего времени: «Волю, слышь, дал он вам!». Исправление сделано сразу же самим пишущим: слово «дает» длиннее слова «дал» (и значительно, так

как буква *т* состоит из трех палочек), а запятая стоит на обычном расстоянии от него; оно не уместилось бы перед запятой, если бы поправка была сделана позднее.

На стр. 7 диктовавший несколько раз изменял текст, что привело к ряду вычерков, сделанных твердой рукой, сплошной линией с ровным нажимом (при переписке вычеркнутые слова, разумеется, не воспроизводились бы). В конце абз. 20 спято слишком многословное начало фразы («*«Ежели по нашему говорить, так каждый француз»*»). В абз. 21 формулировка сразу не складывалась, автор отодвигал сравнение, уточнял его и, наконец, сократил, отбросив лишнее («все равно как у нас *«мещанин какой напимается в солдаты, коли захочет, или вот лучше, как у нас» помещики тоже юнкерами служат, коли хотят*»). В абз. 22 убрано слово «*оно*», что заставило фразу звучать гораздо убедительней и выразительней: «*Вам это, может, и в ум не придет, что без рекрутчины, да без подушной подати может царство стоять. А *«оно»* у них стоит*».

На стр. 8 убрана плеонастическая частица «*то*» после слова «*народ*» (в середине абз. 25): «*и народ *«-то»* значит над этим старостою, над царем-то...!*» — и переделан конец предложения, разъясняющего необходимость царя: «*А на место его другого царя выберут, коли захотят; а не захотят, так и не выбирают, коли *«дет* у них на примете хорошего человека, охоты нет*». Последние два слова написаны поверх вычеркнутых.

Вся эта смысловая и стилистическая правка производилась в процессе работы. Далее авторских изменений нет. Последняя треть прокламации продиктована сразу, без пауз и переделок. На этих последних страницах встречаются лишь немногие автопоправки писавшего.

О последних стоит поговорить особо. Дело в том, что писавший *не был абсолютно грамотен* (это одно снимает предположение, что прокламация могла быть написана рукой Чернышевского или Михайлова и даже что она могла быть прочитана ими по завершении, — ведь оба писателя были опытными корректорами), и зная это, следил за собой и старался исправлять на ходу допущенные ошибки. Больше всего забот причиняла ему буква *ять*: в начале абз. 4 слово «*обрезывать*» было написано неправильно, затем поправлено, а двумя строками ниже слово того же корня «*отрежут*» уже сразу получило *ять*. В начале абз. 8 правильно, с *е*, написано слово «*переселяться*», но рядом почти стоит «*переселил*» с *ятью*, а в абз. 33 (6) сделана попытка заменить правильное корневое *е* на *ять* в слове «*селе*». В слове «*копейке*» (абз. 25, 34) обе *яти* написаны не сразу, под последней явно проглядывает первоначальное *е* (написание основы этого слова колебалось еще долго, и Даль дает два варианта: с *ятью* и с этимологически правильным *е*). В абз. 14 (строка 25) первоначальная *ять* в слове «*сараях*» переделана на *я*. Встречаются исправления и другого типа: «*нее*» на «*нея*» (абз. 12, 6), причем пятью строками ниже это слово в том же родительном падеже сразу написано правильно («*с нея*»); «*не*» на «*пи*»: «*чего ты *ни* коспись*» (абз. 6, 7). Нельзя особо упрекать писавшего за употребление глагольных форм «*проволочут*» (абз. 2, 8), «*слышут*» (абз. 24, 3), «*держут*» (абз. 25, 43) — корректор «*Отечественных записок*» в те же годы оставлял такие окончания неисправленными; нельзя и трактовать это как имитацию народного произношения: такое *орфографическое* подражание — если бы оно имело место — просто осталось бы незамеченным.

В нескольких случаях буквы, написанные слишком мелко или нечетко, были вновь обведены, увеличены, слегка переделаны; часть этих поправок сделана грязным пером. Несколько раз к строчной букве *д* (в почерке прокламации ее верлягия часть очень невелика и прижата к кружочку корпуса) приписана крупная дужка: «*увидет*» (абз. 5, 9), «*увидит*» (в конце абз. 25), в конце абз. 11 — «*дальше*» (именно так и было написано сначала, а не «*вольше*», как предполагали некоторые публикаторы). Приписан также нижний хвостик к букве *з* в слове «*нагрузит*» (абз. 5, 9); грубо, с сильным нажимом обведены последние буквы в слове «*работал*» (начало абз. 9 — там никогда не стояло «*работник*») и в слове «*выгон*» (абз. 7, 6), причем в последнем возникла даже клякса, отпечатавшаяся десятком строк выше, когда листок сложили. Следует еще отметить переделку «*отнимать*» на «*отнять*» (конец абз. 12) и три надстрочные вставки в абз. 8 и 9, сделанные тупым или грязным пером, каким вписано на последней странице прощупанное слово «*местах*». Одна заменяет оборот «*ты мне работал*» на более общепонятный «*ты на меня работал*»; другая вносит необязательное, как будто, уточнение («*Коли не хочешь такую барщину справлять, либо такой оброк платить, как я хочу, переноси усадьбу*»); третья восполняет пропуск («*На это тоже власть барину дана по указу царскому*»). Внесены эти вставки самим писавшим или кем-то другим — сказать трудно.

Наконец, в рукописи есть вычерки (абзацев 31 и 32), произведенные явно чужой рукой — резкими движениями с сильным нажимом (кончики пера раздвигались, так что края линии оказывались гораздо более отчетливыми, чем середина). Вполне вероятным представляется высказанное М. В. Нечкиной и поддержанное С. А. Рейсером предположение, что эти вычерки (пожалуй, и вычерк конца абз. 14) произведены В. Костомаровым.

У нас говорилось, что чиповники судебного ведомства подчеркивали (тоненькой линией, пером) слова, которых не умели разобрать: «на *вшивую* воду» (абз. 7, 3—4; т. е. зараженную яйцами насекомых, — М. П.), «*поминай* как звали» (три строки ниже), «в *сараях*» (абз. 14, 25), «*шанку ломит*» (абз. 25, 9—10). Им же, вероятно, перечеркнута карандашом наискось верхняя часть первой страницы (так было принято зачеркивать ненужное, готовя извлечение из документов) и сделаны карандашные надписи вверху первой страницы: «Г. Первое» и («карандашу не верить») и в конце последней: «Л. 22. В. <Р>». При подготовке одиннадцатого вопросного пункта к допросу 16 марта были подчеркнуты карандашом слова «Срочно обязанные» внизу первой страницы.

Наконец, мы видим, что три строки заглавия помечены цифрами-номерами, первые страницы основательно перечерканы и чернилами и разными (простым, синим и зеленым) карандашами, отмечающими границы набранных кусков текста. Несомненно, все эти пометы были сделаны, когда производился (не доведенный до конца) набор. О таком их происхождении свидетельствует ответ М. И. Михайлова на допросе 2 октября 1861 года: «Что означают все перечисленные знаки в рукописи воззвания „К крестьянам“ я не знаю; их не было в рукописи, когда она была у меня».³¹

Когда прокламация была вшита в дело вместе с другими бумагами, ее листы были обозначены (по сквозной нумерации) цифрами 16—21. В недавнее уже время она была выделена в особую единицу хранения и получила третью — архивную — пагинацию: листы 1—6.

Хотя рукопись подвергалась реставрации, на ней выделяются следы сгибов: сначала листки были сложены вдвое, соответственно размеру обычного почтового конверта (оба сгиба оставили глубокие следы, отчетливо различимые на снимках и свидетельствующие, что в таком положении рукопись находилась довольно продолжительное время); позднее они были перегнуты пополам (так прокламация была сложена вместе с первым доносом Николая Костомарова, написанным на бумаге соответствующего размера, — этот сгиб менее заметен), после чего попали вскоре в «дело» и больше не перегибались.

Заключив это, как может кому-то показаться, перегруженное мелочными подробностями описание рукописи, посмотрим, что можно из него извлечь. Прежде всего, мы получили безусловную уверенность в том, что текст писан под диктовку, причем человеком, понимавшим его значение, очень старавшимся исполнить свою долю работы как можно лучше, успевавшим исправлять почти все свои огрехи в ходе письма, но не имевшим времени на повторное неторопливое перечитывание, — видимо, конверт с прокламацией надо было немедленно кому-то передать.

Из всех предположений об авторе прокламации наиболее вероятным и общеприятным является мнение, что им был Н. Г. Чернышевский. Исходя из этой гипотезы, сопоставляем рукопись прокламации с тем, что нам известно о характере работы Чернышевского. Он обходился без черновиков (писал сразу начисто диссертацию, переводы, журнальные статьи), к перебеливанию прибегал чрезвычайно редко, в особых случаях. Многие страницы переводов и статей 1856 года написаны женой Чернышевского под его диктовку. С 1857 года Чернышевский стал пользоваться помощью секретарей, диктуя свои статьи сразу набедро. Сопоставление этих диктованных статей с рукописью прокламации обнаруживает принципиальное типологическое сходство. Чернышевский диктовал обычно стоя или сидя. Он никогда не следил за тем, что выходило из-под пера секретаря (да и не мог бы удобно это делать, так как был очень близорук); иногда писавший сам замечал свои ошибки и успевал исправить их; изредка, вероятно, переспрашивал, или сам Чернышевский отчетливее повторял незнакомое секретарю слово, иностранное имя; описки и орфографические ошибки, если их не выправляли наборщики, снимались в корректуре. Надо помнить, что в середине прошлого столетия орфографические нормы не были строго установлены (широко распространено, например, было слитное написание разных глагольных форм с «не», значительно колебалось написание наречий, не было регламентировано употребление буквы *я* в ряде слов и т. д.). Даже профессиональные литераторы нуждались нередко в услугах корректора, и даже опытные корректоры оставляли без внимания, например, разбой в безударных окончаниях. И во вторых корректурах, которые читал обычно Чернышевский, ему приходилось иногда делать и чисто орфографическую правку.

Кто же писал под диктовку прокламацию «Барским крестьянам»? Изучение почерков близких Чернышевскому людей показало, что это был Александр Васильевич Захарьин. Полная идентичность его почерка с тем, которым написано воззвание, установлена экспертами Москвы и Ленинграда — старшим научным сотрудником Всесоюзного научно-исследовательского института судебных экспертиз А. И. Манцетовой (заключение составлено 31 июля 1973 года) и старшим

³¹ ЦГИА, ф. 1582, оп. 14, д. 2148, л. 162, пункт 22.

паучным сотрудником Центральной Ленинградской научно-исследовательской криминалистической лаборатории Е. Г. Штемцелем (заключение составлено 28 декабря 1973 года).³²

А. В. Захарьин (1834—1892), родственник жены Чернышевского,³³ до конца 1872 года жил в Нижнем Новгороде, работал кассиром в пароходном обществе и по делам службы ездил в обе столицы. Женившись на состоятельной вдове, он занялся предпринимательством и, как пишет Н. М. Чернышевская, «стал дельцом капиталистического склада», правда, не слишком удачливым и не разбогатевшим.

В конце 1850-х годов Захарьин часто бывал в Петербурге, в доме Чернышевского, глубоко привязался к нему и подружился с жившими тогда у Чернышевского его двоюродными братьями и сестрами Пыпиными. В 1861—1862 годах Захарьин широко общался с революционно настроенной молодежью и в своем родном городе и в Петербурге. В апреле 1862 года его имя заняло одно из первых мест в «Списке лиц, у которых предполагается сделать одновременный строжайший обыск», в агентурных донесениях его именовали «доверенным лицом Чернышевского», а в 1863 году генерал-адъютант Огарев, приехавший наводить порядок в Нижний Новгород, телеграфно просил московского полицеймейстера Крейца и управляющего III Отделением Потапова произвести обыск у Захарьина и писал затем Потапову (22 июля): «Этот Захарьин, заподозренный мною в разных недоброкачественных делах, ездил в Москву и Петербург неизвестно для чего... Теперь Захарьин снова в Нижнем и я займусь им...» В 1866 году жена Чернышевского с маленьким сыном ездил, как известно, в Сибирь повидаться с мужем. На обратном пути она оставила на время сына у Захарьина, «того самого, — доносил секретно управляющему III Отделением начальник московских жандармов, — у которого... года четыре тому назад произведен был обыск, состоящий и по настоящее время под негласным наблюдением». ³⁴ От революционных кругов, впрочем, Захарьин рано отдалился, но на всю жизнь сохранил любовь и преданность Чернышевскому, дружбу с его родными. Человек энергичный и деятельный, он принял на себя опекуские заботы о маленьких братьях Добролюбова (нижегородцах по рождению) и выполнял эти обязанности до их совершеннолетия, оказывал материальную помощь Ольге Сократовне и заботился о сыновьях Чернышевского, оказывал дружеские услуги Пыпиным, после возвращения Чернышевского из Виллойска много хлопотал, отыскивая для него работу и устраивая печатание его статей. Он побудил А. В. Михайлова прислать Чернышевскому в Астрахань в 1888 году полный комплект некрасовского «Современника». Характерно его письмо к А. Н. Пыпину от 30 сентября 1872 года (речь идет о материальном обеспечении жены Чернышевского, переведенного в 1872 году в Виллойскую тюрьму — вместо ожидавшегося освобождения по окончании срока каторги):

«Я получил ваше последнее письмо, добрый мой друг, и спешу вам сказать, что вы не ошиблись, считая меня близким человеком той семьи, в которой мы когда-то жили. Мало того, что на меня можно рассчитывать как на доброжелательного участника при всяком случае, меня следует причислить к тем людям, которые сочтут своей обязанностью являться всегда на помощь, когда обстоятельства того потребуют. Для меня будет большое несчастье, если мои собственные делишки отнимут у меня возможность быть полезным участником в помощи всем вам, к которым я издавна питаю действительно глубокие чувства любви и уважения. Расставшись со всеми вами лет 12 тому назад, я ни с кем не сходил так близко, так родственно. Я до сих пор живу надеждой, что, быть может, настанет то время, когда мы с нашими семьями снова заживем близко друг к другу, и буду я счастлив, если вы увидите, что человек, которого вы считаете близким, не опознания так, как другие, которых вы потеряли теперь из виду. Ваши симпатии ко мне,

³² Оба эксперта изучили почерки двенадцати современников Н. Г. Чернышевского, проверяя предположение автора настоящей статьи, что прокламация была написана рукой Владимира Александровича Обручева (действительно, имеющей «много совпадающих признаков» с почерком прокламации). Возражения рецензента первого варианта этой статьи С. А. Рейсера заставили расширить диапазон поисков, — пока не обнаружился почерк, совершенно совпадающий по всем признакам с почерком писавшего прокламацию и не вызывающий никаких сомнений ни у кого из экспертов.

³³ Некоторые сведения об А. В. Захарьине приведены в статье Н. М. Чернышевской «Новые материалы для „Летописи жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского“» (в кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, 2. Изд. Саратовского университета, 1961, стр. 221—222). Там сообщается, между прочим, что Захарьин был незаконным сыном отца Ольги Сократовны, т. е. приходился ей младшим братом.

³⁴ См.: Процесс Н. Г. Чернышевского, стр. 24, 30; Дело Чернышевского, стр. 113, 133; ЦГАОР, ф. 109, 1 экзп., д. 97, ч. 77 («О колл. секр. Захарьине»); д. 230, ч. 26/1862 г., л. 285.

ваше снисхождение к моей недалекой образованности в ранней моей юности оставили во мне то впечатление, за которое человек признателен бывает до конца. Проверив свое прошлое, я должен сознаться, что все(м), что есть порядочного во мне, я обязан всем вам. Сим чувствительным признанием, которое вылилось как-то само, я хочу утвердить вас, мой друг, в том мнении, что я действительно близкий человек вам и участие мое будет *добровольное и доброжелательное*. Я горюю немного о том, что нынешний год мои торговые операции были не совсем удачны и потому я не имею права отделить большей цифры, как покуда рублей 300. Все дело будет зависеть от того, как пойдут мои дела в будущем. Завтра я высылаю эти деньги на ваше имя...»³⁵

Добрая воля и усердие Захарьина бесспорны. Он делал, что мог, и не его вина, что больше помочь нельзя было. Он поместил в больницу старшего сына Чернышевского в 1885 году, помог устроиться на службу младшему (Михайлу) и обеспечил Чернышевского в последние годы его жизни переводной работой, дававшей ему средства к существованию. Эта работа, «неприличная» для великого мыслителя и публициста, мучительная — потому что он своей рукой должен был переписывать по-русски тысячи неумных, ненужных страниц, лишь иногда выбрасывая совсем уж пелешье, ложные и вредные рассуждения, работа, отнявшая у него почти целиком последние четыре с половиной года жизни, так что не хватало времени даже написать биографию Добролюбова, — эта работа позволила Чернышевскому содержать жену и больного сына, не «протягивая руки» за милостыней. Сам Захарьин уже не имел в это время никаких собственных средств, а другой помощи оказать не умел. Его ли вина, что русские журналы не смели и не хотели заручиться сотрудничеством Чернышевского, а цензура не разрешала даже перепечатку его старых трудов. Его ли вина, что и Пыпин и другие, гораздо более, чем Захарьин, «образованные» люди спокойно относились к тому, что Чернышевский занимается переводом Вебера, а он видел, как это мучительно, и, желая хоть как-то помочь, напес Чернышевскому один из последних тяжелых ударов (своей попыткой ограничить траты Ольги Сократовны), тяжело отозвавшийся и на нем самом.³⁶

Итак, Захарьин — человек энергичный, любозпательный, увлеченный общим подъемом 60-х годов, безусловно преданный Чернышевскому, часто живал у него в Петербурге.³⁷ На молчанье его можно было положиться, у петербургской полиции *в начале* 1861 года он не был на подозрении, приезды его вполне убедительно объяснялись деловыми надобностями, почерк его нпкому почти не был известен — а писать он умел быстро и четко. Ничто не противоречит предположению, что в марте 1861 года (Захарьин на масленицу обычно приезжал в Петербург) Чернышевский попросил своего молодого приятеля об услуге, которая должна была остаться тайной для всех (в том числе и Пыпиных), и они проработали вместе полночи: Чернышевский диктовал, а Захарьин усердно и быстро писал, а затем, едва успев бегло просмотреть написанное (возможно, сразу же), сложил листки втрое и засунул в конверт. Конверт был передан Михайлову, который потом вручил его студенту Сороко. Ничто не противоречит этому предположению, которое основывается на тождественности почерка Захарьина с почерком прокламации. Принятие этой гипотезы означает признание авторства Чернышевского, потому что *сам* Захарьин такое воззание написать (считать) не мог.³⁸

После ареста Чернышевского Захарьин оставался у себя в Нижнем Новгороде, и революционно настроенная петербургская молодежь потеряла его из виду. В начале XX века Л. Ф. Пантелеев вспоминал: «*А.*» Вас. Захарьин (по прозвищу «Кулик»), по некоторым указаниям принимавший непосредственное участие, кажется, в „Великоруссе“ или другой какой-то прокламации, в описываемое время и виду не показывал, чем он еще недавно занимался; с ним был хорошо знаком Жук, и все, что мы через него знали о Захарьине, ограничивалось тем, что он нам сочувствует. Впоследствии Захарьин совершенно ступшевлся».³⁹

Отыскивая теперь данные о революционной деятельности Чернышевского, считая эту задачу первостепенной, мы не всегда помним, что процесс и осуждение

³⁵ ЦГАЛИ, ф. 395, оп. 1, ед. хр. 487, л. 3.

³⁶ См. письма Н. Г. Чернышевского к В. М. Лаврову, И. И. Барышеву, К. Т. Солдатенкову, А. Н. Пыпину и сыновьям от октября, ноября и декабря 1888 года (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. XV, Гослитиздат, М., 1950, стр. 750—806).

³⁷ Последнее отмеченное в домовых книгах «гощение» его относится к декабрю (со 2-го по 23-е) 1861 года.

³⁸ Принадлежащие Захарьину две статьи о злоупотреблениях в акционерном обществе «Кавказ и Меркурий» («С.-Петербургские ведомости», 1872, №№ 200 и 264) написаны бойко, логичностью и выразительностью не отличаются. Публиковал ли он еще что-либо — неизвестно.

³⁹ Л. Ф. Пантелеев. Воспоминания. Гослитиздат, 1958, стр. 340.

его поражали современников прежде всего полнейшей беззаконностью, явным для всех использованием лжесвидетельств и подлогов. Всем было ясно, что Чернышевский осужден за свою деятельность журналиста, за свои взгляды и тот авторитет, которым пользовались его слова и мнения у всей мыслящей России. Предложение Герцена издавать «Современник» совместно за границей было лишь одним из свидетельств этого авторитета. Оно было фактом, но юридически несостоятельным; оснований для обвинения оно не давало. Фактом была и прокламация «Барским крестьянам» — в том смысле, что в деле московских студентов действительно были подшиты несколько густо исписанных листков почтовой бумаги. Но она не была напечатана, не была распространена и потому юридическим фактом не являлась. Комиссия военного суда, получившая те же материалы,⁴⁰ не сочла возможным осудить за них Шелгунова. В приговоре было сказано, что он «не изобличен» в написании прокламаций.

Процесс Чернышевского оказался по существу поразительно сходным с судом над деятелями 1848 года в Италии («юридических доказательств против них не нашлось... главным документом обвинения служило подложное письмо, написанное по распоряжению обвинителей какому-то господином, получившим за то денежное вознаграждение»), который был охарактеризован Чернышевским в 1859 году следующим образом: «Разве не бывает таких процессов, в которых убеждение судей о виновности или невиновности подсудимого составляется на основании впечатления, производимого всею его жизнью, его личностью и совокупностью тысячи мелочных фактов, из которых каждый сам по себе не составляет юридического доказательства, но которые все вместе производят правдивое убеждение о его виновности или невинности».⁴¹

Что автором воззвания «Барским крестьянам» был Чернышевский — мы знаем из прямого и недвусмысленного свидетельства очевидца — соучастника и современника — Н. В. Шелгунова: «В ту же зиму, то есть в 1861 году, я написал прокламацию „К солдатам“, а Чернышевский прокламацию „К народу“ и вручил их для печатания Костомарову. Разговоров вообще было у нас мало, а о прокламациях тем более».⁴² Сомневаться в истинности этих строк нет причины, а неточное название так же несущественно, как разные другие мелкие ошибки памяти в «Воспоминаниях». Укажем лишь, что даже в судебных материалах упоминается то «воззвание к крестьянам», то «воззвание к народу», то «к помещичьим крестьянам», то «к барским крестьянам» (ведь все это синонимы!); что статьи-воззвания Огарева назывались «Что нужно народу» («Колокол», 1 июля 1861 года, л. 102) и «Что надо делать народу» («Общее вече», № 2, 22 августа 1862 года), а напечатанная за границей (осенью 1861 года) брошюра Н. А. Серно-Соловьевича была заглавлена «Окончательное решение крестьянского вопроса». Надо учитывать также, что цитированная фраза находится в наброске воспоминаний, написанном не для печати. Готовя свои воспоминания для журнала «Русская мысль» спустя почти десять лет, Шелгунов таких признаний, естественно, не включал. Но и очень осторожный рассказ его о 60-х годах был опубликован в журнале не полностью и с множеством купюр. В отдельном же издании 1891 года главы XIII и XIV, в которых шла речь о Михайлове и Чернышевском, вообще не были пропущены цензурой, а из других было сделано множество изъятий. Итак, у нас нет никаких оснований подвергать сомнению сообщение Шелгунова (подтверждением ему служат и показания Михайлова и студента Сороко).⁴³ Пишет о прокламациях и А. А. Слепцов,⁴⁴ но он контаминирует разные события и сведения, сообщает

⁴⁰ На запрос Комиссии Военного суда князь Голицын, председатель Следственной комиссии, занимавшейся делом Чернышевского, был вынужден ответить: «... В письме Всеволода Костомарова к Соколову и в ответах Костомарова, находящихся при деле о Шелгунове, подробно объяснено все, что относится до воззваний „К барским крестьянам“ и „К солдатам“. Из тех же бумаг видно, что воззвания эти не были распространены» (ЦГАОР, ф. 109, 1 экз., д. 230, ч. 28, л. 107 об.). Три дня спустя (21 июня 1863 года) Голицын, взбешенный этим вынужденным признанием, а может быть, и опасаясь новых неприятных обращений такого характера, вновь написал управляющему III Отделением (через которого спосились комиссии), требуя «на будущее время устранить от Комиссии вопросы по делам, ею рассмотренным», поскольку эти дела «получают соответственное направление на точном основании высочайших повелений» (там же, лл. 110—111). Эти строки нельзя рассматривать иначе, как попытку снять с себя (с Комиссии) ответственность за нарушение законности при рассмотрении дела о Чернышевском.

⁴¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 150.

⁴² Н. В. Шелгунов и др. Воспоминания, т. I, стр. 243.

⁴³ ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, д. 1/1861 г., л. 46 (ответ Михайлова на допросе 23 октября 1861 года); ЦГИА, ф. 1582, оп. 14, ед. хр. 2148, лл. 571—576 (ответы Сороко 7 декабря 1861 года); ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, д. 37, л. 406—406 об. (ответы Сороко 8 апреля 1863 года).

⁴⁴ См.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, вып. 3. Саратов, 1962, стр. 271.

не только виденное своими глазами, но и слышанное от других, путая источник и ошибаясь нередко в датах. Поэтому его слова могут служить лишь относительным подтверждением того, что вспоминал Шелгунов о *собственных* действиях.

Содержание прокламации вполне соответствует взглядам Чернышевского на характер реформы, положение крестьян, возможности борьбы и пути подготовки к ней. Четкая последовательность изложения, глубокая внутренняя логика, неотразимая убедительность, отличающие его публицистику, здесь особенно ощутимы. И, наконец, полная естественность простой и ясной речи, совершенно доступной пониманию тех, к кому она обращена, отличает «Барским крестьянам» от других произведений того же назначения — статей Огарева и Серно-Соловьевича, прокламаций Шелгунова, воззваний к народу последующих лет.

Возражения против авторства Чернышевского, полнее всего сформулированные в статье Н. А. Алексеева,⁴⁵ не учитывают очень важной черты Чернышевского публициста — его умения применяться к уровню аудитории. Не повторяя аргументации М. В. Нечкиной, еще в 1941 году указавшей на близость прокламации и написанной год спустя (не пропущенной цензурой) статьи «Письма без адреса»,⁴⁶ напомним о редко читаемой и цитируемой «Записке по делу сосланных в Виллойск старообрядцев» (1879),⁴⁷ в которой Чернышевский анализирует «сбивчивость мыслей неграмотных людей», их понятия о государственном устройстве России, их представления о других странах и народах.

Добавим, что сравнение с «Письмами без адреса» снимает и сомнения, вызванные тем, что в прокламации сказано «вышла воля» — о царском манифесте и указе говорится как об уже обнародованных, а между тем употребляются термины, которых в манифесте нет, разбираются, как пишет М. В. Нечкина, «также детали реформы, которые фактически расходятся с „Положениями“ 19 февраля». Дело в том, что длительное обсуждавшиеся проекты реформы были более знакомы обществу, чем косноязычные и невразумительные формулировки окончательной редакции «Положений».⁴⁸ Чернышевский не считал нужным точно цитировать последние и в феврале 1862 года. Да и Н. А. Серно-Соловьевич в написанной летом 1861 года (опубликованной за рубежом — в Берлине, осенью) брошюре «Окончательное решение крестьянского вопроса» несколько раз употребляет термин «срочно-обязанный».⁴⁹ В официальном употреблении новое выражение «временно-обязанные» также вошло не сразу: в «Суточных приказах по московской полиции», например, оно появляется лишь во второй половине июня.⁵⁰

Не в этих деталях была суть. Требовалось убедительно и последовательно растолковать народу сущность объявленной «воли» и необходимость организованной революционной борьбы. Это и было сделано в прокламации.⁵¹ Совпадения от-

⁴⁵ В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, вып. 5. Изд. Саратовского университета, 1968, стр. 187—204.

⁴⁶ М. В. Нечкина. Н. Г. Чернышевский в годы революционной ситуации. «Исторические записки», 1941, вып. 10, стр. 22.

⁴⁷ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 620—623, 638—644, 676—677.

⁴⁸ Любопытной иллюстрацией могут служить выдержки из писем историка М. П. Погодина к А. Д. Блудовой: «Что же сказать вам о торжественной минуте. Ее не было, говоря о народе. Народ ничего не понял. Общее совершенное недоумение... Ах, как это горько... Манифест в народе почти не поняли» (7 марта); «Непреренно надо написать статью объяснительную и ободриательнее. Сделайте милость, пришлите мне прежний манифест самаринский... Из него мне легче выбрать для статьи пужные мысли, а из „Положения“ мудрено добираться. Или — пусть прислали бы ко мне чиновника, который хорошо знал бы их сущность, или сам направьте мне человека, который мог бы вразумить меня в случае пужды» (8 марта); «Все-таки народ ничего не понимает из „Положений“. Да, признаюсь, и я ничего не имею ясного в голове, хотя читаю всякой день. Делаю опыт переложить их на человеческий понятный язык, но не имею при себе никого, кто бы мог меня проверить» (10 марта); «Больше никому не верят. Не верят никаким бумагам. До такой степени правительство всякое лишилось доверенности. Известий я получал мпожество. Оказывается, что большею частью виною беспокойства излишние требования помещиков, покушения действовать по-старому, и темнота манифеста... Нет, нет и нет ясных голов в Петербурге» (15 мая) — ЦГАЛИ, ф. 72, оп. 1, ед. хр. 18, лл. 22, 25, 27 об., 35, 36 об.

⁴⁹ Н. А. Серно-Соловьевич. Публицистика. Письма. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 95—97 и след.

⁵⁰ Центральный государственный архив города Москвы, ф. 46, оп. 1, ед. хр. 1, л. 208 и след.

⁵¹ Еще одно старое возражение повторено в монографии американского историка У. Уэрлина «Чернышевский. Человек и журналист» (1971). Он пишет: «Чтобы поднять русских крестьян на массовое восстание, прокламация должна была разбить миф о любовно-заботливом отношении царя к народу и прямо указать на

дельных положений ее (о лучшем государственном устройстве, о грозящих бедах переселения «освобождаемых» крестьян, о подготовке массового выступления и т. д.) с высказанными в статьях Чернышевского отмечались не раз и вновь перечисляются в недавних статьях А. М. Гаркави и Х. С. Гуревича.⁵² Внимательное же сопоставление текста прокламации «Барским крестьянам» и воззваний Шелгунова, а также «Молодой России», статей Огарева, Н. А. Серпо-Соловьевича и любого другого известного нам произведения того времени той же тематики убеждает с несомненностью в том, что *они написаны разными людьми*: слишком значительны расхождения в развитии мыслей, изложении, слоге, языке (разумеется, при общности основных идейных положений, но и при некоторых принципиальных различиях).

Едва ли заслуживает возражения странный довод против авторства Чернышевского, состоящий в том, что он сам в этом не признался на суде и не говорил об этом позже, в заключении.⁵³ Зачем бы стал Чернышевский рассказывать товарищам по каторге о неосуществленной попытке напечатать прокламацию, подвергая серьезной опасности и себя, и соучастников, и собеседников?!⁵⁴

Итак, содержание и форма прокламации таковы, что ее автором мог быть Чернышевский. Никаких данных, противоречащих этому, у нас нет (высказывавшиеся аргументы либо несостоятельны по существу, либо основаны на недоразумениях и недостаточном знании материала).⁵⁵ Авторство Чернышевского прямо и четко засвидетельствовано Н. В. Шелгуновым. Анализ рукописи показывает, что она выполнена под диктовку, т. е. так, как пишется значительная часть статей Чернышевского. Этот факт служит косвенным доказательством в пользу авторства Чернышевского. Наконец, установленная экспертизой идентичность почерка прокламации с рукой А. В. Захарьина, человека близкого к Чернышевскому и явно

него как на виновника тяжелого положения крестьян. Но в прокламации „Барским крестьянам“ содержалось еще и утверждение, будто существует организованная революционная партия, имеющая повсюду своих членов и способная, когда наступит для этого время, обеспечить повсеместно руководство. Хотя оппозиция была довольно значительной, хотя в обществе существовали и радикальные чувства, они находили выражение только в небольших замкнутых кружках, так что заявление о наличии в начале 1861 года массовой революционной организации является либо страшно наивным, либо же настолько неосновательным, что граничит с бесчестностью» (W. E. Woehrlin. Chernyshevskii. Man and Journalist. Russian Research Center, № 67, Cambridge (Mass.), 1971, p. 286). Надо ли говорить, что революционная ситуация 1861 года была гораздо более сложным и многосторонним процессом, чем представляется американскому историку, и что в такие периоды революционные организации создавались и укреплялись в невероятные краткие сроки. Помимо множества статей на эту тему, см. материалы, собранные в двухтомнике «Русско-польские революционные связи» (1963).

⁵² В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования, материалы, вып. 6. Изд. Саратовского университета, 1974, стр. 199—209 и 240—246.

⁵³ Там же, стр. 177. В. И. Азанова всерьез смущает сообщение Н. С. Тютчева, «что все караковцы в один голос утверждали, что Н. Гавр. был сослан на каторгу только благодаря подложному письму» — как будто дело обстояло иначе! — и он повторяет рассуждение мемуариста (вообще чересчур охотно вкладывающего в чужие уста собственные домыслы): раз человека не могли уличить в данном действии, значит, он его не совершал. Странная логика! Азанова поражает, что Чернышевский «даже и в дружеских отношениях с товарищами-каторжанами» не обо всем им рассказывал. (Так и М. Т. Пинаев считает, что Митрофан Муравский, находясь на поселении, должен был всемерно распространять коши вывезенных с каторги произведений Чернышевского, — ведь они так пришлись бы кстати массовым кружкам! (см.: «Русская литература», 1972, № 3, стр. 125)).

⁵⁴ Опасность была велика и очень реальна: ведь как раз в 1863 году от В. А. Обручева, находившегося в Сибири, вновь упорно требовали открытия имен издателей «Великорусса». Шелгунову предстояли еще долгие мучительные годы поднадзорного существования далеко от столиц, а самому Чернышевскому — страшное вилюйское заточение, караковцам же — многолетнее поселение в Якутии и других отдаленных краях. С. Г. Стаhevич недаром подчеркивал необходимость осторожности в разговорах (не только не сказать, но и не услышать лишнего). См.: Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников, т. II. Саратов, 1959, стр. 104—103.

⁵⁵ Подробнее об этом см. уже упомянутые статьи А. М. Гаркави и Х. С. Гуревича, а также «Необходимые уточнения» А. А. Демченко (в том же шестом выпуске саратовского сборника «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования, материалы»). О том, как следует понимать не вполне ясную (из-за отсутствия запятой) фразу Шелгунова и в какой степени можно полагаться на воспоминания А. А. Слещова, писал С. А. Рейсер (в кн.: Книга. Исследования и материалы, сб. XIV, стр. 214—212, 220—221).

невозможного самостоятельно создать подобное воззвание, должна рассматриваться как еще одно косвенное доказательство.

Какова же была первоначальная история прокламации (до того как она была послана доносчиком в III Отделение)? Она была написана в марте, либо в самом начале месяца, одновременно с шелгуновским возванием к солдатам, т. е. еще до обнаружения манифеста (которое произошло 5 марта) и публикации его текста в газетах (6 и 7 марта), либо позднее — перед отъездом из Петербурга И. Сороко, вернувшегося в Москву 28 марта, но не позже 25 числа, потому что утром 26 марта сам Чернышевский выехал в Москву.⁵⁶ Из материалов дела о московских студентах видно, что покупка типографских принадлежностей производилась ими в несколько приемов: 23, 24 и 31 марта. В последний день, при участии Сороко, была куплена тяжелая «катушка» (часть печатного станка).⁵⁷ Следовательно, набирать прокламацию начали в конце марта (как только Сороко доставил рукопись, полученную им от Михайлова) или в первые дни апреля, когда все уже было налажено (в комнатке, снятой Сулиным на втором этаже костомаровского дома). Вся прокламация должна была составить небольшую брошюрку в 12 или 16 страничек (смотря по формату бумаги). Набрано было, судя по отметкам в рукописи, более половины текста, оттиснуто же меньше, чем набрано, — «одна форма», т. е. 4 страницы. Как известно из дела, оттисков было всего несколько. Один из них был доставлен Михайлову, его видел Шелгунов, возможно, и Чернышевский. Отвез ли этот оттиск сам Костомаров, спешивший объяснить, почему пришлось прервать взятое им на себя печатание (в таком случае он должен был успеть вернуться до 10 апреля — в этот день Плещеев писал Михайлову, из письма видно, что Костомаров был в Москве), или вложил его в посылку (книги и письмо), отправленную с Федором Бергом, который поехал в Петербург в середине апреля, — сказать трудно. Оправдания во всяком случае оказались настолько убедительными, что вызвали у Михайлова сочувствие к попавшему в тяжелое положение и не сумевшему довести до конца начатое дело «владельцу тайной типографии».⁵⁸ Чернышевский не счел нужным возобновлять неудавшуюся попытку, тем более что воззвание в какой-то степени уже «устарело» (начинались апрельские возмущения крестьян, па которые необходимо было откликнуться в прокламации, обращенной к народу), а Костомарову он — в отличие от Михайлова и Шелгунова — не слишком был склонен доверять. О том, что подлинники обоих возваний и несколько оттисков были у него похищены, Костомаров не сообщил. Вероятно, подразумевалось, что они уничтожены. (Загадочное исчезновение пяти оттисков, которые пачинающий сыщик Н. Костомаров⁵⁹ послал московскому полицеймейстеру А. Л. Потапову скорее всего объясняется тем, что они были перехвачены матушкой Костомарова или кем-то из знакомых ей полицейских чиповников).

В течение лета Костомаров лихорадочно работал над переводами и составлением компилятивной книги по истории литературы, продолжая пользоваться книгами и советами Плещеева и выражать сочувствие обездоленным крестьянам (он пообещал даже отдать какой-то из ожидаемых гонораров в устраиваемый тогда в Москве фонд для помощи дворовым крестьянам и не замедлил похвастаться этим Чернышевскому, который отнесся иронически к «благотворительности в пользу дворовых», денег вперед не выслал и посоветовал искать постоянной

⁵⁶ О своей поездке в Москву Чернышевский подробно (с не совсем разгаданными ипосказаниями) писал Добролюбову 27 апреля (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 425—426).

⁵⁷ ЦГАИ, ф. 1582, оп. 14, ед. хр. 2148, л. 318 об.

⁵⁸ См. ответное письмо Михайлова к Костомарову от 20 апреля 1861 года и дальнейшую их переписку в том же году. Эти письма опубликованы Лемке, затем Н. А. Алексеевым в «Процессе Н. Г. Чернышевского», В. Н. Шульгиным в книге «Очерки жизни и творчества Н. Г. Чернышевского» (М., 1956) и И. В. Порохом в «Дело Чернышевского». Искажения текста, сделанные М. К. Лемке, аккуратно повторяются во всех следующих изданиях (например, *Борис* вместо *Берис*, *поправильнее* вместо *по-итальянски* и т. д.).

⁵⁹ Младший брат Всеволода — Николай Костомаров, оставив еще в феврале кадетский корпус, получил в московской полиции временную должность агента и под именем «мещанина Дмитриева» отправился вслед за студентами и Всеволодом в Петербург, откуда посылал московскому полицеймейстеру Потапову донесения. Попутно он оговорил другого своего брата, Алексея (который и сам вскоре сделал попытку пристроиться на службу в III Отделение), а также отца-чиновника, проживавшего в Петербурге отдельно от семьи (и вскоре высланного из столицы), в петербургского журналиста Л. Камбека, у которого 18 марта был сделан обыск. В августе Николай Костомаров упросил полковника Житкова увезти его в Петербург; оттуда его с небольшим пособием от III Отделения отправили служить на Кавказ, но через год с небольшим он оказался вновь в Москве и вновь предлагал жандармам свои услуги. См.: ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 258/1859 г., д. 200 и д. 175, а также цитированное уже д. 212.

работы — уроков в корпусе).⁶⁰ Денег не было, а братец Николка продолжал шантаж, и, наконец, когда стало известно об арестах Зайчневского и Аргироуло, счел выгодным послать начальнику III Отделения графу Шувалову донос вместе с подлинниками прокламаций, а затем рассказал присланному в Москву подполковнику Житкову все, что успел подслушать и сумел выдумать. Житков все это принял на веру, и хотя многие измышления допосчика вскоре отпали за отсутствием подтверждения, кое-что закрепилось в официальных документах и было впоследствии некритически повторено Лемке (который дела московских студентов не изучал и не знал содержащихся там показаний Костомарова), а затем и другими историками. Среди этих измышлений было и заявление, что «письмо к крестьянам писано Михайловым», повторенное В. Костомаровым на допросе 18 января 1863 года («Михайлов сочинил прокламацию „К молодому поколению“ и барским крестьянам»)⁶¹ Затем Костомаров стал говорить, что это воззвание составлено Чернышевским и «переписано Михайловым» (показание 13 марта 1863 года).⁶² Историки приняли эту версию и стали повторять, что до нас дошла *копия* прокламации, сделанная рукой Михайлова. Несмотря на противоречия этому материалы судебных дел и высказывания самого Михайлова в «Записках» (не предназначенных для официальных глаз), несмотря на явную нелепость такого «конспиративного» приема, как переписывание потаенного текста человеком, чей почерк был известен практически всем литераторам и редакторам Москвы и Петербурга (помимо собственной деловой и дружеской, Михайлов вел с 1859 года обширную переписку, связанную с подготовкой статей для энциклопедического словаря, одним из редакторов которого он был), несмотря даже на явное несоходство почерка (впрочем, сопоставление затруднялось тем, что была доступна фотокопия лишь одной первой страницы прокламации; снимок последней, как уже говорилось, был очень неотчетлив), — это заблуждение продержалось до самого последнего времени и было опровергнуто в печати лишь в 1967 году С. А. Рейсером.⁶³

Но С. А. Рейсер не заметил другой ошибки: вслед за предшественниками он продолжал утверждать, что дошедшая до нас рукопись — копия. Когда выяснилось, благодаря С. А. Рейсеру, местонахождение рукописи и стало возможным изучение ее *de visu* в полном объеме, обнаружилось, что это не копия, а *диктованный текст*. Установить личность писавшего под диктовку удалось не сразу: большое сходство почерка прокламации с многовариантным почерком молодого В. А. Обручева и хорошо согласующиеся с предположением о том, что писал он, сведения о его характере, жизни и отношениях с Чернышевским, позволили автору настоящей статьи увлечь на ложный путь многих из слушателей сообщения, сделанного в ноябре 1970 года на заседании руководимой М. В. Нечкиной группы по изучению революционной ситуации 1859—1862 годов в России. Обсуждение этого сообщения и особенно возражения С. А. Рейсера показали необходимость новых поисков, дополнительного изучения материалов и повторных экспертиз почерка,⁶⁴ что и привело в конце концов к открытию истины — того, что прокламация «Барским крестьянам» написана А. В. Захарьиним под диктовку Н. Г. Чернышевского.

Хочется надеяться, что — рано или поздно — будет осуществлено новое издание прокламации, снабженное подробными комментариями и хорошими фотопроизведениями, позволяющими читателям судить об убедительности прочтений, реконструкций и толкований.

⁶⁰ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 436 (письмо от 2 июля 1861 года).

⁶¹ См.: Процесс Н. Г. Чернышевского, стр. 102, 117; Дело Чернышевского, стр. 161.

⁶² Дело Чернышевского, стр. 207; Процесс Н. Г. Чернышевского, стр. 174.

⁶³ См.: Книга. Исследования и материалы, сб. XIV, стр. 210—214. В упомянутой выше работе Уэрлина о Чернышевском эта статья не учтена, и Уэрлин повторяет традиционное утверждение о «копии, сделанной рукой Михайлова». Впрочем, в этой книге, вышедшей в 1971 году, русские работы, опубликованные после 1963 года, вообще не упоминаются.

⁶⁴ Автор выражает глубокую признательность экспертам-почерковедам, не пожалевшим времени и труда на тщательное и придирчивое изучение многих образцов почерка, доступных им лишь в фотоснимках, что неизбежно осложняло работу.

Е. И. КИЙКО

РУССКИЙ ТИП «ВСЕМИРНОГО БОЛЕНИЯ ЗА ВСЕХ» В «ПОДРОСТКЕ»

(ПО МАТЕРИАЛАМ ЧЕРНОВОГО АВТОГРАФА)

«Подросток» Достоевского издавна привлекал внимание исследователей и в настоящее время хорошо изучен: прослежены история возникновения замысла и затем — формирование в сознании писателя основных сюжетных линий и характеров главных героев романа, раскрыто идейно-эстетическое и общественно-историческое его содержание. При всем том в изучении истории создания «Подростка» имеется существенный пробел. Из большого числа сохранившихся рукописей исследованы и опубликованы только первоначальные планы и подготовительные наброски к роману,¹ отражающие предварительный этап работы, предшествующий тому моменту, когда писатель приступил к последовательному изложению. Между тем до нас дошел (за исключением небольшого числа утраченных листов) черновой автограф второй и третьей частей «Подростка».² Рукопись эта, дающая связный текст романа, близкий в последнем слое к окончательному, фиксирует важную стадию в творческой истории «Подростка». По многочисленным поправкам, зачеркнутым кускам текста можно проследить характер и направление поисков Достоевского, когда предварительный замысел воплощался в конкретную художественную форму.

Не претендуя на исследование чернового автографа в полном объеме, автор настоящей работы поставил перед собою задачу выявить суждения Достоевского, касающиеся проблемы народа и дворянства, оставшиеся за пределами законченного текста «Подростка».

* * *

Идейно-эстетическая концепция «Подростка» складывалась в условиях обострившейся в начале 1870-х годов полемики по поводу роли дворянства в жизни России, когда из реакционных кругов общества раздавались призывы укрепить политическое значение дворянства и не допускать демократическую интеллигенцию к руководству интеллектуально-идеологической жизнью страны. В «Подростке» Достоевский откликнулся на эту полемику, обнаружив глубокую симпатию к демократическому движению того времени.³ Свои взгляды Достоевский отстаивал не только как писатель-художник, воздействуя на эстетические чувства читателей, но и как публицист. Герои романа, в особенности это касается воспитателя Аркадия, Николая Семеновича, и Версилова, часто выступают как alter ego автора. Этим приемом Достоевский пользовался сознательно. Так, в подготовительных материалах к роману он указывает, что в «письме» Николая Семеновича будет высказано мнение автора, т. е. его собственное.⁴

Николай Семенович повторяет в своем «письме» мысли, которые по первоначальному замыслу должен был развивать Версилов.

Версилов занимает одно из центральных мест в идейно-художественной системе романа. По своему социально-историческому положению он — потомственный дворянин, но в то же время и носитель «высшей русской мысли» о «всеобщем соединении идей», «тип всемирного боления за всех».

Кто же такой Версилов как пропагандист «высшей русской мысли» и в чем ее суть?

Все эти вопросы затронуты в так называемой исповеди Версилова, которой посвящены седьмая и восьмая главы третьей части романа. Текст этих глав подвергся многочисленным переделкам, что нашло отражение в черновом автографе.

Круг тем и последовательность их освещения в исповеди Версилова определились в общих чертах только после того, как был написан предварительный вариант текста, впоследствии названный Достоевским условно «Атеизм».⁵ Эту часть «Подростка»,⁶ после предварительной правки, Достоевский переписал на отдельном

¹ «Литературное наследство», т. 77, 1965.

² Хранится в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 93.

³ См.: Е. И. Семенов. У истоков «Подростка». «Русская литература», 1973, № 3, стр. 107—116.

⁴ См.: «Литературное наследство», т. 77, стр. 404.

⁵ См.: «Литературное наследство», т. 83, 1971, стр. 443.

⁶ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1957, стр. 518—520 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте).

листе иного формата, чем листы черного автографа.⁷ Тут же была записана и новая «Программа», которая легла в основу дальнейшей работы над исповедью.

Начиная разговор с сыном, Версиков рассказывает ему о своем давнишнем сне, в котором он увидел «золотой век», «земной рай человечества», где «боги сошли бы с небес и роднились с людьми», где «жили прекрасные люди (...) счастливые и невинные», у которых «великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость» (стр. 513—514).

Сцену жизни европейского человечества в его колыбели (стр. 513) Достоевский изобразил как бы разворачивая сюжет картины Клода Лоррена «Асис и Галатя». В конце исповеди, завершая раздумья по поводу перспектив развития западного общества, Версиков представил себе «последний день человечества», когда люди, оставшись, как они того и хотели, одни, т. е. без бога, «почувствовали великое сиротство», и их беспредельная любовь друг к другу была проникнута столь же беспредельной грустью. Этот период жизни человечества представлялся Версикову, как об этом сказано в черновом автографе, «в роде пандана к картине Клода Лоррена»,⁸ т. е. к тому же «Золотому веку», как называл Достоевский эту дрезденскую картину.

Таким образом, между этими двумя ступенями в развитии европейского общества, между которыми пролегли века борьбы, «проклятий, комьев грязи и свистков» (стр. 518), Достоевский устанавливал преемственную связь.

В черновом автографе отчетливее, чем в окончательном тексте исповеди, проводилась мысль, что к жизни «без бога» человечество пришло неизбежно, по логике истории. Так, отвечая на вопрос: «... как будет жить человек без бога и возможно ли это когда-нибудь» (стр. 518), Версиков говорит Аркадию: «... признаюсь тебе, мой милый, всегда решаю, что невозможно и что все же кончат тем, что придут к *Нему*. Но некоторый период, пожалуй, возможен... вследствие логики» (курсив мой, — Е. К.). Выделенных курсивом слов нет в романе, по эта мысль здесь присутствует: Версиков признается Аркадию, что он «слишком понимает неотразимость текущей идеи» и знает, что сожжение Тюльери «петролейщиками» было «логично», хотя он и относится к этому как к «ошибке» и «преступлению» (стр. 514—515).

В данном случае в рассуждениях Версикова отразилось представление Достоевского, что политический социализм, т. е. атеистическое общество, — это итог, к которому придет западный мир в результате исторического развития, сопряженного с революциями и кровью. Социализм, утверждал он, — «органический продукт западной жизни и всех противоречий ее».⁹ В то же время Достоевский полагал, что конечная цель развития всего человечества — это христианское братство. В соответствии с этим атеистический «золотой век» Версиков изображает как переходную ступень к высшему единству людей и наделяет его чертами, близкими к утопическому христианскому идеалу.

Когда Достоевский работал над этой темой исповеди Версикова, больше всего его волновал вопрос, «как можно отрешиться от своего бессмертия и чем заменить его». Размышляя о том, как будет протекать жизнь в атеистическом обществе, Версиков в романе говорит, что, осознав земную конечность своего бытия, люди перенесут любовь к умедшему от них богу на своих собратьев (стр. 519). В отброшенном варианте эта мысль выражена более полно: «Они почувствовали бы счастье. Их короткие дни без загробной жизни встречали — поцелуем. И познали б *весь Закон*, не делай другому того, чего сам не хочешь, и делай все...»

Раскрывая разнообразные аспекты жизни людей, и без бога познавших «весь Закон», т. е. органически усвоивших христианский идеал, Достоевский предполагал подчеркнуть близость их нравственных принципов к идеям, которые проповедовал странник из народа Макар Иванович Долгорукий. Так, в одном из предварительных вариантов черного автографа в исповеди Версикова было следующее рассуждение: «Каждый осиротевший ребенок знал и чувствовал, что каждый, из встретившихся ему, его брат и отец. Пусть завтра последний мой день — думает каждый — но все равно „из могилы любовь“, как сказал Макар Иванов».

В романе говорится о том, что новые нравственные принципы пробудили у людей истинную любовь к природе (стр. 519). В черновом автографе эта мысль дополняется следующим замечанием Версикова: люди «открыли бы в природе такие явления и тайны, каких и не предполагали прежде, ибо смотрели бы на природу как любовники на возлюбленную, а не с одним только ножом и скальпелем, как прежде, ради барышей, утилитаризма и [жадности] подлого любопытства».

⁷ Хранится в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 100.

⁸ Все цитаты из черного автографа приводятся по подготовленному к печати XV тому «Полного собрания сочинений в тридцати томах» Ф. М. Достоевского (изд. «Наука», Л.), где он публикуется в виде вариантов к основному тексту «Подростка».

⁹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 202.

В первоначальных вариантах неоднократно развивалась также выпавшая из законченного текста романа идея, что любовь в атеистическом обществе породит преступную связь многих поколений и явится одним из элементов «мировой гармонии». Вот как обосновывал эту точку зрения Версиров в черновом автографе: «Пусть я умру без следа, но останется в них (людях, — Е. К.) память о том, что я жил и любил их, а когда прейдут и они и настанут совсем другие, то и тысячелетия спустя будут помнить новые люди об нас всех, прежде живших, что мы жили и любили их раньше, чем они пришли на свет, и желали бы видеть их счастье. И пусть под конец кончится вся земля и потухнет солнце, то все же где-нибудь [начато: в мировой гармонии] останется мысль, что все это было и послужило чем-то [мировой гармонии] всему и люди полюбили бы эту мечту».

Как было сказано выше, возникновение атеистического общества Версиров объяснял «логикой». Явление же Христа в этом обществе он обосновывал потребностью «сердца»: «Сердце мое решало всегда, что невозможно» жить человеку без бога (стр. 518).¹⁰ В черновом автографе Версиров пояснял свою мысль. Он говорил: «О, я [не мог больше] не могу вообразить людей без *Него*, мой милый! Раз *Он* был их, *Он* не может уйти. А если б ушел, они бы сами нашли *Его*». Эта мысль Версирова год спустя, в 1876 году, была высказана Достоевским в «Записных тетрадях» как его собственная.

Признав «реальность и истинность требований коммунизма и социализма и неизбежность европейского потрясения», которое может привести западное общество к атеистическому «золотому веку», Достоевский утверждал, что в этом случае люди почувствуют «непременную потребность новой нравственности», ибо, как он полагал, «единым хлебом не будет жив человек». Западный мир должен будет сделать выбор между «законом необходимости», т. е. науки, и «законом любви». Достоевский высказал уверенность, что «закон науки не устоит», ибо «не стоит того хлеб». Следовательно, человечество примет «закон любви», «а приняв закон любви», придет «к Христу же»,¹¹ как это изобразил в «невероятной фантазии» и Версиров.

Подводя итог раздумий по поводу трагических коллизий в истории европейского общества, в одном из отброшенных вариантов исповеди Версиров делал следующее заключение: «...я тосковал. Не тогдашняя кровь меня пугала, не Тюильри, а будущая. [Они должны были]. Я видал, что они не могут дойти до истины, не перешагнув через страшные муки. Муки напрасные, но неотразимые. Так и будет до тех пор, пока не наступит правда. Я ощущал эту будущую правду и понимал ее, и не мог не тосковать о напрасных муках (...). Пройдя напрасные муки, все равно пришли бы к царству божиему. Только к чему это напрасное разрушение? Я знал, что это логично, но логика не утешает».

Таким образом, Версиров (а вместе с ним и Достоевский) признавал «закон необходимости» в развитии человеческого общества, но считал в то же время, что процесс этот может быть прерван по желанию людей, стоит только им согласиться жить по «закону любви». Эта идея, как считал Версиров, сформировалась в русском народе, и он отправился в Европу, чтоб ее пропагандировать.

В законченном тексте «Подростка» Версиров следующим образом характеризует свою миссию: «Только я один, между всеми петролейщиками, мог сказать им в глаза, что их Тюильри — ошибка; и только я один, между всеми консерваторами-отмстителями мог сказать отмстителям, что Тюильри — хоть и преступление, но все же логика» (стр. 515). В черновом варианте исповеди не только разъяснялась «русская мысль» о «всемирном примирении идей», но и затрагивалась проблема, имеет ли Версиров право, как и другие представители «русской тысячи», к которым он себя причислял, проповедовать эту идею от имени всего русского народа? Аркадий в связи с этим спрашивает Версирова: «А народ, а Макар Иванович? Какое же ему назначенье (...). вас только тысяча, а вы говорите — человечество?».

Отвечая на этот вопрос, Версиров выделял два аспекта. Во-первых, называя себя дворянином и неоднократно подчеркивая, что он гордится своей принадлежностью к этому сословию, Версиров тут же разъяснял, какой смысл он вкладывает в это понятие. С его точки зрения, принадлежность к дворянству должна определяться не социальным положением, а «идеями». Версиров говорит: «...если я горжусь, что я дворянин, то именно как пионер великой мысли». Во-вторых, Версиров считал, что в народе русском, хотя и неосознанно, живет идея всеобщего единения.

«Знают о ней в России, — мы, тысяча человек — сознательно, — говорит он, — а очень многие пока лишь страстной и сильной грезой, даже инстинктом. Даже в черном народе, в Макаре, это можно легко заметить: есть какой-то иск, какая-то греза об общечеловеческом примирении. Знали — и пока лучшего, высшего ничего никто и не предположит. У нас на этот счет как нигде, — заметь, например, национальную особенность нашу». С точки зрения Версирова, каждый человек, осознавший эту свою великую миссию, имеет право называться дворянином, если даже

¹⁰ Ср.: Н. И. Прудков. Достоевский и христианский социализм. В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, 1. Изд. «Наука», Л., 1974, стр. 58—61.

¹¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 446.

он по рождению принадлежит к низшим сословиям. Так, Версолов, считая по этому признаку Макара Долгорукова дворянином, восклицал: «...верю, что недалеко время, когда таким же дворянином, как я, и сознателем своей высшей идеи станет весь народ русский».

Мысль о том, что народ русский является носителем высших идеалов, провозглашает все творчество Достоевского послекаторжного периода. Развивал он ее и в «Дневнике писателя» за 1873 год, в разделе III «Среда», т. е. в то время, когда зарождался замысел будущего «Подростка». Там сказано: «Есть идеи невысказанные, бессознательные и только лишь сильно чувствуемые <...> Пока эти идеи лежат лишь бессознательно в жизни народной и только лишь сильно и верно чувствуются, — до тех пор только и может жить сильнейшею живою жизнью народ. В стремлениях к выяснению себе этих сокрытых идей и состоит вся энергия его жизни».¹²

Черновая рукопись «Подростка» замечательна тем, что здесь Достоевский выдвинул сознательное служение «русской идее» в качестве критерия принадлежности к дворянству.

Таким образом, народ — инстинктивный носитель «идеи», дворянин, как он представляется Версолову, — сознательный ее пропагандист. Общая «идея», объединяющая народ и представителей «русской тысячи», дает Версолову право обращаться с ее проповедью ко всему человечеству.

В исповеди Версолова в романе мысль об идейном единстве «русской тысячи» и народа также присутствует, но выражена она не прямо, а в косвенной форме. «У нас создался веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире. — тип всемирного боления за всех. Это — тип русский, но так как он взят в высшем культурном слое народа русского, то, стало быть, я имею честь принадлежать к нему. Он хранит в себе будущее России. Нас, может быть, всего только тысяча человек — может, более, может, менее — но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу. Скажут — мало, вознегодуют, что на тысячу человек истрачено столько веков и столько миллионов народу» (стр. 515—516).

Отброшенные варианты чернового автографа обнажают смысл приведенного рассуждения Версолова. «Тип всемирного боления за всех» мог выработаться в России благодаря тому, что идея всеобщего единения и примирения стихийно присуща всему русскому народу.

Мысль о «внесоциальном» критерии принадлежности к русскому дворянству Версолов высказал во второй части романа. В разговоре с князем Сережей он так характеризовал роль русского дворянства: «Наше дворянство и теперь, потеряв права, могло бы оставаться высшим сословием, в виде хранителя чести, света, науки и высшей идеи и, что главное, не замыкаясь уже в отдельную касту, что было бы смертью идеи. Напротив, ворота в сословие отворены у нас уже слишком издавна; теперь же пришло время их отворить окончательно. Пусть всякий подвиг чести, науки и доблести даст у нас право всякому примкнуть к верхнему разряду людей. Таким образом, сословие само собою обращается лишь в собрание лучших людей, в смысле буквальном и истинном, а не в прежнем смысле привилегированной касты» (стр. 241—242).

В качестве примера того, как выходцы из демократических слоев общества и даже из крепостного крестьянства и в прошлые эпохи «с успехом примыкали <...> к нашему высшему культурному слою» и, что особенно важно, «сливались с ним в одно целое» (стр. 622), Достоевский приводит Т. Г. Шевченко. Среди разрозненных черновых набросков к исповеди Версолова имеется следующая запись: «Не [откуда] с неба же свалились отцы. Шевченки. У них нет преданий. До сих пор они прирастали».

С другой стороны, от дворянства издавна отрывались отдельные его представители, сливаясь с деклассированными элементами общества, а порой и с преступной средой. Представителями этой категории дворянства в «Подростке» являются сообщники шантажиста Ламберта Тришатов и Андреев. По первоначальному замыслу им в романе уделялось значительно больше внимания.

Так, описание обеда в ресторане, во время которого Ламберт должен был составить план шантажа Ахмаковой, подверглось значительному сокращению. В первоначальном варианте Андреев, затеяв скандал с поляками, в ответ на их вопрос: «Кто вы?» — отвечает: «Je suis le citoyen de la butte aux cailles».¹³ «Это такое место, butte aux cailles, — пояснял он далее, — a citoyen de la butte aux cailles — это такой человек, который не снимает штанов 15 лет, а рубашек никогда не носит».

Фраза «Je suis le citoyen de la butte aux cailles» содержит иронию по отношению к понятию «citoyen du monde». «Gentilhomme russe et citoyen du monde»,¹⁴ —

¹² Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 15.

¹³ Я гражданин перепелиного холма (франц.).

¹⁴ Русский дворянин и гражданин мира (франц.).

так назвал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1873 год («Старые люди») русских «западников» и в первую очередь Герцена, ставшего, по мнению автора, эмигрантом, оторвавшимся от почвы.

Говоря, что он является гражданином местечка *butte aux cailles*, т. е. перепелного холма-захолустья, где «не снимают штанов 15 лет, а рубашек никогда не носят», Андреев бросал вызов сторонникам европейской цивилизации.

Пренебрежение Андреева к своему туалету, о чем говорится в черновом автографе, то, что он, по словам Ламберта, «рук не моет» и при этом, получив хорошее воспитание, свистит в обществе «старой знатной дамы», должно было выражать определенную жизненную позицию героя. Он — один из тех молодых людей, о которых в первоначальных вариантах исповеди Версилова говорил, что они «куски», оторвавшиеся от дворянского «красивого слоя» и сбившиеся «в одну кучу с беспорядочными». Андреева, как и многих подобных ему, одолевает, по словам того же Версилова, «жажда беспорядка ради беспорядка».

Приведенные выше, не вошедшие в окончательный текст варианты и наброски, посвященные дворянству, полемически заострены против публициста «Русского мпра» Р. А. Фадеева, считавшего, что принадлежность к русскому дворянству в условиях России того времени может определяться имущественным цензом.¹⁵

В записной тетради 1872—1875 годов Достоевский писал, что если согласиться с Фадеевым, тогда «напыдут и сядут на место них (дворян, — Е. К.) толстопузые купцы, которые скупают мелкие имения. Тогда именно прекратится образование. Всякий купец скажет: 1000 легкое дворянского духа оказалось, стало быть, пшиком. Пришли да поклонились капиталу-то».¹⁶ И в другом месте Достоевский сделал заметку: «Фантастическая идея *Ордена чести* вместо дворянства (в виде юмористической поправки идей Фадеева насчет купцов)».¹⁷ К этой «фантастической идее» Достоевский вернулся в «Подростке», где князь Сережа в ответ на рассуждение Версилова о дворянстве говорит: «Это вы какую-то масонскую ложу проектируете, а не дворянство» (стр. 242).

Кстати сказать, среди отброшенных вариантов исповеди есть такие, которые свидетельствуют, что и сам Версиков «знаком» с книгой Р. А. Фадеева. Он говорил в черновом автографе: «У меня, мой милый, есть один любимый русский писатель. Он романист, но для меня он почти историограф нашего дворянства или, лучше сказать, нашего культурного слоя, завершающего собою „воспитательный“ период нашей истории, по выражению одного современного русского генерала и, пожалуй, тоже писателя». О «воспитательном» периоде русской истории пишет в своей книге именно Фадеев,¹⁸ который был «русским генералом».

Развивая «фантастическую идею» о дворянстве — надклассовой элите достойнейших, несущих в жизнь человечества «русскую мысль», Достоевский в то же время дал весьма трезвую характеристику дворянству как реальному социальному слою прошлой и современной ему эпохи. По первоначальному замыслу рассуждения на эту тему должны были содержаться в исповеди Версилова.

Судьбу русского дворянства герой Достоевского прослеживал по романам Л. Н. Толстого, названного им «историографом нашего дворянства».¹⁹

Характеризуя романы Толстого (до «Анны Карениной»), Достоевский отмечал, что в них огражены «все эпохи дворянства». С его точки зрения «историк раздвигает самую широкую [и славную] историческую картину культурного слоя» и при этом остается беспристрастным. «Реальность картин придает изумительную прелесть описанию, тут рядом с представителями талантов, чести и долга — столько открыто негодяев, смешных ничтожностей, дураков».

Достоевский подчеркивал, что Толстой выставлял своих героев «со всею откровенностью: они лично часто даже смешны и забавны, нередко и ничтожны, по как целое, как сословие они бесспорно изображают собою нечто законченное». Достоевский не стремился дать оценку того «незыблемого и неоспоримого», что было «нажито в два столетия» и что лежало в «основах этого высшего слоя русских людей». Он указывал только на внешние формы существования этого сословия, вызывавшие зависть у детей, «с детства оскорбленных неблагообразием отцов своих, отцов и среды своей». Достоевский писал: «Как бы там ни было, хорошо

¹⁵ Об этом см. также: Е. И. Семенов. У истоков «Подростка», стр. 107—116.

¹⁶ «Литературное наследство», т. 83, стр. 315.

¹⁷ Там же, стр. 367.

¹⁸ См.: Ростислав Фадеев. Русское общество в настоящем и будущем. СПб., 1874, стр. 58—59 и др. Среди черновых вариантов исповеди нет таких, которые подтверждали бы высказанную Г. Чулковым мысль, будто идеи Р. Фадеева «довольно близки к идеям о дворянстве самого Версилова» (Георгий Чулков. Как работал Достоевский. «Советский писатель», М., 1939, стр. 246).

¹⁹ Во время работы над «Подростком» Достоевский перечитывал «Войну и мир» (см. набросок в черновом автографе: «NB. Справки в книгах о Ростовых и проч.») и следил в течение 1875 года за печатанием «Анны Карениной» (об этом свидетельствуют записи в подготовительных материалах: «Грустный Левин» — и в белой рукописи: «Левин же мизантроп»).

все это или дурно само по себе, по тут же [порядок, тут воспиталась и сохранилась честь] выжитая и определившаяся форма, тут накопились правила, тут своего рода честь и долг».²⁰

Такими были герои Толстого, когда он писал «исторические романы». Стоило ему обратиться в «Анне Карениной» к изображению «времени новейшего, современного», как Левин, «внук» геросв из «Войны и мира», стал «мизантропом». Характеризуя его, Версиров говорит: «... он — современный помещик без крестьян, но с хозяйством. Он не любит земских собраний и не ездит на них. Он, как Иаков, идет к Лавану за женой из своего рода, но он как будто еще не готов к чему-то, он как-то вдруг стал задумчив... какая-то как бы тихая и недоумевающая меланхолия лежит на его действиях и на его мировоззрении...»

Подводя итог размышлениям над судьбами русского дворянства прошедшего времени и представителей пореформенной эпохи, Достоевский пришел к категорическому заключению, сформулированному в одном из отброшенных вариантов «письма» Николая Семеновича. Имея в виду то обстоятельство, что даже лучшие из дворян, типа Левина, «сошли с поля», т. е. потерпели поражение, автор «Подростка» сказал: «Горевать ли на то и возможна ли симпатия к тому, что само было и ложно и искусственно».

Таким образом, можно заключить, что в отношении автора «Подростка» к дворянству не было никакого противоречия.²¹ Определив истинную социально-историческую роль русского дворянства, Достоевский не нашел в нем силы, способной возглавить нравственное возрождение русского общества.

«Фантастическая идея *Ордена чести* вместо дворянства», которая возникла в сознании Достоевского как курьез, как «юмористическая поправка» к проекту Фадеева расширить дворянское сословие за счет купцов, имеющих определенный имущественный ценз, в «Подростке» же и развенчивается. Ее несостоятельность раскрывается в трагической раздвоенности личности Версирова.

Потомственный дворянин, представитель «тысячи», этот герой претендует на роль пропагандиста «русской мысли» и, следовательно, на органическую связь с русским народом. Отправляясь на Запад, он едет туда не для того, чтобы участвовать в «заговорах» и «делать» революцию, а, напротив, выступать в качестве миротворца и провозвестника грядущего всечеловеческого братства. Версиров — герой иного типа, чем многочисленные «gentilhomme russe et citoyen du monde». Будучи связанным с ними принадлежностью к дворянству, он является, по замыслу Достоевского, их идеологическим антиподом, ибо пропагандирует не западнические революционные идеи, а «народную правду».

Так, Версиров категорически отрицает свою причастность к «заговорам» (стр. 512). В черновом автографе к этому тексту имеется дополнение: Версиров разъяряет Аркадию, что он и Герцен ехали за границу служить России разными способами, хотя в их положении эмигрантов и было нечто общее.

«Ты вспомни про Герцена, — говорит там Версиров, — как легко было ему от всего оторванным начать свою деятельность! Заметь себе, я ничего не говорю про характер этой деятельности, а о том только, как легко ему было. — Неужели вы так думаете? — Совершенно, мой милый. Я эмигрировал, и мне ничего было не жаль назад. Я ехал служить России, я ей отслужил по мере сил... Но теперь я ехал служить ей же в самой идее, возвещать ее».

Образ Версирова не имеет аналогий в творчестве Достоевского. Он является первым героем-дворянином, разумом усвоившим и готовым пропагандировать «высшую мысль» русского народа. При всем том, умом, рассудком осознал необходимость единства с народом, Версиров не сумел с ним слиться «натурой». У него не было органической, естественной близости ни с «мамой», символизирующей Россию, ни с Макаром Долгорукиным — носителем народного идеала.

Три года спустя, обдумывая план «Братьев Карамазовых», Достоевский объяснил причину поражения дворян, желающих служить народу, тем, что они не в силах отказаться от принадлежности к сословию, которое «несет на себе ложь всех двух веков нашей истории». В письме к студентам от 18 апреля 1878 года Достоевский предостерегал своих молодых корреспондентов, что они должны будут во имя общего дела, если они решатся в нем участвовать, пойти на жертвы и прежде всего на «разрыв с средой», «ибо, чтобы пойти к народу и остаться с ним, надо <...> *разучиться презирать его*, а это почти невозможно нашему верхнему слою общества в отношении его с народом».²²

Достоевский признает нравственную высоту помыслов Версирова и искренность его мечты о «всечеловеческом братстве», что нашло отражение в характеристике, которую дал ему Подросток: «... европейскую тоску его я ставлю вне сомне-

²⁰ Ср.: Г. М. Фридендер. Достоевский и Лев Толстой. В кн.: Достоевский и его время. Изд. «Наука», Л., 1974, стр. 67—87.

²¹ В этом упрекал Достоевского еще К. Леонтьев. См.: К. Леонтьев, Собрание сочинений, т. VII, СПб., 1913, стр. 438—446.

²² Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. Под ред. и с примеч. А. С. Долинина. Гослитиздат, М., 1959, стр. 19.

ния и не только на ряду, но и несравненно выше какой-нибудь современной практической деятельности по постройке железных дорог. Любовь его к человечеству я признаю за самое искреннее и глубокое чувство, без всяких фокусов; а любовь его к маме за нечто совершенно неоспоримое, хотя, может быть, немного и фантастическое» (стр. 521). Однако, несмотря на все свои достоинства, Версилов потерпел поражение и остался «одиноким скитальцем», ибо, как сказано в евангельской притче, которую любил повторять Достоевский, «никто не вливает вина молодого в мехи ветхие: иначе молодое вино прорвет мехи, и вино вытечет, и мехи пропадут; но вино молодое надобно вливать в мехи новые».

Будущее России Достоевский связывал с движением «живой жизни», с торжеством народных начал, как он их понимал. «... Народ спасет себя сам», — утверждал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1873 год. «Во всяком случае, — добавлял он, — надо желать, чтобы народ имел полную свободу сам выйти из грустного своего положения, безо всякой опеки и поворотов назад».²³

А. М. БЕРЕЗКИН

НЕИЗВЕСТНАЯ ЗАМЕТКА В. М. ГАРШИНА

Жизнь и творчество выдающегося русского писателя В. М. Гаршина привлекают внимание исследователей на протяжении ряда десятилетий. Углублению представлений о жизненном и творческом пути писателя в значительной степени способствуют начатое вскоре после смерти Гаршина и продолжающееся до наших дней изучение его рукописного наследия (разыскание и публикация писем, произведений, по тем или иным причинам не напечатанных при жизни писателя, оставшихся незавершенными), а также установление авторства Гаршина в отношении произведений, печатавшихся анонимно или под псевдонимом.

Так, в последние годы были опубликованы письма Гаршина М. Е. Малышеву,¹ некоторые черновые наброски рассказов,² запрещенный цензурой фельетон.³ Перу Гаршина принадлежит и анонимная заметка в московской газете «Русский курьер» от 13 марта 1880 года (№ 70), еще не упоминавшаяся в печати биографами и исследователями творчества Гаршина.

В Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, в архиве Ф. Д. Нефедова, хранится расписка: «Следующий мне гонорар 4 р. 8 к. за корреспонденцию, помещенную в № 70 „Русского курьера“, получил от Ф. Д. Нефедова. Всеволод Гаршин. <13 марта 1880 г.>».⁴ О намерениях Гаршина сотрудничать в «Русском курьере» свидетельствуют и его письма конца 1879—начала 1880 года.

Находясь проездом в Москве, Гаршин писал матери 11 ноября 1879 года: «... почти устроился писать литературную хронику в „Русском курьере“ и художественные корреспонденции туда же».⁵ Однако по неизвестным нам причинам отношения Гаршина с «Русским курьером» тогда не наладились. Вернувшись в Петербург, Гаршин писал 13 ноября: «Жду письма от ред. „Русского курьера“ и, благословясь, начну работать... Сейчас иду на выставку и сегодня же буду ее описывать».⁶ 22 ноября: «Из „Р. курьера“ письма не получил: должно быть им не понадобилось».⁷

Новая возможность вернуться к художественной критике представилась в январе 1880 года. В письме от 17 января Гаршин рассказывал матери: «Последние два дня и сегодня я бегаю по художникам: Глеб Иванович (Успенский, — А. Б.) предложил мне писать в „Русские ведомости“ об картинах, а я за последнее время

²³ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы, стр. 30.

¹ Евг. Петряев. Папка старого художника. В кн.: Евг. Петряев. Люди. Рукописи. Книжки. (Литературные находки). Киров, 1970, стр. 155—170.

² М. Костова. Три неоконченных произведения В. М. Гаршина. «Русская литература», 1962, № 2, стр. 175—189; В. Порудоминский. Неизвестные страницы творчества Гаршина. «Прометей», № 7, 1969, стр. 254—265.

³ Г. Д. Джавахишвили. Неизвестный фельетон Всеволода Гаршина. «Русская литература», 1971, № 1, стр. 98—102.

⁴ ИРЛИ, ф. 208, № 27, л. 1. Текст расписки приведен Л. П. Ключковой в описании «Рукописи и переписка В. М. Гаршина» (Бюллетени Рукописного отдела Пушкинского Дома, вып. VIII. М.—Л., 1959, стр. 64).

⁵ В. М. Гаршин, Полное собрание сочинений в трех томах, т. III, Письма, М.—Л., 1934, стр. 191.

⁶ Там же, стр. 192.

⁷ Там же, стр. 193.

поотстал насчет искусств. Поэтому посетил много знакомых и незнакомых... Разговоров разговаривал множество: каждый несет свое и каждый более или менее говорит вздор. „Своих слов“ ни у кого нет».⁸

Корреспонденция Гаршина «Художественная выставка в Петербурге» была напечатана в № 23 московской газеты «Русские ведомости». В ней сообщалось о том, какие полотна готовятся к предстоящему сезону художественных выставок, а также говорилось о безосновательности вражды между передвижниками и академическим «Обществом выставок». 13 февраля Гаршин писал матери: «... в „Русских вест.“ меня приняли. Послал уже другую статейку об акварельной выставке. Предстоит академическая, передвижная, Верещагина. Все это в феврале и начале марта, так что я успею написать обо всем этом».⁹

Следующая корреспонденция Гаршина — «Выставка в помещении „Общества поощрения художников“» — появилась в «Русских ведомостях» 21 февраля 1880 года, на другой день после того, как в Петербурге революционер И. О. Млодецкий совершил покушение на начальника Верховной распорядительной комиссии М. Т. Лорис-Меликова. Лорис-Меликов остался невредим, а Млодецкий был приговорен к повешению. Это трагическое событие произвело огромное впечатление на Гаршина. В ночь накануне казни он проник к Лорис-Меликову и умолял диктатора помиловать осужденного. Лорис-Меликов обещал исполнить его просьбу, однако Млодецкий наутро был казнен. Потрясенный Гаршин не смог после этого оставаться в Петербурге и выехал в Москву.

Казнь Млодецкого вызвала у Гаршина тяжелый приступ наследственной душевной болезни, и признаки заболевания проявлялись уже в Москве. Пробыв там около двух недель, Гаршин выехал в Тулу, из Тулы в Ясную Поляну, а затем, уже совершенно больным, скитался по Тульской и Орловской губерниям, пока не был наконец помещен в психиатрическую лечебницу.

О пребывании Гаршина в Москве известно мало. Некоторые сведения об этом периоде его жизни содержатся в статье Я. В. Абрамова «В. М. Гаршин (Материалы для биографии)». В ней приводится и часть письма Гаршина к А. Я. Герду от 13 марта 1880 года, написанного из Тулы. В письме есть такие строки: «Я послал вам из Москвы только одно письмо... так как дел всевозможных было по горло. Нужно было разругаться с „Русскими ведомостями“, сойтись с „Русским курьером“ (газета, имеющая будущность, как мне кажется, хорошую)...»¹⁰

В Пушкинском доме хранится до сих пор не опубликованное письмо Гаршина писателю Ф. Д. Нефедову, редактировавшему «Русский курьер» в 1879—1881 годах. Привожу его текст:

27 марта 1880 г.

с. Кирики Новосильского уезда Тульской губернии

Многоуважаемый Филипп Диомидович!

У меня есть к Вам просьба, не можете ли Вы выслать два экз. «Русского к<урьера>» по след. адресам:

В Новосильский уезд (Тульск. губ.) на Войновыселскую станцию.

1. Учителю с. Кириков Ивану Михайловичу Рудневу

2. Учителю дер. Гагаринского хутора Василию Николаевичу Рождественскому.

Подписку за плату (по первому адресу на полгода, по второму на 9 месяцев) прошу записать на мой счет.

Я осматривал Тулу с заводом, а от Тулы пробираюсь один верхом в Ливенский уезд, потом в Задонский, потом, наконец, в Харьков, где думаю быть на Страстной неделе.

Искренно уважающий Вас

Всеволод Гаршин.

Р. S. Интересного и хорошего по дороге очень много. Буду писать Вам в газету, т. к. у нее есть будущность лучшая, чем у шестнадцатирублевых чудовищ.¹¹

В. Г.

Предостережение... да мало ли на свете «предостережений»!¹²

«Предостережение», о котором писал Гаршин, было 15 марта 1880 года объявлено министром внутренних дел «Русскому курьеру» за передовую статью в № 66, где критиковалась политика России по отношению к Германии. О «предостережении» Гаршин узнал, по-видимому, из письма Нефедова.

⁸ Там же, стр. 200.

⁹ Там же, стр. 205.

¹⁰ Памяти В. М. Гаршина. Художественно-литературный сборник. СПб., 1889, стр. 34.

¹¹ Видимо, имеются в виду журналы, стоимость годовой подписки которых составляла 16 рублей, как, например, «Отечественные записки», «Слово».

¹² ИРЛИ, ф. 208, № 27, лл. 3—4.

О планах сотрудничества в «Русском курьере» говорит также начало письма Гаршина к матери от 14 марта 1880 года: «Дорогая мама, пишу из Тулы, куда попал по „корреспондентским“ делам...»¹³ Однако и эти планы не реализовались. Вскоре творческая деятельность Гаршина была прервана развивавшейся душевной болезнью.

Заметка в № 70 «Русского курьера» должна была служить вступлением к серии художественно-критических статей, в которых Гаршин собирался указать русскому обществу на «дурное в искусстве», но задуманный им цикл в печати не появился.

История одного из неосуществленных замыслов Гаршина, о котором свидетельствует небольшая анонимная заметка в «Русском курьере», расширяет наши представления об одном из наиболее драматических периодов жизни Гаршина, о напряженности его идейных исканий, и потому представляется полезным воспроизвести эту гаршинскую публикацию полностью. Вот ее текст:

В Петербурге, как известно, существуют *два* общества, имеющие целью знакомить публику с произведениями изящного при помощи ежегодных выставок. Общество выставок в Императорской Академии художеств, устраивающее свои «салоны» в прекрасных залах академии, пользуется челястной славой «рутинера в искусстве». Товарищество передвижных выставок известно в публике как дружная «кучка», проводящая в искусстве национальную струнку. Беспристрастный посетитель выставок того и другого общества, особенно если он руководится не одним «каталогом», а имел возможность почитать и прочел кое-что... ну, хоть старца Гегеля, еще более древнего старца Лессинга, из новых — Ээна, Карьера¹⁴ и т. п., — легко поймет, что убеждения публики в существовании непроходимой пропасти между выставками того и другого общества ни на чем не основаны. Мы видели и на передвижной, и на академической выставках вещи Репина и Поленова, вещи К. Маковского, Бронникова, барона М. К. Клодта и др.¹⁵ — и решительно не можем понять, где начинается один и где кончается другой, где начинается «национальность» и где кончается «рутина». Выставки в академии хуже: таков до этого года был общий приговор публики, шедшей, несмотря на такой приговор, на обе выставки с одинаковым интересом.¹⁶ Действительно, «передвижники», как сами они себя называют, дают отборные вещи (вещи безусловно плохие не принимаются, кем бы они ни были сработаны). Но я предпочитаю то отношение к плохим вещам, какое показывают члены общества выставок. Они допускают к себе вещи не только всевозможных направлений, но и всевозможных достоинств, начиная от великолепных созданий Репина, Орловского¹⁷ и — до наивной и усидчивой работы любителя, выставившего вид дворцовой площади и адмиралтейского сада с окружающими зданиями. Нет никому вреда от того, что выставлены рядом Орловский, Репин и любитель; Орловский и Репин будут сами по себе, и публика оценит их, насладится ими; над любителем же злые посмеются, добрые пожалеют, а понимающие скажут, что человеку работать надо, и работать не одному, как делал он до сих пор (и что ясно видно из его первобытных приемов), а с помощью указаниям знающих людей. И быть может, — да и не может, а *должно* быть, — что через два-три года любитель выставит вещицы уже не столь печальные. Нельзя требовать от каждого человека гениальности, но нельзя, не должно и запрещать кому бы то ни было «усовершенствовать отличнейше свою часть». Товарищи передвижной выставки, люди по большей части очень талантливые и по большей части весьма почтенные (пишу это совершенно искренно), смотрят на дело с иной точки зрения: «*плохо* — значит вредно», думают они и, смею выразить свое скромное мнение, ошибаются. Не то вредно, что плохо, а то, что *дурно*, — дурно, хотя бы оно и было написано или высечено «божественно», «национально», «народно», «классически», «мастерски», или как вам будет угодно. — О том, что я считаю *дурным* в искусстве, я намерен поговорить с публикой и художниками в недалеком ряде статей, предисловием к которым служит эта маленькая заметка. Я не буду формулировать своего *положения*, но я попробую дать отчет о выставках Общества, Товарищества (выставка которого скоро придет в Москву) и Василия Васильевича Верещагина.¹⁸ Его картины дадут нам наиболее богатый материал для выражения взглядов, определенных формулами эстетики.

¹³ В. М. Гаршин, Полное собрание сочинений в трех томах, т. III, Письма, стр. 212.

¹⁴ Эжен Карьер (1849—1906) — французский художник и критик.

¹⁵ И. Е. Репин (1844—1930), В. Д. Поленов (1844—1927), М. К. Клодт (1832—1902), Ф. А. Бронников (1827—1902) — художники, участвовавшие в выставках передвижников.

¹⁶ Посетителей в прошлом году было до 15 000 на академической и около того же числа на передвижной (в СПб.). (Примечание В. М. Гаршина).

¹⁷ В. Д. Орловский (1842—1914) — пейзажист.

¹⁸ В. В. Верещагин (1842—1904) был близок к передвижникам.

В ПОИСКАХ ГАРМОНИИ

(ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ПОЭМЫ ВЛ. ЛУГОВСКОГО
«СКАЗКА О ДЕДОВОЙ ШУБЕ»)

В статье «Владимир Луговской» Павел Антокольский, напомнив одно из высказываний Пабло Пикассо: «На мой взгляд, искания в живописи не имеют значения. Важны только находки», полемизировал с ним: «Мысль Пикассо кажется заманчивой для каждого мастера в любом искусстве. Еще заманчивей она для читателя, зрителя, которым требуется только завершённое и совершенное, только находка, результат поисков, а не поиск. И все-таки мысль Пикассо заманчива и убедительна лишь на первый поверхностный взгляд».¹ И уже конкретно, применительно к книге «Середина века», добавлял: «Она свидетельствует о том, что самостоятельный поиск так же дорог в искусстве, как самая блестящая по законченности находка».

В споре двух художников точка зрения Антокольского представляется более широкой и значимой. Путь, которым идет писатель, его творческие искания, просчеты и находки важны не только для постижения особенностей его художественного мышления вообще, но и всякий раз для понимания самого произведения, замысел которого трудный поиск писателя проясняет и уточняет. Творческая история «Середины века» Вл. Луговского — одно из убедительных тому доказательств.

Исследователи книги неоднократно ссылались на знаменательные признания Луговского, определяющие этапы работы поэта над нею. Внимание при этом привлекалось прежде всего к высказываниям, восстанавливающим атмосферу, в которой рождался и формировался замысел итогового произведения художника. Между тем сам поэт всегда подчеркивал прежде всего широту тех реконструкций, на которые он шел в процессе работы над книгой, в частности, на завершающем этапе ее: «... летом 1956 года я вновь переписал ее два раза, все перевернул, переставил, ввел новых героев, изменил ситуации, дал другие концовки и начала, словно прошелся по всему корпусу книги электросваркой».²

Что это означало конкретно применительно ко всей книге поэм? В результате каких реконструкций оказалась достигнутой та художественная гармония, которой отмечена в конечном счете «Середина века»? Окончательные ответы на эти вопросы в литературе о Луговском сегодня еще не даны. Одной из причин этого, хотя конечно же не единственной, оказывается отсутствие в государственных хранилищах и личном архиве поэта достаточного количества документов, помогающих восстановить шаг за шагом путь, которым шел поэт к редакциям поэм, ставшим для него окончательными. Материалы к истории «Середины века» только в последнее время стали приводиться в печати.³ Но и они (варианты к поэмам «Москва» и «Сказка о печке», фрагменты поэм, не вошедших в книгу, прозаические конспекты ряда поэм) оказываются недостаточными для восстановления творческой истории книги во всей ее полноте. Лишь некоторые аспекты творческой истории поэм, составивших книгу, охарактеризованы в работе Л. Левина.⁴ В частности, здесь идет речь о «конспективных записях» к «Сказке о дедовой шубе».

Специальное изучение именно этой поэмы, уяснение творческой истории ее приобретает особый интерес и потому, что она стоит у самого входа в книгу поэм, являясь своеобразной интродукцией к ней, и потому, что она философски, идейно, эстетически несомненно очень тесно связана с идейно-художественной концепцией всей книги, во многом подготавливая и предопределяя ее.⁵

Между тем Л. Левин, анализируя поэму, не исследует, да в соответствии с задачами своей работы и не стремится исследовать творческую историю поэмы в целом. Говоря о «конспективных записях» к «Сказке о дедовой шубе», он лишь походя замечает: «Сначала дается сказочный план... затем возникает исторический план, даваемый уже не в „конспективном“ изложении, а стихами».⁶ Отметим, что в стихи, определившие в печатной редакции поэмы «исторический план» ее, поэт внес впоследствии «лишь незначительные уточнения», исследователь утвер-

¹ Страницы воспоминаний о Луговском. «Советский писатель», М., 1962, стр. 38—39.

² Вл. Луговской. Раздумье о поэзии. «Советский писатель», М., 1960, стр. 26.

³ «Литературное наследство», т. 74, 1965.

⁴ Л. Левин. Владимир Луговской. Книга о поэте. «Советский писатель», М., 1963.

⁵ Существенно важные суждения, которые в свое время высказал в связи с этим А. И. Павловский в книге «Поэты-современники» («Советский писатель», М.—Л., 1966, стр. 15—17).

⁶ Л. Левин. Владимир Луговской, стр. 313.

ждает: «Эти стихотворные строки даны в черновых записях отдельно и друг от друга и от сказочного плана поэмы. Затем для каждой из них поэт найдет место». Л. Левин приходит к выводу, что в «Сказке о дедовой шубе» «исторический и сказочный планы существуют как бы параллельно друг другу».⁷

Обе заготовки поэта (и прозаический конспект «сказочного плана» поэмы, и стихотворный вариант «исторического плана» ее) Л. Левин склонен считать материалами, документирующими один и тот же этап работы автора над поэмой, и фактически «единым» документом, который он именует «конспективными записями». Но, вероятнее всего, мы имеем дело с материалами, созданными поэтом не одновременно, а в разное время, на различных этапах вызревания замысла поэмы.

Вопрос о том, какова роль прозаических конспектов в процессе кристаллизации замысла поэм, составивших «Середину века», до сих пор остается неизученным. Почему Луговской, прежде никогда не прибегавший к такого рода конспектам, предваряет ими многие из поэм «Середины века»? Что из этих предварительных записей он впоследствии включает в основной текст поэм? Как трансформируются прозаические записи в стихотворных редакциях поэм? Ответ на эти и другие вопросы даст возможность осветить особенности художественного мышления поэта последнего, зрелого периода его творчества.

Не ставя в данном случае этих общих вопросов (частично их касается И. Гринберг во вступительной заметке к материалам, опубликованным «Литературным наследством», о которых шла речь выше), попытаемся уяснить лишь значение «заготовок» в ходе вызревания замысла «Сказки о дедовой шубе», открывающей книгу поэм.

Прозаический конспект сказочного плана поэмы под названием «Шуба», хранящийся в личном архиве поэта и опубликованный теперь «Литературным наследством», имеет пометку чернилами «1943».

Многое в этом «конспекте» только называет то, что впоследствии будет развернуто в поэме в целую поэтическую картину. Так, одно-единственное слово «Дед» раскрыто в поэме как очень тщательно выписанный поэтом портрет деда («...входит дед. Огромный, седобровый, бородастый, Арбатским инеем осыпан весь до пят. Он опускает каменную руку На голову мою и молча дарит Холодный, красный, круглый апельсин. Домашние, шумя, снимают шубу Пудовую, на вытершихся лисах. И вешалка скрипит от старой шубы. И я, закинув голову, смотрю, Как дед гребенкой поправляет брови И медленно скрывается в столовой, Где сразу поднимаются все гости, И слышно, как садится тяжкий дед»). Однако многое отличается в «конспекте» сразу именно в те слова, которые почти без изменений появляются затем в поэме. Так, слова из «конспекта» «ворсинки меха — запах деда» оформятся в строку: «ворсинки меха, запах деда строгий», слова «девки речные — мочат и выжимают волосы, а от этого поднимаются туманы» прозвучат в поэме, лишь чуть-чуть видоизменившись и ритмизировавшись: «Речные девки в реках мочат косы И выжимают косы, и над Русью от этого подымется туман». Часть из намеченного в «конспекте» двумя-тремя штрихами трансформируется затем в поэтически законченные строфы. Так, разрозненные слова «конспекта»: «Овсы — сидит человек у дороги, а дорога не начинается, не кончается» разрастается впоследствии в целую строфу: «Овсы тяжелым серебром одеты. Лежит на запад смутная дорога, не начинается дорога ниоткуда, и не ведет дорога никуда. И человек сидит у той дороги, сам черный, черный, вроде даже стылый, и злобно щерится и всем пророчит войну и мор, и голод и пожар. Кое-что из названного в «конспекте» окажется затем лишним и будет решительно отброшено поэтом. Не попадают в поэму многие из предварительных заметок: «запах ломберных столов» в гостиной, «кровь родников» и многое другое, что окажется вытесненным пришедшими в ходе работы над поэмой ассоциациями и воспоминаниями. Появится в поэме ряд строф, никак на первых этапах формирования замысла не зафиксированных.

При всем этом самым важным представляется тот факт, что прозаический «конспект» охватывает действительно заготовки только к сказочному плану поэмы и фактически не содержит словесного материала, предсказывающего исторический план ее. Исключение составляют лишь слова: «Гостиная — голоса за дверью». В них можно было бы усмотреть намек на строфы, в которых будут затем запечатлены важнейшие общественные события эпохи, определившие в окончательном варианте поэмы ее исторический, а не сказочный план. Но ведь эти слова могли впоследствии быть развернуты и в строфу: «И далеко, там, на границе мира, В столовой легкий звон граненых рюмок И разные торжественные звуки — Движение стульев, перестук тарелок, Веселый смех и быстрый разговор», т. е. в строфу, которая, восстанавливая реальную обстановку, все же примыкает не к историческому, а скорее к сказочному плану поэмы.

Стихотворные заготовки, составившие впоследствии исторический план поэмы, Л. Левин склонен рассматривать как часть конспективных записей поэта, о кото-

⁷ Там же.

рых шла речь до сих пор. Но для такой точки зрения оснований у исследователя не так уж много. Обе заготовки находятся в личном архиве поэта, дата «1943» на заготовках, идущих под названием «Шуба», и текст стихотворных заготовок «К шубе», вероятно, действительно написаны одними и теми же чернилами. При этом, однако, стихотворные заготовки написаны на отдельном листке (Л. Левин, хоть и весьма глухо, а все же указывает на это) и могли быть сделаны либо позже, либо раньше прозаического «конспекта» поэмы (скорее всего, позднее).

В пользу последнего предположения говорит следующее: существует ранняя редакция поэмы, принципиально отличная от окончательного текста ее. Она оставалась до сих пор неизвестной, а следовательно, не могла быть учтена при анализе и Л. Левиным. Между тем знакомство с нею позволяет утверждать, что исторический план в поэме появился не с самого начала, а лишь позднее, когда создавалась редакция «Сказки о дедовой шубе», которую теперь следует считать канонической.

Ранняя редакция поэмы обнаружена нами среди бумаг, находящихся в архиве журнала «Октябрь».⁸ Она представляет собою машинопись поэмы, которая на этом этапе называлась «Шуба», была в свое время предложена Вл. Луговским редакции журнала «Октябрь», и, судя по пометке на ней «Рукописи (Возвращенные)», была возвращена поэту как не принятая к публикации.

Машинопись существенно отличается от окончательной редакции поэмы и впоследствии подверглась поэтом тщательной правке, которая и интересна сама по себе, и дает важный материал для изучения творческой истории поэмы, творческой лаборатории поэта вообще.

Правка эта — еще одно свидетельство того, насколько взыскателен был к себе Луговской-художник, на завершающем этапе работы очень тщательно отделявший рукопись.

Совершенно очевидно при этом, что поэт решительно освобождал текст от случайных, неточных слов, засорявших поэму. Разночтения весьма показательны. Приведем хотя бы часть их:

Машинопись «Октября»

В столовой легкий шум граненых
рюмок.

Движенье стульев, полустук тарелок

Вдыхаю я широкий запах деда.

И белки рыжие среди ветвей смеются
На ветер кинув красные хвосты.

К далеким алым талым бочагам

Светлеет бор, и сосны отворились.

Квасами пахнет и печеным хлебом,
Великорусским, монастырским, жарким.

Там серая кукушечка кукует
В платочке сером, в монастырском
платье.

Круглеют монастырские пруды.

И цепь висит, как древле, золотая

От медленного неба до земли.

Раскинулись беспамятные реки
На три версты, как нужно, шириной.

По всей России реки побежали,
Бездонными качая омутами

Не начинается дорога ниоткуда,
И не кончается дорога никуда.

Леса еловые текут пилой на зорях.

Печатная редакция

В столовой легкий звон граненых
рюмок.

Движенье стульев, перестук тарелок.

Вдыхаю я знакомый запах деда.

И белки рыжие среди ветвей смеются
На ветер кинув пышные хвосты.

К далеким черным талым бочагам.

Светлеет бор, и сосны расступились.

Квасами пахнет и печеным хлебом,
Великорусским, духовитым, жарким.

Там серая кукушечка кукует
В платочке сером, в пестрядинном
платье.

Круглеют глубодонные пруды.

И цепь висит, как древле, золотая

От золотого неба до земли.

Раскинулись беспамятные реки
На три версты, могучей шириною.

По всей России реки побежали,
Бездонными темнея омутами.

Не начинается дорога ниоткуда,
И не ведет дорога никуда.

Леса еловые встают пилой на зорях.

Луговской, как видим, очень придирчив к тексту. Весьма и весьма приближительное и экстравагантное «легкий шум граненых рюмок» он решительно заменяет заведомо более ординарным, но зато более точным «легкий звон граненых рюмок». Искусственное и невыразительное «полустук тарелок» уступает место фонетически в этой строке весьма уместному «перестук тарелок». Случайный и совершенно очевидно неподходящий к слову «бочаги» эпитет «алый» вытесняется прилагательным «черный», которое более точно определяет цвет воды в бочагах. На место глагола

⁸ ЦГАЛИ, ф. 619, оп. 1, ед. хр. 2821.

«отворились» («сосны отворились»), всегда предполагающего печто такое, что может «открыться, распахнуться», ставится глагол «расступились», в этом контексте единственно приемлемый. Трижды повторенное в поэме, по существу очень обобщенное определение «монастырский» («печеным хлебом... монастырским, жарким», «в платочке сером, в монастырском платье», «круглеют монастырские пруды») последовательно заменяется прилагательными не только не повторяющимися, но и несравненно более выразительными («хлебом... духовитым, жарким», «в платочке сером, в пестрядином платье», «круглеют глубодонные пруды»).

Совершенно очевидно, что, правя текст поэмы, Луговской стремится всемерно подчинить слово задаче углубленного раскрытия создаваемых им картин и образов. Так, рисуя образ деда в самом начале поэмы, он в первой редакции ее (машинопись журнала «Октябрь») писал: «Он мне выносит каменную руку для поцелуя и дает безмолвно холодный, красный, круглый апельсин». И далее: «И выходя из кожаных калош скрывается в гостиной, где поспешно встают и кресла подставляют гости, и слышно, как садится тяжкий дед». Сцена завершалась описанием гостиной, в которой с приходом деда господствует «тревожный шепот, быстрый разговор».

Поэт не мог не почувствовать: дед выходил при этом чопорным, надменным, властным, естественное уважение к нему гостей оборачивалось трепетным страхом перед ним.

Тщательно правит поэт строки, в которых возникает образ деда. Появляется, в частности, новый вариант: «Он опускает каменную руку На голову мою и молча дарит Холодный, красный, круглый апельсин». Строка «Домашние, шумя, снимают шубу пудовую на красно-желтых лисах» заменяется строкой: «Домашние, шумя, снимают шубу Пудовую, на вытершихся лисах». Выбрасывается строка, где описывается материал, из которого спита шуба («морозовского доброго сукна»). Уже не упоминается о том, как дед «выходит из кожаных калош», а строка «тревожный шепот, быстрый разговор», рисующая атмосферу напряженности, вопаряющуюся в столовой с приходом деда, заменяется более спокойной и непринужденной: «веселый смех и быстрый разговор». Добивается поэт большей изобразительности и выразительности и в пейзажах. Так, сильно правится строфа, описывающая монастырские пруды. В машинописи, предназначенной для журнала «Октябрь», читаем: «В них — караси в тяжелых, желтых ризах, как батюшки молитвенно проходят...» В окончательной редакции строки эти переписываются: «В них караси в шарче золотканой Лениво и торжественно проходят». При этом усиливается не просто изобразительность, но и смысловая нагрузка строфы. Тщательно шлифуется и строфа, которой по сути начинается описание дедовой шубы:

Машинопись «Октябрь»

Здесь рыжая опавшая хвоя,
И листья желтые, и сосны встали
Медвяно-красные, и рыжие просветы,
И рыжики стоят сам-пятьдесят.

Печатная редакция

Здесь рыжие ковры опавшей хвоя,
И ветви желтые, и сосны встали
Медвяно-красные на рыжем небе,
И рыжики стоят сам-пятьдесят.

Строки «Тут колокол ударил в первый раз и полетела, туго нагибаясь, волна громовой меди над пустыней» уточняются: «Тут колокол ударил в первый раз, И полетела, гулко изгибаясь, Волна громовой меди над пустыней». Вместо строк «И цепь висит, как древле, золотая от медленного неба до земли» появляются изобразительно более емкие: «И цепь висит, как древле, золотая От золотого неба до земли». Строки «Раскинулись беспамятные реки на три версты, как нужно, шириной» также изменяются: «Раскинулись беспамятные реки на три версты, могучей шириною».

И все же, как бы ни была значительна сама по себе правка, которую вел Луговской, готовя рукопись поэмы к печати, очевидно: все сказанное о ней до сих пор не касалось существа содержания поэмы, было направлено лишь на усиление художественной выразительности ее.

Никак не связанное с многообразным содержанием еще неизвестной читателю книги поэм, произведение, которому суждено было впоследствии стать своеобразной историко-философской интродукцией к ней, в своей первоначальной редакции могло восприниматься читателем лишь как сказка, живописная и полная поэтического очарования, рисующая богатый духовный мир ребенка, но лишенная сколько-нибудь отчетливо выраженного социального смысла.

Вероятно, именно так и восприняли ее первые читатели и рецензенты рукописи поэмы.

Между тем задуманная Луговским как произведение, стоящее у самого входа в книгу, посвященную судьбам человека и времени, поэма должна была раскрывать характер этого исторического человека в тесной связи с веком, как личность, определяемую и формируемую своим временем. Раньше или позже должен был почувствовать это и такой остросоциальный поэт, как Владимир Луговской.

Первая редакция поэмы — свидетельство того, что такое углубленное понима-

ние своей художественной задачи пришло к поэту не сразу, давалось ему не просто и не легко.

Прозаический конспект поэмы и отражает лишь этот ранний этап формирования художественного замысла. Он не соотносит личную биографию героя с биографией века, ограничивает его достаточно узким миром квартиры, оставляя в замкнутом круге литературных и бытовых ассоциаций.

Возвращение редакцией журнала «Октябрь» рукописи поэмы, вероятно, и оказалось тем толчком, который ускорил движение Луговского к окончательному варианту поэмы. Скорее всего, что именно с этого времени поэт начинает осознавать необходимость введения так называемого второго, исторического плана поэмы.

К какому времени относится создание «исторических вставок» в нее? Материалы, которыми мы располагаем, не дают оснований для абсолютно точной датировки их. Можно лишь предположить, что окончательный вариант поэмы отделяет от первой редакции ее значительный отрезок времени, может статься, несколько лет. Во всяком случае, в письме к Е. Л. Быковой от 11 августа 1956 года Вл. Луговской писал: «Я оканчиваю поэму „Москва“, в которую вклотил все на свете от бога до Фадеева включительно... Одновременно переправляю „Лондон“, переписал „Вещи“, *переписываю* „Шубу“. Все. На будущей неделе все кончу»⁹ (курсив наш, — М. Ч.).

Показательно, что заготовки к строфам, образующим «исторический аспект» поэмы, появление которых Л. Левин связывает с первоначальным замыслом произведения, не только делаются на отдельном листе, но и в отличие от «конспекта» сказочного плана сразу отливаются в стихи, которые впоследствии образуют основной текст поэмы. Расположены они не в том порядке, в котором появятся впоследствии в поэме, а в том, в каком возникали в воображении поэта, стремящегося, пусть в разрозненных и, может показаться, случайных эпизодах истории, запечатлеть историческое время, сформировавшее характер его героя. Правка, которой эти строфы впоследствии будут подвергнуты, как правило, не носит принципиального характера («А Блерию не может все подняться — А Блерию не может улететь»), «Америка — она продаст и купит весь остров. Это наш двадцатый век» — «Америка — она продаст и купит Весь Лондон. Это наш двадцатый век», «Вы слышали Шалапина в „Борисе“? Тиран. Безумец. Жалкий человек», — «Вы слышали Шалапина в „Борисе“? Тиран. Безумец. Страшный человек», «А кто, скажи, опишет наши Джунгли в Орле, в Тюмени, в Вышнем Волочке?», — «А кто, скажите нам, опишет джунгли В Тюмени, в Бийске, в Вышнем Волочке?», — «А что Ульянов? Кажется, ушел» — «А где Ульянов? — Кажется, ушел...»). Исключение составляют строфы о «столыпинщине» и о Ленине. В первой из указанных строф передоделывается вторая строка и вместо весьма неточных слов «глухий террор» в ней появляются очень определенные — «террор кромешный», да перед заключительной строкой: «Доколе будет изнывать Россия?» вписывается новая строка: «Доколе это будет продолжаться?», усиливающая последнюю строку и строфу в целом. Во второй из указанных строф существенно уточняется характеристика Ленина и вместо: «Опасный ум. Острейший человек» появляется строка «Суровый ум! Острейший человек!»

Не может не обратить на себя внимания и тот факт, что строфа о столыпинской реакции, в окончательной редакции завершающая поэму, в рукописи, хранящейся в личном архиве поэта, значится под номером «1» и открывает «исторические вставки», предназначенные для «Сказки». Может статься, строфа эта задумывалась первоначально как определяющая общую характеристику эпохи, которую другие вставки призваны были лишь конкретизировать.

Очевидно, что все эти заготовки к исторической части поэмы появились не в результате, так сказать, первичного «нащупывания» темы, первоначального опробования ее, а как итог длительного и обстоятельного обдумывания и художественного осмысления материала, следовательно, являются результатом, добытым мастером на ином этапе, чем тот, на котором создавался прозаический конспект поэмы. С появлением этих вставок границы повествования сильно расширяются, внимание художника оказывается прикованным к важнейшим историческим событиям той эпохи, которая прямо и непосредственно формировала духовный мир его героя, история врывается на страницы повествования, рассекает уже сформировавшийся текст поэмы, органически входит в нее не как фон, а как сила, определяющая этапы становления характера ее героя.

Теперь поэту оставалось сделать лишь последний шаг — выбрать те места, на которые станут уже сформировавшиеся в воображении и закрепленные на отдельном листке «исторические вставки», так, по меткому слову Луговского, «сварить» исторический план поэмы с ее сказочным планом, чтобы история вошла в художественную ткань поэмы, не нарушив ее естественного течения и образовав то сложное гармоническое целое, при котором оба плана будут существовать в ней не как параллельные и друг друга дополняющие, а как единые и художественно нерасторжимые.

⁹ Л. Левин. Владимир Луговской, стр. 289.

Рукописи не зафиксировали и этот последний этап работы Луговского. Но сопоставление машинописи редакции журнала «Октябрь» с окончательной книжной редакцией поэмы позволяет сделать догадки, помогающие понять в конечном счете достаточно сложную композицию поэмы.

В первой редакции поэмы духовный мир ее героя, мальчика, воспитывающегося в интеллигентской семье, формируется под влиянием огромного, сказочного, прекрасного мира природы — мудрого и величественного, чистого и устойчивого. «Здесь рыжие ковры опавшей хвои», «и белки рыжие среди ветвей смеются», «и тропки разбегаются, желтея», «могучие расходятся забавы по этой рыжей дедовской стране», «и вдруг далекая родится песня. Веснянка это, это же веснянка».

Но уже в этой ранней редакции в покой и тишину чудесной дедовской страны врывается нечто такое, что вызывает тревогу, нарушает привычное равновесие, диссонирует с, казалось бы, навсегда установленной гармонией. То мальчик увидит, как «по тропке красные уходят муравьи, уносят божью красную коровку, и дятлы — стук да стук, глядят угрюмо на этих муравьев, и длинно клочет неведомая птица за чащобой». То, вслушиваясь, как «серая кукушечка кукует... и кланяется в пояс по уставу», он неожиданно и с тревогой спросит ее: «Скажи, кукушка, сколько лет осталось?» То внимание его вдруг привлекут явления, никак не гармонирующие с окружающей идиллией:

Плетни за дальней далью задымились,
По черным избам пламень пробегает,
Пегух кровавый голосит окрест.
То улеглось зарезанное солнце,
Свалилось набок над лесами мрака.
Речные девки в реках мочат косы
И выжимают косы,
и над Русью
От этого подьмется туман.

Тогда в художественную ткань поэмы входит символика, связанная с предчувствием назревающих перемен, может быть, близящихся катастроф: «Зубчатые леса горюют молча, и коршун делает последний круг. Садится коршун на стога далече, кобыла ржет, да рыбаца играет, дергач кричит в низине за рекой». В поэме появляются целые картины, аллегорический смысл которых несомненен.

Лежит на запад смутная дорога,
Не начинается дорога ниоткуда,
И не ведет дорога никуда.
И человек сидит у той дороги,
Сам черный, черный, вроде даже стылый,
И злобно щерится и всем пророчит
Войну и мор, и голод и пожар.

Ощущение совершенно очевидно подступающего неблагополучия достигает особенного напряжения в одной из заключительных сцен поэмы:

Летят четыре ветра-жеребца
Сырыми непомерными лугами.
Куда летят?
И позади встает
Кровавый месяц в три земных обхвата,
И нервный волк на нем перебегае,
Не может черный выбежать из круга
И мечется по огненному кругу,
Хватается зубами за края.

И хотя весь финал поэмы окрашен в светлые тона (и «звезды светлым высыпают роем — Светильники, зажженные извечно», и «от земли до неба легким роем Огни блистают», и «месяц заиграл в кувшинках белых, Плеснули щуки, Укатились тучи»), настроение все возрастающей тревоги уже не оставляет ни героя поэмы, ни ее читателя.

Дорабатывая поэму, создавая книжную редакцию ее, поэт смело и решительно распахнул «окна, ставни, двери», чтобы в жилище, где жил его герой, «врывался горький ветер мира».

Прием, к которому при этом прибегает поэт, естествен и прост. Мальчик, оставшийся на протяжении поэмы в мире чудесной и завораживающей его сказки, смело и решительно погружается в мир реальной жизни, факты действительности плотно окружают его. Он узнает о них из разговоров взрослых, которые доходят до него из гостиной. Реплики эти проникают в его сознание, заинтересовывают и тревожат. Факты, о которых он узнает, различны по своему смыслу,

характеру, значению. Редьярд Киплинг почтен наградой Нобеля за книгу «Джунгли», Шаляпин спел «Бориса Годунова», Англия становится страной классического капитализма, Германия решительно милитаризируется, Америка превращается в страну-завоевательницу, Блерио делает все новые и новые попытки подняться в воздух, Менделеев совершил свое бессмертное открытие, где-то появились кубисты со своим вождем Пабло Пикассо, Столыпин затягивает все ту же смертную петлю на шею России, а Ленин — «Суровый ум! Острейший человек!» — уже пачал свое великое дело созидания нового мира.

Решившись «впустить» историю на страницы поэмы-сказки, Луговской поставил перед собой трудную задачу. Разрозненные, факты эти должны были будоражить разыгравшееся воображение ребенка, только готовящегося к вступлению в жизнь; будучи соотнесены друг с другом, они призваны были противостоять той патриархальной идиллии, в атмосфере которой жил ребенок, ввести его в тревожный и грозный мир социального бытия. При этом, естественно, поэт был весьма озабочен необходимостью так «сварить» сказочный и исторический планы поэмы, чтобы они, совмещившись художественно, обеспечили ей необходимое гармоническое единство. Достигнуть этого можно было лишь таким включением «исторических вставок» в уже готовый и художественно нерасторжимый текст произведения, которое бы не разрушало уже определившийся поэтический строй его.

Как же добивается этого поэт?

Иногда вставки эти включаются в поэму по ассоциативному принципу. Так, «вставка» о Шаляпине идет вслед за описанием «рыжей дедовской страны», по которой начинает свое путешествие ребенок:

И вдруг далекая родится песня.
Веснянка это, это же веснянка!
Сто голосов, один другого выше,
Стоят, не опускаясь, в медном небе.
Заплакать бы, да сил уже не хватит!
Звонит веснянка.

Поэт решительно рассекает, казалось бы, нерасчленимую в своем художественном единстве картину, вписывая после второй строки двустопные:

— Вы слышали Шаляпина в «Борисе»?
Тиран. Безумец. Страшный человек.

И голос великого русского певца как бы сливается с могучей песней природы, усиливая звучание ее, уже, казалось бы, максимально выразительное в первой редакции поэмы.

Или в другом месте: поэт живописует удивительную тишину русского леса:

Стоят над лугом золотые пчелы
И, ножки поджимая, забирают
Великое июльское тепло.
Кукушка кругло вдалеке кукует,
И солнечное в небе колесо,
Сияя, катится по круглым тучам.

И так естественно, но уже не гармонируя, а как бы диссонировав с только что воссозданной мирной, почти идиллической картиной, в нее врываются полные драматизма, почти трагические строки:

— А Блерио не может улететь
На моноплане. Все ломает крылья.

В других случаях место вставок определяется мотивами более значительными и глубокими.

Вспомним строфу о Киплинге, о присуждении ему Нобелевской премии. Появление ее оказывается уместно как раз в том месте поэмы, в котором героя ее впервые охватывает «звериный дух оврагов и лесов».

Здесь духота и рыжая дорожка
Среди шерстинок, дальше, дальше, дальше.

Но поэт приостанавливает внутренний монолог героя, задерживает дальнейшее движение поэмы и, заставив мальчика вслушаться в разговоры взрослых, которые уже доносятся из столовой, дает ему возможность впервые задуматься над судьбой своей страны. По сути речь идет о российских джунглях:

— А кто, скажите нам, опишет джунгли
В Тюмени, в Бийске, в Вышнем Волочке?

Очень естественно «становится» на свое место и строфа о глубоких и необратимых переменах, которые произошли в мире. Она вписывается Луговским вслед за строфами, рисующими патриархальную Русь с ее спокойной умиротворяющей природой («Стоит избушка на куриных ножках, Ключи гремят и родники бормочут, Берестяные ковшики лежат У сорока ключей»), с неподвижным, веками устойчивым бытом древних русских городов («Бревенчатый па трех увалах Муром, Забытый город, тихий, как сова»). Вписанная вслед за этим строфа («— Нет! Англия теперь уже не та. Сильнее стали, энергичней страны: Германия — все в мире завоеует, Америка — она продаст и купит весь Лондон. Это наш двадцатый век»), воспроизводящая картину современного мира, как бы нарушает идиллию, в которую погрузился ребенок, призвана заставить его задуматься над тем, что происходит вокруг него, помогает ему пристальней взглянуться в окружающую его социальную жизнь, жизнь мира, уже вступившего в эпоху глубоких и непримиримых противоречий.

Идейно и художественно глубоко мотивированным оказывается и место для строфы, рисующей столыпинскую реакцию в России. Она «вставляется» Луговским тотчас же вслед за строфами, в которых повествуется о том, как в душе мальчика нарастает тревога, а в мир покоя и тишины, которые окружали его, врываются какие-то грозные предчувствия и предзнаменования. Вот только что в «дедовой стране» мальчик увидел страшную и несомненно символическую картину: «Кровавый месяц в три земных объёма, И черный волк на нем перебегает, Не может черный выбежать из круга И мечется по огненному кругу, Хватается зубами за края». Покой ребенка нарушен страшным видением, душа его смята. И именно в эту минуту из столовой, где собрались гости, до него доносятся слова, наплавающиеся на только что пережитое, поддерживающие возникшее настроение тревоги и ужаса:

Столыпинская Дума, Хутора.
Петля Столыпина. Террор кромешный.
Доколе это будет продолжаться?
Доколе будет изнывать Россия?

И все же ни мрачные картины природы, растревожившие воображение героя поэмы, ни реплики гостей об ужасах столыпинской реакции — ничто не может, точет сказать поэт, приостановить жизнь. Вечно прекрасен мир, в котором мы живем, трижды благословенна никогда не прекращающаяся на земле жизнь.

Тут высыпают звезды светлым роem —
Светильники, зажженные извечно,
Садятся утки в заводи глухие.
Торжественная прибывает ночь.
И от земли до неба легким роem
Огни блистают, и зовет из мрака
В ночном мальчишка чалого коня.

С этим светлым ощущением выходит из поэмы возмужавший в ходе развития ее герой Луговского. С этим ощущением он и входит в жизнь, в которой ему предстоит многое увидеть, узнать, понять, сделать. И совершенно естественно, что на пороге новой жизни, перед дальней и трудной дорогой он слышит доносящиеся из столовой слова о Ленине, которые к месту и с большим художественным тактом вписываются поэтом в самый финал поэмы:

— Опять аресты?
— Да, опять аресты!
А где Ульянов? — Кажется, ушел.
Через Финляндию в Стокгольм. — Неужто?
Суровый ум! Острейший человек!

Так окончательно «свариваются» исторический и сказочный планы произведения и в результате напряженного художественного поиска Луговской приходит к той гармонии, которой отмечена поэма, открывающая «Середину века».

Сопоставление открытой нами редакцией, отвергнутой в свое время журналом «Октябрь», с окончательным вариантом ее и позволяет, как нам кажется, более достоверно, чем это делалось до сих пор, определить этапы формирования сложного замысла «Сказки о дедовой шубе», уяснить тот путь, которым шел поэт к постижению действительности во всей ее сложности.



ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ДОСТОЕВСКИЙ О ТЮТЧЕВЕ

(К АТТРИБУЦИИ ОДНОЙ СТАТЬИ В «ГРАЖДАНИНЕ»)

15 июля 1873 года умер Ф. И. Тютчев. 23 июля редактируемый Ф. М. Достоевским «Гражданин» откликнулся на это событие в редакционном некрологе:

«Некролог. 15 июля, в Царском Селе, скончался Федор Иванович Тютчев, сильный и глубокий русский поэт, один из замечательнейших и своеобразнейших продолжателей Пушкинской эпохи. С горестью сообщая об этой утрате нашим читателям, мы имеем в виду в непродолжительном времени, в отдельной статье, по возможности оценить поэтическую деятельность покойного поэта» («Гражданин», 1873, № 30, 23 июля, стр. 842).

Действительно, специальная статья о Тютчеве появилась в «Гражданине» очень скоро, уже в следующем, 31-м, номере от 30 июля. Это статья «Свежей памяти Ф. И. Тютчева», подписанная: «Кн. В. Мещерский» — и помеченная 24 июля 1873 года.

Н. Бельчиков еще в 1925 году высказал предположение, что значительная часть статьи, подписанной В. Мещерским, принадлежит Достоевскому.¹

Основанием для этого утверждения исследователь считал письмо Достоевского жене от 29 июля 1873 года, в котором писатель между прочим сообщил: «Прощую неделю начал писать статью и должен был бросить из уважения к Мещерскому, чтоб поместить внезапно присланную им статью о смерти Тютчева, — безграмотную до того, что понять нельзя и с такими промахами, что его на 10 лет осмеяли бы в фельетонах. Сутки, не разгибая шеи сидел и переправлял, живого места не оставил. Напишу ему прямо, что он ставит меня в невозможное положение».²

Н. Бельчиков так реконструировал события. Достоевский, узнав о смерти Тютчева, сам начал писать статью о нем (ее-то и обещал он читателям в номере от 23 июля). Но Мещерский, находившийся в то время вне Петербурга, прислал свою статью и спутал все планы Достоевского. Статья Достоевского, как предполагает Бельчиков, содержала разбор творчества Тютчева и оценку его места в русской литературе (на такое содержание статьи указывает уже краткий некролог). Мещерский же прислал статью, содержащую отдельные факты биографии Тютчева, эпизоды из истории знакомства автора с умершим поэтом. По жанру статья эта, считает Бельчиков, напоминала фельетон, что никоим образом не устраивало Достоевского, желавшего поместить о Тютчеве глубокую и серьезную статью. Поэтому, хотя он и не смог начисто отвергнуть того, что прислал Мещерский, редактор и издатель «Гражданина», тем не менее внес в его статью коренные изменения, наполнив ее мыслями из своей собственной статьи о Тютчеве. Разбирая текст статьи «Свежей памяти Ф. И. Тютчева», Бельчиков указывает даже абзацы и отдельные фразы, принадлежащие, по его мнению, Достоевскому.

Все эти давние соображения Н. Бельчикова, как и его доказательства, вряд ли убедительны. Начнем с того, что утверждение, будто Достоевский писал и чуть ли не написал статью о Тютчеве, ни на чем не основано. Предполагая поместить в «Гражданине» такую статью, он, может быть, и думал ею заняться, может быть, собирался ее заказать кому-нибудь, может быть, рассчитывал и на Мещерского, хорошо знавшего покойного поэта. Во всяком случае, статья Достоевского, упоминаемая им в письме к Анне Григорьевне от 29 июля, — это не статья о Тютчеве. О своей большой статье, работа над которой все время откладывалась из-за срочных редакторских дел, Достоевский говорил жене в нескольких письмах подряд. 23 июля, сообщив Анне Григорьевне о своей очередной размолвке (письменной) с Мещерским, писатель добавляет: «Надо самому писать длиннейшую статью, а я очень расстроен».³ 26 июля пишет ей же, вероятно, о той же статье: «Я за бо-

¹ См.: Н. Бельчиков. Достоевский о Тютчеве. «Былое», 1925, № 5, стр. 155—162. Эта точка зрения, никем не опровергнутая, сохраняется в нашем литературоведении и в настоящее время.

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 70.

³ Там же, стр. 67.

лешно и за статью о Тютчеве (умер), присланною Мещерским, бросил мною начатую статью. Но следующий № во всяком случае должен выпустить сам, а потому... всю неделю буду писать политическую статью. Я дал слово Мещерскому; между тем никогда в жизни не писал политических статей. Газет надо перечесть десятками.⁴

Что «начатая статья» это не статья о Тютчеве, можно заключить и из того, что здесь впервые Достоевский сообщает жене о смерти Тютчева в связи с присланной статьей Мещерского. Содержание же его собственной статьи, упоминаемой и ранее, и, видимо, отчасти известное Анне Григорьевне, — другое. Это или политическая статья, все время мучившая Достоевского (о чем он снова пишет жене 29 июля) и появившаяся в «Гражданине» лишь 17 сентября,⁵ или, как считал А. С. Долинин, комментируя письма Достоевского, очередная статья из «Дневника писателя», работа над которым в летние месяцы также приостановилась из-за многочисленных редакторских обязанностей. 6 августа Достоевский напечатал лишь маленькую заметку «Учителю» и только 27 августа ту «большую» статью, о которой, возможно, и писал жене 23 июля.⁶ Никаких следов работы Достоевского над статьей о Тютчеве не сохранилось.

Во-вторых, представляется сомнительным, что Достоевский, не решившийся задержать плохую, с его точки зрения, статью Мещерского, мог переделать ее коренным образом, вписать в нее большие куски, меняющие суть дела, и оставить под ней имя Мещерского. И вряд ли бы Мещерский такое потерпел. Скорее всего, это была обычная редакторская правка, правда, значительная. Достоевскому вообще приходилось основательно редактировать все материалы «Гражданина». 26 июля 1873 года он писал жене: «Дел у меня бездна — бездна! Этот раз целый № прокорректировать *по-редакторски*, т. е. переправляя. Это ужасная работа».⁷ Известны факты, свидетельствующие о том, что Достоевский подчас сильно правил присылаемые в «Гражданин» произведения, чем иногда авторы были и недовольны. Сохранилось, например, письмо драматурга Д. Д. Кишенского, который был возмущен некоторыми переделками в его пьесе, сделанными редактором «Гражданина». Речь же шла, как это видно из ответного письма Достоевского, лишь о сокращениях в одной сцене и о стилистической правке.⁸ Вероятно, и «переделка» слабой статьи Мещерского «Свежей памяти Ф. И. Тютчева» не заключалась в чем-то большем.⁹ Возможно, Достоевский изменил композицию статьи, объединив отдельные мысли и факты и разбив статью на ряд абзацев, отделенных черточками. Вероятно, были произведены сокращения: убраны те «промахи», за которые Мещерского «на 10 лет осмеяли бы в фельетонах». Может быть, это были выражения слишком уж ретроградных взглядов Мещерского.¹⁰ Несомненно, статья подверглась и стилистической правке. Некоторые ее фразы близки по стилю манере Достоевского. Например: «В наше время много преданий точно совсем исчезло о таких началах человеческого общества, которые прежде, казалось, были и у нас даже жизненными. К числу таких утраченных нами преданий, увы! следует отнести предание о поэте и поэзии. Теперь все почти пришли к прозаическому убеждению, что быть поэтом, значит писать в известном размере и с рифмами все о том же, о чем пишут без размеров и рифм все пишущие и печатающие просто в прозе и о деле; что рифмы стало быть одна только смешная и пустая забава».

Однако таких мест в статье Мещерского немного. И после правки Достоевского она осталась рыхлой по композиции и несколько вялой по стилю. Главное, в ней не раскрыто *содержание* поэзии Тютчева, его *место* в русской поэзии. А между тем в приведенном выше некрологе место это указано. Тютчев — заме-

⁴ Там же, стр. 69.

⁵ «Гражданин», 1873, № 38, 17 сентября, стр. 1015—1018.

⁶ См.: Ф. М. Достоевский. Письма, т. III, стр. 310.

⁷ Там же, стр. 70.

⁸ Там же, стр. 82—84 (письмо Д. Д. Кишенскому от 5 сентября 1873 года).

⁹ Важным свидетельством в пользу того, что статья «Свежей памяти Ф. И. Тютчева» принадлежит исключительно Мещерскому, а Достоевским лишь редактировалась, служит то, что сам Мещерский позднее включил в свои воспоминания под 1873 годом весь текст этой статьи (кроме первого и последнего абзацев), как он был напечатан в «Гражданине», со следующим вступлением: «Оценке Тютчева, скончавшегося в июле 1873 года, я посвятил в „Гражданине“ того года задушевные строки, которые считаю уместным 24 года спустя поместить в своих „Воспоминаниях“. Прочитавшие их тогда забыли, а новые читатели не посетуют на меня за попытку воскресить образ предстнного поэта в их уме... Вот что я писал 24 июля 1873 года...» (В. П. Мещерский. Мои воспоминания, часть вторая (1865—1881 гг.). СПб., 1898, стр. 197).

¹⁰ Ср. известное письмо Достоевского Мещерскому от начала ноября 1873 года о том, что он выбросил из его статьи «7 строк» о правительственном «надзоре» за студентами (Ф. М. Достоевский. Письма, т. III, стр. 88).

чатственный и своеобразный продолжатель пушкинской эпохи. Вероятно, это главное в оценке Тютчева Достоевским, и раскрытию этого положения была бы посвящена статья самого Достоевского, если бы он взялся писать ее. Но в статье Мещерского эта идея отсутствует, не упомянуто в ней и имя Пушкина.

Чтобы определить, внес ли Достоевский в статью Мещерского свои мысли о творчестве Тютчева, следует попытаться на основании сохранившихся упоминаний Достоевского о Тютчеве выяснить, каково было отношение писателя к поэзии Тютчева, как воспринимал он его творчество.

Отметим сразу, что упоминаемый этих сравнительно немного, хотя они были современниками и были знакомы. Тот факт, что в разговорах с Достоевским Тютчев ставил его «Преступление и наказание» гораздо выше «Отверженных» Гюго, автор «Преступления и наказания» упоминал неоднократно.¹¹

Оценку же в целом поэзии Тютчева Достоевским можно назвать скорее сдержанной. Тютчев, видимо, не принадлежал к числу его любимых поэтов. Так, познакомившись еще в Семипалатинске с вышедшими в 1854 году «Стихотворениями» Тютчева, Достоевский писал А. Н. Майкову 18 января 1856 года: «Скажу вам по секрету, по большому секрету: Тютчев очень замечателен; но... и т. д... Впрочем, многие из его стихов превосходны».¹²

Признавая высокое поэтическое достоинство стихотворений Тютчева, говоря о большом мастерстве этого поэта, Достоевский все-таки, как справедливо заметил А. С. Долинин,¹³ видел в Тютчеве прежде всего *продолжателя* Пушкина, а не живое и новое явление литературы. В декабрьском выпуске «Дневника писателя за 1877 г.», посвященном смерти Некрасова, Достоевский сопоставил этих двух современных поэтов: «...Некрасов действительно был в высшей степени своеобразен и действительно приходил с „новым словом“. Был, например, в свое время поэт Тютчев, поэт обширнее его и художественнее и, однако, Тютчев никогда не займет такого видного и памятного места в литературе нашей, какое бесспорно останется за Некрасовым».¹⁴

Вместе с тем Тютчев был для Достоевского «наш великий поэт».¹⁵ Сохранилось свидетельство художника В. Г. Перова о той высокой оценке, какую давали Тютчеву Майков и Достоевский. В письме П. М. Третьякову от 10 мая 1872 года Перов сообщал: «Достоевский и Майков находят, что для Вашей галереи необходимо иметь портрет старика Тютчева, как первого поэта-философа, которому равного не было, кроме Пушкина, и который выше Гейне».¹⁶ Трудно сказать, что в этой оценке принадлежит Майкову, что Достоевскому. Вероятно, она разделялась обоими писателями. Сопоставление Тютчева с Пушкиным нашло отражение в некрологе, несомненно принадлежащем Достоевскому. О том, что он воспринимал Тютчева как философского поэта, говорят и обращения Достоевского к тютчевским стихам.

Круг стихотворений Тютчева, находившихся постоянно в поле зрения Достоевского, очень невелик. Это «Silentium», цитирующийся и в черновиках «Подростка»¹⁷ («Мысль изреченная есть ложь»), в перефразированном виде в «Братьях Карамазовых»,¹⁸ а также в письмах писателя,¹⁹ — и, по-видимому, самое любимое и близкое Достоевскому стихотворение «Эти бедные селенья...» (1855), которое сопровождало его на протяжении значительной части его творческого пути. Во многих произведениях Достоевский вспоминает это стихотворение, цитирует его, перефразирует отдельные его строки, и различные аспекты этого тютчевского шедевра используются для подтверждения различных мыслей Достоевского.

¹¹ См. письмо Х. Д. Алчевской от 9 апреля 1876 года (Ф. М. Достоевский. Письма, т. III, стр. 206), письмо С. Е. Лурье от 17 апреля 1877 года (там же, стр. 264), заметку в записной тетради 1875—1876 годов («Литературное наследство», т. 83, 1971, стр. 409).

¹² Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 167—168.

¹³ См. там же, стр. 524.

¹⁴ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в тринадцати томах, т. 12. Госиздат, М.—Л., 1929, стр. 348. В черновиках к этой статье Достоевский записал: «Тютчев — не оставил такого горячего следа, как Некрасов» («Литературное наследство», т. 86, 1973, стр. 91).

¹⁵ См. письмо к С. Е. Лурье от 17 апреля 1877 года (Ф. М. Достоевский. Письма, т. III, стр. 264).

¹⁶ В кн.: Письма художников П. М. Третьякову. 1870—1879. Изд. «Искусство», М., 1968, стр. 77—78.

¹⁷ См.: «Литературное наследство», т. 77, 1965, стр. 117.

¹⁸ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. IX, Гослитиздат, М., 1958, стр. 582.

¹⁹ В письме Вс. С. Соловьеву от 16 (28) июля 1876 года Достоевский заметил: «Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова „изреченной“ мысли, <и> говорит, что: „Мысль изреченная есть ложь“» (Ф. М. Достоевский. Письма, т. III, стр. 228).

Уже в черновых набросках к рассказу «Вечный муж» (1869) возникают ассоциации с этим стихотворением. Первоначально в рассказе намечался несколько иной финал, нежели в окончательном тексте. Прежде всего, это было связано с усложнением образа Вельчанинова, который изображался как русский западник, изгнанник в своей собственной земле, образ, развитый Достоевским позднее в романах и публицистике. В конце рассказа Вельчанинов, после последней своей встречи с Трусоцким, сев в железнодорожный вагон, анализирует и характер Трусоцкого, и свою собственную жизнь.

«Вагон... Прожитая жизнь, всеобщая органическая связь и ответственность людей меж собою, всё просмотрел, оторвался..»

И что он лишней русский человек. И всю свою жизнь проживший между своих иностранцем..»

Мелькнувшая фантазия об Лизе и об возрождении в отцовском доме».²⁰

И вот здесь-то и возникают тютчевские реминисценции: «Бедная Лиза, грустный образ. Эти бедные селенья. Живи как живется». И далее: он «почувствовал себя мельче и ничтожнее всей этой окружающей жизни, этой *скудной природы*».²¹ Вельчанинов смотрит из окна вагона на проплывающий мимо пейзаж, и это вызывает в памяти образы Тютчева, а отсюда и мысли о своей оторванности от этой так и не понятой им русской почвы.

В статье «По поводу выставки», вошедшей в «Дневник писателя за 1873 год» и напечатанной в «Гражданине» 26 марта 1873 года, Достоевский снова цитирует «Эти бедные селенья», говоря на этот раз об отношении Западной Европы к России и русской культуре, о неспособности европейцев понять Россию и русских людей. Тютчевский образ появляется в связи с конкретным разговором о русской пейзажной живописи («„Эта скудная природа“, вся характерность которой состоит, так сказать, в ее бесхарактерности, нам мила, однако, и дорога. Ну а немцам что до чувств наших?» и т. д.),²² однако несомненно, что содержащиеся в статье общие рассуждения о России и Европе возникли не без ассоциации с другими строфами этого же стихотворения:

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В красоте твоей смиренной.

Статья «По поводу выставки» писалась незадолго до смерти Тютчева, и уже в это время стихотворение «Эти бедные селенья» было одним из любимейших у Достоевского.

Позднее писатель обращается к нему, говоря о характере русского народа, об особом назначении России — все примирить и всех объединить. Эта любимая идея Достоевского часто иллюстрируется тютчевскими строками. В августовском выпуске «Дневника писателя за 1876 год», в главе четвертой, говоря о помощи русского народа славянским братьям в их борьбе против турецкого владычества, Достоевский писал, что «русский народ не забыл, в крепостном рабстве, в невежестве и в угнетении, своего великого „православного дела“, своей великой православной обязанности» и что свойство русского народа — «подыматься духом в страдании, укрепляться политически в угнетении и, среди рабства и унижения, соединяться взаимно в любви и в христовой истине». И проиллюстрировал эту мысль последней строфой тютчевского стихотворения «Эти бедные селенья».²³ Реминисценции из этого стихотворения встречаются и в записных тетрадях тех лет. Говоря об оторвавшейся от народа интеллигенции русской, писатель заметил: «Об народе они провалялись сотней анекдотов, ужасно их веселивших... за тупейшим передко непониманьем того, что сквозит и тихо светит в простоте его смиренной».²⁴ И, наконец, «Эти бедные селенья» находятся в поле зрения Достоевского, когда он работает над итоговыми своими произведениями — «Братьями Карамазовыми» и речью о Пушкине. В поэме «Великий Инквизитор», сочиненной Иваном Карамазовым, герой Достоевского вспоминает Тютчева и цитирует его стихотворение, говоря о тех праведниках и мучениках, которые несмотря ни на что продолжали веровать в правду Христа и его пришествие.

«У нас Тютчев, глубоко веровавший в правду слов своих, возвестил, что

Удрученный ношей крестной
Всю тебя, земля родная,-

²⁰ Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. 9, изд. «Наука», Л., 1974, стр. 313, 314.

²¹ Там же, стр. 306.

²² Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в тринадцати томах, т. 11, стр. 72.

²³ Там же, стр. 382.

²⁴ «Литературное наследство», т. 83, 1971, стр. 569.

В рабском виде царь небесный
Исходил благословляя.

Что непременно и было так, это я тебе скажу».²⁵

В черновиках Пушкинской речи образы тютчевского стихотворения возникают неоднократно. Известно, что мысль об особом назначении русского народа как носителя идеи всемирного единения и братства — одна из ведущих идей речи о Пушкине. Пушкин как гениальный русский поэт был, по мнению Достоевского, пророком и выразителем этой идеи. Но она же поэтически сформулирована и в стихотворении Тютчева «Эти бедные селенья». Отсюда, в сознании Достоевского, ассоциации между Пушкиным и Тютчевым. В набросках к Пушкинской речи мы читаем: «Дух народа — усвоение всего общечеловеческого. Позволительно думать, что природа или таинственная судьба, устроив так дух русский, устроила это с целью. С какой же?»

А вот именно братского единения в апофеозе последнего слова любви, братства и равенства и высшей духовной свободы — лобызания друг друга в братском умилении.

И это нищая-то Россия.

Царь Небесный в рабском виде.

И Христос родился в яслях.

Это не мечта».²⁶

И далее: «Удел той бедной и презираемой еще нами земли, которую в рабском виде царь небесный исходил благословляя».²⁷ Удел этой земли необычайно велик и благороден, утверждал Достоевский. «Главное, все это покажется самонадеянным: „Это нам-то, дескать, нашей-то нищей, нашей-то грубой земле такой удел? Это нам-то предназначено в человечестве высказать новое слово?“ Что же, разве я про экономическую славу говорю, про славу меча или науки? Я говорю лишь о братстве людей и о том, что ко всемирному, ко всечеловечески-братскому единению сердце русское, может быть, изо всех народов наиболее предназначено, вижу следы сего в нашей истории, в наших даровитых людях, в художественном гении Пушкина. Пусть наша земля нищая, но эту нищую землю „в рабском виде исходил благословляя Христос“. Почему же нам не вместить последнего слова его?»²⁸

Этот контраст между убогим нищим внешним обликом России и ее огромными духовными ресурсами, постоянно подчеркиваемый Достоевским в целом ряде его сочинений, изображен и в так часто упоминаемом им стихотворении Тютчева.²⁹ Несомненно, оно было для Достоевского доказательством того, что Тютчев — «великий наш поэт», что это поэт философский и поэт — продолжающий пушкинское направление в русской литературе.

И несомненно также, что если бы Достоевский собрался написать статью о поэтической деятельности Тютчева, эти мысли должны были бы составить ее стержень. Примечательно, что в статье Мещерского «Свежей памяти Ф. И. Тютчева» они никак не отразились и ни одно из стихотворений поэта, в том числе и «Эти бедные селенья», не упомянуто. Какие же свои идеи внес Достоевский в статью Мещерского? Видимо, никаких.

На основании всего изложенного можно прийти к выводу, что из двух материалов, помещенных в «Гражданине» и связанных с именем Ф. И. Тютчева, первый — некролог — принадлежит перу Достоевского, а второй — статья «Свежей памяти Ф. И. Тютчева» — Мещерскому. Достоевский же при работе над ней ограничился редакторской правкой, и статью эту ни в коей мере не следует атрибутировать Достоевскому.

А. В. АРХИПОВА

²⁵ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. IX, стр. 311.

²⁶ «Литературное наследство», т. 86, 1973, стр. 106.

²⁷ Там же, стр. 110.

²⁸ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. X, стр. 458—459.

²⁹ Между Тютчевым и Достоевским возможна еще одна параллель: оба художника впервые в русской литературе с такой силой изобразили любовь как «поединок роковой» двух индивидуалистических натур, которые не желают или не могут слиться воедино и достичь гармонии. Мысль эта, принадлежащая Г. М. Фридлендеру и отчасти высказанная им в главе о Достоевском в IX томе «Истории русской литературы» (см.: История русской литературы, т. IX, часть вторая. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 69), может быть положена в основу специального исследования.

В. Г. КОРОЛЕНКО В ТОМСКЕ

Владимир Галактионович Короленко в годы своих подневольных сибирских скитаний трижды побывал в Томске.

В областном государственном архиве Томска хранятся секретные бумаги, которые получал томский полицмейстер от своих начальников и подчиненных и которые сам он адресовал и тем и другим, когда принимал «политического ссыльного, дворянина Владимира Галактионова Короленко» и когда отправлял его в дальнейший путь. Материалы томского архива позволяют внести некоторые уточнения и дополнения в те сведения о сибирском периоде жизни писателя, которыми располагает наше литературоведение.

В комментариях к «Истории моего современника»¹ сообщается о том, что Короленко впервые прибыл в Томск 9 августа 1880 года и покинул город 21 августа. Обе эти даты не совсем точны.

Документы, хранящиеся в архиве, свидетельствуют о том, что третья партия политических «преступников», в которой состоял Короленко, прибыла в Томск 8 августа. Эта дата названа в двух бумагах, предупредивших полицмейстера о дне, когда партия будет доставлена в город (от 31 июля и от 4 августа 1880 года),² и, главное, в рапорте начальника пароходно-арестантской партии № 12. Привожу этот документ, содержащий некоторые сведения об условиях, в которых Короленко совершил свое первое путешествие по Сибири.

Рапорт

Баржа Тура

8 августа 1880 г.

Имею честь донести вашему высокоблагородию, что сего числа в 7 часов прибыла № 12 пароходно-арестантская партия под конвоем тюменской пароходно-ковшової команды вспомогательного конвоя тобольского местного батальона и жандармов при политических преступниках: партия в числе 531 человек, из них уголовных преступников взрослых 423, детей до 15 лет 36, до 2-х лет 6; политических преступников: мужчин 49, женщин 15, детей до 2-х лет 20^е, вместе с тем, прошу распоряжения вашего о присылке соответствующего числа полицейских чинов.

Начальник партии поручик (Подпись).³

17 августа 1880 года унтер-офицеры дополнительного штата томского губернского жандармского управления Захаров, Мельников, Макаров, Естев и Иван Попов выдали квитанцию смотрителю томской пересыльной тюрьмы в том, что «приняли от него государственных преступников восемь человек, а именно: Устина Вноровского, Владимира Короленко, Марию Осинскую, Ольгу Мищенко с сыном Владимиром, Веру Рогачеву с сыном Сергеем и Феклу Донецкую».⁴

На следующий день смотритель тюрьмы доложил полицмейстеру о выполнении предписания от 17 августа и представил квитанцию.⁵

21 августа 1880 года полицмейстер отправил рапорт губернатору, в котором сообщал о том, что «Вноровский, Короленко, Осинская, Рогачева и Донецкая 18^{го} числа были отправлены тобольскому губернатору для рассылки под надзор в города Европейской России».⁶

Таким образом, Короленко прибыл в Томск 8 августа и покинул город 18 августа.

В архивном деле за № 1214 имеется еще один документ, где упоминается Короленко, — это рапорт смотрителя тюрьмы полицмейстеру: «Имею честь представить вашему высокоблагородию текст телеграммы от политического ссыльного Владимира Короленко в С.-Петербург Евг. Короленко и деньги четыре рубля для уплаты за пересылку телеграммы. 11 августа 1880 г.»⁷ Текст телеграммы не со-

¹ В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. 7, Гослитиздат, М., 1955, стр. 419.

² Государственный архив Томской области, ф. 104, оп. 1, д. 1214, лл. 83 и 94.

³ Там же, л. 84.

⁴ Там же, л. 100. Именно этих жандармов, по рассказу Короленко, к их удивлению, встретили громкими рукоплесканиями и криками «политические», которых «„лорис-меликовское“ веяние помчало с востока на запад» (В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. 7, стр. 166).

⁵ Там же, л. 99.

⁶ Там же, л. 95.

⁷ Там же, л. 101.

хранился, но, надо думать, Королепцо извещал своего двоюродного дядю Евграфа Максимовича о неожиданном изменении своего маршрута.

О втором «визите» В. Г. Короленко в Томск в архиве сохранился лишь один документ с грифом «секретно». Он был отправлен 4 сентября 1881 года из канцелярии томского губернатора томскому полицмейстеру.

«При отношении тобольского губернатора от 18 августа, за № 5125, прибыл в г. Томск политический ссыльный дворянин Владимир Галактионович *Короленко*, высылаемый в распоряжение г. генерал-губернатора Восточной Сибири по делу об отказе Короленко от принятия присяги на верность подданства государю императору и наследнику престола.

Давая знать об этом, предписываю вашему высокоблагородию принять этого преступника и сопровождающим его конвоирам выдать квитанцию, а равно распорядиться об отправлении Короленко по назначению за надлежащим конвоем, о назначении которого мною, вместе с сям, прошеп начальник томского губернского жандармского управления.

Губернатор Мерцалов».⁸

Если в первый раз политический ссыльный Короленко прибыл в Томск как один из многих, то необычность второго «преступления» сделала его предметом особого внимания и особой «заботы» полицейского ведомства.

В третий раз Короленко оказался в Томске в начале декабря 1884 года уже как свободный человек, возвращавшийся из ссылки. Не располагая документами, можно лишь предположить, что в Томске писатель познакомился с видными деятелями сибирской печати Феликсом Вадимовичем Волховским и Александром Ивановичем Иванчиным-Писаревым. Ф. В. Волховский был арестован по «процессу 193-х» и с 1881 года находился в Томске, в 1889 году он бежал из Сибири в Америку через Владивосток. Короленко, встретившись с ним в Лондоне в 1893 году, сообщил об этом в письме к жене от 19/31 июля, причем именно не как о знакомстве, а как о встрече со знакомым: «С моим переводчиком, разумеется, познакомился (речь идет о С. М. Степняке-Кравчинском, который перевел на английский язык «Слепого музыканта», — Д. С.), видел также старого греховодника Феликса В-го».⁹

Встречи же в Томске с К. М. Станюковичем, о которой пишет Г. Миронов в книге «Короленко»,¹⁰ произошли не могло, так как Станюкович прибыл в Томск почти через два года — 18 апреля 1886 года.¹¹

С Томском связана первая публикация рассказа «Черкес», напечатанной в «Сибирской газете» (1888, № 16, 25 февраля) под названием «Из записной книжки». В Томске же появилось первое отдельное издание «Черкеса». На обложке стояло: «Вл. Короленко. Из записной книжки. («Черкес»). Очерк. Напечатано из 16 № „Сибирской газеты“ 1888 года. Типо-литография Михайлова и Макушина, 1888». Отклик на это издание содержится в письме Короленко к редактору «Сибирской газеты» П. А. Голубеву от 24—25 июля 1888 года: «Кстати: ужасно дорогую цену назначили за пустой рассказец „Из записной книжки“. У нас ей красная цена — копейки 6—7».¹² «Страшно дорогая цена» — 25 копеек с пересылкой.

Интересно отметить, что обложка изданной в Томске книжки была использована для рекламы других произведений писателя: второго издания «Очерков и рассказов Вл. Короленко» и этюда «Слепой музыкант».

В дальнейшем томская печать не оставляла без внимания ни одного сколько-нибудь значительного события биографии и творчества писателя. Но «жизнь» В. Г. Короленко на страницах томской периодической печати — другая тема.

Д. Л. СОРБИНА

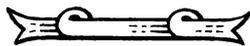
⁸ Там же, ф. 104, оп. 1, д. 1240, лл. 69—70.

⁹ В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, стр. 187.

¹⁰ Г. Миронов. Короленко. М., 1962, стр. 115.

¹¹ На эту ошибку Г. Миронова указал А. Пугачев в статье «В. Г. Короленко в Томске», опубликованной в газете «Красное знамя» (1963, 27 июля).

¹² В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, стр. 90.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. Д. КОЧЕТКОВА

ИЗУЧЕНИЕ РАДИЩЕВА ЗА РУБЕЖОМ

Зарубежные исследователи давно уже с большим интересом относятся к истории русской литературы XVIII века. Творчеству русских писателей этого столетия посвящаются многочисленные монографии и статьи. Особое внимание западно-европейской науки привлекает творчество Александра Николаевича Радищева. Количество исследований о его жизни и творчестве настолько велико, что приходится хронологически ограничить настоящий обзор, рассматривая лишь те работы, которые появились за последние десять лет, т. е. с 1964 года.¹

За этот период вышло четыре книги и более двадцати статей, посвященных автору «Путешествия из Петербурга в Москву». Эти работы принадлежат ученым ГДР, Чехословакии, США, Франции, Англии, ФРГ. В обсуждении проблем, связанных с изучением Радищева, неизменно проявляются как общие тенденции, характерные для историко-литературной науки той или иной страны, так и индивидуальные особенности каждого исследователя. Большинство зарубежных коллег, работающих в контакте с учеными СССР, хорошо ориентируются в литературе вопроса и используют выводы и материалы, содержащиеся в советских трудах. Игнорирование этих материалов, как правило, ведет к поверхностному, а нередко и глубоко превратному толкованию радищевского творчества.

Из всего комплекса многочисленных научных проблем, поставленных или затронутых зарубежными славистами, можно выделить четыре основных аспекта изучения Радищева: 1) мировоззрение писателя; 2) Радищев и европейская культура; 3) проблемы художественного метода Радищева и жанровой структуры его произведений; 4) научная биография Радищева.

Прежде чем рассматривать каждый из названных аспектов, кратко охарактеризуем книги, посвященные Радищеву.

Особенно широко, с самых разных сторон деятельность писателя рассмотрена в сборнике «А. Н. Радищев и Германия», изданном славистами ГДР под редакцией доктора Э. Хексельшнейдера.² Эта книга явилась итогом работы коллоквиума, проходившего в Лейпциге 23 мая 1967 года и приуроченного к интересной юбилейной дате — двухсотлетию с того времени, как Радищев стал студентом Лейпцигского университета.³ Книга представляет собой сборник статей участников этого коллоквиума — ученых Берлина, Лейпцига, Галле. Некоторые авторы (П. Гофман, Х. Шмидт) сосредоточили свое внимание на проблемах мировоззрения писателя, его отношении к событиям Французской революции и крестьянской войне в России. Другие исследователи (Х. Грасхоф, К. Штедтке) обратились к таким вопросам, как творческий метод Радищева, его связь с современными писателем литературными направлениями, жанровая природа «Путешествия из Петербурга в Москву» и т. д. Рассмотрение этих проблем дополняют включенные в сборник статьи А. Лауч и Г. Дудска о предшественниках и современниках Радищева. Значение немецкой культуры для творчества русского писателя и восприятие его произве-

¹ Общий библиографический перечень зарубежных исследований о Радищеве только что опубликован английским ученым доктором Дж. Смитом. См.: G. S. Smith. A. N. Radishchev: A Concise Bibliography of Works Published Outside the USSR. «Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter», 1974, September, № 2, pp. 53—61. Библиография, составленная Дж. Смитом, включает 74 названия и так же, как настоящий обзор, приурочена к 225-летию со дня рождения Радищева. Приношу благодарность доктору Дж. Смигу за предоставленную мне возможность познакомиться с этой работой до ее опубликования и пополнить таким образом собранные мной библиографические сведения.

² A. N. Radishchev und Deutschland. Beiträge zur russischen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Redigiert von Erhard Hexelschneider. Akademie-Verlag, Berlin, 1969, 132 SS.

³ E. Hexelschneider. Radishchev-Kolloquium in Leipzig. «Zeitschrift für Slavistik», 1969, Bd. XIV, H. 1, S. 131—132.

дений в Германии — тема статьи Э. Хексельшнайдера, открывающей сборник. Наконец, ценные дополнения к известным ранее фактам о пребывании Радищева в Лейпциге представляет собой статья З. Хиллerta.

Таким образом, в сборнике «Радищев и Германия» удачно сочетается постановка широких историко-литературных проблем с конкретным анализом текстов и документов, из которых многие впервые вводятся в научный оборот. Книга, изданная славистами ГДР, уже получила заслуженную высокую оценку в обстоятельных рецензиях советских и зарубежных ученых.⁴

Значительный интерес для специалистов представляет и диссертация А. Бернройтера «Сентиментализм и просветительский реализм в творчестве А. Н. Радищева»,⁵ защищенная на историко-филологическом факультете педагогической высшей школы в Потсдаме (ГДР). А. Бернройтер начинает свое исследование с подробного обзора работ о Радищеве, появившихся в СССР, ГДР и западных странах в 1950-е и начале 1960-х годов. Обзор не только содержит ценные библиографические сведения, но и дает представление об основных направлениях в изучении Радищева за рассматриваемый автором период. Сообщается, в частности, интересный факт: к концу 1966 года в университетах ГДР было подготовлено пятнадцать дипломных работ, посвященных Радищеву. Первой диссертацией на эту тему явилось исследование самого А. Бернройтера. Автор рассматривает творчество писателя на фоне общественно-политических событий в России второй половины XVIII века. Преимущественное внимание немецкого слависта обращено на «Путешествие из Петербурга в Москву». Он прослеживает принципы изображения радищевских персонажей, анализирует стиль и язык «Путешествия» и на основе этих наблюдений делает выводы о литературном направлении писателя.

В отличие от диссертационного жанра, представленного исследованием А. Бернройтера, книги американских авторов А. Мак-Коннела и Дж. Кларди рассчитаны, по-видимому, на довольно широкий круг читателей. Монографии А. Мак-Коннела «Русский философ Александр Радищев. 1749—1802»⁶ и Дж. Кларди «Философские идеи Александра Радищева»⁷ вышли в одном и том же 1964 году, вызвав большое количество рецензий в английских, американских и немецких журналах.⁸ При этом многие рецензенты, сопоставляя книги Мак-Коннела и Кларди, явное предпочтение отдают первому автору.

Действительно, эти книги очень разные и по идеологической направленности, и по отношению к работам советских литературоведов, и по уровню научного исследования. Доктор Мак-Коннел (род. в 1923 году) — преподаватель Нью-Йоркского университета; его книга представляет собой опыт научной биографии русского писателя. Монография проникнута глубокой симпатией к Радищеву, выраженной и в заключительных строках: «Русский народ по праву может гордиться Александром Радищевым. Так же и все человечество». Мак-Коннел обнаруживает хорошее знание работ своих предшественников и признает, что тщательные архивные разыскания, осуществленные в СССР в последние десятилетия, помогают лучше понять смысл и значение радищевской деятельности. Удивляет, однако, претенциозное заявление автора о том, что «вполне удовлетворительной биографии Радищева не появилось еще ни на одном языке» и что своей работой он намеревается «заполнить этот пробел в истории русского и европейского Просвещения» (стр. VIII). Исследователь, знакомый с книгами Г. П. Макогоненко, Д. С. Бабкина, А. И. Старцева, Л. И. Кулаковой и во многом опирающийся на них, проявляет неоправдан-

⁴ А. Татари́нцев. Радищев в Германии. «Вопросы литературы», 1970, № 8, стр. 244—246; А. G. Tatarincev — «Deutsche Literaturzeitung», 1971, Jg. 92, H. 3, S. 227—230; Инна Секей — «Studia slavica» (Budapest), 1970, t. XVI, fasc. 3—4, pp. 374—377; U. Lehmann — «Zeitschrift für Slawistik», 1970, Bd. XV, H. 6, S. 950—951.

⁵ A. Bernreuther. Sentimentalismus und aufklärerischer Realismus im Schaffen A. N. Radis̄čevs. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Historisch-Philologischen Fakultät der Pädagogischen Hochschule Potsdam, [1968], 278 SS. (машинопись).

⁶ A. McConnell. A Russian Philosopher Alexander Radishchev. 1749—1802. Martinus Nijhoff, the Hague, 1964, 228 pp.

⁷ J. V. Clardy. The Philosophical Ideas of Alexander N. Radishchev. Astra Books, New York, 1964, 155 pp.

⁸ Рецензии на книгу А. Мак-Коннела: R. T. McNally — «Slavic and East European Journal», 1965, vol. IX, № 4, pp. 444—445; L. J. Shein — «The Russian Review», 1965, vol. 24, № 4, October, pp. 416—417; H. A. Stammer — «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», 1965, Bd. 13, H. 4, SS. 596—599; R. P. Thaler — «Slavic Review», 1965, vol. 24, № 4, pp. 724—725; A. Parry — «The Journal of Modern History», 1966, vol. 38, № 1, pp. 79—80. Рецензии на книгу Дж. Кларди: C. F. Coates — «The Slavic and East European Journal», 1966, vol. X, № 3, p. 337; O. J. Frederiksen — «Slavic Review», 1965, vol. 24, № 3, pp. 558—559; R. T. McNally — «The Russian Review», 1965, vol. 24, № 4, October, pp. 427—428.

ную требовательность, стремясь таким странным образом возвысить значение своей собственной книги, хотя она, в свою очередь, далеко не безупречна и не со всеми ее положениями можно согласиться.

Одной из центральных тем исследования Мак-Коннела является вопрос об отношении Радищева к народу. К этой важной проблеме автор подходит без предвзятости, свойственной некоторым западным славистам. А. Мак-Коннел обращает внимание на то, что Радищев первый и единственный из писателей XVIII века (как русских, так и европейских) относится к народу с живым сочувствием, искренним, глубоким уважением и верой в его возможности. Знакомя читателя с автором «Путешествия из Петербурга в Москву», американский славист говорит о любви Радищева к простому русскому народу — «сильному, выносливому, одаренному и великодушному» (стр. 1). Завершая исследование, автор упоминает о том, что предвидение Радищева, верившего, что русский народ рожден «для величия и славы», подтвердилось самой историей уже в 1812 году (стр. 205). Идеал служения народу А. Мак-Коннел справедливо считает одной из главных черт, определяющих духовный облик самого Радищева. Принципиально важен также вывод американского ученого о том, что установление народной власти в результате восстания против тирана Радищев признает законным и справедливым актом.

Вместе с тем А. Мак-Коннел не решается назвать Радищева революционером, полагая, что автор «Путешествия» предпочитает путь реформ, а к революции относится как «крайнему средству» («last resort»). С помощью такой формулировки исследователь пытается подновить старую схему, представлявшую Радищева либералом. В статье «Происхождение русской интеллигенции»⁹ А. Мак-Коннел в сжатом виде излагает эту же концепцию радищевского творчества. Он считает Радищева, с одной стороны, предшественником «самых радикальных представителей русской интеллигенции», а с другой, — одновременно — предшественником «либеральной интеллигенции».

А. Мак-Коннел обращает внимание на то, что западные ученые в течение долгих лет недооценивали материал русской истории при исследовании произведений русской литературы, стараясь все объяснить европейским влиянием и заимствованиями из других литератур. Мак-Коннел стремится рассматривать творчество Радищева на фоне современной писателю общественной и культурной жизни России. Правда, автору монографии далеко не всегда удается дать правильную оценку некоторым политическим событиям, понять смысл деятельности тех или иных лиц и группировок. Так, например, очень странно заявление Мак-Коннела о том, что русское дворянство при Екатерине II вовсе не стремилось к политической власти и даже, более того — не использовало те свободы, которые якобы предоставлялись ему императрицей. Ошибочность такого суждения очевидна: достаточно напомнить о существовании группы, оппозиционной по отношению к правительству Екатерины и возглавлявшейся Паниным, группы, с которой так тесно был связан Фонвизин. Вообще в книге Мак-Коннела заметна недооценка прогрессивных сил, участвовавших в общественной жизни России XVIII века. В соответствии с этим неубедительны оказываются возражения исследователя советским ученым, считающим, что Радищев был не одинок в своей борьбе: вопрос о единомышленниках и соучастниках автора «Путешествия» нельзя понимать так, как это представляет себе Мак-Коннел. Слишком доверчиво он относится также к либеральным заявлениям Екатерины II, хотя прекрасно знает меткий отзыв Пушкина о ней и приводит слова «Тартюф в юбке» в качестве одного из эпиграфов к своей статье «Императрица и ее протее: Екатерина II и Радищев».¹⁰ Малоубедительным кажется высказанное здесь предположение, что в «Путешествии» Радищев мог упрекать Екатерину за невыполнение обещаний, содержащихся в «Наказе», написанном более 20 лет назад.

Закljučая характеристику книги А. Мак-Коннела, следует признать, что его монография — содержательное исследование, выполненное на высоком профессиональном уровне и представляющее серьезный научный интерес.

К сожалению, этого нельзя сказать о книге другого американского автора — Дж. Кларди, ассистента профессора политических наук в Центральном государственном колледже в Эдмонде (Оклахома). Как заметил один из рецензентов книги, О. Фредериксен, монография «Философские идеи Александра Радищева» не вносит ничего нового в понимание творчества русского писателя и его роли в дальнейшем развитии русской общественно-политической мысли. Совершенное незнание источников и научно-исследовательской литературы обнаруживается на первых же страницах книги Кларди. Почти все цитаты приводятся им из вторых рук, причем основным пособием для автора оказывается монография Д. Лэнга «Пер-

⁹ A. Mc Connell. The Origin of the Russian Intelligentsia. «The Slavic and East European Journal», 1964, vol. VIII, № 1, pp. 1—16.

¹⁰ A. Mc Connell. The Empress and Her Protégé: Catherine II and Radishchev. «Journal of Modern History», 1964, vol. XXXVI, № 1, pp. 14—27.

вый русский радикал Александр Радищев. 1749—1802».¹¹ Спорность и ошибочность ряда положений Д. Лэнга были уже показаны советскими историками,¹² во многом критически отнесся к книге Д. Лэнга и А. Мак-Коннел. Для Дж. Кларди же Д. Лэнг остается настолько непререкаемым авторитетом, что выдержки из произведений Рейналя, Гельвеция и других писателей XVIII века приводятся только со ссылкой на Лэнга. С советскими работами о Радищеве Дж. Кларди, очевидно, не знаком: во всяком случае он даже не упоминает книг В. П. Семеновичева, Г. П. Макогоненко, А. И. Старцева и других крупнейших исследователей, появившихся до выхода его книги. Представления Дж. Кларди о русской культуре XVIII века настолько туманны, что, говоря о Московском университете, он включает в его штат «таких выдающихся ученых, как Ломоносов и Иван Шувалов» (стр. 35); характеризуя масонскую деятельность Новикова, он начинает пересказывать содержание «Трутня» и «Живописца», видимо, не подозревая о существовании позднейших новиковских изданий (стр. 28—30). Рецензенты отметили также в книге значительное количество ошибок в орфографии, пунктуации, транскрипции, примечаниях.

Несмотря на отсутствие серьезного знания предмета, Дж. Кларди смело развивает свою собственную концепцию радищевского творчества, не считаясь ни с какими фактами и обоснованными аргументами других исследователей.

Книга Дж. Кларди, представляющая собой печальный пример научной недобросовестности, отличается откровенной антисоветской направленностью, предвзятым отношением к истории русской культуры. Так, автор ставит себе целью показать, что Радищев не был «истинным последователем радикальных писателей Французской революции» и что его деятельность не связана с последующим развитием освободительного движения в России. Эти идеи, собственно, не очень новы: они уже высказывались раньше некоторыми западными историками, но в более осторожной форме. Кларди абсолютизирует их, подчиняя заранее созданной схеме конкретный анализ радищевских сочинений. По мнению американского слависта, Радищев не революционер, даже не радикал, а сторонник конституционной монархии (стр. 89), испытывавший «глубокое отвращение ко всякой классовый борьбе» (стр. 133). Подобную характеристику очень трудно подкрепить высказываниями самого Радищева, «пророчителя вольности», ставшего Кромвелю в заслугу казнь короля. Дж. Кларди пытается обосновать свои взгляды ссылкой на отзыв Радищева о Петре I в «Письме другу, жителю восточному в Тобольске». Как сообщает читателю автор монографии, Радищев «мог испытывать ненависть к воле народа и высоко ценить такого великого человека, как Петр Великий, который умел сказать народу, что думать и чего хотеть» (стр. 132). Между тем суждение Радищева о Петре завершается, как известно, знаменательными словами: «...мог бы *Петр* славнее быть, возносясь сам и вознося отечество свое, утверждая вольность частную...»¹³ Общая оценка, которую Радищев дает деятельности Петра, обусловлена его историческим подходом к событиям прошлого. Чтобы понять отношение Радищева к Петру, необходимо также учесть сложившуюся в русской литературе XVIII века традицию изображения Петра как идеального монарха, противопоставляющегося его преемникам. Именно этой стороне вопроса, в частности, уделяет серьезное внимание Х. Грасхоф в своих статьях, посвященных проблеме изображения человека в русском Просвещении.¹⁴

Все это остается вне поля зрения американского слависта, который совершенно пренебрегает историческим принципом изучения культуры. Антиисторизм Дж. Кларди проявляется и в сопоставлениях взглядов Радищева и русских революционных демократов XIX века. По его мнению, Чернышевский говорил о философии, опирающейся на результаты науки, в то время как Радищев проповедовал христианскую веру в бога и личное бессмертие (стр. 136). Опираясь на такой «аргумент», Дж. Кларди пытается отрицать связь с Радищевым последующего революционно-демократического движения в России.

Прекрасный ответ на подобные заявления содержится в статье слависта ГДР П. Гофмана «Русские революционные демократы и Радищев».¹⁵ Исследова-

¹¹ D. M. Lang. The First Russian Radical Alexander Radishchev. 1749—1802. London, 1959.

¹² Ю. Ф. Карякин и Е. Г. Плимак. Запретная мысль обретает свободу. 175 лет борьбы вокруг идейного наследия Радищева. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 85—126.

¹³ А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 151.

¹⁴ H. Grasshoff. 1) Zur Menschenbildproblematik der russischen Aufklärung. «Zeitschrift für Slawistik», 1970, Bd. XV, H. 6, S. 824—825; 2) Das Menschenbild in der russischen Literatur der Aufklärung. «Zeitschrift für Slawistik», 1973, Bd. XVIII, H. 5, S. 657.

¹⁵ P. Hoffmann. Die russischen revolutionären Demokraten und Radisšev «Zeitschrift für Slawistik», 1966, Bd. XI, H. 2, S. 158—176.

тель тщательно собирает и анализирует все факты, свидетельствующие об интересе Белинского, Герцена и Добролюбова к Радищеву и его наследию. Особое значение П. Гофман придает рецензии Добролюбова на статью Пушкина о Радищеве. Обращение к этой статье, как замечает П. Гофман, дает возможность Добролюбову высказать свои собственные взгляды на радищевское творчество, взгляды, существенно расходящиеся с трактовкой либералов. Немецкий славист указывает на идейную близость, существовавшую между Радищевым и русскими писателями XIX века, участниками революционно-демократического движения.

Обращаясь к рассмотрению отдельных аспектов в изучении Радищева, следует отметить интерес зарубежных ученых к вопросу о связи мировоззрения писателя с идеологией русского Просвещения. Эта тема представлена в коллективной монографии «Гуманистические традиции русского Просвещения»,¹⁶ написанной Х. Грасхофом, У. Леманом и А. Лаух — сотрудниками Центрального института литературоведения Академии наук ГДР, крупными специалистами по истории русской литературы XVIII века. Слависты ГДР рассматривают здесь творчество Радищева как принципиально новый этап в развитии русской философско-политической мысли и литературы XVIII века, подчеркивая революционный характер деятельности писателя. В предшествовавшей этой монографии статье А. Лаух «Проблематика эпохи п гуманистические перспективы в „Путешествии из Петербурга в Москву“ Радищева»¹⁷ проводится интересное сопоставление общественно-литературных позиций Фонвизина и Радищева. Исследовательница подчеркивает, что, в отличие от всех других русских писателей эпохи Просвещения, Радищев возлагал надежды на революционные действия угнетенных народных масс: в них он видел главную силу, способную совершить исторические преобразования (стр. 848). А. Лаух отмечает также, что радищевские идеи во многом сохраняют свое значение для последующих поколений, вплоть до наших дней.

Серьезное внимание в работах зарубежных славистов уделяется проблеме «Радищев и европейская литература XVIII века». В частности, А. Мак-Копнел посвятил специальные статьи таким важным темам, как «Радищев и Руссо» и «Радищев и Рейналь».¹⁸ Справедливо полагая, что философия Руссо сыграла особенно значительную роль в формировании взглядов Радищева, Мак-Копнел показывает также, в чем автор «Путешествия» расходился с французским писателем (в частности, их разное отношение к народу и народной власти).

Работа американского слависта отчасти продолжает изучение вопроса о соотношении позиций Руссо и Радищева, начатое ученым ГДР Т. Витковским и завершенное в работах Ю. М. Лотмана, проследившего всю историю восприятия руссоистских идей в России конца XVIII — начала XIX века.¹⁹

Безусловный интерес в этой связи представляет и статья французского исследователя Ф. Лабриоля «Радищев, читатель французских философов XVIII века».²⁰ Сопоставляя произведения Радищева с сочинениями Руссо, Гельвеция, Рейналя, Мабли, Гольбаха, Ф. Лабриоль иногда повторяет (к сожалению, без ссылки на своих предшественников) то, что было уже отмечено В. П. Семеновым, Б. И. Копланом, Ю. М. Лотманом и др. Вместе с тем автор находит и некоторые новые соответствия (он приводит, например, параллели между отдельными высказываниями Радищева и статьями из «Энциклопедии»). Ученый говорит о критическом отношении Радищева к чужим идеям, о самостоятельности его мысли и приходит к выводу, что идеи французских философов служили для Радищева лишь точкой отправления, помогавшей ему конструировать свою собственную концепцию. В частности, как верно указывает Ф. Лабриоль, Радищев не мог найти поддержки ни у кого из французских писателей в таком важном вопросе, как отношение к крестьянству. Подчеркивая демократизм Радищева, исследователь, в частности, более объективно, чем Д. Лэнг, оценивает роль Рейналя в фор-

¹⁶ H. Graßhoff, A. Lauch, U. Lehmann. Humanistische Traditionen der russischen Aufklärung. Berlin, 1973, 249 SS.

¹⁷ A. Lauch. Epochenproblematik und Menschenheitsperspektive in Radiščevs «Путешествие из Петербурга в Москву». «Zeitschrift für Slavistik», 1970, Bd. XV, H 6, S. 837—856.

¹⁸ A. McConnell. 1) Rousseau and Radishchev. «The Slavic and East European Journal», 1964, vol. VIII, № 3, pp. 253—272; 2) Abbé Raynal and a Russian Philosopher. «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», 1964, Bd. 12, H. 4, 499—512.

¹⁹ T. Witkowski. Radiščev und Rousseau. In: Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1963, S. 121—139; Ю. М. Лотман. 1) Руссо и русская культура XVIII века. В кн.: Эпоха Просвещения. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 208—281; 2) Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века. В кн.: Ж.-Ж. Руссо. Трактаты. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 555—604.

²⁰ Fr. Labriolle de. Radiščev, lecteur des philosophes français du XVIIIe siècle. «Cahiers du monde russe et soviétique», 1964, vol. 5, № 3, pp. 270—285.

мировоззрения радищевского мировоззрения. С Лэпгом по этому вопросу полемизирует и А. Мак-Коннел, однако он необоснованно преуменьшает антиклерикализм Радищева, стремясь подчеркнуть различия, существовавшие между Рейналем и русским писателем. Трудно, например, согласиться с Мак-Коннелом, когда он называет антицерковные высказывания Радищева «условной философской риторикой».

Сложный вопрос об отдельных расхождениях между автором «Путешествия» и французскими философами получает совершенно одностороннее и тенденциозное решение в книге Дж. Кларди. Его главный тезис о том, что Радищева нельзя считать последователем философии французского Просвещения, остается даже не раскрытым. Кларди постоянно противопоставляет Радищеву некую безликую группу, объединяющую Вольтера и Руссо, Гельвеция и Рейналя, совершенно не считая нужным дифференцировать столь разные точки зрения.

По-настоящему новая постановка проблемы оказывается возможной лишь в том случае, когда исследователь, соблюдая принципы историзма, опирается на конкретный фактический материал. Примером такого подхода к изучению международных литературных контактов XVIII века могут служить содержательные работы Х. Грасхофа «А. Н. Радищев и М. Мендельсон»²¹ и «Немецкий источник „Краткого повествования о происхождении цензуры“ из „Путешествия из Петербурга в Москву“ Радищева».²² Проблема соотношения идей Радищева с сочинениями немецких философов и писателей до сих пор еще остается недостаточно исследованной. Статьи Х. Грасхофа — важный шаг в этом направлении. В первой из названных работ сопоставляется трактат Радищева «О человеке, его смертности и бессмертии» и сочинение немецкого философа М. Мендельсона «Федон, или О бессмертии души». Х. Грасхоф прослеживает, как отразилось в трактате Радищева знакомство с «Федоном», подчеркивая связь этого произведения с немецкой просветительской мыслью (воздействие некоторых идей Мендельсона на Лессинга, Гердера, Канта).

Трудно переоценить значение второй работы Х. Грасхофа, в которой устанавливается источник одной из глав «Путешествия». Немецкий славист впервые обращает внимание историков русской литературы на сочинения Иоганна Бекмана (1739—1811), профессора экономики в Геттингенском университете. Как обнаруживает Х. Грасхоф, первые страницы «Краткого повествования о происхождении цензуры» Радищева представляют собой вольный пересказ статьи Бекмана «Книжная цензура» («Bücherzensur») из первого и второго тома его «Очерков по истории изобретений» (J. Beckmann, Beiträge zur Geschichte der Erfindungen, Bd. 1—2. Leipzig, 1786—1788). Приведенные в работе сопоставления русского и немецкого текстов не оставляют никаких сомнений в правильности выводов Х. Грасхофа. Внимательно анализируя те изменения, которые вносит Радищев в текст Бекмана, исследователь показывает, как автор «Путешествия» творчески использовал сочинение немецкого автора для выражения своих собственных взглядов на цензуру.

Изучая Радищева на широком фоне русской и европейской литературы Просвещения, Х. Грасхоф высказывает ценные соображения, касающиеся творческого метода писателя. В статье, посвященной вопросу о месте «Путешествия из Петербурга в Москву» среди современных Радищеву литературных направлений,²³ Х. Грасхоф обращает внимание на жанровое и стилистическое разнообразие творчества Радищева, отражающее широту его литературных интересов. Анализируя художественную структуру «Путешествия», исследователь выделяет два основных слоя: 1) повествование от первого лица («Ich-Form»), близкое к стилю сентиментализма; 2) слой, образованный преимущественно из вставных эпизодов, по стилю канцелярско-деловой или повествовательно-научный, характерный для журналов эпохи Просвещения. Х. Грасхоф отмечает просветительно-гуманистический характер руссоистско-геттевского сентиментализма, к которому во многом близок и Радищев.

В несколько ином аспекте рассматривает проблему литературного направления Радищева А. Берпройтер. Он подчеркивает диалектическую взаимозависимость между мировоззрением писателя и его художественным творчеством. Принципиально новое отношение Радищева к крестьянскому вопросу обуславливает, как указывает немецкий славист, и новые, реалистические принципы изображения народа. Строго разграничивая героев Радищева по их классовой принадлежности

²¹ H. Grasshoff. A. N. Radiščev und Moses Mendelssohn. In: Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur. Berlin, 1969, S. 333—339.

²² H. Grasshoff. Eine deutsche Quelle für Radiščevs «Kurzen Bericht über die Entstehung der Zensur» aus der «Reise von Petersburg nach Moskau». In: Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Bd. IV. Berlin, 1970, S. 333—366.

²³ H. Grasshoff. Radiščevs «Reise» und ihre Stellung innerhalb der zeitgenössischen literarischen Strömungen. In: A. N. Radiščev und Deutschland, S. 59—71.

(крестьяне, помещики, купцы, чпшовники), А. Бернройтер, однако, проявляет и некоторую односторонность: он недооценивает тех положительных героев радищевского «Путешествия», которые, независимо от своего социального происхождения, оказываются единомышленниками автора в каких-то важных вопросах (Крестьянщик, Крестийский дворянин, сам путешественник и др.). Трудно согласиться также с противопоставлением, с одной стороны, Радищева и, с другой, Фонвизина и Карамзина, причем позиции последних сближаются лишь на том основании, что они оба были сторонниками «просвещенного абсолютизма».²⁴ Наиболее убедительны выводы А. Бернройтера, опирающиеся на конкретный анализ радищевского текста: исследователь показывает связь «Путешествия» с пародным творчеством, проследивает стилистические особенности речи радищевских персонажей и самого автора, обращает внимание на характер эпитетов, принципы построения диалога и монолога у Радищева и т. д. По мнению немецкого ученого, «Путешествие из Петербурга в Москву» представляет собой произведение переходного типа, включающее элементы трех направлений: классицизма, сентиментализма и просветительского реализма.

К сходному заключению приходит и чехословацкая исследовательница Е. Фойтjiková,²⁵ рассматривающая «Путешествие» Радищева как пример взаимного проникновения разных литературных стилей и направлений. Специальную статью Е. Фойтjiková посвящает также «Житию Федора Васильевича Ушакова»,²⁶ сопоставляя, вслед за Г. А. Гуковским, это сочинение с жанром жития и прослеживая отголоски житийного стиля в языке Радищева.

В ряде работ зарубежных славистов поставлен вопрос о жанровой природе «Путешествия из Петербурга в Москву». Х. Грасхоф, вслед за Г. П. Макогоненко, высказал мнение, что произведение Радищева связано не столько с жанром сентиментального путешествия, сколько с традицией просветительского романа XVIII века. Отчасти подтверждает эту мысль интересная статья западногерманского слависта П. Тиргена.²⁷ Исследователь обращает внимание на такую структурную особенность романа, как «прооминальное вступление» или зачин — элемент, заимствованный еще из античной литературы. Таким зачином в «Путешествии» Радищева оказывается посвящение книги Кутузову и глава «Выезд». Как показывает П. Тирген, оба эти отрывка, тесно связанные между собой текстуально, предваряют идейно и тематически все дальнейшее повествование и раскрывают цель книги. По собственному признанию исследователя, он исходит из тезиса Г. А. Гуковского о том, что «механическая атомистика кусков» в «Путешествии» Радищева была обусловлена его специфической эстетикой.

Работы зарубежных коллег, исследующих жанр, стиль, композицию радищевских произведений, далеко не бесспорны, однако предлагаемые решения дают новый материал для дальнейших дискуссий и более углубленной разработки этих сложных проблем.

Спорные вопросы биографии Радищева, широко обсуждаемые в советском литературоведении, также привлекают к себе внимание славистов других стран, в первую очередь ученых ГДР. Так, например, П. Гофман, внимательно следящий за новейшими исследованиями, посвященными Радищеву, написал развернутую, имеющую самостоятельный научный интерес, рецензию на книгу Г. П. Шторма «Потапный Радищев» (М., 1965).²⁸ Обращая внимание на ценность новых материалов, привлеченных исследователем, П. Гофман критически относится к гипотезе о существовании позднейшей авторской редакции «Путешествия», созданной, по мнению Г. П. Шторма, после возвращения Радищева из ссылки. Не принимая выводов автора книги «Потапный Радищев», П. Гофман систематизирует результаты его разысканий и на их основе составляет генеалогические таблицы, по которым определяются родственные связи между Радищевыми, Аргамаковыми, Якушкиными, Фонвизинными, Грибоедовыми. Благодаря публикации этих таблиц рецензия немецкого слависта приобретает особенно важное значение для историков рус-

²⁴ Вообще недооценка творчества Карамзина характерна для ряда славистов, занимающихся изучением Радищева. В качестве примера можно назвать статью французского исследователя, который сравнивает Лизу Карамзина с Анютой Радищева, повторяя в значительной части работу Н. К. Пиксанова на эту же тему, но не ссылаясь на своего предшественника и почти полностью игнорируя научную литературу как о Карамзине, так и о Радищеве. См.: J.-L. Regemorter Van. Deux images idéales de la paysannerie russe à la fin du XVIII^e siècle. «Cahiers du monde russe et soviétique», 1968, vol. IX, № 1, pp. 5—19.

²⁵ E. Fojtiková. K interpretaci Radiševovy cesty z Petrohradu do Moskvy. «Bulletin ústavu ruského jazyka a literatury», 1964, № 8, s. 111—117.

²⁶ E. Fojtiková. K druhové charakteristice Radiševova «Zivota Ušakova». «Bulletin ústavu ruského jazyka a literatury», 1967, № 11, s. 51—58.

²⁷ P. Thiergen. Der «proömiale Eingang» von Radiševs Reise. «Zeitschrift für slavische Philologie», 1973, Bd. XXXVII, H. 1, S. 101—116.

²⁸ «Zeitschrift für Slawistik», 1966, Bd. XI, H. 3, S. 443—447.

ском литературы XVIII—начала XIX века. Нельзя не согласиться с П. Гофманом, который выступает против предвзятого отношения к генеалогии и рассматривает ее как одну из важных вспомогательных наук.

П. Гофман давно и плодотворно занимается изучением радищевского творчества, неизменно проявляя исключительное внимание к фактам. Характерным примером его подхода к материалу может служить статья «Смерть Радищева — самоубийство или несчастный случай?».²⁹ Приписывая участие в полемике, возникшей по этому поводу между разными исследователями, П. Гофман тщательно сопоставляет и анализирует все данные и свидетельства, позволяющие судить о причинах смерти Радищева. Вывод, к которому приходит ученый, убедительно аргументирован: Радищев, по мнению П. Гофмана, действительно покончил с собой, но это было не заранее обдуманное самоубийство, а поступок, совершенный в состоянии болезненного аффекта. Внимание к отдельным фактам биографии Радищева позволяет П. Гофману использовать привлеченный им материал для изучения творчества писателя и его мировоззрения, как свидетельствует содержательная статья немецкого слависта «Радищев после возвращения из ссылки».³⁰

Проблемы атрибуции и датировки некоторых произведений Радищева, в течение многих лет бывшие предметом споров, продолжают привлекать внимание зарубежных славистов. Так, Т. Витковский посвятил довольно большую работу «Отрывку путешествия в *** И*** Т***».³¹ Анализируя стиль отрывка, Т. Витковский высказывает сомнение в принадлежности этого сочинения Новикову. Вместе с тем, как полагает исследователь, нельзя с полной уверенностью приписывать «Отрывок» Радищеву. Высказывая предположение, что автором этого анонимного произведения мог быть и не Радищев, и не Новиков, а какой-то другой писатель, Т. Витковский считает, что этот вопрос требует дальнейших разысканий.

В связи с проблемой датировки «Дневника одной недели» Радищева, английский исследователь А. Г. Кросс³² обращает внимание на тот факт, что «Бевэрлей» был представлен в Тобольске в 1793 году, где его и мог видеть Радищев. Разумеется, это не может еще служить доказательством, что «Дневник» был написан после «Путешествия», однако самый факт, почерпнутый из путевого дневника английского путешественника Джона Паркинсона, представляет несомненный интерес.

Ряд существенных уточнений в научную биографию Радищева и в интерпретацию его произведений вносят статьи советских исследователей, опубликованные за рубежом. Не имея возможности подробно рассматривать эти работы в настоящем обзоре, укажем лишь их основную тематику. Б. Б. Кафенгауз анализирует главу «Едрово» в связи с общей постановкой крестьянского вопроса в радищевском «Путешествии».³³ А. Г. Татаринцев продолжает и дополняет цикл своих статей, опубликованных в советских изданиях: он пишет о работе писателя над текстом «Путешествия» после цензуры, об отношениях Радищева и масонов, о «Записках путешествия в Сибирь», об окружении Радищева.³⁴

Подводя итоги, важно заметить, что творчество Радищева привлекает сейчас внимание не только узкого круга зарубежных славистов, но и более широкого круга читателей, имеющих возможность познакомиться с «Путешествием из Петербурга в Москву» в переводе.³⁵ Тем актуальнее становится задача научного исследования

²⁹ P. Hoffmann. Radiščevs Tod — Selbstmord oder Unglücksfall? In: Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Bd. III. Berlin, 1968, S. 526—539.

³⁰ P. Hoffmann. A. N. Radiščev nach der Rückkehr aus der Verbannung. In: A. N. Radiščev und Deutschland, S. 119—131.

³¹ T. Witkowski. Der Отрывок путешествия в *** И*** Т*** und das Problem seiner Attribution. In: Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Bd. III, S. 470—525.

³² A. G. Cross. An Oxford Don in Catherine the Great's Russia. «Journal of European Studies», 1971, № 1, pp. 173—174.

³³ B. B. Kafengauz. Anjuta. Eine Episode aus der «Reise von Petersburg nach Moskau» von A. N. Radiščev. In: Ost und West in der Geschichte der kulturellen Beziehungen. Festschrift für Eduard Winter zum 70. Geburtstag. Berlin, 1966, S. 427—430.

³⁴ A. G. Tatarincev. 1) Radiščevs Korrekturen an der Reise von Petersburg nach Moskau nach der Zensurgenehmigung und deren ideologisch-kompositorische Bedeutung. «Zeitschrift für Slawistik», 1965, B. X, H. 3, S. 367—382; 2) Radiščev und die Freimaurer. In: Jahrbuch für Geschichte der UdSSR und der volksdemokratischen Länder Europas, Bd. 9. Berlin, 1966, S. 173—175; 3) A. N. Radiščevs sibirische Reiseaufzeichnungen. «Zeitschrift für Slawistik», 1970, Bd. XV, H. 6, S. 911—926; 4) Zur Frage der deutschen Beziehungen A. N. Radiščevs. «Zeitschrift für Slawistik», 1971, Bd. XVI, H. 6, S. 896—900.

³⁵ Наряду с вышедшими в 1950-е годы переводами «Путешествия» на немецкий и английский языки существует теперь изданный Ф. Вентури перевод на

радищевского наследия за рубежом. Благодаря коллективным усилиям славистов разных стран многие стороны биографии и творчества Радищева получили новое освещение, к известным ранее добавились новые факты. Далеко не по всем вопросам достигнуто согласие между разными учеными, и это вполне естественно. Авторы книг и статей, стремящиеся превратить научное исследование в буржуазную пропаганду, неизбежно искажают самый облик Радищева и смысл его произведений, оставаясь на антиисторических позициях. Как показывает этот обзор, единомышленников у таких авторов немного; с ними полемизируют и те западные ученые, которые не руководствуются предвзятыми идеями, но изучают культуру русского народа, относясь к ней с серьезным интересом и уважением. Неизбежны оказываются и разногласия другого рода: собственно научные разногласия и споры, возникающие при обсуждении отдельных сторон радищевского творчества — мировоззрения писателя, его отношения к современным литературным направлениям, жанровой и стилистической структуры его произведений и т. д. Дальнейшее сотрудничество славистов, изучающих Радищева и его эпоху, поможет высветить некоторые вопросы, давно уже поставленные, но не получившие окончательного решения.

А. А. ЗВОЗН П К О В

ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОЗЫ ПУШКИНА В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

История изучения прозы Пушкина беднее истории изучения его поэзии. Пушкинская проза не была оценена по достоинству ни современниками, ни позднейшей критикой, сосредоточившей свое внимание лишь на его поэтическом творчестве. На изучение прозы Пушкина в XIX веке влияла, с одной стороны, недооценка ее Белинским (позднее, высоко оценив «Капитанскую дочку» и «Дубровского», он, однако, не дал их развернутого разбора), а с другой — идеи Ап. Григорьева и Достоевского о «смирении» Пушкина, основанные на понимании ими образа Белкина. Высокая оценка пушкинской прозы принадлежит писателям — Гоголю, Тургеневу, Толстому. Но она (как и оценка П. В. Анненкова, высказанная им в «Материалах для биографии Пушкина» (1855)) не повлияла на понимание прозы Пушкина в XIX веке. Состояние дореволюционного пушкиноведения в области изучения пушкинской прозы наиболее полно отражено в очерке Н. О. Лернера.¹ Исследователь не дифференцирует прозу, включает в нее исторические работы, публицистику и автобиографические заметки, эклектически соединяя при анализе самые разнообразные оценки и мнения.

Успехи дореволюционного изучения прозы Пушкина были незначительны в силу ряда причин — не были изучены автографы Пушкина, невысоко было качество изданных прозаических текстов, не было подлинно научной методологии.

В советскую эпоху началось подлинно научное изучение пушкинской прозы, ее собрание, издание и комментирование, о чем свидетельствует обилие работ, появившихся в это время.²

Новый период в изучении пушкинской прозы связан с работами В. В. Випардова, Ю. Н. Тынянова, С. М. Петрова, Б. В. Томашевского, Г. А. Гуковского, Д. П. Якубовича, Н. Л. Степанова и др. Изучение вопросов творчества Пушкина 1830-х годов, нашедших отражение в его прозе, учеными велось в контексте широких историко-литературных проблем. К этому периоду относятся наибольшие достижения в исследовании языка и стиля пушкинской прозы, вопросов историзма и реалистического художественного метода Пушкина. Особое внимание уделялось текстологии и комментированию отдельных произведений. Резуль-

тальянский язык: *Viaggio da Pietroburgo a Mosca. A cura di F. Venturi. Pref. di F. Venturi. Bari, 1972.* Кроме того, в одном из научно-популярных американских журналов помещена статья «Александр Радищев, первый из „раскаившихся дворян“, автор которой удачно цитирует наиболее яркие страницы из «Путешествия из Петербурга в Москву» (из глав «Любани», «Медное», «Зайцово», «Городня»). Статья снабжена хорошо воспроизведенными иллюстрациями (портреты Радищева, Пугачева и др.). Однако, анализируя радищевский текст, популяризатор повторяет идеи Д. Лэнга, книгу которого он и рекомендует как основной источник. См.: L. Kochan. Alexander Radishchev, the First of the «Repentant Nobles». «History Today», 1964, July, vol. 14, № 7, pp. 489—496.

¹ В «Истории русской литературы XIX века» под редакцией Д. Н. Овсяннико-Куликовского (1908). Переиздано отдельной книгой в 1923 году.

² См.: Д. П. Якубович. Обзор статей и исследований о прозе Пушкина в советский период с 1917 по 1935 г. В кн.: Временник Пушкинской комиссии, т. 1. М.—Л., 1936, стр. 235—348.

таты исследования прозы Пушкина в эти годы отразились в изданиях Собраний сочинений, в особенности в комментариях к VII тому («Academia», 1938) и своде рукописных вариантов в VIII томе (кн. 2) Полного собрания сочинений (1949).

Опираясь на достижения советского пушкиноведения, современные исследователи продолжают изучение пушкинской прозы, решая проблемы, выдвинутые сегоднешним днем, те, которые были поставлены предшественниками.

В настоящей статье мы остановимся на основных проблемах изучения прозы Пушкина, нашедших отражение в работах последних лет.³ Из числа этих работ мы выделяем, во-первых, исследования, посвященные отдельным произведениям, главным образом «Капитанской дочке», с которой связаны важные проблемы творчества Пушкина 1830-х годов (концепция крестьянской революции и «бунта», изображение русского народного характера). Во-вторых, исследования, в которых рассматриваются некоторые аспекты национального своеобразия творчества Пушкина, соотношения в нем национального и общечеловеческого. И, наконец, исследования, охватывающие общетеоретические вопросы изучения пушкинской прозы (ее поэтики, языка, художественного метода).

Мы не будем касаться здесь обширной темы традиций Пушкина-прозаика в русской литературе XIX века, которая ставится как в специальных работах, так и в ряде исследований о путях развития русского реализма.⁴ Пушкин, по словам Беллинского, принадлежал к тем гениальным творцам, которые, «работая для настоящего, приуготовляют будущее».⁵ Такова роль Пушкина в создании русского прозаического романа. Этот путь создания романа отмечен тремя десятками законченных и незаконченных произведений, в которых пробивается новое слово, сказанное за Пушкина другими русскими писателями.

За пределами настоящего обзора остается проблема изучения прозы Пушкина в соотношении с развитием западноевропейской литературы. Связь поэтического творчества Пушкина с западноевропейской поэзией основательно изучена Б. В. Томашевским, М. А. Цявловским, Б. П. Городецким, но вопрос о соотношении пушкинской прозы с западноевропейской прозой XVIII—начала XIX века все еще недостаточно освещен нашим пушкиноведением. «Нет, вероятно, ни одного большого или мелкого произведения Пушкина, которое не стоило бы поставить в связь с тем или иным памятником западноевропейской мысли, — чтобы такое сопоставление или прояснило ту или другую личную особенность Пушкина как писателя, или подчеркнуло всю его самостоятельность и творческую зрелость», — утверждает М. П. Алексеев.⁶ Решение этой проблемы безусловно важно как для понимания процессов формирования пушкинского прозаического стиля, так и для углубленного изучения национального своеобразия пушкинской прозы.

1

Наибольшее внимание исследователей отдельных произведений Пушкина привлекла, как это и можно было ожидать, «Капитанская дочка». В ряде работ рассматривалась история создания этого романа, его идейное содержание, образы стиль, поэтика, его национальное своеобразие.

В работах Н. Н. Петруниной,⁷ основанных на изучении архивных и рукописных материалов, исследованы некоторые «белые пятна» в истории создания романа

³ Хронологически этот период можно обозначить более точно — годы после выхода коллективной монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (изд. «Наука», М.—Л., 1966), где были подведены итоги изучения пушкинской прозы за предшествующий период.

⁴ Назовем некоторые из них: Д. Д. Благой. Достоевский и Пушкин. В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. Сборник статей. М., 1972, стр. 344—426; Г. М. Фридляндер. 1) Поэтика русского реализма. Изд. «Наука», Л., 1971; 2) Пушкин и путь русской литературы. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. V. Пушкин и русская культура. Изд. «Наука», 1967, стр. 17—60; У. Р. Фохт. Становление критического реализма. В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. 1. Изд. «Наука», М., 1972; В. Г. Одинокоев. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века. Изд. «Наука», Новосибирск, 1971; А. Батюто. Тургенев-романист. Изд. «Наука», Л., 1972 (глава о пушкинских традициях в романе «Отцы и дети»); И. Л. Альми. Пушкинская традиция в романе Тургенева «Отцы и дети» (Базаров... pendant Пугачеву). Пушкинский сборник. Псков, 1973.

⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, 1955, стр. 101.

⁶ М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 3—4.

⁷ Н. Н. Петрунина. 1) К творческой истории «Капитанской дочки». «Русская литература», 1970, № 2, стр. 80—92; 2) Пушкин и Загоскин. («Капитанская дочка» и «Юрий Милославский»). «Русская литература», 1972, № 4, стр. 110—120;

и вносятся ряд корректив в сложившиеся в пушкиноведческой науке представления о ней.

В статье «К творческой истории „Капитанской дочки“» Н. Н. Петрунина, опираясь на печатные и рукописные планы «Капитанской дочки» и на их расположение в черновых тетрадах, исследует процесс формирования фабулы и характеров будущего романа и предлагает новую хронологическую последовательность рабочих планов. Автор высказывает гипотезу о том, почему движение творческого замысла «Капитанской дочки» было прервано работой над исторической монографией из эпохи пугачевщины: «Не возникла ли у Пушкина в процессе изучения архивных документов⁸ мысль предпослать будущему роману историческое введение о событиях крестьянской войны 1773—1774 годов, на фоне которой разворачивается повествование? И лишь позднее это введение переросло в самостоятельное историческое исследование о пугачевщине, которое по своей проблематике далеко вышло за рамки первоначального замысла» (стр. 91). Соглашаясь с выводом Н. Н. Петруниной о том, что решающую роль в движении авторской мысли, вопреки распространённому представлению, играли «не внешние цензурные соображения, а закономерности внутреннего, творческого характера» (стр. 92), необходимо все-таки помнить о пушкинской автоцензуре и о ее роли в творческом процессе писателя.

Тема статьи «Пушкин и Загоскин» — обращение Пушкина к опыту Загоскина-романиста в процессе работы над «Капитанской дочкой». Автор характеризует различия между художественными системами Пушкина и Загоскина, которые наиболее ясно сказываются в трактовке образа главного героя. У Загоскина поступки героя еще во многом заранее предопределены — отсюда простота и однолинейность его внутреннего мира. Словная дистанция между Киршей и боярином Милославским, исключая всякий внутренний контакт, — проявление той же однолинейности и неподвижности. У Пушкина Гринев и Пугачев, Гринев и Савельич «сопозмеримы в их внесловной, человеческой сущности». «Не заданной наперед ролью, а динамичной разворачивающихся характеров, системой исторических и нравственно-психологических параллелей и контрастов между ними определяется у Пушкина облик каждого персонажа», — заключает исследователь (стр. 120).

Пушкинисты не раз обращали внимание на то, что Пушкин прервал работу над «Арапом Петра Великого» на начале седьмой главы. Почему это произошло? Н. Н. Петрунина высказывает мысль, что одной из причин охлаждения Пушкина к своему роману было то, что борьба старой и новой России не затрагивала внутреннего мира героя. «К концу 1820-х годов — началу 1830-х годов, — пишет автор, — интерес Пушкина все больше начинает привлекать герой, который не дается готовым с первых страниц, а движется, эволюционирует, формируется в процессе своего участия в исторической жизни» (стр. 112).

К существующим многочисленным версиям о том, почему «Арап Петра Великого» остался незаконченным, недавно прибавилась еще одна. С. Л. Абрамович в статье «К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина (почему остался незавершенным «Арап Петра Великого»)»⁹ считая объяснения своих предшественников недостаточно убедительными, стремится выяснить «внутренние», творческие причины, из-за которых роман остался незаконченным, и пытается определить, что сам Пушкин считал своей творческой неудачей. Свою версию С. Л. Абрамович основывает на историко-биографических причинах. «К концу 1828 года после тяжелого внутреннего кризиса резко изменилась позиция поэта по отношению к власти. В это время сломалась и та психологическая настроенность, которая вызвала к жизни замысел „Арапа Петра Великого“... Главный сюжетный мотив „Арапа“ — герой как любимец и сподвижник великого государя — после 1828 года навсегда исчез из творческих замыслов Пушкина», — заключает автор (стр. 72, 73). Эта версия (одиннадцатая, по счету самой С. Л. Абрамович) не исключает возможности появления новых.

В статье «Вокруг „Истории Пугачева“», посвященной интересному историко-литературному факту, Н. Н. Петрунина полемизирует с А. И. Чхедидзе, которая утверждает, что Пушкин, представляя «Историю Пугачева» на высочайшую цензуру, сгладил «текст рукописи в политическом отношении» и тем самым ввел Николая I

3) Вокруг «Истории Пугачева». В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 229—251. Эти статьи вошли в кн.: Н. Н. Петрунина, Г. М. Фридляндер. Над страницами Пушкина. Изд. «Наука», Л., 1974.

⁸ Изучению Пушкиным архивных материалов в процессе работы над «Историей Пугачева» посвящено ценное исследование Р. В. Овчинникова «Пушкин в работе над архивными документами («История Пугачева»)» (изд. «Наука», Л., 1969). Подробные рецензии на эту работу В. М. Панеяха («Русская литература», 1970, № 3) и Н. Н. Петруниной («Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. 29, вып. 5, 1970) освобождают нас от необходимости характеризовать ее в настоящей статье.

⁹ «Русская литература», 1974, № 2, стр. 54—79.

в заблужденно.¹⁰ Н. Н. Петрушина ставит ряд весьма важных для понимания «Истории Пугачева» вопросов о связи труда Пушкина с борьбой вокруг крестьянской проблемы в русском обществе, о злободневности исторического исследования, в котором сам Пушкин видел своеобразную «записку» по крестьянскому вопросу, адресованную правительству и общественному мнению. Определение места «Истории Пугачева» в борьбе 1830-х годов вокруг крестьянской проблемы, по мнению автора, позволяет понять, почему Николай I одобрил «Историю» к печати. Санкция Николая I на печатание пушкинского труда не оплошность или недосмотр — царь руководствовался политическим расчетом: напомнить об угрозе крестьянской войны тем крепостникам-помещикам, которые противились правительственному урегулированию крестьянского вопроса. Фактологический характер статьи отнюдь не умаляет ее значения для исследования «Истории Пугачева».

В ряде работ последнего времени анализ «Капитанской дочки» сочетается с освещением общих и сложных проблем историко-литературного процесса. К ним относится статья И. П. Смирнова «От сказки к роману».¹¹ Исследователь стремится утвердить правомерность взгляда на литературный процесс как на иерархическую совокупность расслоенных пластов, изложение пронизано мыслью о непрерывности процесса развития русской литературы, о преемственности, генетических связях новой русской литературы с предшествующей.

В качестве объекта исследования избирается «Повесть о Савве Грудцыне», произведение переходной эпохи XVII века, одно из тех, которые предшествовали роману, и как пример из новой русской литературы — повесть Пушкина «Капитанская дочка».¹² Несмотря на то что действительно трудно поверить в «сказочность» происхождения романа XIX века, автор аргументированно стремится убедить читателя в своей правоте. «Сказочность» «Капитанской дочки» замечали и ранее — Марина Цветаева,¹³ В. Д. Сквозников,¹⁴ В. Б. Шкловский,¹⁵ но это были лишь отдельные, ни к чему не обязывающие наблюдения. И. П. Смирнов находит в произведении Пушкина ту же структурную соотнесенность с элементами волшебного сказочного архетипа, что и в «Повести о Савве Грудцыне».

Чертой новой литературы, увеличивающей различия романа и сказки, является противопоставление персонажей не только по признаку «свой — чужой», «человеческий — пещеловеческий», что присуще сказке, а по признаку социальной принадлежности: «в „Капитанской дочке“ чужое описывается в терминах социальных антиномий» (стр. 319). Гринев же, который связан и с крестьянским и с дворянским миром, побеждает потому, что остается верен рыцарской этике, в его кодексе превыше всего — личная честь. Он «стоит над современным ему социумом. Индивидуализм его, выделенность из социальной среды — результат новой, межгрупповой, всечеловеческой нравственности» (стр. 320).

Исследователь делает вывод о том, что структура сюжетного построения произведений новой литературы остается прежней, соответствующей нормам и традициям волшебной сказки, новыми оказываются мотивировки на уровне вторичного, культурно-исторического кода и цели повести.¹⁶ «Роман, порожденный сказкой, отличается от своего волшебного субстрата не только тем, что над первичным кодом надслаивается вторичный, конкретно-исторический, но и тем еще, что... первичный код „ослабляется“, делается менее формализованным, допускает сравнительно большую свободу индивидуального использования правил сюжетной кодификации» (стр. 310).

¹⁰ А. И. Чхепдзе. «История Пугачева» А. С. Пушкина. Изд. «Литература и искусство», Тбилиси, 1963, стр. 130, 152.

¹¹ В кн.: История жанров в русской литературе X—XVII вв. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 284—320. (ТОДРЛ, т. XXVII).

¹² И. П. Смирнов не проводит принципиального различия между повестью и романом, но, впрочем, для многих исследователей романная основа «Капитанской дочки» не подлежит сомнению. Так считают, например, авторы коллективной монографии «Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра» (под ред. Б. С. Мейлаха. Изд. «Наука», М., 1973). Говоря о том, что «„Капитанская дочка“ принадлежит жанру романа» (стр. 243), они отсылают читателей к соответствующей главе «Истории русского романа» (т. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962), где Н. В. Измайлов определяет «Капитанскую дочку» как роман (стр. 181—182). Ср.: Ю. Г. Оксман. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка». Изд. «Наука», М., 1964, стр. 205—206.

¹³ Марина Цветаева. Пушкин и Пугачев. «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 177—178.

¹⁴ В. Д. Сквозников. Стиль Пушкина. В кн.: Теория литературы. М., 1965, стр. 81.

¹⁵ В. Б. Шкловский. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.

¹⁶ Автор разделяет мнение В. Б. Шкловского о том, что «целью повести является показ народного бунта и народных характеров» (В. Б. Шкловский Тетива, стр. 220).

Выводы эти не бесспорны, не со всем можно согласиться. Таким подход к «Капитанской дочке», произведению глубоко национальному, самобытному, вершине пушкинского историзма и реализма, таит в себе опасность недооценки творческой индивидуальности ее создателя и национального своеобразия самого романа. Роман в отличие от волшебной сказки, по словам автора, «допускает большую свободу индивидуального использования сюжетной кодификации», по это, заметим, одно из многих отличий романа от волшебного субстрата и далеко не самое главное. Не все в «Капитанской дочке» сводится к архетипу волшебной сказки, к сказочной фабуле, а во вторичном коде, культурно-историческом, может не пайтись места идеологическим проблемам анализа романа. Тема бунта, действительно, одна из центральных тем в творчестве Пушкина 1830-х годов, но цель романа, однако, шире: показа народного бунта и народных характеров, хотя, безусловно, это главное.

Спорность выводов и положений — не недостаток научной работы. Исследование И. П. Смирнова способствует изучению поэтической структуры «Капитанской дочки», разработке типологии романа и дальнейшим исследованиям в области особого направления исторической поэтики, которое можно назвать генеративным (по аналогии, скажем, с генеративной грамматикой, изучающей порождения языковых структур).

К работам на пугачевскую тему в творчестве Пушкина принадлежит интересная статья В. Блюменфельда «Художественные элементы в „Истории Пугачева“ Пушкина».¹⁷ Автор статьи противопоставляет традиционному взгляду на пушкинский труд из «ста шестидесяти восьми страничек» только как на описательно-историческую работу иное понимание «Истории», раскрывает связь исследовательской структуры произведения с поэтикой, рассматривает вопрос об особенностях изображения истории художником. В «Истории Пугачева» автор выделяет два течения: «олая» военно-историческая реляция о «бунте» и глубокое, эпическое течение (причем оба эти течения нераздельны). Элементы эпоса не образуют в «Истории» особого стилистического слоя, повествование повсюду «оголенное» (Пушкин лишь один раз прибегает к народно-поэтическому образу в эпизоде со старой казачкой Разпой), в нем ощущается стиль «простодушная летопись», который включает в себя «перекички», «кивки», «подразумевания», создающие картину народной истории России. Во всем этом проявляется Пушкин-художник.

Особого внимания заслуживает этическая тема каторжника, идущая из «Истории» в «Капитанскую дочку» и всесторонне исследованная В. Блюменфельдом. Пушкин, по мнению автора статьи, подразумевает в своем колодке особую этическую цельность, приверженность воле и мятежу. «„Неизъяснимо“ в Хлопуше стойкое равновесие между его состоянием „разбойника“ и внутренними нравственными силами. На внутреннем принципе такого соотношения основана вся поэтика „Капитанской дочки“» (стр. 162). Верна мысль исследователя о том, что пушкинское повествование о «пугачевщине» гармонично: «У Пушкина „бунт“ и расставляет вписанцы, и одновременно пробуждает такие нравственные силы в нации, которые обещают снять противоречия, обозначенные вписанцами» (стр. 163).

Не менее ценными представляются замечания В. Блюменфельда о внутренней слабости пугачевского движения, которая нашла отражение и в «Истории» и в «Капитанской дочке» (более всего в «Пропущенной главе»). Мысль о том, что деление крестьян на «послушных» и «непослушных» (так делила их Екатерина II и военная коллегия) сохранилось внутри «бунтовщиков», на наш взгляд, может дать толчок к пересмотру традиционных объяснений некоторых эпизодов в «Капитанской дочке». В этом плане представляется перспективным анализ «Пропущенной главы», ее значения и места в романе как изображенной периферии восстания, где «остервенение» не достигло высшей степени и где победила вековая инерция послушания. Тем самым снимается вопрос о пародийном изображении крестьянского восстания в «Пропущенной главе».¹⁸ События этой главы находят отражение и в «Истории» в сцене усмирения гвардейским поручиком (и поэтом) Державиным пекоей деревни.

Опровержением существующей точки зрения об одностороннем изображении бунта в «Пропущенной главе» может служить высказанная В. Блюменфельдом мысль о многозначности пародийного элемента у Пушкина, «таящего в себе возможности „шекспировского“ развития — от комического к трагедии и обратно» (стр. 166). Пушкин считал важнейшей особенностью современной ему драмы смешение родов комического и трагического,¹⁹ что несомненно проявилось и в «Капи-

¹⁷ «Вопросы литературы», 1968, № 1, стр. 154—174.

¹⁸ Ср. точку зрения В. П. Скобелева, который говорит об откровенно сниженном, певважительно ироническом изображении «бунта» в «Пропущенной главе» (В. П. Скобелев. Пугачев и Савельич (к проблеме народного характера в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»). В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1972, стр. 52. («Ученые записки Ленинградского гос. пединститута им. А. И. Герцена», т. 483)).

¹⁹ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1937, стр. 39. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

тапской дочке». Суровая проша некоторых сцен «Истории» и «Капитанской дочки» подтверждает мнение исследователя о том, что Пушкин придавал особое значение трагифарсам пугачевской войны.²⁰ «Они по-своему народны, но выражают коспую сторону „бунта“ — нечто такое, что мешает великому по исторической потепции движению подняться до адекватной ему формы» (стр. 166). Горюхинский элемент лежит в основе пугачевских «фарсов» и проявляется всюду в среде пугачевского движения: «Все его слабости и трагифарсы сходятся к одному фокусу; отсюда же его внутренняя неподготовленность к тому, чтобы видеть целое своего дела шпаче, чем в поношенных формах империи» (стр. 167). Пугачевское движение само гасило свои возможности, и это внутреннее противоречие отразилось в пушкинской картине «бунта». Не ирония «Пропущенной главы», а «печаль и юмор» определяют, по мнению исследователя, общий тон изображения бунта: там, где пугачевцы — горюхинцы, там и мера их участия в большой истории — горюхинская. В. Блюменфельд высказывает мнение, что Пугачев — единственное лицо среди «бунтовщиков», не подверженное горюхинским чертам, но все же горюхинство неизбежно приобретает власть и над ним. «Императорское звание Пугачева не дано ему даром, но незаметно приковывает его к „горюхинскому порядку вещей“».

Исследователь прав в том, что «общенациональная горюхинская характеристика нужна роману Пушкина не сама по себе, а в ее историческом значении, поскольку за ней стоит инерция времен „баснословных“, уходящих в неоглядную глубину национальной истории... Пушкин „зывает“ историю в самые глубокие пласты национальной жизни России» (стр. 172—173).

Пушкинский анализ горюхинского элемента в пугачевском движении во многом — продолжение поиска ответа на вопрос о природе «гражданской пассивности»²¹ и «равнодушия к жизни» и преодоление романтизма в решении этого вопроса, реалистическое объяснение этого равнодушия общественными условиями, т. е. умением правительства «политически надуть и развращать крестьян», о котором писал Ленин.²² Глубоко верно, на наш взгляд, заключение В. Блюменфельда о том, что опыт исторического познания, вынесенный Пушкиным из «Истории Пугачева», позволил ему «поставить основанием романа „благое потрясение“, вносимое „пугачевщиной“ во всю глубину существования нации» (стр. 173). Замечание В. Блюменфельда о том, что «великолепен эпос Пугачева с его общенациональной потенцией» (стр. 171), во многом созвучно с мнением У. Р. Фохта и ряда других исследователей о том, что уже в «Борисе Годунове» Пушкин «открывает эти движущие силы в народе, во всяком случае — в потенции».²³

Близка по теме исследования статья В. Блюменфельда работа И. М. Тойбина «Из наблюдений над поэтикой „Капитанской дочки“ («Капитанская дочка» и «История Пугачева»)».²⁴ Путем сравнительного изучения исторической монографии в исторического романа автор статьи стремится уяснить соотношение теоретической и художественной мысли поэта, выявить специфический характер пушкинского художественного историзма. И. М. Тойбин выступает против сложившегося понимания «Капитанской дочки» как «образного воплощения того самого содержания, тех же идей, которые выражены языком документов в „Истории Пугачева“». По мнению исследователя, «Капитанская дочка» и «История» — «вещи разных рядов, разных систем измерений». Это отличие автор статьи видит в том, что в «Капитанской дочке» Пушкин не только изобразил то, что было, но и выразил свои идеалы, помимо правды исторического момента воссоздал также мир в его «возможностях и исторической перспективе» (стр. 72).

Исследователь полемизирует с Ю. М. Лотманом, высказавшим мысль о том, что художественная ткань повести распадается на два идейно-стилистических пласта, подчиненных изображению двух миров — дворянского и крестьян-

²⁰ В. Блюменфельд называет трагифарсами пугачевской войны подражание формам, чинам и церемониалу Российской империи, против которой идет беспощадная борьба пугачевцев. Это и эпизод женитьбы мужицкого царя на казачке Устинье Кузнецовой, когда Пугачев провозглашает ее императрицей, назначая «штатс-дам и фрейлин из яицких казачек»; это и «императорский» церемониал в штабе Пугачева; это и забавная важность, которую напускают на себя самозванец и его «генералы»; это и «кавалерские» ленты на крестьянских тулупах. Отметим, что по Пушкину «драматическое волшебство» обуславливают «три струны нашего воображения» — «смех, жалость и ужас» (XI, 178). Жанровую природу «Скупого рыцаря» сам Пушкин определил как трагикомедию.

²¹ Именно в это время в письме к Чаадаеву (19 октября 1836 года) Пушкин писал, «что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циническое презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние» (XVI, 172—173).

²² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 228—229.

²³ Развитие реализма в русской литературе, т. 1, стр. 180.

²⁴ В кн.: Вопросы литературы и методики преподавания. Курск, 1970, стр. 71—100 («Ученые записки Курского пединститута», т. 73).

ского.²⁵ И. М. Тойбин считает, что правильнее говорить о «переплетении» двух пластов, вводя в один пласт крестьянский лагерь и дворянский (но не верхушечный, не бюрократический), а в другой — высшее общество, так называемые «хорошие» фамилии. В подтверждение своей точки зрения автор составляет речевую характеристику Гринева и капитана Миронова и их переключки с простонародной речью в том плане, как это было намечено В. В. Виноградовым.²⁶ Речевая характеристика капитана Миронова не противостоит народной манере, в данном случае Пугачеву: «Что ж вы, детушки?» (Миронов; VIII, 324), «Вот вам, детушки, новый командир» (Пугачев; VIII, 334), «Если найдется добрый человек, дай бог вам любовь да совет!» (Миронов; VIII, 323), «Возьми свою красавицу; вези ее куда хочешь, и дай вам бог любовь да совет!» (Пугачев; VIII, 356). На наш взгляд, принадлежность и Миронова и Пугачева к одной языковой стихии предполагает их духовную близость. То, что они находятся в разных социальных сферах, — результат случайности. Миронов получил офицерский чин за долгую и безупречную службу. И Пугачев мог бы стать казачьим офицером, служи он исправно. Языковая и духовная близость героев, подчеркнутая Пушкиным, усиливает трагизм их положения. Это противостояние Миронова и Пугачева противоположно, по мысли Пушкина. Такова особенность речевой характеристики героев «Капитанской дочки».

Верно утверждение И. М. Тойбина о том, что «подлинным критерием эстетической и этической оценки в пушкинской повести оказывается не только непосредственно „социологический“, но и более широкий критерий — народности, гуманизма, мера близости к национальным, народным корням» (стр. 78—79). В этом объединении двух противоположных миров, по мнению исследователя, пушкинское искусство поднимается над роковым историческим расколом общества, заключая в себе идеал гуманности и человеческого единения, устремленный в будущее.

Ценные замечания высказываются автором статьи о формах, в каких история находит свое выражение в «Капитанской дочке», в ее структуре и поэтике. С точки зрения форм «историзма» И. М. Тойбин, как и В. Блюменфельд, выделяет в структуре повести два слоя: историко-хроникальный и фабульный слой художественного вымысла, и рассматривает, как история преломляется через «магический кристалл» художественной условности. В этом аспекте заслуживает особого внимания анализ художественных принципов изображения Пугачева и пугачевского движения в «Капитанской дочке» со стороны поэтической, сказочной. В «историческом» слое повести (как и в «Истории») на первый план выдвигается общее, случайное отбрасывается. В фабульном слое, в сфере художественного вымысла вместо «голой необходимости» событий возникает объемный мир. Историк пренебрегает случайностью, которая затемняет картину закономерного движения, художник, в отличие от историка, сосредоточивает свое внимание главным образом на том, что составляет цепь исключений, случайностей.²⁷ Исключителен Пугачев, Миронов, Швабрия, исключительны (нетипичны) отношения Гринева с Пугачевым. Однако в этом аспекте исследователем вопрос скорее ставится, чем решается. Проблема случайного и ее роли в творчестве Пушкина, в становлении его художественной реалистической системы только обозначена, решение ее впереди.

Говоря об образе повествователя-мемуариста, автор характеризует его со стороны своеобразия временных соотношений в «Капитанской дочке». Выделяя вопрос о том, как повествование о прошлом «повернуто» к современности, исследователь отмечает, что поэтика и стилистика «Капитанской дочки» вбирают черты движущегося времени — XVIII века и пушкинской современности — и рассматривает это как один из характерных признаков признаков пушкинского творчества и художественного историзма 1830-х годов — «принцип подвижных временных переходов, выраженных в формах стиля» (стр. 94).²⁸ В задачу исторического романа Пушкина, по мнению исследователя, входило не только изображение прошлого, не менее важной была другая цель — сделать живым эстетический опыт прошлого. «Отсюда — сложность соотношений и связей различных стилевых планов».

2

В последние годы в литературоведении усилилось внимание к проблеме национального своеобразия русской классической литературы. Не осталось в стороне от изучения этой важной проблемы и пушкиноведение.

²⁵ Ю. М. Лотман. Идейная структура «Капитанской дочки». В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, стр. 5.

²⁶ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 580—600.

²⁷ На это указывала М. И. Цветаева в известном очерке о Пугачеве («Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 188).

²⁸ См. подробнее об этом: И. М. Тойбин. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI.

В теоретическом плане многие аспекты проблемы национального своеобразия решаются в интересной, глубокой по содержанию статье Ф. Я. Прийма «Проблема национального и общечеловеческого в творчестве Пушкина».²⁹ В центре внимания ученого — процесс становления Пушкина как писателя национального, в личности и творчестве которого отразилось развитие русского национального самосознания. Особое место в статье отведено преемственной связи пушкинского творчества с народной поэзией (основным носителем национальных начал в искусстве слова) и с русскими писателями XVIII века.

Ф. Я. Прийма справедливо отвергает мысль о том, что Пушкин «презрел бессилие» русской народной поэзии и обратился к иноземным литературным образцам.³⁰ Доказательством этого служит краткая литературная программа самого Пушкина, относящаяся к 1822 году: «Не решу, какой словесности отдать предпочтение (т. е. французской или русской, — А. З.), но есть у нас свой язык; смелее! — обычай, история, песни, сказки и проч.» (XII, 192).

Вопрос о том, когда в русской литературе началось создание полнокровных национальных характеров, ждет своего решения. Одни исследователи называют предшественников Пушкина (Фонвизина, Державина, Крылова, Грибоедова) первыми создателями русского национального характера, другие отказывают в этом и Пушкину. Ф. Я. Прийма высказывает мысль, заслуживающую особого внимания: «Реалистическое изображение коренных сторон национальной жизни требует от писателя глубокого знания психологического склада своего народа, проникновения в тайники народной жизни. Создание национальных характеров и типов в *пушкинскую* (курсив мой, — А. З.) эпоху являлось одной из главнейших задач русского реализма» (стр. 15).

Ограниченность опыта предшественников Пушкина более всего сказывалась в методе речевой характеристики. У Пушкина, замечает Ф. Я. Прийма, все яркие национальные характеры — от князя Шуйского до Пугачева, от кузнеца Архипа до Савельича и от седей Филиппьевны до Василисы Егоровны — «трещат жизнью, каждый из них наделен присущей ему национальной, социальной и индивидуальной физиономией, своим характером и языком, своим духовным обликом» (стр. 16).

В решении проблемы национального своеобразия пушкинской прозы вопрос о языке писателя и его героев приобретает особое значение. Великие русские писатели, по выражению М. Горького, «воплощают дух народа с наибольшей красотой, силой и полнотой». «Изучение их языка, — замечает В. В. Виноградов, — ведет к углубленному пониманию „духа народа“, добавим, и его характера. С другой стороны, исследование стиля, поэтики писателя, его мировоззрения невозможно без основательного, тонкого знания его языка».³¹ Пушкин совершил гигантский подвиг в области литературного языка. Язык многих его героев — это язык простого народа, не читавшего иностранных книг и не выражавшего своих мыслей на французском языке; об этом народном языке Пушкин писал, что он «достоин глубочайших исследований» (XI, 148). Пушкин учился у своих предшественников обработке русского народного языка: у Фонвизина, по выражению поэта, «из прерусских русского» (XII, 121), и Крылова, «истинно-народного поэта», «во всех отношениях самого народного нашего поэта» (XI, 34, 154). Собственная работа над языком для Пушкина «всегда связывалась с потребностями и судьбами литературы, и даже более — национальной русской культуры во всей ее широте».³²

В плане решения проблем национального своеобразия пушкинской прозы заслуживает внимания статья В. П. Скобелева «Пугачев и Савельич (к проблеме народного характера в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»)». Автор рассматривает реалистическое изображение Пушкиным народного характера в его социально-исторической обусловленности и психологической индивидуализации. Представляются интересными те положения статьи, в которых отмечается яркое своеобразие Пугачева, подымавшегося «на волне исторического бытия к тем сферам, где начинается индивидуальная жизнь осознавшей себя личности» (стр. 50).

²⁹ «Русская литература», 1972, № 1, стр. 3—18.

³⁰ См.: Б. И. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Изд. 2-е, Л., 1967, стр. 107.

³¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 6.

³² Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I. Изд. АН СССР. М.—Л., 1956, стр. 126. К сожалению, литературоведческие исследования языка Пушкина — явление редкое. А. В. Чичерин верно заметил по этому поводу: «Литературоведу нужно создавать свое языкознание. Ему интересно в языке то, чем все не занимается лингвисты, и далеко не всегда нужно то, что они так тщательно изучают» (в кн.: А. В. Чичерин. Ритм образа. Стилистические проблемы. М., 1973, стр. 6). В этом плане отметим книгу В. В. Одинцова «О языке художественной прозы» (изд. «Наука», М., 1973), в которой немало ценных наблюдений над пушкинской прозой, в одинаковой мере интересных и для литературоведа и для лингвиста.

а также сопоставление двух «людей политики» — Пугачева и Екатерины II, показывающее, что личные качества крестьянского царя, его человечность, способность быть «милостивым» и во имя человечности идти против формальных требований закона в значительной степени отличают его от императрицы.

Решительно нельзя, однако, согласиться с анализом «Пропущенной главы» романа. Исследователь справедливо считает, что «Пропущенная глава» и «Капитанская дочка» в целом внутренне противоположны друг другу — «противоположны в самом подходе к изображению народного характера» (стр. 53), так как «Пропущенная глава» приземляет и мельчит стихию «русского бунта» и в целом снижает образ Пугачева и пугачевцев. Но ключом к раскрытию замысла «Пропущенной главы» автор неверно избирает образ Андрюшки земского, который «для читателя бесповоротно унижен в своем холопстве, в своей бессознательной готовности к подчинению». В. П. Скобелев выступает против распространяемого в литературе взгляда на образ Андрюшки земского как на пример того, как пугачевское восстание распрямляет во весь рост его участников, делает Андрюшку — Андреем Афанасьевичем.³³ Если в какой-то момент и происходит обратный процесс, то автор неправ, утверждая, что от «распрямленности и чувства собственного достоинства не остается и следа» (стр. 52). Мало того, реализм Пушкина более всего сказался в изображении Андрюшки земского. Пугачевское восстание, как и всякое народное возмущение, имело свой центр и периферию. Крестьяне под предводительством Андрюшки да и он сам не достигли «предельной зрелости гнева», бунт гриневских крестьян показал слабые стороны русского крестьянства, его «мягкотелость», «половинчатость».³⁴ Исследователь недиалектически подошел к решению вопроса. Он не увидел в массе противоположных фактов единое целое — образ русского крестьянства того времени, в котором наряду с элементами революционности была сильна и «политическая неразвитость и темнота».³⁵

Пушкин воссоздал существенные стороны пугачевского движения: его силу и слабость, мощь и ограниченность.

Тяжесть порабощения неминуемо рождает бунт — таков закон истории. И русские крестьяне до 1861 года, по словам Ленина, «способны были только на „бунты“».³⁶ Но не все «бунтовщики», подобно Пугачеву, смогли сохранить себя как личность. Им и, в частности, Андрюшке земскому мешал горюхинский элемент. Лишь после революции 1905 года Ленин скажет, что «эта революция впервые создала в России из толпы мужиков, придавленных проклятой памяти крепостным рабством, народ, начинающий понимать свои права, начинающий чувствовать свою силу».³⁷

Вызывают возражение рассуждения автора статьи о «рабской горюхинской душе» Савельича. Не входя в анализ всего сказанного о нем в статье, остановимся на оценке В. Скобелевым верности Савельича своим господам. В спасении Савельичем своих господ он видит проявление рабской психологии. Так ли это? Ответим словами другого исследователя, чью точку зрения мы полностью разделяем: «Образ его (Савельича, — А. З.) объемлен. Кровно преданный слуга, он по-своему своеволен, горд и неуступчив. У него свой строй понятий, он может, подчиняясь господину, поступить вопреки своим убеждениям, но не меняет их. Как ни ограничены представления Савельича о долге и чести, в них есть и последовательность, и своя человеческая правда. В трудную минуту он всегда оказывается рядом с Гришевым, органически просто пренебрегая личной опасностью. Гривев для него не только барин, но и возвращенное им „дитя“... В нем (Савельиче, — А. З.) — одна из граней народной России, другие стороны которой воплощены в участниках антидворянского бунта и в первую очередь — в Пугачеве».³⁸

Говоря словами Чехова, «выдавливание из себя раба» — процесс долгий и но всякому под силу, и это понимал уже Пушкин. Он отметил начало раскрепощения

³³ См.: Н. В. Измайлов. «Капитанская дочка», стр. 188; А. П. Сарычев. Характер и обстоятельства в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. «Ученые записки Московского пед. института им. В. И. Ленина», т. 405, 1970, стр. 74; М. И. Мальцев. Тема крестьянского восстания в творчестве А. С. Пушкина. Чебоксары, 1960, стр. 202.

³⁴ Справедливо замечание С. М. Петрова: «Цель и характер восстания Пугачев понимал неизмеримо более глубоко, чем, скажем, Андрюшка-земский, но сознание их обоих — политически незрелое сознание» (С. М. Петров. А. С. Пушкин. Очерк жизни и творчества. М., 1973, стр. 291).

³⁵ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 228—229.

³⁶ Там же, т. 20, стр. 141. Характерен плап «Истории села Горюхина»: «Баснословные времена. Правление Старосты [Антипа «Мудрого»]. Приезд моего прадеда тирана Ив. В. Т. [Бунт] — дед мой управляет». Пожар... Мужики разорены». Отец мой. Стар. Приказчик. Бунт. Приказчик. Мирская сходка бунт» (VIII, кп. 2, стр. 719, курсив мой, — А. З.). Бунт венчал правление трех поколений помещиков.

³⁷ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 141.

³⁸ Н. Н. Петрунина, Пушкин и Загоскин, стр. 118.

крестьян,³⁹ он поставил вопрос, ставший впоследствии главным для всей русской литературы XIX века.

Ленин в статьях о Толстом высказал важнейшую мысль о том, что истинные художники призваны ставить существенные проблемы национальной жизни, выражать мировоззрение своего народа. Пушкин сумел проникнуть в тайну своего века, увидеть, как изменялось мировоззрение русского народа, как в борьбе за свободу и волю происходило нравственное преобразование человека.

В ряду работ, посвященных национальному своеобразию пушкинского творчества, стоит статья И. М. Тойбина «О „Капитанской дочке“ Пушкина (К проблемам национального своеобразия)».⁴⁰

Автор статьи рассматривает этот вопрос на фоне литературно-критической деятельности Пушкина и его борьбы за национальные пути развития русской литературы. Исследователь прав, когда истоки национального своеобразия творчества Пушкина связывает с русской литературой XVIII века, подчеркивая при этом, что вне творческого овладения опытом русского XVIII века невозможно было решить проблему национального своеобразия литературы XIX века.

По мнению исследователя, Пушкин создает «Капитанскую дочку» в «летописно-мемуарном» стиле повествования, близком к формам народной поэзии. Пугачев в романе предстал столь же «поэтическим лицом русской истории», как и Степан Разин в богатейшем фольклорном творчестве. Автор сосредоточивает внимание на фольклорно-песенной основе «Капитанской дочки», так как в ней выявляется «глубинный, национальный колорит стиля, народный лиризм, который оттеняет эпический характер произведения».

Результаты анализа народно-поэтической основы «Капитанской дочки» позволили И. М. Тойбину высказать ряд верных положений, способствующих решению сложной проблемы национального своеобразия пушкинского произведения. Соглашаясь с отдельными выводами автора, заметим однако, что решение этой проблемы не может быть сведено к регистрации народно-поэтических элементов в том или ином произведении⁴¹ и не может быть плодотворно без анализа проблемы народности творчества Пушкина, которая, по мнению Белинского, заключалась прежде всего в верном воспроизведении русского народного характера. Более того, решение тех или иных вопросов национального своеобразия литературы должно опираться на прочную методологическую основу, иначе оно не выйдет за рамки импрессионистических наблюдений.

3

Изучение прозаического стиля Пушкина идет в двух планах, основанных на двух этапах его формирования: исследование стиля, достигшего полного завершения, и стиля неоконченных произведений, в котором пробивается нечто новое. Новейшие исследования о стиле завершенной пушкинской прозы выходят за рамки традиционных противостоящих друг другу концепций; согласно одной из них основным свойством пушкинской прозы является «ясность и простота» (А. З. Лежнев,⁴² Г. А. Гуковский⁴³ и др.), согласно другой — отсутствие прямых смысловых связей, взаимоотглаголивание «намеков», «недоговоренности», «умолчаний».⁴⁴

Попытку объединить эти два противоположных взгляда на стиль пушкинской прозы предпринял А. В. Чичерин, рассматривая сложную простоту прозы поэта в книге «Идеи и стиль».⁴⁵ Ученый вновь обратился к этому вопросу в статье «Ритм и стиль пушкинской прозы».⁴⁶

³⁹ Верно заметил Б. С. Мейлах: «... в процессе демократизации литературы заслуга Пушкина заключалась также в том, что он с реалистической правдивостью показывал и проблески протеста „маленького человека“, и одновременно — обусловленную социальным бытием слабость этого протеста, робость характера» (Русская повесть XIX века, стр. 239).

⁴⁰ В кн.: Вопросы литературы. Курск, 1972, стр. 116—138. («Ученые записки Курского педагогического института», т. 94).

⁴¹ Исследователю, к сожалению, не удалось избежать излишнего увлечения идеей фольклоризации литературы, от которого предостерегал литературоведов А. С. Бушмин в книге «Методологические вопросы литературоведческих исследований» (изд. «Наука», Л., 1969, стр. 127).

⁴² А. Лежнев. Проза Пушкина. Изд. 2-е, М., 1966, стр. 25.

⁴³ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 335—336.

⁴⁴ В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 140.

⁴⁵ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. Изд. 2-е, М., 1968, стр. 130—144.

⁴⁶ А. В. Чичерин. Ритм образа. Стилистические проблемы, стр. 210—223.

В этой статье А. В. Чичерин подчеркивает, что стиль пушкинской прозы нельзя рассматривать изолированно от его поэзии. «Изучение стиля не может не начинаться с анализа поэтического строя и хода мысли, как она воплощается в характерных лексических, синтаксических, образно-словесных фактах, в их пельной системе. В мелодике, в ритме не только стихов, но и прозы», — замечает А. В. Чичерин. Этот тезис подтверждается анализом ритма пушкинской прозы, который ясно обнаруживает симметрию, характерную для пушкинской поэзии. Новый прозаический ритм, созданный Пушкиным, во многом сохраняет черты стихотворного ритма, но «по совершенной вольности и, следовательно, разнообразию это — настоящая проза», — заключает ученый (стр. 213—215).

А. В. Чичерин выделяет два стиля (точнее было бы сказать две стилевые тенденции) пушкинской прозы. Исследователь отмечает, как в первый стиль, характерный для завершенных произведений Пушкина, с его принципом: «сжато, действительно, ясно» (так написаны «Повести Белкина»), «вторгается» второй стиль, в котором действительность, лаконизм, даже простота приобретают иной характер. Строй речи усложняется. Одно душевное состояние расчленяется, один характер оказывается «скоплением многих характеров». Здесь иная природа поэтической речи. Этот второй стиль, по мнению ученого, отчетливо проглядывает в начале пятой главы «Пиковой дамы»: «Не чувствуя раскаяния, он не мог однако совершенно заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи». Вторжение второго стиля проявляется в осложненности синтаксического строя, «обозначающей одновременность друг в друга проникающих явлений» (стр. 219). Мысль о том, что «эти два стиля разделяют не временные, а жанровые границы», представляется убедительной и плодотворной в решении спорных вопросов пушкинского стиля.⁴⁷

Анализ двух стилей пушкинской прозы, данный А. В. Чичериным, подтверждает вывод о тесной близости пушкинской прозы и поэзии. Несмотря на то, что ритм прозы изменяется вместе с усложненностью синтаксического строя, ясность и отчетливость менее выпуклы, «все-таки сохраняется гармонически точное изящество и равновесие более разветвленных предложений» (стр. 221), т. е. связь прозы с поэзией не нарушается и в поздних неоконченных произведениях Пушкина.

Выделение двух стилей открывает интересную перспективу изучения пушкинской прозы как «живого и звучащего целого, как симфонии смысла»⁴⁸ и создает возможность показать влияние пушкинского стиля на стиль русского реализма вообще и на стиль отдельных его представителей, в частности Чехова с его «сложной простотой» (ср.: пушкинское «точность и краткость — вот первые достоинства прозы») и чеховское «беллетристика должна укладываться сразу, в секунду» (письмо к М. Горькому 3 сентября 1899 года)).

Основываясь на историко-типологическом анализе преемственной связи Пушкина и последующих русских писателей XIX века, исследователи выделяют три формы этой связи: «... в ряде случаев литература воспроизводит пушкинские характеры, в других — их развивает, в третьих — осуществляет намеченное у Пушкина. Причем дело здесь не в осознанной зависимости от Пушкина, а в объективных связях».⁴⁹

Рассмотрению форм этих связей посвящена статья С. Г. Бочарова «Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»)»,⁵⁰ в которой анализируются различия авторского повествования у Пушкина и Гоголя. Разделение универсального «я» повествователя (такого, как в «Евгении Онегине») на многие другие «я», создающие новый мир, звучащий свободно, «без автора», и определяет, по мнению исследователя, своеобразие пушкинской повести.

Стилистический анализ повествования: «расщепление» речи повествователя и переход ее в другую речь — важнейшая проблема стилистики. Увидеть границы этого «расщепления» довольно трудно. С. Г. Бочаров в речи о зрителях (которая обычно рассматривается как одна речь, принадлежащая то ли автору, то ли рассказчику) увидел «перемену лица и характера речи». И эта множественность и разность субъектов речи *внутри* повествования (открывающий повесть оратор, затем рассказчик, затем сообщающий свою историю станционный смотритель) — «только аспекты и грани единого и объективного, разноликого, „протейского“ субъекта пушкинской прозы» (стр. 216). Центральная часть «Станционного зрителя» — это повесть бедного человека, однако уже рассказанная не только им, «продолжаемая», расширенная, обобщенная и завершенная, обратившаяся в некую *общую повесть*. Как такую общую повесть ее и читает герой Достоевского в «Бедных людях». В «Шинели» Девушкин слышит «личный тон автора» там, где у Пушкина ему говорила «общая речь», «общая, но не безличная». Главное впечатление

⁴⁷ См.: А. В. Чичерин. Спорные вопросы стиля пушкинской прозы. В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 1. Львов, 1966, стр. 7—13.

⁴⁸ А. Лежнев. Проза Пушкина, стр. 8.

⁴⁹ Развитие реализма в русской литературе, т. 1, стр. 190.

⁵⁰ В кн.: Проблемы типологии русского реализма. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 210—240.

Девушкина от «Шинели» — «рожа сочнителя», с его унижительной «жалостью» и «безжалостным» повествованием, ему не поправился сам тон повести автора — «пасквильянта». Исторический смысл литературного спора Достоевского с гоголевской «Шинелью» в том, что устами героя Достоевский выразил свое отличие от Гоголя и свою связь с Пушкиным.

С. Г. Бочаров, сравнивая две повести Пушкина и Гоголя, показал, как в стиле проявляется автор со своим взглядом на мир; заново прочитал интересную главу из исторической поэтики русской литературы: «встречу» Пушкина и Гоголя во внутреннем мире героя Достоевского; по-повому увидел, как Достоевский «вышел из Гоголя» и как «связан с Пушкиным». И Гоголь и Достоевский — каждый из них открывал «новый мир», имея за собой «пушкинскую вселенную».⁵¹

4

Многие важнейшие проблемы творчества Пушкина 1830-х годов связаны с его прозой: «Повестями Белкина», «Дубровским», «Капитанской дочкой». Бесспорно — этот период творчества Пушкина наименее изучен. Настоятельной необходимостью его монографического исследования вызвана недавно вышедшая книга Г. П. Макогоненко.⁵² В монографии рассматривается хронологически строго обозначенный период с 1830 по 1833 год, видимо, в следующей книге будет завершено целостное рассмотрение всего творчества Пушкина 1830-х годов. Цели и задачи настоящего обзора не позволяют говорить о книге в целом, мы ограничимся лишь двумя главами — о «Повестях Белкина» и о реализме и народности Пушкина 1830-х годов.

Почти полуторавековая история изучения «Повестей Белкина» — от Белинского до современных исследователей — поражает высокой амплитудой колебания оценок: от объявления их символом «конца Пушкина» до безусловного признания их вершиной пушкинского реализма. В одних исследованиях усложнялась проблематика «Повестей», в других утверждается, что Пушкин использовал традиционные сюжеты, пародируя жанр сентиментальных и романтических повестей, в третьих, что Пушкин осваивал опыт романтической повести, наполняя ее реалистическим содержанием (сюда же можно отнести и распространенное в последние годы мнение о полемическом характере «Повестей»). Такова история. Г. П. Макогоненко поставил перед собой задачу «выяснения не такой уж простой структуры повестей» и роли и места образа «автора» в них.

Анализ «Повестей» Г. П. Макогоненко пронизан полемикой с Белинским. То, что не находил Белинский в «Повестях Белкина» и отмечал в повестях Гоголя — простоту вымысла, отсутствие «драматических вычур» (у Гоголя «все просто и обыкновенно»), и, главное, в чем видел критик задачу реальной поэзии — умение художника «извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни»⁵³ — все это, по мнению Г. П. Макогоненко, есть в повестях Пушкина (стр. 109). Если Белинский писал, что после чтения «Повестей Белкина» можно «задать лихую высыпку»,⁵⁴ то, по Макогоненко, Пушкин заставляет читателя «задумываться над большими вопросами русской действительности и думать, думать о том, как жить, как вести себя в мире, где действуют враждебные человеку силы, которые унижают, оскорбляют и губят его» (стр. 127).

Особое внимание в главе уделено проблеме образа «автора». В истории понимания и толкования его были такие же резкие колебания, как и в общей оценке «Повестей». Интерпретация образа Белкина — своего рода лакусовая бумажка, отчетливо выявляющая позицию исследователя, его отношение к Пушкину. Как известно, одни ученые считают, что роль Белкина в повестях незначительна (Н. Черняев, А. Искоз, В. Гишпиус, Н. Берковский и др.), другие — что образ Белкина имеет существенное значение в структуре «Повестей». В. В. Виноградов писал, что «как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением, образ Белкина не мог не предопределить направление понимания текста, не мог не изменить соотношения структурных элементов в стиле повестей».⁵⁵ Как же отвечает на поставленный еще «Северной пчелой» вопрос «к чему Белкин» Г. П. Макогоненко?

Ученый отвергает существующее в литературе мнение о том, что Белкин — Митрофан, глупец, невежда, выступающий в маске простодушного провинциала

⁵¹ Когда настоящая статья уже была написана, появилась работа С. Г. Бочарова, посвященная новому «прочтению» композиции «Гробовщика», в которой исследователь стремится доказать, что пушкинская повесть не сводится к шутке или пародии, как ее чаще всего определяют в пушкиноведении (в кн.: Контекст — 1973. Изд. «Наука», М., 1974, стр. 196—230).

⁵² Г. П. Макогоненко. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Изд. «Художественная литература», Л., 1974.

⁵³ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 290, 291.

⁵⁴ Там же, стр. 139—140.

⁵⁵ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 538.

(В. Ушн, П. Я. Берковский и др.). Анализ образа автора Г. П. Макогоненко связывает со стремлением Пушкина преодолеть романтическое понимание личности писателя и показать его как всякого человека в обусловленности обстоятельствами жизни, истории, среды. Мысль ученого о том, что образом Белкина Пушкин продолжает решать тему творчества в реалистическом плане в отличие от трактовки ее в духе романтического идеализма, заслуживает особого внимания. Однако, по мнению Г. П. Макогоненко, Пушкин в «Повестях» впервые создает «образ нового русского писателя Ивана Петровича Белкина», писателя, связанного с пизовой Россией. Этот вывод находится в противоречии с характеристикой исследователем роли пушкинской иронии в «Повестях Белкина». Ирония, как справедливо отмечает Г. П. Макогоненко, пронизывает все повести. Пронизывает она и «образ нового русского писателя». «Ирония возникла из самых различных источников: из соотношения и несовпадения точек зрения Пушкина и Белкина... Она рождалась из наивной веры Белкина в серьезность всего им описываемого... Ироничны все благополучные коццы большинства повестей» (стр. 140). Заметим кстати, что Г. П. Макогоненко тоже говорит о «глушькой митрофанушкой доверчивости и простодушии Белкина: «...Белкин очень доверчиво относится к событиям „анекдотов“, не замечая вторичности многих сюжетных перипетий и мотивов поведения героев, с присущим ему простодушием все воспринимает всерьез» (стр. 139). Невольно возникает вопрос: быть может, и «образ нового русского писателя» все же ироничный, сниженный и т. п.⁵⁶ В таком случае он не соответствует пушкинскому представлению о роли русского писателя в российской действительности. «Дружина ученых и писателей... всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности, — писал Пушкин, — ...вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности» (XI, 163).

Но это лишь частное замечание, которое ни в коей мере не относится к оценке всего анализа «Повестей Белкина».

Важное место в книге занимает глава о реализме и народности Пушкина 1830-х годов. Г. П. Макогоненко в этой главе намечает пути решения основных вопросов творчества Пушкина этого периода. Характерен ли для пушкинского реализма динамизм развития? Оставался ли он на уровне, достигнутом в 20-е годы, или изменился? Обогатился? Обрел новые качества? Если да, то какие именно? Стал ли пушкинский реализм более зрелым, как и все его творчество? — вот обширный круг вопросов, стоящих в центре внимания ученого. Опираясь на фундаментальные труды Б. В. Томашевского «Пушкин и народность», «Историзм Пушкина» и монографию Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля», Г. П. Макогоненко развивает основные положения, важнейшие для понимания вершинных произведений Пушкина — «Медного всадника» и «Капитанской дочки».

В главе намечены подступы к решению кардинальной проблемы современного пушкиноведения — проблемы революции. Автор анализирует противоречие мировоззрения Пушкина, определявшее и противоречия его творчества: с одной стороны, выдвигание темы революции, «бунта» и безусловная симпатия к мятежникам и героям народных восстаний, с другой — неоднократное повторение мысли: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный».

Высказавшее Г. А. Гуковским предпочтение о двойном понимании среды Пушкиным находит в книге свое дальнейшее развитие. «Не только среда воздействует на человека, но и человек воздействует на среду: он может восстать против ее деспотической власти, против обстоятельств своей жизни».

Характеризуя историзм пушкинского реализма как важнейшую грань национального своеобразия русского реализма, ученый высказывает ряд ценных замечаний, способствующих углубленному пониманию национального своеобразия пушкинского творчества. Важно отмеченное Г. П. Макогоненко открытие Пушкиным нового реалистического сюжета, пайденного в самой действительности. «Открыть такой сюжет, — пишет исследователь, — значит внести в структуру реалистического произведения откровенно выраженный национальный момент, ибо в сюжете — в драматической форме — проявляются реальные, исторически-конкретные конфликты социального бытия нации. Главным же конфликтом эпохи был параставший „отпор насилию“... Сюжетом повестей (в прозе и в стихах) избиралась критическая ситуация, подводившая человека к конфликту со средой, с обстоятельствами его жизни, а идейным центром — бунт человека. В фокусе оказывался один, но главный момент в жизни человека — момент прозрения, осознания своей силы, момент рождения высокого вдохновения, которое преображало весь его духовный мир. В протесте личности и раскрывалась поэзия жизни. Так решительно менялась структура пушкинского реализма» (стр. 284, 285). С этих позиций автор решает проблему изображения мятежных характеров — важнейшую в реализме Пушкина.

⁵⁶ Напомним, что современники Пушкина воспринимали Белкина в одном ряду с гоголевским Рудым Паьком и Иринею Гомозейкой В. Ф. Одоевского — сравнение, которое, на наш взгляд, ставит под сомнение вывод Г. П. Макогоненко.

Монография Г. П. Макогоненко представляет собой существенный вклад в изучение творчества Пушкина 1830-х годов.

Изучению русской повести — одного из наиболее распространенных жанров в русской литературе XIX века — посвящена коллективная монография «Русская повесть XIX века».⁵⁷ Ценность этой книги заключается в том, что история повести рассматривается здесь как сложный процесс, связанный как с общим развитием литературы, так и с судьбами жанра. Современный исследователь творчества Пушкина найдет в монографии богатый фактический материал, на фоне которого яснее ощущается новаторство Пушкина-прозаика и его традиции в русской литературе. В разделе «Историческая повесть» Я. Л. Левкович рассматривает на фоне анализа «байронических» повестей процесс формирования принципов историзма Пушкина и отмечает, что уже создавая «Полтаву» поэт владел реалистическим методом, считал, что личность и характер должны быть объяснены историей. В «Арапе Петра Великого», замечает исследователь, Пушкин преодолел неодолимое для многих писателей того времени препятствие, сумев соединить исторические факты и художественный вымысел.

Н. В. Измайлов анализирует фантастическую тематику в творчестве Пушкина (раздел «Фантастическая повесть»). Исследователь обращается к не решенному в пушкиноведении вопросу о фантастических элементах в «Пиковой даме». Основываясь на известной оценке Достоевским фантастики «Пиковой дамы»,⁵⁸ он считает, что в повести реальный и ирреальный планы прочно слиты и что в этом слиянии, в отсутствии прямолинейной фантастики и заключается высокое мастерство Пушкина, давшего в повести «один из высших образцов мировой фантастической литературы и вместе с тем — один из замечательных апализов социальных явлений своего времени» (стр. 158—159).

Р. В. Иезуитова в разделе «Светская повесть» рассматривает первые прозаические произведения Пушкина из жизни «света», относящиеся к 1828—1830-м годам, т. е. к начальному периоду развития светской повести. Замыслы незавершенных произведений Пушкина («Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади» и др.) говорят об особом понимании им светской повести. Эти опыты, не получившие завершения, остались фактом внутренней эволюции Пушкина-прозаика, но самые принципы анализа структуры светского общества и характера светского человека оказали влияние на развитие пушкинской прозы 1830-х годов («Рославлев», 1831, «Пиковая дама», 1834, «Египетские ночи», 1835).

Вопросам бытописания в русской литературе начала XIX века, как одной из форм интенсивного сближения литературы с действительностью, в монографии посвящен раздел «От бытописания к „поэзии действительности“» (первая часть написана В. Э. Вацуру, вторая — Б. С. Мейлахом).

В. Э. Вацуро «вдвинул» пушкинские «Повести Белкина» в процесс движения литературы от бытописания к реалистическому отображению действительности и рассматривает их как одну «из вершинных — и заключительных — точек этого развития». Распирение историко-литературной перспективы «Повестей» и сопоставление их метода с методом предшествующей литературы позволило исследователю показать новаторство Пушкина в подходе к изображению характера и ситуации.

Б. С. Мейлах характеризует одну из важнейших проблем в изучении Пушкина-прозаика — вопрос о генетической связи его прозы с поэзией, об утверждении «поэзии действительности» в пушкинской «прозе поэта». Еще в поэзии Пушкин разработал метод изображения действительности, перешедший затем в прозу, «позволяющий достигнуть всеобъемлющего раскрытия характера и обстоятельств на основе взаимодействия различных контекстов: контекста героя..., контекстов авторских оценок и читательского „соучастия“, и, наконец, контекста изображаемой среды» (стр. 232). Этот метод стал определяющим во всей русской реалистической повести.

Отмеченные нами некоторые вопросы изучения пушкинской прозы, нашедшие отражение в одной части коллективной монографии, разумеется, не исчерпывают всего разнообразия тем и проблем, освещенных в книге.

В книге Л. С. Сидякова «Художественная проза А. С. Пушкина»⁵⁹ в хронологической последовательности прослеживается история изучения прозы Пушкина в ее основных моментах со времен Белинского до наших дней. Автор видит свою цель в том, чтобы систематически изложить основные сведения об исследовании пушкинской прозы. Заслуживает внимания самый замысел автора, который считает анализ имеющейся литературы об отдельных произведениях Пушкина с поста-

⁵⁷ Мы остановимся лишь на главе, интересующей нас в плане настоящего обзора: «Повесть 20—30-х годов, ее разновидности и тенденции» (часть вторая, глава вторая). Авторы: Р. В. Иезуитова, Я. Л. Левкович, Н. В. Измайлов, В. Э. Вацуро, Б. С. Мейлах (стр. 77—244).

⁵⁸ Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. Гослитиздат, М., 1959, стр. 178.

⁵⁹ Л. С. Сидяков. Художественная проза А. С. Пушкина. Латвийский гос. университет им. П. Стучки. Рига, 1973.

новой ряда общетеоретических проблем его творчества. Такой подход к истории изучения пушкинской прозы безусловно требует прежде всего тщательного «просеивания» и выделения наиболее главных, существенных моментов, монографий, статей.

Л. С. Сидяков успешно справился с этой задачей там, где он отбирал материал «устоявшийся», бывший не раз объектом исследования, однако его характеристика работ последних лет недостаточно исчерпывающа и глубока, неполно отражает современное положение в пушкиноведении (это отчасти, вероятно, объясняется тем, что книга была сдана в набор еще в 1971 году).

В главе о «Капитанской дочке» автор, например, верно рассматривая роман как итог идейных и творческих исканий Пушкина, которые «привели его к постановке проблем крестьянских движений», однако не говорит о многих спорных вопросах современного анализа романа, затронутых нами выше. Одним из центральных пунктов анализа «Капитанской дочки» является также вопрос о гуманистических идеях Пушкина. В романе нашел выражение пушкинский гуманизм 30-х годов, во многом определяющий идейное содержание и смысл романа, но история этого вопроса для автора книги ограничивается лишь одной статьей Ю. М. Лотмана «Идейная структура „Капитанской дочки“».

Не всегда оправданно стремление Л. С. Сидякова называть новыми такие проблемы изучения прозы Пушкина, которые были предметом научного спора в прошлом и в последние годы вновь стали актуальными, скажем, вопрос о полемичности или пародийности «Повестей Белкина».

Наиболее удачны в книге главы, освещающие процесс формирования прозаического стиля Пушкина. Здесь автором сделано немало верных наблюдений. Полемизируя с общепризнанным в пушкиноведении мнением, что начало работы поэта над прозаическими произведениями относится к 1827 году, когда он приступил к «Арапу Петра Великого», автор стремится доказать существование «юношеского, подготовительного периода» в формировании прозаического стиля Пушкина, опираясь на сведения о не дошедших до нас романах «Цыган» (1812—1813) и «Фатам или Разум человеческий». Л. С. Сидяков сравнивает дневниковую запись Пушкина от 17 декабря 1815 года как образец ранней пушкинской прозы с отрывком «Наденька» (1819), считая, что в этом отрывке заметны уже черты зрелого Пушкина-прозаика.

Но говоря о связи стиля художественной прозы Пушкина с его эпистолярным стилем, автор «сокращает» историю изучения вопроса, тем самым невольно подвывая его. Еще в 1929 году Г. О. Винокур заметил о письмах Пушкина, что они были для него «не только деловой или дружеской перепиской, но и отчетливым творческим заданием в области письменного слова», и утверждал, что пушкинский роман в письмах в эмбрионе существовал задолго до того в реальных, бытовых письмах Пушкина.⁶⁰

Такие неточности в отборе материала значительно обедняют во многом полезную книгу. Написанная в качестве учебного пособия, она безусловно выиграла бы от того, что история того или иного вопроса освещалась бы полнее, а в число современных проблем изучения прозы Пушкина вошло бы больше важных и существенных (дело, наконец, в том, чтобы их указать).

В целом же книга Л. С. Сидякова как единственное систематическое изложение сведений об изучении прозы Пушкина поможет начальной ориентировке в пушкиноведческих проблемах.

* * *

Подводя итоги нашего обзора, необходимо отметить, что хотя в последние годы изучение пушкинской прозы усилилось, все же остается необходимость углубленно исследовать ряд важнейших проблем. К ним относится проблема национального своеобразия пушкинской прозы и проблема создания Пушкиным национального характера на основе реалистического художественного метода. Назрела необходимость углубленного решения вопроса о связи прозы Пушкина с русской прозой XVIII—начала XIX века. Решение ее способствовало бы более ясному пониманию новаторства Пушкина-прозаика, его сближения с национальной действительностью.

Среди недостаточно исследованных, как уже отмечалось, находится проблема изучения пушкинской прозы в соотношении с западноевропейской прозой, безусловно важнейшая для уяснения самобытности Пушкина-прозаика. Особого внимания заслуживает проблема соотношения общечеловеческого и национального в творчестве Пушкина.

На широком историко-литературном и идеологическом фоне должна рассматриваться важнейшая тема крестьянской революции. Анализ ее, как и ряда других вопросов творчества Пушкина этого периода, не может быть плодотворным без

⁶⁰ Г. О. Винокур. Культура языка. М., 1929, стр. 292, 295, 299. Об этом же писал и В. В. Виноградов в книге «Стиль Пушкина».

фундаментального и всестороннего исследования философских и социально-политических взглядов поэта. Необходимо, чтобы суровая критика некоторых попыток решения этой безусловно сложной проблемы не отталкивала бы исследователей от обращения к ней, а послужила бы стимулом для ее дальнейшей разработки.

Многое еще предстоит сделать в области исследования художественного метода, языка, стиля, поэтики пушкинской прозы.⁶¹ В частности, только всесторонний и углубленный анализ поэтики «Капитанской дочки» может дать ответ на вопрос: являются ли сентенции о русском бунте выражением взглядов Пушкина или всецело принадлежат Гриневу-мемуаристу.

Как свидетельствуют наиболее удачные из работ, упомянутых выше, плодотворные выводы и наблюдения возможны при условии, если проза Пушкина изучается в контексте широких историко-литературных проблем.

Ф. А. МОЛОК

ПУШКИНСКИЕ ЮБИЛЕИ В ЧЕХОСЛОВАКИИ

В братской социалистической Чехословакии имя великого Пушкина и его творчество окружены всенародной любовью. Его произведения издаются огромными тиражами, регулярно выходят все новые и новые переводы пушкинской поэзии и прозы, а чехословацкая пушкиниана пополняется интересными популярными работами и монографическими исследованиями о творчестве гениального поэта. С любовью изучают его творения в школах и университетах страны. В Словакии в течение многих лет проводится массовый молодежный конкурс «Венок Пушкину» на лучшего чтеца пушкинской поэзии. Книги Пушкина занимают достойное место не только в государственных библиотеках Чехословакии, но и в личных библиотеках различных слоев населения страны.

Непреодолимый интерес к Пушкину как у чехов, так и у словаков имеет свои давние традиции.

Уже более 140 лет звучит на чешском языке голос Пушкина. В 1831 году появилась в переводе Славомира Яна Томичека поэма «Цыганы»,¹ а спустя несколько лет чехи смогли познакомиться в отрывках с пушкинской трагедией «Борис Годунов»,² переведенной тем же автором. В середине 30-х годов в ряде чешских газет и журналов, издаваемых в Праге, были опубликованы первые статьи о жизни и творчестве Пушкина. Отдельные из них были подписаны видными деятелями словацкого национального Возрождения Л. Штуром и П. Шафариком.³

В 40-е годы творчество Пушкина оказало благотворное влияние на словацкую поэзию, которая только начала развиваться, и в частности на Андрея Сладковича и Янко Краля. Первый из них написал стихотворение «Духу Пушкина» (1847), где называл русского поэта, о гибели которого «скорбел словацкий народ», «братом души» своей.⁴ Краль перевел близко к оригиналу «Песнь о вещем Олеге», а затем повторил этот размер (дактиль) в начале своей романтической поэмы «Сын степи» (1846—1847).⁵

Систематически переводы произведений русских классиков, и в первую очередь Пушкина, на словацкий язык стали появляться в печати в самом конце 70-х и в 80-е годы. Это объясняется возросшим интересом словаков к культуре братского русского народа и прежде всего к его литературе. На страницах единственного словацкого литературного журнала «Orol» в 1879 году были опубликованы крупнейшим писателем Светозаром Гурбаном-Ваянским переводы «Евгения Онегина», «Братьев Разбойников», «Бахчисарайского фонтана».⁶

То, что Пушкина на словацком языке стали читать значительно позже, чем на чешском, объясняется особенно тяжелым положением словацкого народа в Австро-Венгерской монархии, власти которой стремились всеми средствами по-

⁶¹ В то время когда настоящая статья готовилась к печати, вышла книга С. Г. Бочарова «Поэтика Пушкина» (изд. «Наука», М., 1974), где ряд глав посвящен исследованию поэтики повествовательной прозы Пушкина, основанному на анализе «Повестей Белкина» и «Пиковой дамы».

¹ J. Večeka, Hugo Kosterka a H. Procházková. Puškin v české literatuře. В кн.: Puškin u nás. Praha, 1949, str. 384.

² Там же.

³ Там же, стр. 401.

⁴ Л. С. Кишкин. Андрей Сладкович. В кн.: История словацкой литературы. М., 1970, стр. 121.

⁵ И. А. Богданова. Янко Краль. Там же, стр. 126.

⁶ R. Brtán. Puškin v slovenskej literatúre. Turčiansky Sv. Martin, 1947, str. 44, 46, 100, 101.

мешать культурному развитию словаков, в частности становлению словацкого литературного языка.

Первые итоги по изучению жизни и творчества Пушкина подводились у чехов и словаков в пушкинский юбилей 1899 года. За период с 1831 по 1895 год на чешском языке произведения Пушкина (в основном поэтические) были опубликованы 148 раз.⁷ Переводами Пушкина занимались известные чешские поэты и переводчики: К. Гавличек-Боровский, Ф. Л. Челаковский, В. Бендл, Э. Красногорская, И. Йиречек и др. В годы, непосредственно предшествующие юбилею, и в 1899 году на чешском языке было опубликовано 12 переводов (в большинстве прозы): «Дубровский», «Капитанская дочка», «Пиковая дама»⁸ и др. Пушкинская революционная поэзия стала известна чешским читателям лишь в преддверии пушкинского юбилея 1937 года.

В честь пушкинского юбилея в 14 чешских газетах и журналах было опубликовано 24 статьи, посвященные жизни и творчеству великого поэта.⁹ Знаменательным событием явилось первое чешское издание статей В. Г. Белинского об «Евгении Онегине»,¹⁰ что не могло не способствовать более глубокому изучению чешскими исследователями творчества Пушкина. Об успехах чешских пушкинистов свидетельствует публикация первой библиографической работы «Пушкин в чешской литературе».¹¹ Таковы вкратце итоги деятельности чешских переводчиков и исследователей творчества Пушкина к его юбилею 1899 года.¹²

Что касается переводов Пушкина на словацкий язык, то здесь результаты труда переводчиков и исследователей за рассматриваемый период по указанным выше причинам были скромнее. Накануне и в год юбилея в Словакии были опубликованы первые переводы «Полтавы», «Капитанской дочки», «Кавказского пленника», стихотворений «Пророк», «Буря» и др.

Однако во второй половине XIX века в словацкой литературе почти не было ни одного знаменитого литератора, который в той или иной степени не ощущал влияния пушкинской поэзии и прозы. Появившиеся в 80—90-е годы на словацком языке переводы пушкинских произведений принадлежали группе писателей, возглавляемой П. Орсагом-Гвездославом,¹³ «основоположником новейшей словацкой словесности».¹⁴ В состав группы входили Мартин Браксаторис-Сладкович (сын Сладковича) и Л. Подъяворинская.¹⁵ С успехом переводил в эти годы Пушкина на словацкий язык С. Бодицкий.¹⁶ Он познакомил почитателей русской литературы с «Кавказским пленником», «Евгением Онегиным». Купец И. Маро впервые перевел «Капитанскую дочку»,¹⁷ а ремесленник О. Хробак¹⁸ познакомил словаков с лирикой Пушкина. Последние двое неоднократно посещали Россию. К пушкинскому юбилею в Словакии были опубликованы 4 статьи в журналах и газетах,¹⁹ в них давался анализ творчества Пушкина и важнейшие сведения биографического характера.

Однако празднование пушкинского юбилея 1899 года у чехов и словаков не вышло за рамки чисто литературного события. Нам кажется, что главная причина этого заключалась в стремлении правящих кругов Австро-Венгрии препятствовать распространению произведений Пушкина среди широких слоев чешского и словацкого народа.

Совсем по-иному отмечались пушкинские дни в Чехословакии в 1937 году. «После Великой социалистической революции 1917 года тяготение и любовь народов Чехословакии к русской литературе, к Пушкину приобретает особый характер».²⁰ Это было связано, как подчеркивает чешский литературный критик Ф. Не-

⁷ Puškin u nás, str. 384—391.

⁸ Там же, стр. 391—392. С 1835 по 1897 год была опубликована 51 статья о Пушкине (там же, стр. 401—404; подсчеты наши).

⁹ Там же, стр. 404—405.

¹⁰ Там же, стр. 404.

¹¹ Там же, стр. 405.

¹² Подробнее об этом см.: Лев Кишкин. Пушкин в Чехословакии. «Новый мир», 1949, № 6, стр. 244—245.

¹³ Сам П. Орсаг-Гвездослав был автором перевода «Цыган» и других произведений Пушкина на словацкий язык. Ему принадлежит непревзойденный перевод «Бориса Годунова» (1909). См.: R. Brtáň. Puškin v slovenskej literatúre, str. 121, 77—78, 105.

¹⁴ История словацкой литературы, стр. 207.

¹⁵ R. Brtáň. Puškin v slovenskej literatúre, str. 70.

¹⁶ Там же, стр. 72, 102—103.

¹⁷ Там же, стр. 103.

¹⁸ См. об этом: Лев Кишкин. Пушкин в Чехословакии, стр. 245; R. Brtáň. Puškin v slovenskej literatúre, str. 102—103.

¹⁹ R. Brtáň. Puškin v slovenskej literatúre, str. 103.

²⁰ Лев Кишкин. Пушкин в Чехословакии, стр. 245.

часек, «с интересом к советской литературе, которая достойным образом продолжает и развивает наследство классической русской литературы».²¹

Пушкинский год в Чехословакии проходил в обстановке расширения политических и культурных связей между Чехословакией и Советским Союзом, что вылилось следствием заключенного в мае 1935 года договора о дружбе и взаимопомощи между двумя государствами. Пушкинский юбилей явился важнейшей составной частью программы изучения в Чехословакии русской и советской культуры. В 1936—1937 годах с большим успехом в стране выступили хор Всесоюзного радиокomiteта под руководством А. В. Свешникова и особенно ансамбль красноармейской песни и пляски А. В. Александрова.

Первое сообщение о подготовке к пушкинским дням в Чехословакии появилось в советской печати в середине мая 1936 года, в нем говорилось об инициативе научных сотрудников Славянского института в Праге, которые решили широко отметить эту важнейшую дату в культурной жизни страны.²²

С начала 1937 года в «Правде» и «Известиях» регулярно публиковались информационные материалы о ходе подготовки к пушкинским дням в различных странах Европы, в том числе и в Чехословакии. Первым актом, правда, неофициальным, пушкинского года в этой стране явился пушкинский вечер в Праге 5 января 1937 года.²³ На этом вечере с докладом «Значение Пушкина для мировой литературы и влияние его на чехословацкую» выступил профессор Пражского университета Й. Горак. В заметке, сообщавшей о вечере, говорилось также о подготовке коллективом Национального театра в Праге постановки оперы «Сказка о царе Салтане», которую предполагалось в памятные пушкинские дни транслировать по чехословацкому радио. Этот же театр собирался ставить оперы «Евгений Онегин» и «Борис Годунов». В это же время Экспериментальный театр Э. Ф. Буриана Д-37 в Праге заканчивал работу над постановкой «Евгения Онегина» как драматической пьесы.²⁴

По инициативе Славянского института в Праге был создан общегосударственный юбилейный комитет²⁵ под председательством президента Э. Бенеша и при участии некоторых других членов правительства.²⁶ Газета «Известия» сообщала программу празднования пушкинских дней в Чехословакии. В нее входили: проведение торжественного заседания, радиотрансляция из Праги в СССР пушкинского концерта, в котором должен был принять участие посетивший Советский Союз любительский рабочий хор «Типография».²⁷ Предусматривалось также издание 4-томного собрания сочинений Пушкина и однотомника его произведений. В сферу деятельности общегосударственного юбилейного комитета по проведению пушкинских дней в Чехословакии была вовлечена и средняя школа. 21 января 1937 года был издан циркуляр министра просвещения, согласно которому во всех классах средней школы и в старших классах народных школ 10 февраля 1937 года должно было отмечаться как день памяти Пушкина.²⁸

23 января 1937 года муниципалитет Праги принял решение переименовать одну из площадей города в площадь Пушкина.²⁹

Активное участие в проведении пушкинских дней принимало и чехословацкое радио; в начале февраля пражский радиожурнал включил в свой номер пьесу чехословацкого писателя Ф. Кожика, посвященную жизни Пушкина, она была специально написана автором для радио.³⁰ Роль Пушкина в этой пьесе исполнял известный актер пражского Национального театра Я. Когоут. Пьеса передавалась всеми чехословацкими радиостанциями.

Большое внимание уделила столетию со дня смерти Пушкина коммунистическая печать Чехословакии, ее центральный орган «Rudé právo». Особенно много материалов, посвященных Пушкину, было опубликовано в этой газете 7 февраля 1937 года. Здесь была помещена большая, в целую страницу, редакционная статья о Пушкине.³¹ В ней подчеркивалось значение политической поэзии Пушкина, и заканчивалась она последними словами из пушкинского послания к Чаадаеву.

²¹ Ф. Нечасек. Чешская литература и Россия. «Октябрь», 1944, № 9, стр. 113.

²² Пушкинский юбилей за рубежом. «Литературный Ленинград», 1936, № 22, 12 мая.

²³ Пушкинские дни в Чехословакии. «Правда», 1937, № 7, 7 января.

²⁴ Там же. См. также: «Eužen Oněgin» v divadle 37. «Rudé právo», 1937, 17 ledna. Премьера состоялась 26 января 1937 года.

²⁵ Пушкинские комитеты за границей. Прага, Париж, Лондон. «Известия», 1937, № 6, 8 января.

²⁶ Dr. Jiří Sedláček. Západ alebo Východ. Bratislava, 1970, str. 144.

²⁷ «Известия», 1937, № 6, 8 января.

²⁸ Пушкинские дни за рубежом. В Чехословакии. «Известия», 1937, № 21, 24 января.

²⁹ Там же.

³⁰ Пушкинские дни за рубежом. В Чехословакии. «Известия», 1937, № 32, 5 февраля.

³¹ Alexandr S. Puškin. «Rudé právo», 1937, 7 února.

В этом же номере было опубликовано стихотворение «Деревня»,³² в переводе известного переводчика пушкинской поэзии Петра Кржички, и отрывок из повести «Дубровский» (без указания фамилии переводчика).³³

В том же номере «Rudé právo» напечатана статья крупного деятеля Коммунистической партии В. Копецкого «Коммунисты и культура».³⁴ Она посвящена культурной политике компартии и прежде всего отношению чехословацких коммунистов к культурному наследию. Здесь же помещена статья советского литературоведа С. Дурылина «Пушкин об испанской революции».³⁵

В пушкинские дни в Праге был организован целый ряд литературно-художественных вечеров, посвященных творчеству великого поэта. В лекционном зале городской библиотеки 11 февраля 1937 года состоялся пушкинский вечер, на котором выступали проф. Неедлы, известные артисты Я. Пруха и Б. Пулпапова.³⁶ 12 февраля на музыкальном вечере в «Умелецкой беседе» (клубе деятелей чешского искусства и литературы) были исполнены произведения русских и советских композиторов на слова Пушкина. В программе принимали участие известные артисты — певец Йозеф Урбан и музыкант В. Холцкнехт.³⁷ 14 февраля должно было состояться открытие пушкинской выставки в здании Государственного музея.³⁸ Материалы для этой выставки были подобраны советской организацией — Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей.³⁹

Приведенные факты, которые являются лишь небольшой частью всего фактического материала, в достаточной степени показывают, какой широкий размах приняла подготовка и проведение пушкинских дней в Чехословакии.

10 февраля 1937 года в Праге в большой аудитории философского факультета Карлова университета состоялось торжественное собрание, организованное общегосударственным юбилейным комитетом совместно со Славянским институтом.⁴⁰ На этом собрании присутствовал президент Бенеш, председатель сената Союзки и председатель палаты депутатов Малипетер, министры, дипломатический корпус. Собрание открылось кантатой А. К. Глазунова, посвященной Пушкину, которую исполнил хор пражского радио.⁴¹ Со вступительным словом выступил проф. М. М. Мурко — председатель Славянского института.⁴² В своем выступлении проф. Мурко указал, что Октябрьская революция дала литературный язык тем национальностям России, которые раньше его не имели, благодаря этому произведения Пушкина стали доступны всем народам и национальностям Советского Союза (высказывание, весьма знаменательное для буржуазного ученого). Докладчик подчеркнул, что общечеловечность Чехословакии, «всегда обращающая внимание на все выдающиеся юбилеи мировой культуры, не могла не отметить 100-ю годовщину со дня смерти великого русского, славянского и мирового поэта». Пушкинские дни в Чехословакии, толчок к подготовке которых дал Славянский институт и общегосударственный юбилейный комитет, нашли «живой отклик во всех культурных кругах всего государства».⁴³ Далее в своем выступлении Мурко говорил о том, что Пушкина чествуют в Национальном театре, в музыкальных программах, по радио, на литературных вечерах и в журналах.⁴⁴ Свой доклад председатель Славянского института закончил следующими словами: «Мы убеждены, что юбилей Пушкина отметим таким образом, что он оставит длительный след в культурной жизни Чехословакии».⁴⁵ Памятная пушкинская дата широко отмечалась в различных районах Чехословакии. 28 января 1937 года в Брно прошел вечер, организованный специальным комитетом, в состав которого вошли представители университета, Общества культурных связей с СССР, консерватории, союза композиторов, радиожурнала и других культурных организаций города.⁴⁶ В драматиче-

³² «Vesnice».

³³ «Dubrovský».

³⁴ V. K o p e c k ý. Komunisté a kultura.

³⁵ S. D u r y l i n. Puškin o špaňelské revoluci.

³⁶ Puškinův večer Lidové kultury. «Rudé právo», 1937, 13 února.

³⁷ Večer Puškinových písní. «Rudé právo», 1937, 11, 12 února.

³⁸ Пушкинские дни за рубежом. В Чехословакии. «Правда», 1937, № 44, 14 февраля.

³⁹ А. А р о с е в. Пушкинские дни за рубежом. «Ленинградская правда», 1937, № 28, 4 февраля.

⁴⁰ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 163 (Е. А. Ляцкого), оп. 1, ед. хр. 176, лл. 4—5.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ Там же, ед. хр. 177, лл. 1—3 (перевод выступления Мурко с чешского языка наш).

⁴⁴ Там же, л. 3.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ «Известия», 1937, № 28, 1 февраля; «Ленинградская правда», 1937, № 28, 4 февраля.

ском театре Брно состоялась премьера маленьких трагедий Пушкина.⁴⁷ Братислава отметила пушкинские дни торжественным вечером, в Пльзене в эти дни была открыта выставка советской культуры при участии советского посла С. С. Александровского.⁴⁸ Муниципалитет города Пардубице (Восточная Чехия) постановил переименовать одну из главных улиц города в улицу Пушкина.⁴⁹

23 февраля 1937 года в Праге, в самом большом зале столицы Люцерне, состоялся заключительный вечер⁵⁰ пушкинских дней в Чехословакии. На этом вечере с докладом выступил председатель Общества культурных связей с СССР З. Р. Неядлы, артист Национального театра В. Выдра прочел текст выступления Э. Бенеша, посвященного великому русскому поэту. В концертной части вечера принимали участие артисты различных театров столицы.⁵¹ В проведении пушкинских дней вместе с другими общественными организациями принимал участие «Союз друзей СССР», который обеспечил свои местные отделения большим количеством материалов, посвященных пушкинским торжествам.⁵²

Наше сообщение о пушкинских днях в Чехословакии в 1937 году будет далеко не полным, если мы хотя бы вкратце не скажем о том большом вкладе в чехословацкую пушкиниану, который внесли чешские и словацкие переводчики и исследователи его жизни и творчества в ходе подготовки к знаменательному событию в культурной жизни страны. Прежде всего отметим, что в чехословацкой прогрессивной прессе, в частности в «Rudé právo», начиная с осени 1936 года по февраль 1937 года печатались информации о новых документах, публикациях и изданиях, посвященных жизни и творчеству великого поэта, готовившихся к печати как в СССР, так и в Чехословакии. Приведем лишь несколько примеров: 11 сентября 1936 года «Rudé právo» в заметке «Новый материал о Пушкине»⁵³ сообщила об издании в Москве Государственным Литературным музеем тома рукописей Пушкина, в частности неизвестных вариантов стихотворений, найденных в 1934 году в Югославии. Сюда вошли также материалы подготовляемого Пушкиным в 1831 году к изданию журнала. В дни памяти Пушкина газета напечатала информационную заметку «Документы», в которой сообщалось о передаче во второй половине XIX века академиком Я. Гротом черновика одного из стихотворений Пушкина в фонд пражского Национального музея, о документах из архивов З. Волконской в Риме и Дантеса в Париже.⁵⁴ Спусти несколько дней «Rudé právo» информировала своих читателей о содержании советского издания — «Литературного архива»,⁵⁵ посвященного Пушкину, — и о новом пушкинском одномомнике на чешском языке, куда вошли «Пиковая дама» в переводе одного из известных переводчиков Б. Матезиуса, 27 стихотворений Пушкина и лермонтовское «На смерть поэта».⁵⁶ Одномомнику, включенному в серию «Народная библиотека», была предпослана в чешском переводе статья известного советского писателя и пушкиниста В. Вересаева.⁵⁷ В этом же номере газеты сообщалось о выходе в чешском переводе романа И. Новикова «Пушкин в Михайловском» со вступительной статьей проф. Й. Горак. 14 февраля 1937 года в «Rudé právo» были напечатаны в чешском переводе «Сказка о попе и работнике его Балде» (переводчик не указан) и стихотворение «Зимняя дорога» в переводе И. Барта.⁵⁸

К столетней годовщине со дня смерти Пушкина издательство «Мелантрих» выпустило 4-томное издание избранных сочинений А. С. Пушкина,⁵⁹ которое, как заявил в своей речи проф. М. Мурко, «останется прочным памятником этих торжеств».⁶⁰ Наибольший успех имел вошедший в это издание четвертый по счету⁶¹ чешский перевод «Евгения Онегина» (автор Й. Гора).⁶²

В том же 1937 году в издательстве «Сфшпкс» вышло еще одно издание «Евгения Онегина» в переводе В. А. Юнга и Богумила Матезиуса⁶³ с иллюстрациями

⁴⁷ Dr. Jiří Sedláček. Západ alebo Východ, str. 144.

⁴⁸ Brněnska činohra Puškinovi. «Rudé právo», 1937, 17 února.

⁴⁹ «Правда», 1937, № 44, 14 февраля.

⁵⁰ Пушкинский вечер в Праге. «Правда», 1937, № 55, 25 февраля.

⁵¹ Там же.

⁵² Dr. Jiří Sedláček. Západ alebo Východ, str. 144.

⁵³ Nový materiál o Puškinovi. «Rudé právo», 1936, 11 zarží.

⁵⁴ Dokumenty o Puškinovi. «Rudé právo», 1937, 3 února.

⁵⁵ Z literárního archivu. «Rudé právo», 1937, 7 února.

⁵⁶ Spisy A. S. Puškina. Там же.

⁵⁷ Výbor z Puškina v Lidové knihovně. «Rudé právo», 1937, 11 února.

⁵⁸ «Pohádka o popovi a jeho dělníku Baldovi», «Zimní cesta», přeložil Ija Bart.

⁵⁹ В издании были включены следующие разделы: лирика (переводчик П. Кржичка), эпос (переводчик — Й. Гора), драмы (От. Фишер), проза (Б. Матезиус).

⁶⁰ ИРЛИ, ф. 163, оп. 1, ед. хр. 177, л. 1.

⁶¹ Jiří Sedláček. Пушкин в Чехословакии, стр. 246.

⁶² Eugen Onegin. Přel. Josef Hora. Praha, 1937.

⁶³ A. S. Puškin. Eugen Onegin. Přel. V. A. Jung a B. Mathezius. Praha, 1937.

советского художника Н. Кузьмина, которые до этого были помещены в советском издании сочинений А. С. Пушкина, выпущенном издательством «Academia».⁶⁴ В памятный пушкинский год вышло на чешском языке новое издание «Пиковой дамы», а «Капитанская дочка» только в Праге была издана в четырех разных книжных переводах, один из них принадлежал известному переводчику пушкинских произведений Й. Копте.⁶⁵ Чешский знаток творчества Пушкина Ф. Таборский, переводы которого публиковались еще в самом начале XX века, выпустил в 1937 году «Сказку о рыбаке и рыбке»⁶⁶ с иллюстрациями Г. Шлихты.⁶⁷ В это время в Праге издавались «Дубровский» и «Повести Белкина». Переводы И. Барта из политической поэзии Пушкина знакомили чешского читателя с неизвестной ему важной страницей в творчестве поэта. В 1936 году И. Барт впервые перевел и опубликовал послание Чаадаеву.⁶⁸ В 1937 году им были напечатаны в культурном еженедельнике «Tvorba» переводы «Послания в Сибирь» и «Из Сибири» (ответа декабристов Пушкину). Здесь же были опубликованы «Пророк» и «Эхо» в переводе П. Кржички.⁶⁹

С 1935 по 1937 год пушкинские произведения на чешском языке, как отдельными книгами, так и в журналах, были опубликованы 55 раз, тогда как с 1929 по 1934 год лишь 13 раз.⁷⁰

Теперь обратим внимание на некоторые монографии, статьи и публикации, вышедшие на чешском языке к юбилею. В первую очередь следует назвать книгу Ф. Таборского «Пушкин — певец свободы».⁷¹ Свою работу автор посвятил анализу революционной поэзии Пушкина, которая до этого времени была почти неизвестна в Чехословакии. В книге значительное место занимает и биографический материал: Ф. Таборский показал связь пушкинской революционной поэзии с различными моментами жизни поэта. Заслуга автора и в том, что он в свою работу вставил некоторые из эпиграмм Пушкина («На Аракчеева», «Орлову»), «Послание в Сибирь», «Из Сибири» (ответ декабристов). В приложении к книге Таборский поместил в собственном переводе целый ряд стихотворений Пушкина («Вольность», «К Чаадаеву», «Анчар», «Демон», «Стансы», «Деревня» и др.), которые не были знакомы широким кругам любителей пушкинской поэзии.⁷²

Большим событием в культурной жизни Чехословакии в 1937 году был выпуск книги «Вечный Пушкин».⁷³ В нее вошли высказывания государственных деятелей, литературоведов, поэтов, переводчиков, прозаиков, литературных критиков различных политических направлений и значений для каждого из них творчества Пушкина. Книга вышла под покровительством президента Э. Бенеша и посла СССР С. С. Александровского. Активное участие в этом издании приняли чешский писатель и журналист Ф. Кубка и поэт Ф. Галас. Открывается сборник «Вечный Пушкин» стихотворением Пушкина «Памятник» в переводе П. Кржички,⁷⁴ вслед за этим идут высказывания Масарика и Бенеша о поэте, затем статья известного чешского литературоведа Й. Горака «Наша столетняя борьба за Пушкина» (стр. 17—21), в ней анализируются лучшие пушкинские переводы в Чехословакии. В сборнике находим и высказывания чешских и словацких писателей: Ф. Галаса, Л. Новомеского, Ф. Лангера, Й. Копты, Ф. Кубки, М. Майеровой, Г. Грегоровой, Эд. Неядлы, К. Томана, Ф. Вейскопфа, От. Фишера. Карел Чапек называет Пушкина «душой всей России» (стр. 26), словацкая писательница Гана Грегорова и чешская М. Майерова отмечают огромное влияние на них образа пушкинской Татьяны (стр. 31—32, 53—54). О значении революционной поэзии великого поэта пишет Ф. Таборский (стр. 65—66), о пушкинской лирике — Ф. Лангер (стр. 51—52), о своей работе над переводами Пушкина — поэт Й. Гора (стр. 34—35) и переводчик Й. Копта (стр. 40—41). В сборнике помещено стихотворение словацкого поэта

⁶⁴ См.: Успех иллюстраций Н. Кузьмина за границей. «Литературная газета», 1938, № 12, 1 марта.

⁶⁵ Josef Kopta. Kapitánova dcerka, Praha, 1937.

⁶⁶ A. S. Puškin. Pohádka o rybáři a rybce, přeložil Fr. Táborský. Praha, 1937.

⁶⁷ См.: ИРЛИ, ф. 183, ед. хр. 179, л. 6.

⁶⁸ «Саадаеву». «Tvorba», 1936, XI, str. 368.

⁶⁹ I. Bart. Do Sibíře, Ze Sibíře; P. Křička. Prorok, Echo. «Tvorba», 1937, XII, str. 104—105.

⁷⁰ Puškin u nás, str. 395—399 (общие подсчеты наши).

⁷¹ Fr. Táborský. Puškin pěvec svobody. Praha, 1937.

⁷² См.: Эд. Неядлы. По-новому звучат пушкинские строфы. «Известия», 1937, № 28, 1 февраля; здесь отмечаются заслуги Таборского в переводах революционной поэзии Пушкина.

⁷³ Večný Puškin. Praha, 1937, str. 75. Аннотацию на сборник см.: «Rudé právo», 1937, 26 июня.

⁷⁴ О переводческом мастерстве П. Кржички см.: В. Dohnal. Překladatel a básník Petr Křička a české i cizí překlady z Puškina. Praha, 1970, и рецензию Л. Кишкпа «Две книги о чешских переводах Пушкина» («Русская литература», 1973, № 3, стр. 185—187).

Янко Есенского «Смерть Пушкина» на словацком языке (стр. 36—39). В заключение приводится заметка немецкого публициста-антифашиста Ф. Вейскопфа, жившего в Праге: она заканчивается словами из пушкинского послания к Чаадаеву (стр. 72—74).

Памятные дни Пушкина в Чехословакии в 1937 году способствовали появлению значительного количества статей и публикаций на чешском языке, посвященных Пушкину. Особенность этих материалов, опубликованных в периодической печати, по сравнению с подобными материалами, изданными к 100-летию со дня рождения великого поэта, заключалась не только в том, что в 1935—1937 годах таких материалов было напечатано в 6 раз больше, но и в том, что публиковались в основном статьи не общего характера, а на определенные темы; они свидетельствовали о том, что изучение творчества Пушкина поднялось на более высокую ступень. В эти годы были опубликованы следующие статьи: «Весь мир любит Пушкина», «Пушкин и его место в литературе», «Пушкин-драматург».⁷⁵ В другую группу вошли высказывания Белинского, Чернышевского, Достоевского о Пушкине⁷⁶ и статья «Советские писатели о Пушкине».⁷⁷ Ряд статей был опубликован крупным ученым и культурным деятелем Зд. Неядлы: «Вечный Пушкин»⁷⁸ (о революционных мотивах в творчестве Пушкина), «Народы Советского Союза о Пушкине»,⁷⁹ «Чехословацкие деятели литературы о Пушкине»,⁸⁰ «Пушкинские стихи звучат по-новому»,⁸¹ «Франтишек Таборский. Пушкин — певец свободы»⁸² — разбор книги о революционной поэзии Пушкина и др. Все перечисленные статьи Зд. Неядлы были опубликованы в памятный пушкинский год в культурном еженедельнике чехословацких коммунистов «Tvorba» и в журнале Общества культурного и экономического сближения с Советским Союзом «Praha—Moskva».

Отметим, что в ряде этюдов о Пушкине, вышедших в 1937 году, был дан анализ постановок его проведений «Евгения Онегина»,⁸³ «Бориса Годунова»⁸⁴ на сценах пражских театров: в театре Д-37, в Национальном театре и в Ставовском театре. Выпускаемый в это время театром Д-37 журнал под тем же названием посвятил творчеству Пушкина специальный номер, куда вошли статьи режиссера Э. Ф. Буриана, литературоведа Й. Горы, переводчиков П. Кржички и Б. Матеизиуса.⁸⁵ Некоторые публикации о Пушкине были посвящены следующим темам: «Пушкин в чешском изобразительном искусстве»,⁸⁶ «Пушкинские дни на чехословацком радио, в театре и музыке».⁸⁷ Всего в 1935—1937 годах и в первые месяцы 1938 года количество опубликованных на чешском языке книг, статей, публикаций достигло 133,⁸⁸ из них 100 было издано в 1937—1938 годах.⁸⁹

Изданию новых переводов произведений Пушкина и литературы о нем в 1937 году уделялось много внимания и в Словакии. Отметим, в частности, однотомник поэзии Пушкина,⁹⁰ автором переводов в котором явился блестящий переводчик Янко Есенский. В это же издание были включены стихотворения «Свобода», «К Чаадаеву», «Кинжал», «Андре Шенье», «Послание в Сибирь» и другие, IV и VI главы «Евгения Онегина», поэма «Медный всадник», отрывок из поэмы «Полтава», «Сказка о царе Салтане». В качестве послесловия была опубликована статья Ст. Мечара о значении Пушкина.⁹¹ Переводы пушкинских произведений в юбилейный год появлялись в большом количестве в различных словацких журналах. Опубликованы были фрагменты из «Евгения Онегина», отрывки из «Пиковой дамы»; ряд стихотворений Пушкина, в числе их «Памятник». Характерной особенностью литературы о Пушкине, выпущенной в рассматриваемый период на словацком языке, было то, что в ряде журналов статьи о великом русском поэте сопровождались новыми переводами его стихотворений. Так, например, к статье словацкого исследователя творчества Пушкина В. Бобека «Есенский и Пушкин»⁹²

⁷⁵ Puškin u nás, str. 409, 410, 412.

⁷⁶ См. там же, стр. 412.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Zd. Nejedlý. Večný Puškin. В кн.: Večný Puškin, str. 15—17.

⁷⁹ Zd. Nejedlý. Zid SSSR o Puškinovi. «Tvorba», 1937, XII, 12 února.

⁸⁰ Zd. Nejedlý. Českoslovenští umelci o A. S. Puškinovi. «Praha—Moskva», 1937, II, č. 1, březén.

⁸¹ Zd. Nejedlý. Puškinské verše zvučí nově. «Tvorba», 1937, XII, 12 února.

⁸² Zd. Nejedlý. František Táborský. «Puškin, pěvec svobody». «Praha—Moskva», 1937, II, č. 2, duben.

⁸³ M. Dvořák. K Burianovu pojetí Puškinova Oněgina v D 37. «Akord», 1937.

⁸⁴ J. Frejka. Verše «Borise Godunova» na jevišti. «Slovo a slovesnost», 1937, III.

⁸⁵ Spisy A. S. Puškina. «Rudé právo», 1937, 7 února.

⁸⁶ Puškin u nás, str. 411.

⁸⁷ Там же, стр. 413.

⁸⁸ Там же, стр. 408—415.

⁸⁹ Там же, стр. 410—415.

⁹⁰ Z poézie A. S. Puškina. Přeložil Janko Jesenský. Bratislava, 1937.

⁹¹ St. Mečiar. Puškinov vyznam, str. 233—249.

⁹² R. Brtáň. Puškin v slovenskej literatúre, str. 112—113.

было приложено 8 новых переводов Есепского стихотворений Пушкина. Несколько публикаций словацких пушкинистов были посвящены изучению литературного наследия выдающегося словацкого писателя Светозара Гурбана-Ваянского, одного из первых переводчиков поэтических произведений Пушкина в 70—80-е годы XIX века.⁹³ В 1936 году в литературном журнале «Slovenské pohľady» (№ 4) был напечатан перевод отрывка из работы советского литературоведа Б. М. Эйхенбаума «Проблемы поэтики Пушкина».⁹⁴

Об организации и проведении пушкинского года в Словакии, в частности в Братиславе, сообщалось в ряде словацких газет.⁹⁵ С 1935 по 1937 год в Словакии было напечатано книг, статей, публикаций о жизни и творчестве русского поэта в количестве 71.⁹⁶

Вкратце подведем некоторые итоги пушкинского года в Чехословакии. Пушкинские дни 1937 года вылились здесь в грандиозное событие не только культурной, но и общественной жизни. В их организации принимали участие десятки государственных и общественных учреждений по всей стране. Назовем лишь некоторые из них: Славянский институт, Общество экономического и культурного сближения с СССР, Союз друзей СССР и отделения последних двух в Братиславе, Брно, Пльзене и других городах Чехословакии. Мы уже упоминали, что много сделали в пушкинские дни пражские театры, радио; в ряде чехословацких городов были открыты выставки. Вся чехословацкая печать подробно информировала широкие круги чешского и словацкого народа о мероприятиях, связанных с столетием со дня смерти А. С. Пушкина, которые проводились по всей стране. В 1937 году Чехословакия занимала первое место в мире по количеству выпущенных переводов Пушкина.⁹⁷ Значение А. С. Пушкина для современности хорошо охарактеризовал председатель Общества экономического и культурного сближения с СССР Эд. Неядлы.

В эти дни он писал: «Во всем мире должен зазвучать новый, советский Пушкин... Пусть во всем мире юбилей Пушкина будет не только юбилеем поэта, а выражением стремлений к лучшей жизни, непреклонной решимости отвоевать ее в жестокой борьбе».⁹⁸ Интересны также высказывания известного словацкого поэта-коммуниста Л. Новомеского и чешского литературного критика Ф. Нечасека. Новомеский в уже упомянутой книге «Вечный Пушкин» писал: «Надо быть обязанным случаю, этому грандиозному, советскому и мировому пушкинскому году, который в свете нашего времени объясняет все богатство и прогрессивный дух произведений Пушкина».⁹⁹ «Чехословакия поистине достойным образом отмечает столетие со дня смерти Пушкина, — подчеркивал Нечасек, — печатаются новые блестящие переводы его важнейших произведений, впервые дающие чехословацкому читателю возможность полностью понять и полюбить величайшего русского поэта».¹⁰⁰

Приведенный нами фактический материал о пушкинском годе свидетельствует, что ни одна подобная акция, связанная с Советским Союзом, не приобрела такого большого размаха в буржуазной Чехословакии. Это объясняется многими причинами. Одна из них — стремление передовой общественности и широких слоев населения Чехословакии в годы, предшествовавшие гитлеровской агрессии, опереться в своей борьбе на дружбу с народами Советского Союза, имеющими многовековую культуру, мировое значение которой олицетворяет Пушкин.

Совсем в другой обстановке отмечались пушкинские дни в народно-демократической Чехословакии в начале июня 1949 года. На этот раз празднование 150-летия со дня рождения поэта носило всенародный характер. Трудящиеся Чехословакии, ставшей после победоносного февраля 1948 года, на путь строительства социализма, с любовью говорили на многочисленных собраниях о великом представителе русской культуры А. С. Пушкине.

4 июня 1949 года в Праге в помещении Национального театра состоялось торжественное собрание, посвященное 150-летию со дня рождения Пушкина. С пламенной речью выступил ректор Карлова университета профессор Ян Мукаржовский, отдавший много сил изучению русского языка и литературы. Празднику русской культуры «Rudé právo» посвятила ряд статей и публикаций. На ее страницах была напечатана статья критика И. Скалы «Самый народный и самый светлый поэт», стихотворение чешского литератора Яна Пиларжа «А. С. Пушкин», «Посла-

⁹³ Там же, стр. 110, 114—115.

⁹⁴ В. М. Эйхенбаум. Problémy Puškinovej poetiky.

⁹⁵ Oslavy 100-ročného jubilea Puškina v Bratislave. «Narodnie noviny», 1937, 9 februára.

⁹⁶ R. Brtáň. Puškin v slovenskej literatúre, str. 110—118.

⁹⁷ Л. Кишкин. Пушкин в Чехословакии, стр. 241.

⁹⁸ Эд. Неядлы. По-новому звучат пушкинские строфы. «Известия», 1937, № 28, 1 февраля.

⁹⁹ Večný Puškin, str. 59.

¹⁰⁰ Ф. Нечасек. Чешская литература и Россия, стр. 113.

ше к Чаадаеву» в чешском переводе¹⁰¹ и т. д. В «*Rudé právo*» появились и небольшие статьи об отношении русских и советских писателей к Пушкину (некоторые из них были переведены с русского языка): «Л. Н. Толстой о Пушкине»,¹⁰² «Горький о Пушкине», «Пушкин и Маяковский» (перевод статьи С. Трегуба).¹⁰³

Пушкинские дни в Чехословакии 1949 года ознаменовались новыми изданиями произведений поэта и выпуском новых работ, посвященных его творчеству. В центральном государственном издательстве «Свобода» вышло массовым тиражом 4-томное издание избранных произведений А. С. Пушкина,¹⁰⁴ со вступительной статьей к II тому («Евгений Онегин») известного исследователя и переводчика русской литературы Б. Матезиуса. В издательстве Общества чехословацко-советской дружбы «Свет советов» массовым тиражом вышли «Три сказки» А. С. Пушкина.¹⁰⁵ Большой интерес представлял и выпущенный в это же время сборник «Пушкин у нас»,¹⁰⁶ в который вошли статьи, высказывания государственных деятелей, писателей, переводчиков и журналистов о Пушкине. В приложении к сборнику была дана подробнейшая библиография изданий Пушкина и литературы о нем на чешском языке более чем за 100 лет. Нельзя не сказать и о появившейся в 1949 году небольшой, но важной по значению работе чешского литературоведа В. Бегоунека «Александр Сергеевич Пушкин (жизнь, произведения, отклики)».¹⁰⁷ В этой работе значительное внимание уделяется основным направлениям творчества Пушкина. Особый интерес представляют главы, посвященные русскому и советскому пушкиноведению и изучению творчества поэта в чешском литературоведении более чем за сто лет.

В Словакии пушкинский юбилей в 1949 году был ознаменован выходом ряда новых книжных изданий сочинений Пушкина. В Братиславе был выпущен сборник избранных произведений А. С. Пушкина,¹⁰⁸ куда вошли: лирические стихотворения в переводе Я. Есенского и Яна Поницана, известного словацкого поэта, «Борис Годунов» в переводе Гведослава и «Капитанская дочка». В это же время в Братиславе впервые отдельной книжкой напечатаны три маленькие трагедии А. С. Пушкина в переводе Яна Поницана.¹⁰⁹ В 1947 году в связи с приближением пушкинского года была опубликована книга Р. Бртана «Пушкин в словацкой литературе», первая монографическая работа на эту тему.¹¹⁰ В ней прослеживается весь путь изучения жизни и творчества великого поэта, начиная с первых переводов Сладковича и Яна Краля в 40-е годы XIX века до блестящих переводов пушкинской лирики Я. Есенского в 30—40-е годы XX века. Пишет автор и о большом влиянии, которое оказал Пушкин на формирование словацкой литературы. Достоинством этой книги является наличие в ней приложения — библиографии журнальных и книжных изданий Пушкина и литературы о нем, вышедших в Словакии фактически с 1837 по 1947 год. В 1949 году в пушкинские дни в Словакии впервые вышел на словацком языке перевод романа Ю. Тынянова «Пушкин».¹¹¹

В Советском Союзе с большим интересом следили за тем, как народ Чехословакии отмечает 100-летие со дня рождения А. С. Пушкина, ставшего для него, благодаря массовым изданиям на родном языке, близким и понятным.¹¹²

Наше сообщение, посвященное пушкинским дням в Чехословакии, хотелось бы закончить словами Эд. Неядлы: «Пушкина мы не только знали и знаем, но его глубокое влияние проникло, врезалось в нашу литературу, в искусство, и мы его ощущаем как непосредственную часть нашей культуры».¹¹³ Поистине яркие слова, свидетельствующие о непреходящем значении Пушкина в развитии культуры чешского и словацкого народа.

¹⁰¹ Ivan Skála. Basnik nejnárodnější i nejsvětovější; Jan Pilař. A. S. Puškin; A. S. Puškin. K Saadajevovi. «*Rudé právo*», 1949, 5 červen.

¹⁰² L. N. Tolstoj o Puškinovi. «*Rudé právo*», 1949, 8 červen.

¹⁰³ M. Gorkij o Puškinovi. «*Rudé právo*», 1949, 5 červen; S. Tregub. Puškin a Majakovskij. «*Rudé právo*», 1949, 4 červen.

¹⁰⁴ A. S. Puškin. Výbor z díla. «*Svoboda*», Praha, 1949.

¹⁰⁵ A. S. Puškin. Tři pohádky. «*Svět sovětů*», Praha, 1949.

¹⁰⁶ Puškin u nás. Praha, 1949. 423 str. См. подробную рецензию на эту книгу: Л. Кишкин. Вечно живое пушкинское слово. «*Славяне*», 1949, № 9, стр. 53—55.

¹⁰⁷ Vaclav Behounek. Alexandr Sergeijevič Puškin (život, dílo, ohlasy). Praha, 1949.

¹⁰⁸ Dr. Josef Banský. A. S. Puškin výbor z diela. Bratislava, 1949.

¹⁰⁹ Alexandr S. Puškin. Tri male tragédie. Přeložil Jan Poničan. Bratislava, 1949.

¹¹⁰ R. Brtáň. Puškin v slovenskej literatúre. Turčiansky Sv. Martin, 1947, 123 str.

¹¹¹ Jurij Tynánov. Puškin. Přel. Marta Gúčková. Bratislava, 1949.

¹¹² Пушкинские дни в странах народной демократии. В Чехословакии. «Литературная газета», 1949, № 44, 1 июня.

¹¹³ Цит. по: Л. Кишкин. Ярчайшая звезда на небе славянской поэзии. «Литературная газета», 1949, № 47, 11 июня.

Д. М. ШАРЫКИН

Л. Н. ТОЛСТОЙ В СКАНДИНАВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В 1973 году, впервые на норвежском языке, вышла в свет монография, посвященная одному из частных аспектов сложной и многогранной проблемы восприятия в скандинавских странах творчества Л. Н. Толстого: «Гудлейв Бё. Гарборг и Толстой. Взаимосвязь или случайная встреча? Сравнительно-историческое исследование».¹ В основу этой книги положена диссертация, защищенная в 1969 году при университете Осло. Монография Гудлейва Бё и послужит темой наших размышлений над существом проблемы и методикой ее изучения.

Сам по себе факт опубликования в Норвегии исследования о Л. Толстом знаменателен: отношением к нему, как и к другим классикам русской литературы, во многом определяется общественно-идеологическая позиция деятелей современной скандинавской культуры. Так было и прежде: Толстой уже около ста лет остается одним из наиболее почитаемых на Севере художников слова. Лучшим и прогрессивно мыслящим скандинавским писателям Толстой был близок прежде всего тем, что он с небывалой силой художественного обобщения «отразил... созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого...», «с великой наглядностью разоблачал внутреннюю ложь всех тех учреждений, при помощи которых держится современное общество: церковь, суд, милитаризм, „законный“ брак, буржуазную науку».²

Скандинавских идеологов крестьянской патриархальности волновали социально-утопические мечтания русского писателя. Толстой увлекал скандинавов великим почтением к земледельческому труду, который представлялся русскому писателю исконным началом человеческого общежития, любовью ко всему здоровому и естественному. Сама жизнь Толстого служила примером нравственной силы и чистоты. Многие скандинавские литераторы принимали в целом взгляд Толстого на «женский вопрос», столь остро стоявший в странах Севера: толстовское отрицательное отношение к безнравственности светской жизни, к идее буржуазно-либеральной эмансипации — и глубочайшее почтение к женщине-матери, воспитательнице детей и домохозяйнице. Толстовская критика западноевропейского художественного декаданса заставляла литераторов стран Севера глубже задумываться над содержанием современной им культуры.

Но скандинавским писателям были близки не только «сила» Толстого, но и его «слабость» — ограниченность именно крестьянского движения, как она отразилась в творчестве Толстого, толстовская «незрелость мечтательности, политическая невоспитанность...»³

Книга Гудлейва Бё рассказывает о той большой роли, которую Л. Н. Толстой играл в духовной жизни Норвегии 1890-х годов и, в частности, о воздействии, оказанном им на мировоззрение и творчество классика норвежской литературы Арне Гарборга (1851—1924). Объект исследования выбран удачно: Гарборг — не только один из талантливейших скандинавских писателей, блестящий романист и драматург, страстный публицист, пронизательный критик: в литературе Севера не было другого такого знатока крестьянской жизни. Сын бедного хуторянина, этнолог и фольклорист по образованию и призванию, Гарборг, в отличие от «четверки великих» норвежских писателей (Г. Ибсена, Б. Бьернсона, А. Хьелланна, Й. Ли), с одной стороны, и К. Гамсуна, с другой, писал не на датско-норвежском языке, как они, а на ландсмале — языке, искусственно созданном на основе норвежских сельских диалектов. Тем самым Гарборг желал приобщить к чтению деревенского читателя, плохо понимающего городской, «господский» язык. Как отмечала русская критика, к сожалению, оставшаяся неизвестной Г. Бё,⁴ Гарборг — писатель национально-самобытный, пользовавшийся «громадной популярностью в Норвегии, оспаривая у Бьернсона любовь соотечественников», пытался «пробудить норвежцев от глубокой духовной дремоты и показать всю важность, все широкие задачи жизни».⁵

В своих наиболее значительных произведениях — романах «Крестьяне-студенты» («Bondestudenter», 1883), «У мамы» («Nos mamma», 1890), «Усталые люди» («Trætte mænd», 1891) — Гарборг ставил социальные и моральные проблемы, волновавшие норвежских крестьян, требовал от властей реформ, а от рядовых со-

¹ Gudleiv B. Garborg og Tolstoj. Sammenheng eller sammentreff? En komparativ analyse. Oslo—Bergen—Tromsø, Universitetsforlaget, 1973, 164 S. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 212; т. 20, стр. 70.

³ Там же, т. 17, стр. 212.

⁴ Русская литература о Гарборге учтена в картотеке Н. Н. Бахтина (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР).

⁵ См. в кн.: Арне Гарборг. Проповедник. Пер. с норвежского А. Чеботаревской. М., [1909], стр. 3—4.

гражданин — активного гражданского деятеля, боролся с общественным лицемерием и бюрократической коррупцией, показывал быт и психологию сельских жителей. Гарборг по своему темпераменту — полемист и проповедник, и это, как показал в своем исследовании Г. Бё, способствовало возникновению у норвежского писателя интереса к творчеству «яснопольского пророка».

Однако внутренние противоречия скандинавского исторического развития предопределили известную ограниченность реалистического направления в норвежской литературе. Склонность к политическому анархизму сделала идейные метания Гарборга судорожными и резкими. Он увлекался народными суевериями и мистикой, некоторое время находился под идейно-эстетическим влиянием Ницше, творческий метод Гарборга эволюционировал к натурализму и «неоромантизму» (символизму). Но миросозерцание норвежского писателя на рубеже веков характеризовалось не самоуспокоенностью, а тревожными раздумьями над «вечными проблемами» бытия. У Ницше Гарборга привлекла не проповедь насилия, а романтический антибуржуазный протест. Гарборг, как справедливо считает Г. Бё, играл «роль некоего „окна в мир“ в процессе развития норвежской духовной культуры» (стр. 7). И в этом благородном деле Гарборгу особенно помогало мощное идейно-художественное влияние Толстого.

Подтверждение тому — суждения Гарборга о Толстом, собранные и систематизированные норвежским ученым. В дневнике Гарборг отметил, что, «решая ряд проблем», он «пришел к тем же взглядам, что и великий русский».⁶ Г. Бё убедительно возражает тем мемуаристам и историкам литературы, которые из ложно понятого патриотизма преуменьшают толстовское воздействие на Гарборга.⁷ Если в самой ранней из своих статей о Толстом⁸ Гарборг насмешливо полемизировал с аскетическими идеями Послесловия к «Крейцеровой сонате», то в двух последующих статьях говорил о своем преклонении перед Толстым — автором «необыкновенных», «величественных», «могучих» и «богатых чувством» книг, таких, как «Казаки», «Война и мир» и «Анна Каренина», — и человеком, порвавшим с высшими кругами общества и увидевшим смысл жизни в крестьянском опрошении.

Толстым увлекались многие скандинавские литераторы. Поэтому, говоря о творчестве классика русской литературы в восприятии какого-либо норвежского, датского или шведского писателя, необходимо более полно охарактеризовать социально-культурную обстановку, в которой происходило знакомство с творчеством Толстого — тогда это знакомство трудно будет считать случайным. Заслуга Г. Бё состоит в том, что он, не довольствуясь сведениями, почерпнутыми из библиографической книги Р. Эксневэда «Россия в норвежской литературе»,⁹ просмотрел норвежские периодические издания 1890-х годов и нашел там ряд до сих пор неизвестных статей о Толстом. Исследователь правильно полагает, что, несмотря на необыкновенную популярность в Скандинавии публицистики Толстого, читатели продолжали волновать художественные произведения, написанные им до «обращения», хотя они и воспринимались теперь на фоне его позднейших публицистических выступлений. Однако собранный в книге материал недостаточен для такого вывода.

Статьи, написанные провинциальными норвежскими пасторами и педагогами, бедные содержанием, в целом не характерны для отношения литературной общности Скандинавии к яснополюскому старцу. Мысли, высказываемые в этих статьях, тривиальны, а иногда просто абсурдны. Так, согласно мнению школьного учителя Олава Шулстауда, Толстой-философ «ниже» Ницше, так как мораль господ, исповедуемая последним, выше толстовской «морали рабов».¹⁰ В других заметках,¹¹ взятых, как правило, из французских и немецких журналов («Revue Bleue»,

⁶ A. Garborg. Dagbok 1905—1923. Kristiania, 1924, S. 115.

⁷ Г. Бё также прав, когда не придает особого значения заявлению сестры писателя Хульды Гарборг, по словам которой ее брат в личной беседе с ней якобы сказал, что читал Толстого «мало» и тот не оказал на него «никакого влияния». Сама Хульда до такой степени боготворила Толстого, что более спокойное отношение к нему ее брата казалось ей холодным равнодушием. «Толстой в моем сознании занимает непостижимо большое место», — записала мемуаристка в дневнике (см.: Hulda Garborg. Dagbok 1903—1914. Oslo, 1962, S. 137).

⁸ Этих статей всего три: «Послесловие» («Efterordet», 1890), «Христианство Льва Толстого» («Leo Tolstois Kristendom», 1896), «Лев Толстой» («Leo Tolstoj», 1914). Под редакцией Гарборга вышла также «Толстовская антология» («Tolstoboki», 1897), куда вошли пересказы (на ландсмолу) «Исповеди» («Skiftemaal») и трактата «Так что же нам делать?» («Kva skal me daa gjera?»).

⁹ См.: R. Øksnevad. Rusland i norsk litteratur. En bibliografi. Oslo, 1947.

¹⁰ См.: Olav Schulstaud. Tolstoj og Nietzsche. «Vor Tid», 1893, S. 156—159, 172—179; 1894, S. 3—7.

¹¹ Tolstoj om Evangeliernas sandmening. «Kringsjaa», VI, 1895, S. 337—348; Et indlæg mod samtidens videnskab. «Kringsjaa», XI, 1898, S. 569—574; Om nutidens videnskab. «Kringsjaa», XVI, 1900, S. 661—670.

«Revue des Revue», «Zukunft»), говорилось о евангельской проповеди Толстого и о его якобы полном отрицании современной науки. Была переведена на норвежский язык (вероятно, также с французского или немецкого) статья Николая Грота,¹² в которой Ницше, идеолог «сверхкультуры Запада», противопоставлялся Толстому — выразителю «духовных идеалов Востока». Пиетист Тамбс Лухе уличал Толстого в неправильном прочтении библейских текстов,¹³ а шведский критик Нильс Эрдман — в эстетическом «невежестве».¹⁴ Семидесятилетие Толстого было отмечено статьей философа-богослова Хансена,¹⁵ по словам Г. Бё, «длинной, но содержавшей мало нового» (стр. 58).

И это все, а ведь сам же исследователь подчеркивает, что Гарборг, «разумеется», читал о Толстом в шведских и датских, а также немецких газетах и журналах, в художественных произведениях скандинавских писателей (например, в романе К. Гамсуна «Мистерии»), беседовал о русском писателе с друзьями и коллегами по перу (стр. 46). Отсутствие в книге Г. Бё раздела, где говорилось бы о восприятии творчества Л. Н. Толстого скандинавскими писателями — один из существенных недостатков рецензируемой книги.¹⁶

Между тем суждения датских, шведских и норвежских литераторов о Толстом представляют большой культурно-исторический интерес. Период, когда скандинавы более всего увлекались Толстым, не случайно совпал со временем расцвета в скандинавской литературе реалистического направления. Творчество русского писателя противопоставлялось натуралистической эстетике с ее требованиями фотографической описательности, «биологической» концепцией человека как только объекта «научного» рассмотрения. Человеческое Толстого противостояло антигуманистической философии Ницше, этическому релятивизму. В конце прошлого века бурно росла общеевропейская слава Толстого, его художественное творчество и публицистика были предметом оживленных дискуссий в мировой прессе.¹⁷

П. Г. Ганзен особенно потрудился, пропагандируя философско-дидактические сочинения Толстого. В предисловии к сборнику переведенных им толстовских трактатов¹⁸ Ганзен писал, что по сравнению с ними ни один роман в мире не способен пробудить такого всеобщего интереса в самых различных общественных кругах. Толстой выступает здесь прежде всего не как прославленный прозаик, но как социальный критик и проповедник. При этом менее всего можно сказать, что Толстой «оставил художественную литературу», наоборот, редко где в своих сочинениях он поднимался на такую высоту именно как художник.

Мнения о «толстовстве» в Дании были различны. Консервативные круги приветствовали религиозное «обращение» Толстого, но их испугал и оттолкнул толстовский социальный и религиозно-этический максимализм. Консерваторам показалась неуместной и кощунственной поза ветхозаветного пророка, якобы во всем принятая Л. Толстым. Его «исповедальные» сочинения были восприняты как боевые полемические произведения, направленные против всех общественных институтов во всем мире. «Толстой выступает здесь как анархист чистой воды»,¹⁹ — писал один из его датских переводчиков. Тор Ланге (датский литератор, долго живший в России) сожалел, что Толстой «временами с пристрастием отгадывает разрешенный проблем вне своей компетенции» художника. Ланге упрекал Толстого за «почти магометанский фатализм», за враждебность православию, отрицание христианской мистики.²⁰

Леворадикальные политические и литературные круги осудили толстовскую христианско-этическую проповедь (особенно в Послесловии к «Крейцеровой со-

¹² Nicolaus Grot. Nietzsche og Tolstoy. «Klingsjaa», X, 1897, S. 913—918.

¹³ Tambs Lyche. Tolstoy. «Klingsjaa», XI, 1898, S. 150—156.

¹⁴ Nils Erdmann. Tolstoj og kunsten. «Samtiden», 1898, S. 434—444.

¹⁵ H. C. Hansen. Tolstoy. «Klingsjaa», XII, 1898, S. 200—209, 305—313.

¹⁶ Правда, Г. Бё привел в своей монографии краткий перечень важнейших произведений русского писателя, переложенных на датский и шведский языки, воспользовавшись книгой «Художественные произведения Л. Н. Толстого в переводах на иностранные языки. Библиография» (ред. Т. И. Мотылева. М., 1961), но при этом допустил ряд неточностей. Толстого в Скандинавии начали переводить не в 1880-х годах, а на десятилетие раньше: «Поликушка» был переведен на датский язык в 1875 году. «Детство» и «Отрочество» изданы на шведском не в 1886-м, а в 1884 году, первая часть «Войны и мира» — не в 1889-м, а в 1886 году, «Севастопольские рассказы» — не в 1885-м, а на год позже, «Семейное счастье» — не в 1889-м, а в 1887 году, и т. п.

¹⁷ См.: Т. Мотылева. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1958; Ф. Я. Прийма. Начало мировой славы Льва Толстого. В кн.: Ф. Я. Прийма. Русская литература на Западе. Изд. «Наука», Л., 1970, стр. 141—189.

¹⁸ Em. Hansen. Inledning. In: Livspørmaal. (Blandede Skrifter af Grev Leo Tolstoj). Kjøbenhavn, 1888, S. 1—39.

¹⁹ A. Lütken. Förord. In: Leo Tolstoj. Kristilære og Kirkens Lære. Oversat fra Russisk efter Forfatterens Manuscript af André Lütken. Kjøbenhavn, 1894, S. 11.

²⁰ Tor Lange. Wesná. Kjøbenhavn, 1885.

нате»), но с сочувствием отнеслись к социальной сатире в произведениях позднего Толстого. Крупнейший датский критик Георг Брандес считал Толстого великим писателем-реалистом, подлинным мастером правдивого отражения жизни с редким даром провидения, всеобъемлющим эпиком с широчайшей исторической фантазией. Брандес восторгался Толстым, который живет одними чувствами и мыслями со своим пародом и потому оказывается живым воплощением его национального духа; Толстой внушал Брандесу почтение тем мужеством, с которым беспощадно бичевал царизм.²¹

Ярким примером синтетического усвоения уроков Толстого может служить творчество выдающегося датского романиста Генрика Понттоппидана (1857—1943), мировоззрение которого было во многом сродни гарборгскому. Л. Н. Толстой и другие классики русской литературы помогли Понттоппидану стать «поэтом негодования», непримиримым противником социальной несправедливости, и он презрел «последнейшей романтизма», отказался от «поэтических безделушек» и натуралистического равнодушия.²² «Естественность» и «пародность» произведений Толстого открыли ему глаза на то, что подлинное произведение словесного искусства создается «не стилистическими улучшениями» и «словесной акробатикой», а органическим слиянием формы и содержания в единое художественное целое. Понттоппидан восхищался Толстым, художником «поражительной оригинальности и ослепительной красоты», по протестовал против фальши, как ему казалось, толстовского призыва к опрощению. Влияние Толстого отразилось в крестьянских новеллах Понттоппидана 1880—1890-х годов с их бесхитростным, но глубоким и жестоким реализмом. Здесь же нашла место и критика руссоистско-толстовского идеала.

В Швеции Толстой был принят не менее восторженно, чем в Дании. Критика признала Толстого поватором, переворачивающим все представления шведов о художественном творчестве.²³ Виднейшие шведские писатели реалистического направления испытали сильное воздействие со стороны Толстого. Август Стриндберг (1849—1912), один из литературных учителей Гарборга, познакомился с творчеством Толстого в начале 1880-х годов через посредство своего знакомого, заграничного издателя толстовских произведений, русского эмигранта М. К. Купинского-Элпидина. В произведениях Толстого Стриндберг видел «восстание против культуры и роскоши», подобное «бунту нигилистов» и созвучное Парижской коммуне. Стриндберг сочувствовал антицерковным выступлениям Толстого, толстовской критике христианской мистики. С именем Толстого связана вся антивоенная публицистика Стриндберга. Для него Толстой, пожертвовавший художественным творчеством ради проповеди идей, близких стриндберговским, являлся мощной моральной опорой.²⁴

В статьях, которыми Стриндберг почтил копчину своего русского учителя — «Демократизм Толстого» (1910), а также «Толстой и ученый высший класс» (1910), шведский писатель пытался систематизировать уроки Толстого — «крестьянского апостола», учителя жизни и художника, осмыслить жизненный путь великого русского писателя. Говоря о Толстом, Стриндберг сам как бы исповедовался перед соотечественниками — так тесно в сознании шведского писателя толстовские идеи и мысли сплелись с его собственными.

Густав аф Гейерстам (1858—1909) считал русского писателя «могущественнейшей духовной силой Европы».²⁵ Эрнст Альгрен (псевдоним Виктории Бенедикссон, 1850—1888) «много заимствовал» для себя из произведений Толстого.²⁶ Изображенная в ее романе «Фру Марианна» («Fru Marianne», 1887) семейная идиллия близка к идеалу супружеской жизни в представлении толстовского Левина. Сходны и герои Альгрена и Толстого, Бёрье и Левин — помещики, противостоящие

²¹ G. Brandes. Samlede Skrifter, Bd. X. Kjøbenhavn, 1902, S. 537—548. См. также: М. Д. Моричева. Георг Брандес о Толстом. Забытая статья в русской газете. «Литературное наследство», 1965, т. 75, кн. 1, стр. 565—568.

²² H. Pontoppidan. 1) Arv og Geld. Kjøbenhavn, 1938, S. 43—44; 2) Hamskifte. Kjøbenhavn, 1936, S. 122, 141. См. о нем: K. Ahnlund. Henrik Pontoppidan Fem huvudlinjer i författarskapet. Stockholm, 1956.

²³ См.: K. Wetterhoff. Sederoman i Ryssland. «Finsk Tidskrift», 1885, t. XIX, S. 356—370; H. Fredman. Leo Tolstoy. Ett stycke rysk psykologi. «Dagny», 1887, S. 159, etc.

²⁴ Некоторые из писем Стриндберга, касающиеся Толстого, цитированы в комментариях М. Д. Моричевой к публикации статьи Августа Стриндберга «Демократизм Толстого» («Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 122—125) и в ее статье «А. Стриндберг о Льве Толстом» (в кн.: Скандинавский сборник, вып. XIV, Таллин, 1969, стр. 302—311).

²⁵ M. Johnson. En åttitalist Gustaf af Geijerstam 1858—1895. Göteborg, 1934, S. 139.

²⁶ Ingrid af Schultén. Ernst Ahlgren. Helsingfors, 1936, S. 410. См. также: S. Linder. Ernst Ahlgren i hennes romaner. Ett bidrag till det litterära åttitalens karakteristik. Stockholm, 1930, S. 339.

тщеславию и распущенности большого света простотой, благородством, правдивостью, разумной бережливостью, трудолюбием. Вслед за Толстым Альгрэн пыталась показать, как мечта героя о счастливом браке постепенно воплощается в действительность, оказавшуюся более прозаической, чем идеал, но не менее прекрасной. Но если Левин — полнокровный образ исключительной силы, то Бёрре схематичен и примитивен, это во многом лишь идеальный муж.

Густав Фрединг (1860—1911) вошел в историю шведской литературы как «большая совесть» эпохи, демократ-вольнодумец и философ-правдоискатель, сатирик-обличитель и юморист-бытописатель, в своем творчестве противопоставивший аристократической культуре «доброе старое время» крестьянскую трудовую жизнь. Поэт говорил, что именно русская литература научила его испытывать «кровное сострадание человечеству»; он особенно увлекался Львом Толстым и увлечению этому не изменил на протяжении всей жизни.²⁷ Толстому Фрединг посвятил большую статью,²⁸ представляющую собой полную, яркую, написанную с демократических позиций характеристику идейно-художественного развития русского писателя, основных черт его творческой личности, ведущих положений его этического учения, его крупнейших произведений. Для Фрединга главное в Толстом — демократизм. Его книги одинаково интересны и понятны всем. Они возбуждают новые мысли, беспокоят, заставляют задумываться, разрушают привычные каноны. В сочинениях Толстого на каждой странице видишь «судью» и в то же время «друга человечества», к тому же великого художника.

Творения Толстого отмечены величием, жизненностью, истинностью. Не будет преувеличением, как считает Фрединг, поставить его рядом с Шекспиром, ибо больше ни в чем творчестве жизнь не воплощена столь полнокровно, многогранно и правдиво, как у этих двух писателей. Но у Толстого перед Шекспиром то преимущество, что Толстой еще и великий моралист, «дух, алчущий справедливости и страдающий человеческим мукам». Фрединг говорил, что на религиозном учении толстовства лежит «отпечаток благородного радикализма», но отвергал аскетизм Толстого, толстовское отрицание эстетики, неверное прежде всего относительно его собственного раннего творчества. С аскетическим идеалом Толстого, с идеями Послесловия к «Крейцеровой сонате» Фрединг полемизировал в стихотворении «Русский отшельник» («Den ryske anakoreten».)²⁹

Сельма Лагерлеф в речи на торжественном заседании Шведской академии по случаю присуждения ей Нобелевской премии (1909) назвала своими учителями «великих русских». В 1928 году Лагерлеф, в беседе с одной из своих почитательниц, упомянула о Тургеневе и Толстом как о «великих прозаиках, которых она изучала», и добавила: «Обычно ведь бывает так, что литература той или иной страны накатывается на нас, подобно волне, и смывает иноплеменных конкурентов. Сама я пережила несколько таких волн. Сначала норвежцев. За ними следовали русские».³⁰

Талантливого шведского прозаика Яльмара Сёдерберга (1869—1941) Толстой вдохновил на создание новеллы, сюжет которой имеет точки соприкосновения с толстовской повестью «Смерть Ивана Ильича». Сёдерберг писал собрату по профессии Бу Бергману 7 января 1892 года: «Я высиживаю страшную повесть, заглавие для которой мне подсказал Толстой: „Смерть Генрика Клеве“ («Henrik Cleves död»). Герой должен быть тридцати шести лет от роду, он чахоточный, психопат и т. д., писатель, живал на родине и за границей, отпраздновал несколько триумфов, отстрадал много неудач; теперь талант его иссяк, и пропитания ради он принимает ангажемент в провинциальную труппу (в юности бывал он и актером), но результат тот, что он ложится и умирает жалкой смертью, и его хоронят на крошечном, печальном, плоском, сером кладбище».³¹

Оскару Левертину (1862—1906), как и другим шведским модернистам, не импонировала «естественная угрюмость» русских реалистов, «меланхоличность» их настроения. Критик, подойдя к творчеству Толстого с позиций декадентского гедонизма, и в толстовских произведениях желал видеть «оргиастическую стихию языческого эпикурейства».³² Но и Левертин хорошо понимал, что Толстой — великий художник и мыслитель. Когда в 1901 году консервативная Шведская академия, вопреки пожеланиям общественности, присудила Нобелевскую премию не Льву

²⁷ См.: G. Ahlström. Fröding och Tolstoj. «Edda», 1930.

²⁸ G. Fröding. Leo Tolstoy och hans skrifter (1891). In: G. Fröding. Samlade skrifter, d. IX. Stockholm, 1924, S. 61—75.

²⁹ См.: G. Fröding. Samlade skrifter, d. II, S. 67—70.

³⁰ Elis Andersson. Från Bertilskiöld till Löwenskiöld. Ett samtal med Selma Lagerlöf om andras och hennes egna böcker. In.: Marbaka och Övralid, d. 2. Stockholm, 1930, S. 233.

³¹ Kära Hjälle—Kära Bo. Bo Bergmans och Hjalmar Söderbergs brevvexling 1891—1941. Utg. med inledning och kommentar av Per Wästberg. Stockholm, 1969, S. 65.

³² O. Levertin. Utländsk litteratur. Stockholm, 1922, S. 304—311.

Толстому, а Сюлли Прюдому, Левергину поручено было составить адрес русскому писателю, подписанный всеми видными деятелями шведской культуры, независимо от их литературно-партийной принадлежности. Подписавшие адрес выражали Толстому свое «восхищение», читли в его лице «достойного патриарха современной литературы», «великого и проникновенного поэта».³³

И на родине Гарборга лучшие, демократически настроенные писатели весьма чтили Толстого. Ибсен внимательно следил за перипетиями освободительной борьбы в России по книгам и газетам, узнавал о них из писем знакомых и из бесед с ними. Он пахотил, что русское искусство — и живопись, и литература — достигло максимальных высот, что ему присуще «энергичное, могучее и своеобразное мировосприятие, соединенное с непревзойденной художественной техникой».³⁴ Ибсен знал от П. Ганзена о неблагоприятных отзывах о нем Л. Толстого, и эта причина, а также, видимо, и другие, прежде всего, несходство творческих методов и философских воззрений обоих писателей, обусловили парадоксальность некоторых суждений драматурга о своем великом русском современнике. Однако Ибсен высоко ценил Толстого-художника.³⁵ Можно предположить, что творчество Толстого имело какой-то отзвук в драматургии Ибсена. П. Ганзен, например, полагал, что перемена в обычных авторских приемах норвежского драматурга, до этого преимущественно идеализировавшего женщин, произошла отчасти под влиянием чтения «Крейцеровой сонаты».³⁶

Бьёрнсон любил Толстого, творения которого с годами все больше привлекали этого самого популярного в Норвегии писателя, хотя он и не вполне сочувствовал толстовским религиозным идеям. Бьёрнсон писал П. Ганзену 27 августа 1891 года, что пахотит великолепной обрисовку характеров в «Плодах просвещения».³⁷ В другом письме к тому же адресату Бьёрнсон говорил, что любит Толстого, восхищается им; Толстой возвышается над современной русской действительностью и является тем, «к чему Россия в конце концов придет в будущем».³⁸ Йонас Ли считал Толстого «полубогом», «вспахивающим неоглядную плодородную русскую землю».³⁹

Зато норвежские консерваторы, и в первую очередь Кнут Гамсун, подвергали самым жестоким нападкам человеколюбие и философский гуманизм Толстого. Правда, Гамсун пытался в письме П. Г. Ганзену от 25 марта 1908 года отвести от себя упрек в нелюбви к Толстому: «... Один из героев в „Мистериях“ (роман Гамсуна, опубликованный в 1892 году, — Д. III.), который лает на Толстого, как щенок — это герой, а не автор. Впрочем, и я также несколько раз говорил о нем, например, в книге о моем путешествии на Кавказ, „В чудесной стране“ (1903). За то, что там сказано, я и несу персональную ответственность».⁴⁰ Но предложенное самим Гамсуну сопоставление его собственных суждений о Толстом с суждениями героя «Мистерий» доказывает почти полную идентичность этих высказываний. Гамсун обвиняет Толстого-публициста в религиозном ханжестве, объявляет его «ложным пророком».⁴¹ Тирады, посрамляющие великого иноземца Толстого, понадобились Гамсуну как оружие литературной борьбы в его собственном отечестве — против Ибсена, виднейшего представителя скандинавской реалистической литературы 1870—1880-х годов.

Из всего сказанного следует, что литературно-общественная обстановка в Скандинавии, где Толстым интересовались в той или иной степени писатели всех направлений, обусловила неслучайность гарборгского увлечения Толстым.

А знал ли Толстой что-либо о Гарборге? Этот вопрос, поставленный норвежским ученым, не безразличен для исследователей творчества Толстого: им необходимо иметь по возможности полное представление о круге его чтения, тем более что сочинениями своих единомышленников, каковым во многом был Гарборг, русский писатель особенно интересовался. На этот вопрос Г. Бё даёт отрицательный ответ (стр. 156), — между тем произведения Гарборга многократно переводились на русский язык; Толстой мог прочесть их в русской периодической печати, за которой внимательно следил, и услышать о Гарборге от своих знакомых-скандина-

³³ См.: «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 121.

³⁴ Г. Ибсен. Письмо редактору «Morgenbladet» от 23 августа 1873 года. В кн.: Г. Ибсен, Собрание сочинений в четырех томах, т. 4, изд. «Искусство», М., 1958, стр. 703.

³⁵ См.: F. L. Lucas. The Drama of Ibsen and Strindberg. London, 1962, p. 3.

³⁶ См.: «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 330.

³⁷ B. Bjørnson. Brevveksling med danske 1875—1910. København og Oslo, bd. 2, 1953, S. 260.

³⁸ Там же, стр. 73—74.

³⁹ In: G. og E. Brandes. Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd, Bd. IV. København, 1939, S. 428—429.

⁴⁰ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, архив А. и П. Ганзен.

⁴¹ K. Hamson. Samlede verker, bd. 3. Oslo, 1963, S. 255—256.

вов. Так, например, в 1891 году Ясную Поляну посетил шведский общественный деятель Йонас Стадлинг, связанный с американской Армией Спасения.⁴² Он рассказывал Толстому о новинках скандинавской литературы, причем оказалось, что русский писатель знал не только Ибсена и Бьёрсона, но и Альгрен, и Киркегора, которого ценил «особенно высоко». ⁴³ Таким образом, нельзя исключить возможность знакомства Толстого и с сочинениями Гарборга.

Большое место в книге Г. Бё занимают проблемы литературной теории. Еще несколько десятилетий назад, отмечает исследователь, в литературной науке Запада господствовал культурно-исторический метод (на позитивистской основе), и общественные науки, в частности гражданская история и социология, в определенной мере служили подспорьем для литературоведов. Но затем в трудах многих западных филологов возобладала так называемая «новая критика» — разновидность формализма, имеющая точки соприкосновения с новейшим структурализмом.⁴⁴ «Чистое описание текста», безотносительно к общественной среде, его породившей, начало вытеснять историческую биографию. «Новая критика», справедливо признает Г. Бё, была полезна лишь в том отношении, что она обогатила технику текстологического анализа, но тем самым она исчерпала свои возможности.

Сравнительному литературоведению, которое никогда и ни при каких обстоятельствах не должно абстрагироваться от конкретной истории, «новая критика» дала немного. Об этом свидетельствует, например, труд датского ученого Йухана Фьорд-Йенсена «Тургенев в духовной жизни Дании».⁴⁵ Теоретически Фьорд-Йенсен ратовал за «новую критику» в компаративистике, противопоставлял сравнительное исследование элементов («мотивов» и «стилей»), образующих сопоставляемые художественные произведения, проблематике «истолкования действительности» и писательских мировоззрений, а на практике успешно работал в рамках традиционного культурно-исторического метода. Г. Бё, стремясь расширить возможности компаративной методологии, собирается сопоставлять философские воззрения разбираемых писателей: не просто констатировать, что Толстой повлиял на Гарборга, но объяснить причины этого явления, отделить действительные результаты творческого воздействия от случайных подобий, «оттенить расхождения на фоне схождений» (стр. 156—157). К сожалению, сделать это автору в полной мере не удалось.

Сопоставление Толстого и Гарборга в книге Г. Бё подчас носит слишком общий, абстрактно-формальный характер. Правильно указывается, что в главнейших сочинениях позднего Гарборга — драме «Учитель» (*Læreren*, 1896) и повести «Потерянный огонь» (*Den burtkomne Faderen*, 1899), как и в публицистике Толстого, звучат сходные мотивы — проповедь непротивления злу, «изначального христианства». Гарборгский Учитель, подобно герою толстовской «Исповеди», порывает с общепринятыми этическими догматами, преодолевая сопротивление общественной среды. И тот и другой, несмотря на склонность к христианскому всепрощению, темпераментны и даже агрессивны в спорах с оппонентами, оба исповедуют целомудрие и аскетизм в отношении к женщине, обоим нелегко отрешиться от человеческих слабостей и т. п. Но недостаточно ясно, где здесь кончается «типологическое» сходство и начинается литературное влияние, какое идейно-художественное воздействие оказал Толстой на Гарборга — беллетриста и мыслителя.

Тем более что расхождения между ними, указанные Г. Бё, принципиально значительны. Толстой — социальный критик, философ и проповедник, более всеобъемлющий и широк, чем Гарборг. Толстой критикует несправедливость всего общественного миропорядка, а герои Гарборга, обитатели захолустной норвежской деревушки, не задаются столь обширными социально-политическими вопросами. Они, констатирует исследователь, имеют мало общего с яснополянским мудрецом. Вопреки намерениям ученого, эти и подобные им «расхождения» не «оттеняют», а ставят под сомнение отмеченные им же «схождения». Исследователю русско-скандинавских литературных взаимосвязей могла бы принести пользу теория сравнительного литературоведения, как она разработана в трудах классика всемирной компаративистики А. Н. Веселовского, в работах академиков М. П. Алексева и

⁴² Видимо, поэтому в России Стадлинга и приняли за американца. См.: У графа Л. Н. Толстого в голодный год. Рассказ американца Стадлинга. В кн.: Лев Толстой и голод. Сб. под ред. Ч. Ветринского. Н.-Новгород, 1912, стр. 166—177. Указанная публикация — перевод небольшого отрывка из книги «Страна Толстого» (In the Land of Tolstoi. Experiences of Famine and Misrule in Russia. By Jonas Stadling and Will Reason. London, 1897). Книга эта, в свою очередь, является английской переработкой шведского оригинала, с очень большим числом разночтений по сравнению с ним, озаглавленного: «Голодающая Россия» (*Från det hungrande Ryssland. Skildringar af J. Stadling. Stockholm, 1893*).

⁴³ In: *Från det hungrande Ryssland*, S. 81.

⁴⁴ См. об этом: П. Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. Изд. «Прогресс», М., 1965.

⁴⁵ J. Fjord-Jensen. *Turgenjev i dansk åndsliv. Studier i dansk romankunst 1870—1900*. København, 1961.

В. М. Жирмунского, а также в книге о Толстом и мировой литературе Т. И. Мотылевой.

Г. Бё говорит о своем желании «все время» иметь в виду «соотношение: литература — общество», учитывать социальные и экономические факторы, воздействующие на литературный процесс (в данном случае «капитализацию» и «урбанизацию» норвежского села — и «разложение феодализма» в русской деревне; стр. 158—159). Но трудно решить успешно столь сложные проблемы, не учитывая достижений марксистской историко-литературной мысли. Развитие современной науки требует возможно более полного знания всей доступной литературы по изучаемому вопросу, а норвежскому исследователю, судя по его книге, известны лишь несколько работ о Толстом, главным образом Д. С. Мережковского, Д. Святополк-Мирского, Эйнара Томассена и А. Стендер-Петерсена.

Односторонняя и пристрастная трактовка Мережковским творчества Толстого (в книге «Толстой и Достоевский») оказала немалое влияние на те разделы книги Г. Бё (чрезвычайно растянутые), которые посвящены религиозным взглядам русского и норвежского писателя. Разумеется, возможны различные аспекты и повороты темы, но книга «Гарборг и Толстой» носит обязывающий подзаголовок: «Историко-литературное исследование». Оба писателя были не христианскими поведенческими в первую очередь, а большими художниками и публицистами. В статье «Христианство Льва Толстого» сам Гарборг говорил, что великий русский писатель привлекает его прежде всего своей беспощадной критикой основ общественной жизни всего мира, разоблачением лжи и лицемерия господствующих классов.⁴⁶

«Новая критика», от которой не без оснований отказывается Г. Бё, занималась изучением художественных особенностей литературных сочинений, забывая об их общественном содержании. Наоборот, норвежский ученый, увлекшись разбором мировоззренческих проблем, невольно забывает об эстетической стороне вопроса. В том и другом случае форма отрывается от содержания, тогда как оба эти компонента составляют в произведении диалектическое единство.

В качестве фактора влияния на беллетристику Гарборга выбраны лишь три толстовских трактата: «Исповедь», «Так что же нам делать?» и «Царство божие внутри нас». Подобный аналитический прием обедняет произведения норвежского писателя, герои которого тем самым представлены бледными отражениями философских идей Толстого. Между тем, говоря о персонажах Гарборга, было бы не бесполезно вспомнить дядю Ерошку («Казак»), Платона Каратаева («Война и мир»), Левина («Анна Каренина») — героев художественных произведений Толстого, которыми восхищался Гарборг.

О «Власти тьмы» в книге Г. Бё сказано лишь несколько фраз («несомненно сильная и захватывающая пьеса», «реалистическое по форме драматическое изображение духовной тьмы, в которую погружен русский мужик»; стр. 44), и то относительно к крестьянской драме Гарборга «Учитель». А «Власть тьмы» пользовалась огромным успехом в Западной Европе. Андре Антуан, первый постановщик пьесы Толстого на сцене Парижского свободного театра, писал в своих мемуарах: «Постановка „Власти тьмы“ явилась триумфом: пьеса Толстого всем показалась шедевром. Мы получили самые положительные и самые восторженные оценки прессы, какие только можно себе представить».⁴⁷ В Скандинавии «Власть тьмы», «своеобразная и захватывающая» драма, содержащая «проповедь человечности, сострадания и любви к ближнему»,⁴⁸ стала известна как раз в то самое время, когда создавалась и пьеса Гарборга. «Власть тьмы» «понята у нас так же хорошо, как другие Ваши сочинения», — писал П. Г. Ганзен Л. Н. Толстому 7 августа 1891 года.⁴⁹

Г. Брандесу «поразительно реалистическая» драма Толстого представлялась высшим проявлением толстовского гения, открывающим Западу совершенно новый для него мир.⁵⁰ Соотечественник Гарборга Ибсен признавался Ганзену, что прочел «Власть тьмы» с большим интересом. По его мнению, драма «в надлежащем, верном и беспощадном исполнении должна произвести сильное впечатление со сцены... Дух гениального поэта живет и проявляется здесь во всем».⁵¹ Драма Толстого, судя по пьесе Гарборга «Учитель», привлекала норвежского писателя как драматургической техникой, так и любовным, человеческим отношением к простым крестьянам, ставшим главными и единственными героями «Власти тьмы». Гарборг,

⁴⁶ A. Garborg. Leo Tolstois Kristendom. 1896, S. 332—333.

⁴⁷ A. Antoine. Mes souvenirs sur le Théâtre Libre. Paris, 1921, p. 85.

⁴⁸ Walborg Hedberg. Några ord till inledning. In: Leo N. Tolstoy. Mörkrets makt. Översättning af Walborg Hedberg. Stockholm, 1889, S. 3—4.

⁴⁹ «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 329.

⁵⁰ G. Brandes. Samlede Skrifter, Bd. X, S. 546.

⁵¹ Г. Ибсен, Полное собрание сочинений, т. 4, Изд. т-ва А. Ф. Маркс, СПб., 1909, стр. 503.

вслед за Толстым, пытался показать, как быт патриархальной деревни испытывает развращающее влияние буржуазной цивилизации.

Таким образом, проблемы, затронутые норвежским ученым, еще ждут своего дальнейшего осмысления. Литературоведам предстоит немало сделать в сфере изучения русско-скандинавских культурных отношений. Но первые успешные шаги в этой области уже совершены, о чем и свидетельствует монография Г. Бё.

В. В. БУЗНИК

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЖАНРОВ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

До недавнего времени советская повествовательная литература изучалась без особого внимания к ее жанровому составу. И если исключить немногие, рассыпанные в периодике 20—30-х годов литературно-критические статьи, в которых предпринимались самые первоначальные попытки осмыслить роль и место различных прозаических жанров — главным образом романа — в литературном процессе первых октябрьских десятилетий, то можно сказать, что и характер и судьбы советского романа, повести и рассказа долгое время находились почти что вне литературоведческого поля зрения. В особенности не везло так называемой «малой» прозе. По мере надобности она анализировалась лишь в монографических работах о творчестве отдельных прозаиков. Что касается общих историко-литературных трудов, то в них проза была представлена в основном романистикой. Другие жанры в лучшем случае упоминались по ходу рассуждений. Ни качественная своеобразность задач, ни специфика художественных возможностей каждого из жанров, как правило, не служили предметом вдумчивых размышлений, не принимались в расчет.

Нет надобности доказывать, что неизученность истории и теории прозаических жанров, обусловленная в конечном счете общим состоянием литературоведческой мысли минувших лет, в свою очередь отрицательно влияла на это состояние. Воссозданная в исследованиях, скажем, 50-х годов картина развития советской литературы была во многом поверхностной. Жанрово-безликий подход к материалу способствовал образованию далеких от истины схем и приблизительных концепций. Можно напомнить, к примеру, о бытовавшем длительное время мнении, будто советская художественная проза вообще начала свое существование только на четвертом или даже пятом году после Октябрьской революции, полностью уступив весь предыдущий период поэзии. Проведенное уже в конце 50-х годов тщательное обследование малых форм ранней прозы — очерка, рассказа (работы П. Владимирова и др.) вскрыло несостоятельность этой точки зрения. Стало видно, что сторонники ее пренебрегали фактом жанрового многообразия литературы, не учитывали, что оно обладает к тому же свойством крайне избирательно и с неодинаковой полнотой обнаруживаться на разных этапах общественной истории.

Недостаточность научных знаний о жанрах советской художественной прозы не могла не мешать и разработке общетеоретических вопросов литературоведения. Ведь и тематика, и проблематика, и поэтика, и тип героев, и творческий метод в целом не существуют за пределами жанров. Все это не только оформляется, но и по своему предопределяется жанровыми структурами, которые художник избирает для претворения своих идей.

Трудно с полной определенностью судить о том, что же в конце концов заставило исследователей вплотную заняться специальным и дифференцированным изучением повествовательных жанров советской литературы. Возможно, что своего рода толчком послужили известные споры о романе, его настоящем и будущем, захватившие литературную общественность в конце 50-х годов. Надо полагать, что в обстановке зародившихся тогда кое у кого сомнений в жизнеспособности одного из самых традиционных и значительных жанров русской прозы естественным явилось пробуждение повышенного интереса к роману, стремление поглубже разобраться в его художественной природе.

Так или иначе, но именно с начала 60-х годов стали появляться литературоведческие труды по истории и теории повествовательной литературы. Причем в центре внимания оказался сперва роман, как русский классический, так и советский,¹

¹ Пути развития современного советского романа. Изд. АН СССР, М., 1961; И. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет (1941—1945). Горький,

а затем рассказ² и повесть.³ Авторы первых книг о жанрах советской прозы не ставили перед собой всеобъемлющих задач. Недаром свои исследования они именovali всего лишь «очерками». Если же кто-то из них и претендовал на проблемность, то имел целью изучение «не всех, а лишь некоторых проблем...»⁴ Правда, рецензенты тем не менее упрекали исследователей в недостаточной «теоретичности» (Л. Якименко). Им вменяли в вину отсутствие четких решений и окончательных выводов, например о качественной жанрово-структурной новизне произведений советской прозы по сравнению с классикой (А. Иезуитов).

Разумеется, было бы прекрасно, если бы научные задачи могли полностью решаться, что называется, с первой попытки. Однако такое случается не часто. Поэтому мы считаем важным отметить, что достигнутое теми ранними книгами оказалось, как показывает время, гораздо более значительным, чем это представлялось сразу. Свидетельство тому — ставшее ныне самоочевидным положительное воздействие первых книг о прозе на последующее изучение ее уже в самых разных проблемно-тематических и жанровых аспектах. Не следует, конечно, преувеличивать значение тех книг и только с ними сопрягать все дальнейшие успехи в данной области науки. Во многом сама развивающаяся действительность предопределила эти успехи на рубеже 50—60-х годов, по-новому направив и скорректировав тогда научные интересы. Можно сослаться хотя бы на первый том трехтомной «Истории русской советской литературы» (1958), который был создан еще до появления названных выше книг о прозе и содержал тем не менее несвойственный прежним трудам подобного типа обстоятельный анализ повествовательной литературы, включая не только роман, но и повесть, рассказ, очерк.

Но при всем том трудно отрицать и непосредственное влияние опыта именно первых монографических исследований беллетристических жанров. В ряде литературоведческих работ конца 60-х и начала 70-х годов влияние это улавливается без особого труда. Оно обнаруживается и в дальнейшем осмыслении (порой переосмыслении) литературных фактов, впервые введенных в научный оборот теми исследованиями, и в развитии некоторых принципиальных положений, взглядов, высказанных там.

Иначе говоря, в настоящее время представляется возможным утверждать, что в изучении жанров русской советской прозы начали складываться определенные традиции как концептуального, так и методологического свойства. Обстоятельство это не исключает, разумеется, столкновения отдельных мнений, противоборства идей.

Интересны в этом отношении новые книги о прозе, появившиеся в 1973 году.⁵ Отражая некоторые общие тенденции, книги эти неодинаковы и по материалу, и по кругу затрагиваемых проблем, и по общим авторским целям. Каждая из них заслуживает поэтому отдельного рассмотрения.

Книга М. В. Минокина «Советская художественная проза 20-х годов о гражданской войне» имеет специальное назначение. Она является пособием по факультативному учебному курсу, посвященному ранней советской литературе. Тем ценнее, что труд, преследующий в основном учебно-педагогические цели, носит исследовательский характер. Автор обнаруживает стремление не только обобщить уроки современной литературоведческой науки, но и дать свое толкование ряду литературных явлений и фактов. Поэтому как предлагаемое им общее направление в изучении темы, так и конкретные оценки представляют историко-литературный и теоретический интерес.

М. В. Минокин предупреждает читателя, что собирается «проследить литературную преемственность, показать истоки тематики, жанров, стилей более поздней прозы» (стр. 3), т. е. фактически его интересует формирование творческого метода советской литературы. Но исследователь избирает особый угол зрения на эту

1962; В. Кожин о в. Происхождение романа. (Теоретико-исторический очерк). «Советский писатель», М., 1963; М. М. Кузнецов. Советский роман. Очерки. Изд. АН СССР, М., 1963; История русского романа, кн. 1—2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963—1964; История русского советского романа, кн. 1—2. Изд. «Наука», М.—Л., 1965; Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Изд. «Наука», М.—Л., 1967.

² Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Изд. «Наука», М.—Л., 1970; А. А. Нинов. Современный рассказ. Из наблюдений над русской прозой. (1956—1966). Изд. «Художественная литература», Л., 1969.

³ В. С. Синенко. Русская советская повесть 40—50-х годов. В кн.: Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1970.

⁴ М. М. Кузнецов. Советский роман, стр. 6.

⁵ М. В. Минокин. Советская художественная проза 20-х годов о гражданской войне. Факультативный курс. Изд. «Просвещение», М., 1973, 144 стр.; В. Гура. Роман и революция. Пути советского романа. 1917—1929. «Советский писатель», М., 1973, 400 стр.; И. Кузьмичев. Герой и народ. Раздумья о судьбах эпопей. Изд. «Современник», М., 1973, 336 стр.

общую проблему. В центре его внимания — жанровое многообразие ранней прозы Октября как отражение характерных тенденций в развитии революционного искусства.

В книге говорится о том, что советская литература с самого начала складывалась как «литература всех родов и видов» (стр. 10). Автор отвергает принцип выборочного анализа. Его интересует коллективный опыт художественной прозы 20-х годов, явившийся своего рода почвой, на которой позже смогли возникнуть все выдающиеся явления русского советского эпоса.

В начальной главе «Развитие прозы в первые годы Советской власти», наряду с анализом ранних опытов в области романистики («Два мира» В. Зазубрина), дается характеристика малых повествовательных форм. Здесь рассматриваются написанные вскоре после 1917 года рассказы таких писателей, как А. Толстой, А. Грин, И. Касаткин, Н. Ляшко, В. Бахметьев, А. Неверов, Вс. Иванов, Б. Пильняк, И. Вольнов. В этих рассказах М. В. Минокин усматривает начало того решения проблем социалистического гуманизма, которое более полно было осуществлено прозой последующих лет — от «Городов и годов» К. Федина, «Белой гвардии» М. Булгакова до «Разгрома» А. Фадеева.

Глава вторая целиком посвящена «Партизанским повестям» Вс. Иванова, которые справедливо расцениваются как «первое художественное слово» (стр. 50) о революции и гражданской войне, правдиво и талантливо сказанное молодой повествовательной литературой Октября.

В третьей главе речь идет о романтических новеллах Бориса Лавренева. Исследователь опровергает неверные суждения о творчестве этого писателя как воплощении «стихийных», «жертвенных» настроений в понимании революции. Он выражает свое согласие с авторами работ последнего времени, убедительно объяснявшими черты и свойства лавреневских произведений своеобразием эпохи, когда они создавались, и особенностями художественной индивидуальности писателя. М. В. Минокин пишет об особых заслугах Лавренева в области создания советской героико-романтической прозы.

В четвертой и пятой главах крупным плапом даются характеристики двух не просто выдающихся, но и знаменательных для судеб ранней прозы произведений. Одно из них — «Железный поток» А. Серафимовича — рассматривается как итоговое, заключающее первый этап развития советской повествовательной литературы и одновременно открывающее перспективу формирования революционной эпопеи. О другом — «Чапаев» Д. Фурманова — сказано, что оно занимало особое место в литературе своего времени. Солидаризируясь с тем, как оценен «Чапаев» в «Истории русского советского романа», в новейших исследованиях творчества Фурманова (работы П. Куприяновского), М. В. Минокин аттестует это произведение с его «строгим реализмом» и документально-очерковыми формами как предвестника скорого поворота всей советской прозы к принципам углубленной реалистической типизации человеческих характеров и обстоятельств.

Наконец, шестая глава «Формирование реалистического романа 20-х годов» включает в себе очерк таких прозаических произведений, как «Виринея» Л. Сейфуллиной, «Барсуки» Л. Леонова, «Города и годы» К. Федина, которые расцениваются в книге как «блестящая победа реалистического направления в социалистическом эпосе» (стр. 103).

В последней, седьмой главе «Ранняя советская проза за рубежом» приводятся высказывания выдающихся деятелей мировой культуры, которые отводили и продолжают отводить почетное место в прогрессивной литературе мира советским романам, повестям и рассказам 20-х годов за то, что те несли с собою высокие идеи революции и социализма, призывали к миру и братству всех трудящихся.

Изучение прозы в ее жанровом многообразии позволило М. В. Минокину поставить вопрос о формировании творческого метода советской литературы на основе различных художественных направлений. Так в книге выделены два главных направления — романтическое и реалистическое, в пределах которых, по мнению автора, и совершался процесс образования как отдельных жанровых структур, так и молодого эпоса революции в целом. На основании рассмотренных материалов М. В. Минокин пришел к выводу, что с каждым из этих направлений были связаны свои жанровые формы. И если в романтическом направлении, как считает он, культивировались жанры народно-героической повести и новеллы, то в реалистическом — документально-художественные произведения, психологическая повесть, рассказ и роман в разных его вариациях.

Вопрос о романтизме и реализме в советской литературе, разумеется, гораздо сложнее, чем это следует из рассуждений М. В. Минокина о четком жанровом разделении романтического и реалистического направлений. Он нуждается, прежде всего, в разграничении таких понятий, как мироощущение, метод, направление, стиль, манера и пр. И тем не менее сама попытка дифференциации творческих тенденций идеологически единой прозы революции кажется несомненно плодотворной.

Книга М. В. Минокина по-своему может способствовать разоблачению известной легенды буржуазных ученых о социалистическом реализме как извне задан-

ном эталоне, к достижению которого будто бы должны были стремиться советские литераторы. С помощью конкретных фактов здесь утверждается та истина, что формирование художественного метода социалистического искусства было живым процессом идейно-творческих исканий. Сами отношения между реализмом и романтизмом характеризуются как непрерывное соревнование, отражавшееся на состоянии различных жанров прозы.

В этой связи хотелось бы только добавить, что разные литературные направления, равно как и разные жанры, видимо, не только соревновались, но и вполне успешно, так сказать, сотрудничали в области художественного постижения нового человека и нового мира, взаимодействуя и сплаваясь в единстве творческого метода советской литературы. Недаром и сам автор книги признает, что даже в пору количественного преобладания романтических произведений успешно развивалась реалистическая проза. Наверно, в том и заключалась жизнеспособность молодого искусства революции, что с самых первых шагов оно смогло мобилизовать все, в том числе и жанрово-стилевые ресурсы, чтобы отражать жизнь с максимальной полнотой, с разных сторон и точек зрения.

Книга М. В. Минокина не свободна от недостатков, часть которых связана, скорее всего, с ограниченными возможностями жанра учебного пособия. Не имея возможности с достаточной полнотой разворачивать научную аргументацию, автор подчас ограничивается формулировками, которые выглядят чересчур прямолинейными и оттого спорными. Думается, что затронутый в книге важный вопрос о связи жанровых структур с гуманистическими идеями более сложен, чем о нем пишет исследователь. Неудачным, чересчур узким и даже школярским представляется уже само выражение «гуманистическая тема» как определение гуманистического содержания литературы. А кроме того, вряд ли приемлемо категорическое суждение, будто «гуманистическая тема обязательно связана с изображением характера, в то время как тема массового героического подвига могла быть воплощена в образе народной массы» (стр. 18). Разве не содержится «гуманистическая тема» в поэме А. Блока «Двенадцать», где поэт по-своему освятил революционные деяния народа религиозным символом высшей человечности — образом Христа? Однако характеров как таковых в этом произведении нет. А с другой стороны, в романе Д. Фурманова «Чапаев», где на переднем плане находятся именно человеческие характеры, главной является как раз тема «массового героического подвига». В данном случае нужен был, по-видимому, более тонкий анализ, углубляющийся в качественное своеобразие тех разных форм, в каких возможно воплощение «гуманистической темы» в произведениях и с героем-массой, и с индивидуализированными характерами.

Нельзя не учитывать, что гуманистическое содержание ранней революционной прозы проявлялось прежде всего в том беспредельном доверии, с каким относилась она к человеку, не сомневаясь в его способности духовно совершенствоваться не иначе как в ходе общественно полезной деятельности, в борьбе за справедливый строй всей жизни. Именно этот процесс, если можно так сказать, самоочищающего движения человеческих душ в революции был главным содержанием первых советских романов, повестей, рассказов. А художественно такое содержание писатели претворяли по-разному — то прямо, фабульно прослеживая пробуждение народного самосознания в испытаниях гражданской войны («Железный поток» А. Серафимовича), то косвенно-аналитически раскрывая сложные коллизии психики мятущегося в поисках истины человека («Вор» Л. Леонова).

Представляется несколько преувеличенной и высокая оценка, какую дает М. В. Минокин роли документализма в становлении реалистической прозы периода революции и гражданской войны. Действительно, пристальное внимание прозаиков 20-х годов к подлинным событиям и лицам обнаруживало общую потребность литературы тех лет в максимальном сближении с реальностью революционного мира. Но при отдельных крупных успехах увлечение документализмом, а иногда стилизация его, явилось все же только первоначальной стадией формирования реалистического метода. И большие художники чем дальше, тем заметнее отходили от прямого воспроизведения жизненных реалий и типажей. Они старались овладеть высоким и трудным искусством художественной типизации, следуя тем самым одной из коренных традиций русской прозы. Примечательно, что даже Д. Фурманов, наиболее мастерски использовавший в своем «Чапаеве» документальную основу, тоже мечтал, как упоминает об этом и М. В. Минокин, написать в дальнейшем уже «настоящий роман» с участием не действительных, но непременно «вымышленных лиц».⁶

Можно было бы указать и на некоторые другие частные просчеты и спорные места, встречающиеся в рецензируемой книге. Но не они определяют значение этой полезной работы. Рассчитанная на популяризацию научных знаний, она свидетельствует о достаточно высоком уровне современного, так сказать, практического

⁶ Дм. Фурманов, Собрание сочинений в четырех томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1961, стр. 310.

литературоведения. А кроме того, труд М. В. Мипольца доказывает, что обобщающий проблемно-жанровый подход к изучению советской повествовательной литературы стал нынче уже главенствующим и даже приобрел характер общей литературоведческой тенденции.

В книге В. В. Гуры «Роман и революция» тенденция эта реализуется с особой последовательностью и целенаправленностью. Здесь предметом специального проблемно-жанрового изучения послужил один из важных периодов в развитии русского советского романа — 20-е годы.

В печати уже отмечалось, что монография «Роман и революция» представляет собой «итоговое завершение определенного этапа научных исследований».⁷ Ее автор, в самом деле, широко использует и конкретные наблюдения, и общие выводы своих предшественников. Он ссылается притом и на двухтомную «Историю русского советского романа», и на продолжившую опыт этого коллективного труда книгу Л. Ф. Ершова «Русский советский роман. Национальные традиции и поваторство», где советская романистика едва ли не впервые изучалась в типологическом аспекте.

Заметим сразу, что в иных случаях близость к названным работам, проявляющаяся в самой логике повествования, демонстрации материалов, может показаться чрезмерной. Однако в целом избранный исследователем путь подведения итогов оказался плодотворным. Он привел к ряду хотя и не всегда беспорных, однако новых суждений, побуждающих в свою очередь к дальнейшему изучению советской романистики. Книга В. В. Гуры ценна уже тем, что многие произведения, только обозначенные, подобно вехам, в прежних трудах о прозе, рассмотрены здесь обстоятельно, вдумчиво, с вниманием к их тематике, проблематике, к формально-стилевому и жанровому исканиям. В результате существующие представления о литературном процессе 20-х годов заметно углубились. Даже самая ранняя проза предстала в ее полной историко-литературного значения внутренней сложности и многосоставности. Подробно проанализированное содержание произведений таких в свое время видных, но впоследствии забытых прозаиков, как А. Бибиц, Н. Степной, П. Бессалько, А. Аросев и другие, привело к выводу о серьезности социально-нравственных вопросов, какими задавалась советская проза с самых первых своих шагов. По мнению В. В. Гуры, в тех несовершенных еще формах, в каких существовал сначала эпос революции, уже затрагивались такие, ставшие позже генеральными для советского романа проблемы, как «проблемы массы и руководителя, любви и долга, нравственного обогащения личности, участвующей в народной борьбе за освобождение» (стр. 67).

Но В. В. Гура далек от мысли об одномоментном рождении советского романа со всеми его отличительными свойствами. Напротив, он исходит из того, что реалистический роман в советской литературе 20-х годов сложился не сразу, «его особенности кристаллизовались в процессе многолинейной эволюции» (стр. 395). И выяснение этапов этого процесса, его логики явилось как бы сюжетным стержнем всей книги. Начав с главы о возникновении жанра романа, его истоках в России (глава первая — «Вчера и сегодня русского романа»), рассмотрев затем пути освоения романтических форм в литературе первых лет Октября (глава вторая — «На переломе»), а также своеобразие романа начала 20-х годов (глава третья — «Становление жанра»), автор книги перешел к анализу новаторских открытий первых романистов (глава четвертая — «Народ и герой»). Отдельную главу он посвятил типологическим разновидностям и эстетическим принципам социалистического реализма в романе о революции (глава пятая — «Реализм романа») и завершил свое исследование главой о романах-эпопеях как вершинных явлениях романистики 20-х годов (глава шестая — «Рождение романа-эпопеи»).

В центре внимания исследователя находится проблема, которая вынесена в заглавие книги — «роман и революция». В. В. Гура считает, что советский роман возник как форма отражения революционных процессов Октября и, чутко откликаясь на бурные, небывалые перемены, искал средства и способы изображения нового человека как активного творца своей судьбы» (стр. 24). Эту мысль он доказывает, характеризуя новаторские особенности романистики 20-х годов как своеобразную творческую реакцию на перемены, которые происходили в России под воздействием Октября.

Автор выступает против модернизации, а также недооценки ранней романистики. Он утверждает, что ее «молодость и совершенство», о чем настойчиво писал когда-то Р. Фокс в своей книге «Роман и народ», были «не только извинительны, но и неизбежны» (стр. 31). Вместе с тем для В. В. Гуры первое пооктябрьское десятилетие — это не только «период вызревания и становления социалистического реализма», на чем настаивают часто историки литературы, но и время большого творческого взлета, выдающихся художественных открытий.

Опираясь на принцип конкретно-исторического анализа и стараясь подчеркнуть обусловленное временем своеобразие молодого эпоса революции, автор втор-

⁷ В. Пудожгорский. Время романа. «Литературная газета», 1974, № 28, 10 июля.

гастся в область некоторых устоявшихся представлений и вносит необходимые уточнения. Важны его поправки к вопросу о сюжетности, который остро дебатировался в свое время и не потерял актуальности доныне, ибо касается понимания общих путей развития русской прозы. Исследователь отвергает мнение некоторых критиков 20-х годов, упрекавших раннюю советскую литературу в бессюжетности и призывавших к утверждению «европейского формирующего начала над разбродом славянской стихии».⁸ Он доказывает, что содержание первых романов и повестей о революции не было аморфным. Оно по-своему организовывалось идеей классовой борьбы, а динамика повествования диктовалась «не динамикой авантюрного сюжета, а напряжением схватки революционного народа со старым миром» (стр. 156—157).

Убедительны возражения В. В. Гуры и против того, чтобы в созданных первых советскими прозаиками обобщенных образах революционной массы видеть только слабость ранней советской литературы, связывать пафос «безымянности» с культом будто бы «стихийности» революции и не замечать, что это крайнее обобщение было преднамеренным, служило «скульптурно-монументальному изображению народа в революции» (стр. 200).

К сожалению, в ряде других случаев автор книги не решается на пересмотр устаревших или упрощенных взглядов. Он не вникает, например, в ставшую ныне хорошо известной сложность судеб некоторых видных русских прозаиков, оказавшихся после революции в эмиграции. Так, А. Ремизов однозначно характеризуется им как «истый мракобес» (стр. 72). В. В. Гура отрицает всякое влияние Ремизова на прозу 20-х годов, несмотря на то, что сами писатели тех лет постоянно упоминали об этом влиянии, имея в виду как пронизывающие ремизовское творчество идеи сострадания к униженным и отверженным, так и культуру «сказа», над притиском которой отечественной прозе немало, вслед за Лесковым, потрудился Ремизов. Как бы идя по следам пресловутых рапповских представлений о «неполноценности» писателей-«попутчиков», половинчато оценивает В. В. Гура творчество А. Толстого. И признавая, что автор «Хождения по мукам» рассматривал уже первую книгу этой своей трилогии как «роман о судьбах России», он, тем не менее, считает, что в «Сестрах» писатель якобы «не ушел от созерцательного описания „частных жизней“», а персонажи романа замыкались «в мире личных переживаний и стремлений к „семейному“ благополучию» (стр. 145).

В иных случаях полемика В. В. Гуры с оппонентами воспринимается как недостаточно обоснованная. Не получился у него спор с А. Бушминим, который писал в свое время о преобладании в ранней советской прозе произведений, изображавших судьбы крестьянства. Автор книги «Роман и революция» утверждает, будто мнение это было порождено историческим периодом, «когда круг наблюдений был искусственно ограничен» (стр. 118). Не говоря о том, что первое серьезное исследование, посвященное повествовательной литературе 20-х годов, едва ли правомерно подверстывать под известные отрицательные моменты в истории литературной науки 50-х годов, В. В. Гура неправ и по существу. Заявив, что прозаики «широко изображали судьбы разных социальных слоев» (А. Бушмин и не отрицал этот факт, а писал о преобладании одних произведений над другими), он затем переходит к анализу романов и повестей, большинство которых, оказывается, действительно было посвящено изображению крестьянства в революции.

Конкретно-исторический подход к романистике помог В. В. Гуре определить общее направление, в каком она развивалась, двигаясь, по мнению исследователя, от наивных хроник к глубоким эпопеям. Однако, стремясь к четкому выявлению этого направления, автор книги подчас как бы выпрямляет отдельные повороты, уходит от сложности литературного процесса. Некоторые факты он насильственно монтирует в том порядке, какой соответствует предлагаемой схеме: «хроника—эпопея». Нарушением реальной логики формирования советской литературы кажется, например, трактовка романа Серафимовича «Железный поток» как своего рода «плацдарма» (стр. 241), который затем будто бы стал осваиваться и расширяться авторами таких произведений, как «Города и годы», «Дело Артамоновых», «Барсуки», «Цемент» и др. Начать с того, что перечисленные здесь романы появились почти одновременно с «Железным потоком». А самое главное — они знаменовали качественно другой, чем отразившийся в романе Серафимовича, этап развития советского эпоса. И если уж говорить о «плацдарме», то в данном случае резоннее было бы назвать не «Железный поток» с его тенденцией к предельной обобщенности характеров и положений, а фурмановского «Чапаева», действительно обозначившего начало победного шествия советской социально-психологической прозы, которую блестяще представили названные затем В. В. Гурой романы Федина, Горького, Леонова, Гладкова. Думается, что и формирование эпопеи следует соотносить не столько с ранними романами-хрониками, сколько именно с опытом социально-психологических романов середины 20-х годов. Естественно,

⁸ А. Слонимский. В поисках сюжета. «Книга и революция», 1923, № 2 (26), стр. 6.

что при этом должно быть учтено воздействие и тех достижений в изображении социальных конфликтов и событий, какими обогатил советскую литературу героико-монументальный эпос революции.

Вопрос о зависимости между романным жанром и творческим методом имеет в книге В. В. Гуря принципиальный характер. Собственно, этот вопрос и является той главной теоретической проблемой, с которой автор подошел к изучаемому материалу.

В. В. Гуря придерживается мнения, что роман является детищем реализма. И проза 20-х годов анализируется им «в соотношении развития романа как жанра и реализма как творческого метода» (стр. 43). В книге, например, показано, почему не смогли создать романа представители модернистского направления. Автор считает, что модернисты фактически умерщвляли роман, ибо уничтожали главное в нем — «лишали живых человеческих характеров, крупных социальных идей» (стр. 68).

В этой связи, однако, хотелось бы пожелать более основательного объяснения того, почему модернистское направление, несмотря на свою ущербность, смогло все же завоевать известный авторитет среди прозаиков 20-х годов, особенно среди молодежи. Здесь мало, по-видимому, сказать, что «ирреальный» модернистский роман «оказался той под рукой находившейся формой, в которую пытались облечь революционное содержание эпохи» (стр. 83). «Под рукой» находились тогда и формы новой реалистической прозы XX века (М. Горький, И. Бунин). Вероятно, автору следовало бы вспомнить о том, что модернисты активно боролись за лидерство в искусстве. Им вполне ощущалась потребность эпохи в романе с новым отношением героев и обстоятельством. Они открыто претендовали поэтому на расширение рамок так называемого «семейного» романа классиков. И если Ф. Сологуб ринулся после революции в несвойственную ему ранее социальность («Заклинательница змей»), то А. Белый во всеуслышание объявлял себя пророком нового, революционного эпоса («Революция и культура»). Не тем ли, в первую очередь, и был вызван ореол «авангардности», который пусть недолго, однако же окружал модернистскую прозу?

В дополнительных размышлениях автора нуждается и вопрос о зависимости между романом как жанром и реализмом как творческим методом. То обстоятельство, что в 20-е годы роман успешно развивался на почве реалистического метода, раскрыто в книге «Роман и революция» с достаточной убедительностью. Однако остается неясным, жизнеспособен ли этот жанр в рамках иного, чем реализм, творческого метода. Может ли развиваться роман как явление, скажем, романтического или натуралистического метода? Или его жизнь неразрывно связана только с реализмом?

В целом книга В. В. Гуря «Роман и революция» демонстрирует бесспорные успехи проблемно-жанрового изучения литературы. Автору удается доказать жизнеспособность романа исходя из конкретного анализа его жанровых особенностей. Полемизируя с теми, кто считает, что исходным моментом романтического повествования является «объем изображаемого жизненного материала» и, соответственно, «объем произведения»,⁹ он убеждает, что роману присуща качественно иная, нежели другим повествовательным жанрам, система изобразительных средств. И что ценно, исследователь раскрывает не только формально-структурную, но и глубоко содержательную функцию последних. В совокупности свойственной роману образной специфики, приемов и способов повествования содержится, по заключению В. В. Гуря, возможность высокой, если не высшей, степени правдивого отражения жизни человека и общества.

Надо сказать, что некоторые критики и литературоведы продолжают недооценивать проблемно-жанровый анализ литературы, полагая, что «система жанров, жанровые критерии могут быть лишь вспомогательным инструментом исследования».¹⁰ Поэтому особого внимания заслуживают работы, в которых изучение природы романного жанра является самостоятельной задачей и служит основанием для широких суждений о коренных закономерностях его развития.

К числу таких работ относятся монография И. К. Кузьмичева «Герой и парод», несомненно наиболее значительная и интересная среди рецензируемых нами книг. Талантливо написанная, она привлекает сочетанием оригинальных идей с обстоятельной научной разработкой затрагиваемых вопросов. Книга эта не оставляет читателя равнодушным, будит мысль, вызывает на спор.

В центре внимания автора находятся произведения художественной прозы на темы Великой Отечественной войны. Об этих произведениях, ретроспективно освещающих события героического прошлого, написано уже немало статей и даже

⁹ М. Кузнецов. О специфике романа. В кн.: Проблемы теории литературы. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 236.

¹⁰ Л. Якименко. Художественная мысль и социальный прогресс. В кн.: Литература и современность, сб. 12. Статьи о литературе 1972 года. Изд. «Художественная литература», М., 1973, стр. 85.

книг. Сюда относятся статьи самого И. К. Кузьмичева, а также появившиеся совсем недавно исследования В. Чалмаева «Огонь в одежде слова» (1973), А. Бочарова «Человек и война» (1973) и др. Но рецензируемая книга И. К. Кузьмичева занимает среди этих работ особое место. В ней ставится задача сложная и не совсем обычная. Если в трудах, о которых говорилось выше, рассматриваются истоки явлений, уже существующих в литературе, то здесь совершается дерзкая попытка решить вопрос, сопряженный если не с предвидением произведений, которые рано или поздно, но, по мнению исследователя, должны появиться, то, во всяком случае, с определением причин, отчего эти произведения пока не появились. «Тридцать лет создаются эпические полотна о Великой Отечественной войне,— говорится в авторском вступлении. — Написаны сотни повестей и романов, среди которых немало весьма значительных и интересных. Но сколь ни внушительны эти результаты, все еще нет памятника, равного тому, какой воздвигнут героям гражданской войны и революции, скажем, — „Тихому Дону“ Михаила Шолохова или трилогии Алексея Толстого „Хождение по мукам“» (стр. 5). И читатель приглашается к раздумьям «о нелегких путях новой „Войны и мира“» (стр. 8).

Исследователь начинает с того, что приводит к некоторому единству существующие ныне взгляды на повествовательные жанры и характер их исторической эволюции. В главе первой «К типологии современных жанров» он определяет свое отношение к роману как современной литературной форме в ее связях с другими разновидностями прозы. Известны теории «размывания» литературных жанров. Позиция И. К. Кузьмичева заключается в отстаивании прочной жанровой определенности. Исследователь вступает в спор с приверженцами «нигилистического» направления, которые, начиная еще с 20-х годов (Б. Кроче), пытаются развить идею распада поэтических форм. Он отдает должное авторам «Теории литературы» (1964), восстановившим доверие к родовым формам литературы. Однако освещение ими судеб жанровых форм считает неудовлетворительным.

Как одна из наиболее фиктивных, несостоятельных, критикуется им точка зрения, будто роман — это «индивидуальная жанровая форма», зависящая только от таланта того или иного романиста и не управляемая никакими едиными законами. И. К. Кузьмичев считает, что таким образом уничтожается само понятие жанра, ибо сводится оно к стилевым особенностям отдельных авторских решений. Он настаивает на том, что роман — не индивидуальная, а, напротив, так сказать, «коллективная жанровая форма», в том смысле, что хотя каждый значительный роман обогащает эту форму чем-то своим, «результаты становятся достоянием коллективного творчества». Высказывая далее мысль о своеобразном подобии жанровых модификаций формам языка, автор справедливо замечает, что «жанротворчество в искусстве имеет не большее значение, нежели пресловутое словотворчество» (стр. 24).

Одновременно ведется в книге полемика и с мнением некоторых ученых (В. Кожин, В. Сквозников) об «интеграции» жанров и образовании некой «синтетической формы» как характерном направлении в развитии литературы XX века. И. К. Кузьмичев утверждает, что в эпоху реализма постепенно прокладывает себе дорогу другая закономерность: происходит не слияние, а «дифференциация жанровых литературных форм» (стр. 34).

Идея укрепления жанровой определенности и дифференциации форм находит в соответствии с жизненной реальностью нашего времени. Все усложняющаяся действительность требует и от искусства максимального разнообразия художественного «инструментария». Однако авторские формулировки в данном случае представляются чересчур категоричными. Дело в том, что в живом литературном процессе границы между отдельными явлениями далеко не всегда проводятся четко. Отмечая консервативную устойчивость, традиционность жанров, автор книги и сам признает, что путь жанрового развития сложен, подчас приводит «к смещению жанровых центров, к изменению „образцов“» (стр. 33). К этому следовало бы добавить, что иной раз «смещение жанровых центров» происходит не только за счет внутрияжанровых качественных изменений, но также и в результате внешнего соприкосновения — объединения или соперничества жанров между собой. Явление это обнаруживается с особой силой в переломные моменты общественной истории. Наблюдалось оно, например, в середине 20-х годов, когда границы между романом и повестью утратили жанровую отчетливость, что соответствовало стремлению литературы как бы соединить все свои возможности для решения новых идейно-художественных задач, возникших перед нею в период перехода от войны к миру. Нечто подобное происходило, по-видимому, и в годы Великой Отечественной войны, о которых пишет И. К. Кузьмичев. Недаром в его книге встречаются отдельные упоминания о фактах своеобразного «общения» жанров. Автор констатирует, что в советской литературе военных лет имело место такое «уникальное явление», как «поединок между повестью и романом» (стр. 118); он замечает, что «союз повести с очерком в годы войны был длительным и прочным» (стр. 123), и пр.

Отстаивание идеи постоянства жанровых форм служит теоретическим предисловием к последующим размышлениям автора о специфике жанра героической эпопеи (глава вторая — «Границы романа и эпопеи»).

И. К. Кузьмичев одним из первых берется за изучение вопроса о внутриродовом, т. е. жанровом делении советского эпоса. С этой целью им анализируется весьма обширный литературоведческий материал. Автор подробно останавливается на типологических концепциях прозы, существующих в советской науке начиная с 20-х годов и до настоящего времени. Специально рассматривает он суждения о своеобразии повествовательных жанров, высказанные в разное время крупнейшими авторитетами мировой культуры (Аристотель, Гегель, Шеллинг, Белинский, Горький). Наконец, обращаясь к выдающимся произведениям русской классической и советской литературы, автор излагает собственный взгляд на проблему внутрижанровой классификации повествовательных форм.

Не со всеми выводами И. К. Кузьмичева можно согласиться. Иные из них скорее побуждают к раздумьям, вызывают сомнения, чем убеждают. Таково, в частности, определение новаторства советского романа по сравнению с классическим.

Представляется верным, что новаторство это проявляется в изменении вида отношений между героями и обстоятельствами. Однако существо самих изменений обозначено автором не всегда с достаточной определенностью. Убедительнее выглядит та часть рассуждений, где говорится, что у нового романа сохраняется интерес к личности, но с той существенной разницей, что связан этот интерес «не с разрушением личности, как в дореволюционном романе, а с процессом становления и развития человека новой, социалистической формации» (стр. 59). Здесь исследователь касается главной отличительной особенности советской литературы — ее оптимистической веры в прогресс человека и общества.

Не столь бесспорны наблюдения над переменной функцией обстоятельств, среды. По мнению И. К. Кузьмичева, в реалистическом романе XIX века герой «был полож на путника,двигающегося по „улице жизни“, в то время как она оставалась неподвижной в своей социальной сущности» (стр. 59). Но разве всегда обстоятельства, окружающие героя, были такими в «старом» романе? Разве не менялась «социальная сущность», скажем, обстоятельства, в которых жил и действовал персонажи «Войны и мира», чье сознание и поступки не только отражали сдвиги национальной истории, но и с большей или меньшей степенью гражданской активности содействовали этим сдвигам?

С подобной же неточностью формулировок сталкиваешься и там, где речь идет об определении различий между романом и эпосом. То, что различия эти реально существуют, действительно «не подлежит сомнению» (стр. 63). Но в чем конкретно состоят они? И. К. Кузьмичев полагает, что одно из важных различий заключается в неодинаковом типе «конструктивного элемента» повествования. Если в романе роль начала, организующего действие, исполняет «логика характера», то в эпосе — «логика событий». Бесспорно, эпос и в самом деле обладает гораздо большим масштабом изображения общественных событий, нежели роман. Однако высказанная автором в этой связи альтернатива плохо соотносится с литературной реальностью. Едва ли можно согласиться с тем, будто «ведущая конструктивная роль» в «Тихом Доне» принадлежит главным общественным событиям изображаемой эпохи, т. е. революции, чего «никак не скажешь ни про „Как закалялась сталь“, ни про „Судьбу человека“» (стр. 63). Не вернее ли считать, что во всех названных произведениях — и в эпосе, и в романе, и в рассказе — «логика характера» нерасторжима с «логикой событий», и наоборот? В противном случае придется, вопреки истине, считать и «Поднятую целину» не романом, а эпосом. Ведь никто, видимо, не станет возражать против того, что «логика событий» периода коллективизации играет там не менее важную конструктивную роль, чем «логика характера» любого из персонажей.

Что касается жанровых различий между романом и эпосом, то их, вероятно, надлежит более последовательно связывать с характером проблематики каждого из жанров. И здесь можно согласиться с И. К. Кузьмичевым, когда он, присоединяясь к существующему мнению о том, что эпосом свойствен «большой масштаб, служащий «исчерпывающему раскрытию всех этапов душевной жизни героев, всех их взаимоотношений и связей» (А. В. Чичерин), что эпос «трактует самые коренные вопросы бытия» (Г. Д. Гачев), делает свой вывод: «Форма эпоса наиболее универсальна и всеобъемлюща» (стр. 62—63).

Придя к важному для понимания особенностей изучаемого жанра заключению о том, что «для современной эпопеи основным способом добывания художественной правды является синтез на основе романтического анализа» (стр. 63), автор книги переходит к рассмотрению того, как исторически складывалась эта повествовательная форма, соединившая в себе два ведущих способа художественной типизации.

В главе третьей «Рождение революционной эпопеи» И. К. Кузьмичев обращается к истокам эпического искусства. Он прослеживает длительный путь трансформации, пройденный эпосом в стремлении совместить «мысль народную» с эпической целью — всестороннего охвата жизни. В этой связи высказывается немало оригинальных суждений. Таковы, в частности, конкретные наблюдения над существованием в творчестве Л. Толстого «двух центров» (высшее общество и народ) с двумя «стилистическими потоками», что противоречило закону эпического един-

ства и преодолевалось автором первой русской эпопеи с помощью «обратной перспективы», когда «мысль народная» выступала в качестве главного мерила человеческих поступков и общественных деяний. Но наиболее ценной частью главы представляются страницы, посвященные повести М. Горького «Мать» как своеобразному предвестью нового, социалистического эпоса. И. К. Кузьмичев считает, что «разум революции — вот главный предмет повести „Мать“, ее основная тема» (стр. 89). Исследователь доказывает, что поэтизация не просто разума, но «революционной мысли», проникающей в самые сердца людей и овладевающей массами, и есть то «величайшее открытие в искусстве XX столетия» (стр. 95), у «колыбели» которого стоит горьковская «Мать».

Идея об имеющей общенародное значение «большой мысли» как неотъемлемом свойстве эпопей становится далее своеобразным критерием, с помощью которого автор книги пытается выявить тенденции развития художественной прозы на темы Великой Отечественной войны. Сначала И. К. Кузьмичев анализирует прозу, созданную по горячим следам событий 1941—1945 годов (глава четвертая — «Подвиг и герой»). Автор уделяет место определению жанра повести, которая является пока наименее изученной формой советской прозы. Интересны соображения о типологии повестей военного времени (героико-документальная повесть, повесть-эпопея), о взаимовлиянии повести и очерково-документальных жанров, о циклизации малых форм и пр. Свежестью конкретных наблюдений привлекает анализ военной прозы М. Шолохова, Л. Леонова, Н. Тихонова, К. Симонова, Б. Полевого, А. Бека, Л. Соболева, Вл. Ставского и др.

Среди ведущих задач главы — доказательство того, что в прозе военного времени с самого начала «жила мечта об искусстве масштабном» (стр. 150). Именно поэтому не роман, а повесть, как жанр, расположенный к отражению «жизни народной», преобладала в прозе периода войны. Надо полагать, что и некоторые другие причины мешали лидерству романа, в том числе его меньшая, по сравнению с повестью, а тем более рассказом, очерком, жанровая мобильность. И тем не менее нельзя не согласиться с исследователем, что героическая повесть, склонная больше к синтезу, чем к анализу, хорошо отвечала духу эпохи, когда в жизни всех и каждого личное отступало на второй план перед общенародным.

Из конкретного анализа ряда повестей явствует, что жанр этот претерпевал в годы войны серьезную внутреннюю перестройку. Повесть словно бы хотела превозмочь самую себя, превзойти собственные возможности. Автор книги показывает сам процесс этой перестройки, отдельные его направления и этапы. Но надо заметить, что, стремясь выявить ведущую тенденцию развития жанра, Кузьмичев, к сожалению, бывает подчас недостаточно внимателен к произведениям как таковым, независимо от того, насколько успешно сближаются они с эпопеями.

Критик И. Козлов уже писал в этой связи о «спорности оценок», какие дает И. К. Кузьмичев отдельным книгам, и отвергал, в частности, будто бы выдвинутые исследователем «обвинения» против повести А. Бека «Волоколамское шоссе».¹¹ Думается, что здесь должна идти речь не об «оценках» и «обвинениях», а о подходе к произведениям. Повесть А. Бека вошла в нашу военную литературу как одно из крупных ее завоеваний. И автор книги «Герой и народ» не сомневается, что в свое время «Волоколамское шоссе» явило собой «наиболее зрелую и законченную форму» (стр. 143) художественно-документальной очерковой повести. Однако в данном случае он интересуется лишь тем, почему эта повесть, так сказать, «не выросла» до эпопей.

И тут исследователь, думается, неправ. По сравнению с героями эпопей, отражающими всю полноту народной жизни, герой А. Бека комбат Момыш-Улы кажется И. К. Кузьмичеву человеком с «узким профессионализмом» жизненного опыта, ограниченного насущными обязанностями и заботами строевого командира в боевой обстановке. Но ведь в документально-очерковой повести писатель не мог показать своего героя с разных сторон. И. К. Кузьмичев и сам признает, что в «Волоколамском шоссе» эта форма, «дойдя до совершенства, как бы замкнулась в себе и стала невосприимчивой к инородному материалу» (стр. 147). Это верное положение следовало бы распространить и на героя повести. Строгие жанровые рамки не вмещали присущих большой прозе вымысла, условности, способствующих раскрытию личности героя в разных жизненных обстоятельствах и нравственно-психологических аспектах. Словом, герой А. Бека кажущейся «ограниченностью» своей обязан избранному писателем жанру. Однако он не перестал быть подлинным героем, ибо документально-очерковая повесть запечатлела пусть немногие, но самые важные, ударные черты человека на войне. Этот жанр как бы реализовал тогда одну из двух особенностей эпоса. Героическая повесть воспроизвела документальную правду народной жизни, синтезировала исторический смысл событий Великой Отечественной войны, создала обобщенный образ советского человека. Что касается второй особенности эпоса, связанной с анализом глубин человеческой личности,

¹¹ И. Козлов. Бесспорность подвига и спорные оценки. «Литературная газета», 1974, № 19, 8 мая.

то она, по мнению автора, временно утратившая актуальность, стала развиваться в советской литературе послевоенного времени, но уже не повестью, а главным образом романом.

«Пути и перепутья послевоенной прозы» (стр. 178) — центральная проблема последней, пятой главы книги И. К. Кузьмичева. Исследователь считает, что «у послевоенных книг о войне есть одна общая отличительная черта: все они так или иначе обращают свои взоры прежде всего к человеку и человеческому, поднимают проблему гуманизма до трагического звучания» (стр. 180). В свете этой генеральной проблемы реализма он и рассматривает обширный эпос войны, созданный в мирное время усилиями как известных писателей (О. Гончар, К. Федин, Э. Казакевич, Ф. Панферов, К. Симонов, И. Эренбург, А. Чаковский, Г. Коновалов и др.), так и молодыми авторами, которые с темой войны вошли в советскую литературу (Ю. Бондарев, В. Быков, В. Богомолов, Г. Бакланов, И. Шемякин, А. Адамович, А. Андреев и др.).

Исследователя интересует вопрос, что представляет собой послевоенный роман с типологической точки зрения, какие изменения произошли в романном жанре по сравнению с предыдущими десятилетиями его истории, о чем свидетельствуют эти изменения — о подъеме ли формы или, напротив, о кризисе ее. Соглашаясь с общей характеристикой состояния романа послевоенных лет, данной в «Истории русского советского романа», И. К. Кузьмичев полагает однако, что авторы этого труда рисуют «слишком безмятежную картину романного бытия». Он, напротив, убежден, что в эти годы среди романистов «идет напряженный, непрекращающийся спор о путях к художественной правде» (стр. 183). И старается постичь существо этого спора.

Можно сказать, что в главе оказались отражены все сколько-нибудь значительные проблемы, волновавшие послевоенную романистику. Здесь дается содержательная оценка «панорамного романа», романа «без главных героев», характеризуется дискуссия вокруг «положительного героя», обсуждается феномен «лирической прозы». Особо говорится о напумевшей в свое время теории «глобуса» и «карты-двухверстки» как двух разных масштабов литературы, выясняется направление исканий, сопряженных с проблемой национального характера, традиций и новаторства, документализма и пр.

В обсуждении этих проблем и в самом факте их возникновения автор книги усматривает противоборство двух характерных для послевоенного романа тенденций. Одну из них он соотносит со стремлением романистики вплотную приблизиться к человеку, вторую — с ее тяготением к крупномасштабным обобщениям. Таким образом, за полемикой вокруг так называемой «окопной правды» и «монументализма» исследователь видит признаки того, что послевоенная литература стала ощущать острую потребность в произведениях, способных «захватить все», «соединить человека, народ и историю в некое неразрывное целое» (стр. 327). Иными словами, он констатирует назревшую потребность в большом эпосе.

Необходимо отдать должное исследовательской смелости автора книги. Свои теоретические суждения о судьбах современной эпопеи он строит во многом на материале, который еще совсем не отстоялся. Не приходится поэтому удивляться, что некоторые из его мнений и оценок кажутся спорными.

Чересчур прямолинейно говорится, например, о том, что принцип изображения народного характера, к которому прибег автор «Привычного дела», не вполне согласуется «в самом главном с лучшими традициями русского советского романа» (стр. 193). Классики социалистического реализма, на которых ссылается И. К. Кузьмичев, действительно приветствовали внутреннее движение человеческой личности, однако они не менее заинтересованно поддерживали идею бережного сохранения нравственных ценностей, исторически накопленных народом, о чем, собственно, прежде всего и печется В. Белов в своей не свободной от недостатков повести.

Страаницы, посвященные трилогии К. Симонова «Живые и мертвые», занимают в книге непропорционально большое место. Слишком детальный анализ приобретает чуть ли не самоудовлетворяющий характер. Впрочем, без такой тщательности и подробности аргументов автору, по всей вероятности, было бы трудно доказать свою мысль о том, что хотя среди всех романов о войне произведение это и является пока что «наиболее интересным, сложным и вместе с тем противоречивым» (стр. 217), в жанровом (а не в оценочном) отношении оно не может считаться классическим, достигшим высших образцов отечественного эпоса. Правда, некоторые чересчур пространные рассуждения о жанрово-композиционных недочетах симоновских военных романов все же кажутся излишними. Автору достаточно было бы сослаться на мнения, уже высказанные по этому поводу другими исследователями. Л. Лазарев, например, еще в 1965 году писал о том, что Симонову не вполне удалась масштабность личности Синцова как эпического героя. И в результате «тема народа на войне, народного подвига и народной беды постепенно отодвигается на второй план», как только автор романа «Солдатами не рождаются» «переводит внимание с того, что видит Синцов, с того, что он переживает вместе

с другими, на него одного».¹² Позже В. Новиков, подчеркивая, что в эпическом произведении система образов «должна в конечном счете иметь свою завершенность, стройность и соответствовать логике истории», отмечал, что «такой завершенности роману „Солдатами не рождаются“ в финальных главах не хватает».¹³

Глава о военном романе достойно впечатляет раздумья автора книги о судьбах современной эпопеи. И. К. Кузьмичеву удалось доказать, что проблема романа-эпопеи становится в наши дни насущной проблемой развития прозы. Исследователь признает, что порожденное известными неудачами многотомного «панорамного» романа предубеждение против эпопеи пока еще не совсем развеяно. Тем не менее он выражает уверенность в перспективной жизнеспособности этого жанра. По словам автора, рассмотренный в его книге эпос о войне «вырос в большую литературу, которая является лучшей гарантией рождения произведения, близкого по своему значению „Войне и миру“ и „Тихому Дону“» (стр. 335).

Научное изучение жанров советской художественной прозы начато. Остается пожелать, чтобы эта необходимая и плодотворная работа была продолжена. Только обстоятельное жанрово-дифференцированное исследование литературы может обеспечить объективность и полноту воссоздания общей картины ее развития.

А. И. ПАВЛОВСКИЙ

КРИТИКА О ПОЭЗИИ НАЧАЛА СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

Поэзия начала 70-х годов быстро оказалась в центре дискуссий. Характерно, что как бы ни были порою противоречивы высказывания относительно тенденций сегодняшнего литературного движения, как бы ни расходились мнения по поводу тех или иных конкретных имен, все же ни у кого не вызывает сомнения, что в конце 60-х и в начале 70-х годов в нашей поэзии действительно произошли заметные изменения. Спор идет о том, имеют ли они принципиальное значение, или же то, что происходит в наши дни, являет собою обычное поступательное движение, отмеченное несколькими интересными новациями, не более. Впрочем, новизну (в той или иной степени) отмечают все. Наиболее бросающийся в глаза признак — конец безраздельного господства так называемой «эстрадности», кризис которой наметился еще в середине 60-х годов. Некоторые критики, даже из тех, кто знает все издержки и слабости предшествующего периода, высказали опасение, что одновременно с утерей вкуса к звучащему стиху, направленному в аудиторию, произойдет и снижение, так сказать, самого тонаса гражданственности, в частности, ослабление внимания к использованию публицистических форм. Быстрое распространение и популярность «тихой лирики» (наименование неудачное, но укоренившееся), казалось, подтвердило некоторые из таких опасений. Появились, однако, и восторженные апологеты «нового поэтического направления», увидевшие в «тихой лирике» своего рода «ренессанс», «новый этап», во всяком случае принципиально новый «период» в истории советской поэзии, причем «новизна» объяснялась отсутствием в стихах определенной группы поэтов открыто выраженной гражданственности, что, как ни странно, расценивалось положительно.

Во всех этих суждениях, во множестве рассеянных по газетам, журналам и книгам, сформулированных подчас с излишней категоричностью и поспешностью, было много неточного, приблизительного, а порою ошибочного.¹ В этом нет ничего удивительного: поэтическое движение последних лет, в самом деле отмеченное новизной, далеко не установилось, не определилось, его основные тенденции и сейчас не очень ясны. Одно лишь можно сказать с определенностью (эту мысль впервые высказал в одной из своих статей еще в 1969 году В. Кожин): наша поэзия на протяжении последних нескольких лет действительно переживает период, к которому вполне приложимо понятие «переходность».

¹² Л. Лазарев. Возвращаясь к пережитому. В кн.: Живая память поколений. Великая Отечественная война в советской литературе. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 328.

¹³ В. Новиков. Художественная правда и диалектика творчества. Изд. 2-е. «Советский писатель», М., 1974, стр. 225.

¹ Например, в одной из статей А. Ланщикова можно было прочесть: «... истекающее сейчас десятилетие завершает собой какой-то очень значительный временной этап нашей поэзии, необычайно противоречивый и многогранный. Начало этого периода я отношу в 60-е годы прошлого века, когда идея „непосредственной пользы“... став знаменем своего времени, отвоевала у истории нашей поэзии целое столетие» (в кн.: День поэзии. 1969. «Советский писатель», М., 1969, стр. 187).

А. Михайлов, говоря о новизне и противоречивости поэтического развития рассматриваемого времени, пишет: «К концу шестидесятых годов мы мало-мальски разобрались в том, что поэзия начала эстетическое перевооружение...»² В этих словах чувствуется и несколько запоздалая констатация определенного отставания литературной критики от реального движения поэзии, и некоторое смущение перед явлениями, находящимися в брожении.

Так или иначе переходный характер поэзии конца 60-х—начала 70-х годов признают как сторонники «тихой лирики», так и ее противники, как апологеты поколения, представленного Е. Евтушенко, А. Вознесенским, Р. Рождественским и др., так и его яростные ниспровергатели, как приверженцы открытой гражданственности, так и ее критики.

Естественно предположить, что мнение о «переходности» нынешнего этапа должно было бы особенно обострить у спорящих сторон потребность в конкретноподсторическом подходе к литературным явлениям сегодняшнего дня. К сожалению, это паллодается не всегда. В этом обзоре мы остановимся лишь на нескольких книгах и отдельных журнальных выступлениях, в которых рассматриваются характерные черты поэтического развития последних лет. Можно сразу же отметить, что, как правило, более объективны и точны, в большей степени приближаются к истине те авторы, которые рассматривают сегодняшний день поэтического развития в сравнительно широкой историко-литературной перспективе, в соотносении с многообразным опытом советской литературы.

* * *

В книге «От истории к современности» (М., 1973) Б. Соловьев пишет, что самым ее названием он «стремился подчеркнуть сложное единство тех процессов и явлений, какие характерны для современной литературы — новаторской по самому своему существу, а вместе с тем неразрывно связанной с теми великими и вечно живыми традициями, вне которых нельзя представить и возможностей ее дальнейшего развития и совершенствования» (стр. 3). Он справедливо напоминает, что не так давно «два отряда литературных работников», т. е. литературоведы и критики, были у нас, по его словам, «слишком резко разделены»: одни, уйдя от современности, занимались только прошлым, а другие, занятые текущей литературой, по существу отрывались от замечательных традиций, не прослеживали их в современности. По мнению Б. Соловьева, с которым нельзя не согласиться, сейчас положение заметно изменилось, но все же и в наши дни «еще сохраняется определенное средоточие между критикой и литературоведением...» (стр. 4). Автор книги подчеркивает, что он «стремился преодолеть... преграду между критикой и литературоведением... стремился... связать события и явления, ставшие уже достоянием истории, с наиболее острыми вопросами текущей литературы (преимущественно поэзии)...» (стр. 4). Это стремление реализовано в книге с несомненным успехом и целеустремленностью.

Статьи о творчестве Н. Некрасова, Ф. Достоевского, А. Блока подводят читателя к правильному и более глубокому пониманию проблем современной поэзии, они как бы создают тот истинный масштаб, о котором нередко забывают иные критики, поспешно возвещающие «конец» столетнего периода русской гражданской поэзии и наступление некоего «ренессанса»... С этой точки зрения и в общем контексте книги даже статьи, носящие, казалось бы, локальный историко-литературный характер, оказываются по своей проблематике и пафосу злободневными и полемичными. Например, статьи о «Весах» («„Весы“, или „коран московских упадочников“») и «Вехах» («„Вехи“, или катехизис предательства»), при всей внешней удаленности предмета исследования от наших дней, на самом деле безусловно участвуют в современных спорах о значении эстетики революционных демократов, о гражданском искусстве и т. д. Б. Соловьев приводит многие факты, показывающие, что идеологи «Весов» в своем стремлении создать новую эстетику и упрочить позиции «чистого искусства» прежде всего обрушивались на заветы революционно-демократической критики, отстаивавшей гражданственность литературы. Видя в декадентском искусстве «великое обновление», своего рода «ренессанс», они ополчались на «столетнее „проповедничество“ русской литературы». Б. Соловьев извлекает из архивной пыли слова одного из идеологов журнала, говорившего: «Неужели все столетнее „проповедничество“ русской литературы, всегда смотревшее на последнюю, как на средство самых разнообразных целей (начиная с монархии и революции и кончая религией), от Державина до Толстого... принесло что-нибудь кроме непоправимого, смертельного вреда чистому искусству, и, прежде всего, творчеству самих проповедников?» (стр. 144). Критик показывает живучесть этих давних и, казалось бы, похороненных воззрений.

Актуальность книги «От истории к современности», в том числе и тех ее страниц, которые посвящены литературе начала века, становится особенно ясной при

² Александр Михайлов. Живут на Руси поэты. Изд. «Современник», М., 1973, стр. 378—379.

чтении некоторых из критических работ последнего времени, где ставятся под сомнение отдельные положения эстетики революционных демократов, в частности утверждение ими принципа «реальной критики», неразрывно связанной, как известно, с идеей общественного, гражданского служения литературы. Мы, разумеется, далеки от стремления проводить какие-либо жесткие, чреватые антиисторичностью аналогии, по все же нельзя не вспомнить именно в этой связи некоторые критические выступления последнего времени. Так, Л. Аннинский в статье «Номинал и обеспечение», подобно А. Ланцикову, писавшему о столетнем засилии гражданской поэзии, тоже ополчается против «вековой традиции российского разночинского восхождения».³ Конкретно это означает у Л. Аннинского неприятие, во-первых, принципа «реальной критики» и, во-вторых, неприятие так называемого «реального человека», который в качестве постоянного героя литературы слишком, по мнению критика, заземлил искусство, привив ему устойчивый вкус к изображению реальных, повседневных дел. Земные заботы, грубая повседневность, утверждает автор, заметно вытеснили из сознания «реального человека» собственно духовное начало. Статья Л. Аннинского вызвала уже в нашей печати аргументированную критику,⁴ поэтому мы не будем подробно на ней останавливаться. Заметим лишь, что упоминавшиеся выше отдельные страницы истории, воскрешенные Б. Соловьевым, действительно имеют прямое отношение к спорам сегодняшних дней, в частности к попыткам изгнать из художественного изображения тот аспект человеческой деятельности, который связан с переустройством жизни, с третируемой некоторыми «пользой». Подобные теоретические выкладки получили заметное распространение. Ими пытаются не только определить состояние сегодняшней поэзии, но и направить ее по руслу, уходящему в сторону от гражданственных традиций русской литературы.

В связи с рассуждениями о «духовности», противопоставляемой «утилитаризму», Вл. Огнев в книге «Становление таланта» (М., 1972) пишет о том, что со словом «духовность» в нашей критике вообще происходит нечто странное. «Казалось бы, — говорит он, — какое тут может быть открытие: духовная жизнь испокон веку была предметом поэзии, а не нет, все чаще, все настойчивее внушается нам некоторыми критиками, что именно сейчас только и начинаются по-настоящему „поиски духовности“» (стр. 33). Он замечает далее, что «в философском плане отрыв понятия духовности от реальности, конкретно-исторического рассмотрения среды, обстоятельств места и времени — беспочвенная авантюра, абстрактная игра ума, не более того» (стр. 34). Развивая эту мысль на конкретных примерах, Вл. Огнев напоминает, что «понятие духовности неотделимо от состояния национальной культуры. В русской культурной традиции духовность поэзии не противостояла задачам времени, поискам социальной справедливости, тому, что некоторые современные критики именуют „литературностью и газетчиной“, а другие идеей „непосредственной пользы“» (стр. 35).

Разделение искусства, в частности поэзии, как бы на два сорта: на высший, обладающий подлинной духовностью, и низший, не поднимающийся над уровнем некоей «непосредственной пользы», — манипуляция не новая. Вл. Огнев, подобно Б. Соловьеву, напомнившему о теоретиках начала века, также обращается к истории, но только еще более дальней: он, например, цитирует критиков из катковского журнала «Русский вестник», которые доказывали в свое время (в 1878 году), что литературное влияние Некрасова «было губительно», так как «оно испортило вкус нашей публики и положило начало тенденциозной литературе, от которой мы так долго страдали...» (стр. 41). Ближе к нашим временам, пишет Вл. Огнев далее, слышен голос Н. Бердяева. Духовный переворот начала века, по Н. Бердяеву, был связан в России «с переходом от исключительной обращенности к „посюстороннему“, которая долго господствовала в русской интеллигенции, к раскрытию „потустороннего“. В статье „Русский духовный ренессанс“ и в других работах Н. Бердяев утверждал, что „ренессанс“ начала века был связан прежде всего с „освобождением художественного творчества... от гнета социального утилитаризма“» (стр. 42). Возможно, говорит Вл. Огнев, что некоторые молодые критики, ополчающиеся сейчас на утилитаризм во имя абстрактной духовности, не читали ни Н. Бердяева, ни К. Леонтьева, поэтому великие напомнить об иных «забытых» мыслях «столетней давности», хотя они и были вызваны иными обстоятельствами, причинами и побуждениями.

Современная советская поэзия есть часть общего литературного и историко-культурного процесса. Эта мысль с большей или меньшей последовательностью проводится в работах, посвященных сегодняшней поэзии. В зависимости от интересов, вкусов, опыта и конкретных задач авторы нескольких вышедших за последнее время книг (Л. Лавлинский, Вал. Дементьев, А. Михайлов и др.), как правило, анализируют разные по своей протяженности временные отрезки литера-

³ В кн.: Жить страстями и идеями времени. Изд. «Молодая гвардия», М., 1970, стр. 163.

⁴ См. статью Феликса Кузнецова «Духовные ценности: мифы и действительность» («Новый мир», 1974, № 1).

турной истории. Книга А. Урбана «Возвышение человека» (Л., 1968), например, имеет подзаголовок «Заметки о современной поэзии», но многие страницы в ней посвящены 20-м и 30-м годам, а также периоду Великой Отечественной войны: по существу идет своеобразная переключка современной советской поэзии с той, которая стала уже историей. Это помогло критику показать органичность едва наступавшего тогда нового этапа литературного развития. В частности, интересно его соображение о том, что «звучащий» публицистический стих, особенно широко развившийся у нас во второй половине 50-х годов, нередко третируемый как второсортный, «эстрадный», утилитарный, явился на самом деле возобновлением исконной традиции советской поэзии. У истоков этой традиции в советской поэзии стояли Вл. Маяковский, Д. Бедный, Н. Асеев. Сильнейшее развитие публицистический стих получил в годы Великой Отечественной войны. Опираясь на богатый и разнообразный литературный опыт, проследившая ведущие тенденции художественного развития, критик приходит к выводу, что открыто выраженная гражданская линия в советской поэзии будет продолжаться и дальше, — что, как мы знаем, и подтвердилось.

Книга Л. Лавлинского «Сердца взрывная сила» (М., 1972) по временному охвату несколько уже; о поэзии интересующего нас периода автор книги, выпедшей в самом начале 70-х годов, естественно, говорит лишь бегло. Все же важно отметить, что и в этой книге есть попытка подойти к назревающим поэтическим явлениям исторически. Особое внимание Л. Лавлинский уделяет «военному поколению» поэтов — не только тем, кто начал писать на войне, но и тем, которые пришли позже, однако своим поэтическим рождением обязаны именно годам Великой Отечественной войны. Совершенно естественно, что в центре внимания критика оказалась проблема гражданственности поэзии.

«Категория гражданственности, — пишет он, — исторически обусловлена в нашей литературе, она необходима нам для обозначения идеологического единства советских художников, для понимания главной направленности их творчества. И она поверяется критерием коммунистической партийности. При этом особое значение эта категория имеет в лирической поэзии...» (стр. 16—17). Л. Лавлинский настойчиво проводит мысль о необходимости конкретно-исторического подхода к понятию гражданственности: «Наша эпоха... не похожа на ту, что сделала необходимым аскетизм некрасовского гражданина. В чем-то отлична она и от времени трагически-напряженных поисков Маяковского. Хотя жизнь ежедневно требует от нас высокой духовной мобилизованности, общественное и личное могут в наших социалистических условиях легче найти путь к гармоническому сочетанию...» (стр. 16). Поскольку понятие гражданственности в историческом аспекте никогда не становилось объектом специального научного исследования, то трудно требовать и от автора этой книги сколько-нибудь развернутого рассуждения, но отдельные его наброски, примеры и суждения безусловно интересны. Вопрос о гражданственности критик считает первоочередным, гражданственность «выдвигается как первоочередной предмет анализа». «Общий долг критики — исследовать различные формы ее проявления. Моя задача, — замечает Л. Лавлинский, — разумеется, значительно скромнее: рассмотреть ее особенности в творчестве некоторых поэтов» (стр. 17). Много внимания он уделяет исследованию творчества В. Соколова, Евг. Евтушенко, А. Вознесенского, В. Цыбина. Завершается книга главой «Поэты и движение истории», где акцентируется необходимость исторического подхода к самим понятиям, которыми мы оперируем, когда обращаемся к поэзии. Здесь же говорится о том, как история, крупные социальные события прошедшего десятилетия властно влияли на поэтические судьбы поэтов 60-х годов.

Все же можно пожалеть, что верная мысль о необходимости постоянной соотносительности современной поэзии со многими слагаемыми, из которых складывается литературный процесс сегодняшнего дня, подготовленный всем предшествующим литературным опытом, не реализована в книге с должной полнотой. Современная молодая поэзия соприкасается в книге Л. Лавлинского главным образом с непосредственно предшествовавшим поколением и никак не корреспондирует с поэзией 20—30-х годов. Проблема преемственности могла бы быть поставлена более широко, а не ограничена лишь одним поколением.

Две книги А. Михайлова, выпедшие в 1973 году («Ритмы времени» и «Живут на Руси поэты»), в основном написаны о современной поэзии, главным образом о поэзии 60-х—начала 70-х годов. В совокупности они создают, пожалуй, наиболее обширную картину поэтической жизни этого времени, включают в себя большое число имен, множество верных и метких наблюдений, интересных итоговых и прогнозирующих размышлений. Автор стремился к невозможной полноте и детализованности в изображении литературной жизни. «В „Ритмах времени“, — пишет он, — я попытался дать по возможности широкую панораму русской советской поэзии пятидесятых—шестидесятых годов, обратив особое внимание на идейно-нравственные и эстетические искания и тенденции ее развития...»⁵

⁵ Ал. Михайлов. Насущные заботы критика. «Книжное обозрение», 1974, № 8, стр. 10.

Как известно, поэзия, в том числе и сегодняшняя, создается одновременно усилиями различных поколений поэтов. В критике же зачастую понятие «современная поэзия» связывается лишь с молодыми поэтами. Это приводит к односторонности как в определении итогов, достигнутых поэзией к концу 60-х годов, так и в нащупывании тенденций ее дальнейшего развития. Ведь по существу очень часто суждения об общем состоянии поэзии высказываются на основании творчества сравнительно небольшой группы молодых поэтов. Думается, здесь и следует искать если не все, то хотя бы некоторые причины заметной бесплодности вспыхнувших сейчас споров о «кризисе» и «ренессансе» в современной поэзии. А. Михайлов в своей обширной книге «Ритмы времени», а также в книге «Живут на Руси поэты», написанной как бы в дополнении к первой, говорит о всех поколениях, работающих в литературе, — и это принципиально важно. К сожалению, некоторые имена все же незаслуженно выпали из поля его зрения, например Н. Тихонов, Б. Ручьев, Л. Вышеславский, Н. Браун, Вс. Азаров; не «вписались» в его книгу Н. Заболоцкий, М. Петровых, А. Тарковский; они, как, впрочем, и многие другие, существенно дополнили бы общую картину, но, по словам самого автора, он не мог объять необъятного. Его можно понять, и все же в обеих книгах (в особенности в «Ритмах времени»), по-видимому, можно было акцентировать не только мысль об одновременной работе различных поколений, создающих объединенными усилиями облик сегодняшней поэзии, и о более пристально взгляде в поэтический опыт довоенного времени. Ибогда создается впечатление, что и А. Михайлов, и Л. Лавлинский склонны вести летоисчисление советской поэзии не раньше как с годов Великой Отечественной войны.

Книга Валерия Дементьева «Дар Севера» (М., 1973), родившаяся в результате многолетних изысканий и поездок на Север, в родные вологодские места, посвящена почти исключительно писателям, так или иначе связанным с вологодским краем. Мы находим в ней историко-литературные очерки и о писателях XIX века (например, о К. Батюшкове), и о наших современниках — Л. Мартынове, А. Яшине, С. Впкулоче и С. Орлове, а также о молодых: Н. Рубцове, О. Фокиной, А. Романове. Его книга активно участвует в современных литературных дискуссиях. Очерк о Н. Рубцове, например, ставит, на наш взгляд, верные акценты в том споре, который развернулся вокруг «тихой лирики» и характера нового поэтического поколения. Несмотря на то, что «Дар Севера» представляет собой очерк литературного творчества поэтов-вологоджан, а также тех литераторов, которые в какой-то момент своей творческой биографии оказывались связанными с вологодским краем (например, Л. Мартынов), автор, по сути дела, ведет достаточно широкий разговор о некоторых основных тенденциях, свойственных развитию современной поэзии вообще. В частности, на примере некоторых молодых вологодских поэтов он ставит вопрос о своеобразии и судьбе сегодняшнего молодого поэтического поколения.

* * *

Надо сказать, что в спорах о путях развития современной молодой поэзии (а с нею нередко связываются и судьбы советской поэзии вообще) особую остроту и дискуссионность неожиданно приобрел вопрос о поэтических поколениях. Он чаще всего выходит сегодня в самый центр всевозможных литературных обсуждений, как только речь заходит о выявлении наиболее характерных художественных тенденций. Следующие одна за другой дискуссии последних лет показали, что трактовка вопроса о сегодняшнем поэтическом поколении является частью двух широких проблем — гражданственности и народности.

Определение своеобразия поколений, их роли и значения в литературном процессе — это, по сути дела, обнаружение тех или иных тенденций и перспектив в развитии современной поэзии. Главные споры в критике последних лет идут о взаимоотношениях между двумя поколениями: «предшествующим», сформировавшимся во второй половине 50-х годов, и новым, явившимся на сцену литературного действия, как правило, в середине или в конце 60-х годов. Если это действительно новое поколение, то каково оно, во-первых, и какие именно общественные и внутрилитературные тенденции вызвали его к жизни? Вот, пожалуй, главные вопросы, начавшие занимать критику на рубеже 70-х годов.

Некоторые склонны считать, что «нового» поколения, сформировавшегося на этом рубеже, т. е. в конце 60-х годов, фактически не существует, что происходит медленная, подспудная перестройка литературных сил — и ничего явного, определенного, на основании чего можно было бы с уверенностью говорить о возникновении поколения, пришедшего на смену предшествующему, еще нет, а есть некий, как выразился Вл. Соловьев, использовавший термин Ю. Тынянова, «промежуток», т. е. действует инерция предыдущих лет и происходит постепенное накопление новых качеств.⁶

⁶ Владимир Соловьев. Необходимые противоречия поэзии. «Вопросы литературы», 1974, № 2, стр. 49.

Другие же именно в нем, в этом как бы несуществующем поколении видят возникновение новой и весьма многообещающей поэзии, даже своего рода поэтический ренессанс, впервые ясно означенный талантом Николая Рубцова. Ренессанс этот пришел на смену, как они полагают, изжившей себя, по причине публицистичности, поэзии недавних лет.

Третьи склонны считать, что и самой генерации, предшествовавшей теперешней «ренессансной» волне, как генерации, т. е. как определенного литературного поколения, тоже вообще не существовало, или, точнее сказать, оно существовало подобно фикции лишь в воображении критиков, придавших поэтическому шуму и «громыханью» ненужный и поспешный концептуальный смысл. Возможно, отчасти виноваты в возникновении этой фикции также и читатели-слушатели, подвергшиеся в «пору эстрады» своего рода общественному гипнозу. Во всяком случае, было оно или не было, это так называемое «шумное поколение» (а по другой терминологии «поколение эпохи спутников», «поколение родившихся в тридцатых»), оно, полагает эта третья сторона, осталось фактически бесплодным, ничего из себя крупного не выдвинуло и не исторгло. «Итог русской поэзии 50—60-х годов, — пишет, например, Л. Аннинский, — о которой не перестает спорить критика, стоит, кстати, и в том, что она так и не выдвинула поэта всенародного звучания. . . Нет, что-то „не состоялось“ в самой основе ее: она не шагла нового обобщающего качества, которое охватило бы все многообразие судеб, не дала и нового общего стиля, который объединил бы разные концы русской языковой необъятности. . .»⁷ Дальше Л. Аннинский поясняет, что причиной этого печального обстоятельства явилось то, что поэты 50-х годов роковым образом не сумели вырваться, как он выражается, за пределы «своей судьбы». Под судьбой, столь жестоко обошедшей с предшественниками нынешнего «ренессанса», критик, как можно понять, разумет городское происхождение упоминаемых им поэтов, а также их полнейшую подверженность публицистичности.

Книги Ал. Михайлова, Л. Лавлинского, Вл. Огнева, Б. Соловьева объективно опровергают эту точку зрения. Они опровергают ее уже тем, что оперируют несравненно более обширным и разнообразным поэтическим материалом, обращены к разным поэтическим поколениям. И это справедливо. Как бы ни относиться ко многим издержкам определенной группы поэтов предшествующего (или нынешнего) поэтического поколения, нельзя не учитывать того факта, что одновременно с молодыми плодотворно работали художники разных судеб и возрастов. Неосмотрительные слова о некоем «столетнем периоде» засилья в нашей поэзии гражданственности зачеркивают не одну какую-либо группу поэтов, что само по себе тоже неверно, а целый полу столетний период всей советской поэзии, ставят под сомнение одну из важнейших черт русской поэтической культуры — гражданственность.

В чем же прежде всего видится разница в поэзии между днем нынешним и днем минувшим, если обратиться к некоторым работам, трактующим эту проблему? Разницу видят некоторые критики в отходе от публицистичности, или, как пишет Л. Лавлинский в одной из своих статей, от громкости к «тишине».⁸ В. Кожанов, в общем присоединяясь к Л. Лавлинскому, считает, что «тишина» — это, так сказать, следствие, побочное качество, главное же заключается в принципиальной простоте, в прозрачности, «которая должна помочь снять все внешнее, все необязательное и обрести то, без чего уже вообще нельзя ни творить, ни жить. . .» «Поэзия как бы стремится, — поясняет он далее, — отбросив все то, что может на поверку оказаться слухом, начать с чего-то „первичного“. Конечно, у каждого поэта это первичное является в совсем особенной форме и обличье, но все же во многих и многих книгах находить стихи, как бы воплотившие это исходное, начальное — какое-то свое „белая равнина, полная луна“».⁹ Стремление к простоте, уточняет В. Кожанов свою мысль, выражается прежде всего в самом стихе, тяготеющем у нынешних молодых к классикам, в стихе, избегающем стилистической усложненности, стремящемся к прозрачности и ясности, к своего рода «кларизму», покоящемуся на некрасовско-есенинской традиции, но учитывающему также и опыт других поэтических систем, других традиций, однако в значительно меньшей степени. Л. Лавлинский, как сказано, придерживается примерно такой же точки зрения.

Особую позицию занимает Л. Аннинский. Прочитывая молодого поэта Ивана Лыцова: «Не было безьягодя: В сбре на кусту, набруснев, брусничек вытула: расту!.. Если гриб на выброде молит: „Приходи, скоро зонтыш вытронят сеевом дожди. . .“, — критик пишет, что Иван Лыцов определенно идет из кольцовско-

⁷ Л. Аннинский. Атака стилем. В кн.: Звук и эхо. Изд. «Правда», М., 1971, стр. 10.

⁸ См.: Л. Лавлинский. О «тихой» лирике. В кн.: Литература и современность, сб. 11. Статьи о литературе 1970—1971 годов. Изд. «Художественная литература», М., 1972.

⁹ В кн.: День поэзии. 1972. «Советский писатель», М., 1972, стр. 167.

есенинской стихии. Это мнение вполне согласуется с утверждением В. Кожина, что молодые поэты конца 60-х—начала 70-х годов идут прежде всего от классики, очень часто от Есенина или Фета. Алексей Югов, наоборот, полагает, что если говорить об Иване Лыцове, то он создает стихи хлебниковского типа и своеобразные их во многом определяется сочетанием хлебниковского строя с крестьянско-фольклорной стихией. Так или иначе, даже считая, что И. Лыцов и некоторые другие поэты идут от С. Есенина, недоступным образом соединя есенинскую поэтику с хлебниковской, все равно простоты, этой главнейшей будто бы черты современных молодых, здесь, в процитированных выше стихах, не увидеть даже при очень сильном желании.

Л. Аннинский дает этому явлению малоубедительное объяснение. Он, с одной стороны, совершенно верно замечает, что во многих стихах И. Лыцова слово идет «от изыска», что стихи его бывают не только малопонятны, но порою даже и вовсе непопаяны, что они пишутся как бы для посвященных. Какое же дается объяснение? «Попробую объяснить, — пишет он, — ... эту теперешнюю склонность к крайностям. Мне кажется, что она связана с переменами в составе аудитории. Нынешние молодые кажутся мне более трезвыми, более практичными в словах и поступках. И естественно, на них не действуют в поэзии ни идиллические туманы, ни романтические исповеди и метания. Они ценят определенность, и один из теперешних молодых поэтов выразил это точно: „На древках в бой идет определенность и прячутся в тылу полутона“. Этот новый тип энергии еще слабо выражен в поэзии. Но присутствие нового, молодого читателя уже сказалось: наэлектризовало атмосферу, испарило из поэзии туман, разогрело жажду четких и быстрых программных решений».¹⁰

Объяснение это крайне спорно и в свою очередь требует объяснений. Какая же четкость в цитированных выше стихах И. Лыцова? Где она? Ведь сам же Л. Аннинский пишет по поводу них: «Понятно что-нибудь?» Прямо скажем, не очень. «Похоже, что тишина в нашей поэзии кончается», — замечает он в той же статье «Атака стилем», как бы вступая в спор с В. Кожинным, считающим, что плодотворная тишина, после засилья эстрады и публицистики, только начинается. Как ни странно, но эта «минута тишины», характерная, по мнению Л. Аннинского, для самых первых выступлений теперешних молодых поэтов, взрывается... злобой. Он так и пишет, что И. Лыцов «с большим трудом, но последовательно и целенаправленно выныривает в себе злобу».¹¹ Если это так, то в чем причины этой злобы, против чего она направлена? Л. Аннинский, естественно, задает этот вопрос. «Откуда все это? — пишет он. — Каковы душевные истоки этого озлобления и этого самого нового царства, где погуливают „могутные силы“ и „будет иссыта ударов тому, кто ими был не сыт“, и где буйно цветут все дремучие олеографические аксессуары, включая, разумеется, и „водку русскую, баскую“». «Нравственных начал, — заключает критик, — в этом не видно».

Да и сама «злоба» представляется довольно-таки наигранной, литературной, в ней ясно ощущается элемент мистификации и стремление обратить на себя внимание, вызвать шум. Строить широкие концепции на подобных стихах вряд ли следует. Кончилась тишина или нет? Вернется ли «эстрадный бум» (А. Михайлов)? Эти вопросы, судя по всему, интересуют многих. А. Михайлов, например, полагает что «придет время — поэты снова вернуться на эстраду». «Может быть, — говорит он, — это предстоит сделать новому молодому поколению, которое еще не заявило себя и которое будет искать успеха, чтобы самоутвердиться».¹² И. Гринберг, наоборот, считает, что «„пора эстрады“, быстрых, но непрочных успехов, ушла, будем надеяться, безвозвратно. Необходимость серьезных, долговременных решений очевидна...»¹³ По мнению А. Урбана, на «кратковременность» публичного воздействия стиха, т. е. на кратковременность, в том числе, и эстрадности «рассчитывать не приходится...»¹⁴ Он видит в этом продолжение исконных традиций советской поэзии, в частности Вл. Маяковского.

Но дело, в конце концов, заключается все же не в том, будет ли возрастать в ближайшее время роль звучащего стиха — это вопрос хотя и интересный, но все же второстепенный, — а в том, какие именно процессы, внутренние, глубинные, происходят в современной молодой поэзии, как формируется современное молодое поколение, можно ли усмотреть в широком разливе сегодняшнего молодого стиха какие-либо узловые моменты, любимые темы, большие проблемы... Отходят ли в большинстве своем нынешние молодые от гражданственности — в высоком и традиционном смысле этого слова, — или гражданственность выра-

¹⁰ Л. Аннинский. Атака стилем, стр. 15.

¹¹ Там же, стр. 14.

¹² Александр Михайлов. Звучащее слово. В кн.: День поэзии России. М., 1972, стр. 142.

¹³ Иосиф Гринберг. Право на стих. В кн.: День поэзии России, стр. 164.

¹⁴ А. Урбан. Возвышение человека. Изд. «Художественная литература», Л., 1968, стр. 220.

жается в творчестве некоторых поэтов в других формах, например в формах пейзажной и медитативной лирики, как у Н. Рубцова? Надо сказать, что на этот последний вопрос в упоминавшихся выше статьях не дается внятного ответа.

Ускользает из рассматриваемых критических статей о поэзии и другая, не менее важная проблема — проблема народности. Даже в книгах, построенных на более широком материале, она не выступает на первый план. К ней, правда, не раз обращается А. Михайлов, в особенности в книге «Ритмы времени», но в большинстве случаев лишь попутно, в виде отдельных замечаний относительно использования фольклорных традиций в творчестве тех или иных молодых поэтов. Л. Лавлинский, достаточно подробно проанализировавший творчество В. Соколова, Евг. Евтушенко, А. Вознесенского и В. Цыбина, также, как ни странно, не остановился на этом вопросе.

Значительно больше внимания уделено проблеме народности в книге Вал. Деметьева «Дар Севера». Его суждения о характере поэтического дарования А. Яшипа, С. Викулова, О. Фокиной, Н. Рубцова, А. Романова и многих других поэтов молодого и старшего поколения, не претендуя на специальную разработку этой проблемы в теоретическом аспекте, дают немало материала для понимания характера народности в сегодняшней молодой поэзии. По-видимому, самый выбор поэтических имен в немалой степени содействовал усилению внимания критика к пародной основе творчества анализируемых им художников. Вологодский край выдвинул в последние годы действительно весьма заметную, своеобразную и талантливую группу поэтов, чрезвычайно интересных в этом отношении.

Вал. Деметьев не склонен говорить о какой-либо «вологодской школе», но в отличие от других критиков, часто не учитывающих конкретных корней поэтического развития той или иной художественской индивидуальности, он не забывает отметить несомненное влияние, например, северного фольклора на творчество О. Фокиной, А. Романова или В. Коротаева. Принципиальное значение имеет в его книге очерк о Н. Рубцове. Автор ничего не говорит о «тихой лирике», заглавной фигурой которой по воле некоторых критиков стал именно этот поэт, но литературный портрет Н. Рубцова, написанный Вал. Деметьевым, играет роль принципиальной и весомой реплики в сегодняшних спорах о поэзии. Напомним, что одно из стихотворений Н. Рубцова, уже после смерти автора, приобрело в ходе литературных дискуссий своего рода манифестационный характер. По этому поводу Вал. Деметьев пишет: «В возникшей недавно литературно-критической дискуссии стихотворение „Тихая моя родина“ стало своеобразным условным знаком или „пероглифом“ для обозначения ряда молодых поэтов и, в частности, Николая Рубцова: в противоположность поэтам „деятельного крика или громкости“, вступившим в литературу в пятидесятых годах, этих поэтов стали именовать поэтами „тишины“» (стр. 262). Однако так называемая «тишина», как хорошо показывает Вал. Деметьев, у Н. Рубцова внутренне драматична. Глубоко неверно, говорит критик, видеть в ней элементарный знак простой удаленности от шумных городов, от цивилизации, неорусские мотивы и т. п. Его возвращение в родные места (а это один из главных сюжетов большинства его стихотворений) — это не возвращения-наезды «выходца из деревни, ставшего горожанином. Отсутствует у него и чувство полуинтеллигентской вины, драматизирующее многие сегодняшние стихи о деревне. Рубцовская деревня — это родина в широком и, может быть, более глубинном смысле слова, чем может показаться с первого взгляда. В его произведениях всегда есть известная обобщенность, они тяготеют к философской лирике. Он всматривается в знакомые с детства пейзажи родной стороны, словно читает и вновь переживает старинную достославную повесть. Его стихи таят в себе живое и интенсивное гражданское начало. «Тишина» у Н. Рубцова крайне условна, непрочно, он постоянно ощущал некую вибрацию, пронизывающую современный мир, что вносило в его стихи мелодию трагедийности, беспокойства, движения. Да, Н. Рубцов писал, что в его родных местах, удаленных от шумных городов, «тихо так, как будто никогда здесь крыши сел не слышали грома», он ловил эти часы и миги тишины, но словечко «как будто», когда он писал о «тишине», было для него едва ли не самым главным: с его помощью он дегерметизировал возникавшие в воображении островки тишины, трезво и мужественно открывая их всем ветрам и потрясениям. Лирике Н. Рубцова свойственна глубокая внутренняя контрастность, в ней соединяются в едином лирическом потоке, в едином мироощущении и ощущение незбылемости мироздания, прочности национальной почвы, и ощущение взвихренности времени, тревоги за судьбы современного мира.

Словом, Н. Рубцов, как показывает Вал. Деметьев, не втискивается в предназначенную ему критикой обойму «тихих лириков». Голос его стиха действительно по большей части негромок, но это не мешает проявляться гражданскому чувству поэта, острому ощущению современности. Критик приходит к выводу, что обостренность гражданского чувства есть верный залог народности поэта. В этой же связи он пишет о внимании к классическим традициям, о живом восприятии народного слова.

Наблюдения Вал. Демснтьева показывают, что творчество молодых поэтов может дать немало интересного для постановки проблемы народности на современном этапе литературного развития.

* * *

Книги, вышедшие в последние годы и оперирующие живым, неустоявшимся поэтическим материалом, естественно, в большинстве своем представляют собой разведку новых явлений. Они, будучи сами тесно связанными с живым литературным процессом, не претендуют на создание отточенных и непогрешимых формул. Все это понятно. И все же следует сказать, что сегодняшний поэтический день редко соотносится в книгах о поэзии с историей советской литературы: чаще всего дело ограничивается сопоставлением с непосредственно предшествующим поколением. Проблема гражданственности, оказавшаяся столь запутанной в некоторых критических статьях, могла бы быть прояснена более крупно и значительно, если бы авторы не замыкались в рамках сегодняшнего дня, а обратились бы к многообразному опыту советской поэзии. Проблема народности, столь пунктирно намеченная в иных работах, также привлекла бы к себе пристальное внимание критиков, если бы они не замкнулись в кругу нескольких имен. И, наконец, еще одно немаловажное обстоятельство: бросается в глаза известная отъединенность критических работ о современной поэзии от серьезных капитальных исследований, касающихся как истории советской литературы (например, работы А. Метченко в В. Перцова о Вл. Маяковском), так и проблем стиля и метода (М. Храпченко, Л. Новиченко и др.), проблем народности (П. Выходцев) и др. Нет сомнения, что учет многих серьезных работ по истории советской поэзии и творческое применение их во многом итоговых достижений помогли бы более глубоко понять особенности сегодняшнего поэтического развития.

А. Б. МУРАТОВ

* КНИГА О РЕАЛИЗМЕ КОНЦА XIX ВЕКА *

Г. А. Бялый широко известен как исследователь русской литературы XIX века. Его перу принадлежат книги о Гаршине, Короленко и Тургеневе, ряд обзоров и монографических глав в академической «Истории русской литературы» и в «Очерках по истории русской журналистики и критики», выпущенных издательством Ленинградского университета. Он выступает как редактор, комментатор и автор вступительных статей к изданиям классиков русской литературы и т. д.

Работы Г. А. Бялого всегда вызывают живой интерес и будят творческую мысль, они оригинальны и посвящены узловым проблемам русского историко-литературного процесса. С идеями Г. А. Бялого спорят, их развивают, на них опираются в новых научных поисках; некоторые из этих идей уже прочно вошли в нашу науку. Но все, что написано исследователем, и спорное и бесспорное, несет на себе яркий отпечаток его индивидуальности как ученого. Работы Г. А. Бялого пронизаны стремлением к уяснению общих закономерностей и динамики русского реализма, он хочет как бы дать ключ к пониманию писателя, выявить его художественную специфику и в ней увидеть тот комплекс идей, который порождает эпоху и объективным ходом истории. Вот этот-то тонкий аналитический разбор художественной логики и концепции писателя в тесной связи со временем, его «идеями и настроениями» и придает особую силу доказательности работам Г. А. Бялого, ученого и лектора.

Книга «Русский реализм конца XIX века» представляет собою не монографию, а сборник статей, в разное время публиковавшихся на страницах научных изданий. Но будучи собраны вместе, эти статьи обнаруживают свое новое качество: книга как бы подводит итог многолетней работы исследователя, раскрывая при этом научно аргументированную историко-литературную концепцию развития реализма второй половины XIX века.

В книге идет речь о писателях всемирно известных и о литераторах второго и даже третьего ряда, о прозе, драматургии и поэзии. Некоторые статьи представляют собою обзор творчества писателей, другие посвящены лишь отдельным произведениям. Однако стремление обнаружить в каждом из рассматриваемых литературных явлений, большом или малом, объективную связь с историческим разви-

* Г. А. Бялый. Русский реализм конца XIX века. Изд. Ленинградского университета, 1973, 168 стр.

тизм России, придает книге характер многостороннего аналитического исследования общих закономерностей русского реализма на определенном этапе его развития.

Центральное место в книге занимает литература 80—90-х годов. Именно этот период — в отличие от других исследователей¹ — определяется Г. А. Бялым как конец XIX века. Но содержание книги шире указанных хронологических рамок. В ней затрагиваются проблемы русской литературы и более раннего периода, так как реализм 80—90-х годов рассматривается как явление, определяемое, в конечном счете, особенностями развития пореформенной жизни России.

В статье «К вопросу о русском реализме конца XIX века», открывающей сборник, говорится: «Отстаивая практически и теоретически принцип реализма в искусстве, новые писатели стремились вместе с тем обновить старую реалистическую систему, обогатить ее такими свойствами, которые дали бы ей возможность отразить предчувствие назревающих перемен в жизни России и всего человечества» (стр. 3). В свете этих «назревающих перемен» и рассматривает исследователь литературу конца века. При этом оказывается, что новые качества реализма нельзя сводить только к попыткам «обновить старую реалистическую систему», предпринятым молодыми авторами: Гаршиным, Короленко и Чеховым. Обострение противоречий русской действительности, к концу века становившееся все более катастрофическим, вызвало, по мнению Г. А. Бялого, и спедифику творчества Л. Толстого той поры, и топ поэзии Надсона, и беспокойное искусство Г. Успенского, идеи и поэтику позднего Достоевского.

Книга Г. А. Бялого — одно из звеньев тех историко-литературных и теоретических исследований, которые в настоящее время ведутся в области изучения следующего этапа в истории русской литературы, т. е. литературы начала XX века. Тенденция рассматривать эту литературу не как обособленный период, а как период, генетически связанный с процессами, происходившими в русской литературе конца века, с «теми новаторскими исканиями, которые шли тогда в „критическом реализме“», стала уже общепринятой.² Статьи Г. А. Бялого посвящены именно этим новаторским исканиям.

Исходя из плодотворного принципа, что общность историческая должна невольно породить и общность идеи и художественных поисков, ученый стремится выявить в многообразных и нередко противоположно направленных идейно-художественных системах писателей некие общие тенденции, позволяющие говорить об особенностях развития реализма в конце XIX века.

В первой статье, написанной в 1946 году, исследователь убедительно доказывает, что в русской литературе 80—90-х годов кризиса не было, что творческие поиски молодых писателей явились закономерной реакцией на обострившиеся противоречия действительности. В 80-е годы стремление к обновлению реализма, отмечаемое всей критикой, было связано с кризисным характером самой эпохи, с крахом идеалов, выработанных предшествующими десятилетиями, с поисками новых идеалов, с ощущением того, что перемены, притом радикальные, необходимы.

Подобные периоды были в русской истории и раньше. Вспомним 40-е годы, тоже кризисные для России, тоже вызвавшие стремление к обновлению искусства, что привело к обоснованию принципов «натуральной школы». Это тоже была своего рода «артельная литература», и характерно, что тон, с которым, например, Тургенев писал о ее задачах, почти чеховский. Разница между 40-ми и 80-ми годами — в напряженности самого исторического кризиса, в том, что в конце XIX века до предела обострились все противоречия, что Россия стояла на пороге своего самого радикального социального обновления. Это предопределило еще большую бескомпромиссность отрицания старого и привело к еще более решительному обновлению искусства. «Россия приближалась к периоду исторических бурь, — пишет Г. А. Бялый. — Литература наполнилась ощущением, что „больше так жить невозможно“... что „готовится здоровая сильная буря, которая идет, уже близка“. Для того чтобы выразить это предчувствие, понадобились новые слова и новые пути. Реализм перестраивался, сбрасывал с себя старую оболочку и выработывал новую форму. Совершался диалектический процесс обновления русского реализма...» (стр. 30).

Вопрос о «кризисе» в литературе 90-х годов вызвал в последние годы оживленную дискуссию, поставившую вопрос о неправомерности утверждения, что литература конца XIX века переживала кризис. Однако нельзя забывать, что этот тезис выдвигался уже ранее, в частности автором рецензируемой книги.

Говоря о новом поколении писателей, Г. А. Бялый отмечает, что и Гаршин, и Короленко, и Чехов «осознавали художественное превосходство» старших братьев по перу. Они чувствовали, что им недостает «сознания цели», что они не

¹ Большая часть работ, посвященных литературе конца XIX века, начинается с исследования литературы 90-х годов.

² Б. А. Бялик. Введение. В кн.: Русская литература конца XIX—начала XX в. Десятилетие. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 7.

выработали «общих идей», которые придавали цельность образам, созданным их предшественниками. Но за всем этим стояло «сознание своей особой позиции, своей новой исторической миссии», представление о том, что писать по-прежнему нельзя ввиду новых требований, предъявляемых действительности.

«Новые пути и новые слова» у каждого из трех писателей были свои, но в то же время они были во многом близки. Гаршина, Короленко и Чехова, как это показывает Г. А. Бялый, объединяла мысль о том, что жизнь, в ее современных формах, устроена ненормально, что эта ненормальность приняла странное и страшное будничное обличье, что дальше так продолжаться не может. Каждый из писателей был резко индивидуален, но и в беспокойном, субъективном тоне рассказов Гаршина, в которых любой будничный факт может свидетельствовать о мировом зле, и в стремлении Короленко к «пробуждению общественной активности в тот период (80-е годы), когда многим казалось, что все героические пути испробованы и скомпрометированы» (стр. 13), и во внешней «объективности» и «незначительности» сюжетов Чехова, — т. е. во всем многообразии несхожих талантов есть то главное, что их объединяет. Г. А. Бялый так говорит об этом в связи с творчеством Чехова: «Идя своим путем, он осуществил гаршинскую задачу соединения „беспокойного“ искусства с широким и объективным охватом жизненных бытовых явлений, а стремление Короленко дополнить реалистическое исследование жизни романтическими порывами, поэзией предчувствий, поэзией „настроения“ — вобрал в свое искусство и дал ему новую жизнь в своей поэтике бесконечно малых величин и „подводного течения“» (стр. 30). Это объясняет особую масштабность творчества Чехова по сравнению с его современниками; он наиболее полно выразил общие тенденции реализма конца XIX века.

Общие положения первой статьи находят в книге свое развитие и уточнение, позволяющие воспринимать реализм в динамике его развития.

Статья «Две школы психологического реализма (Тургенев и Достоевский)» посвящена литературе 50—60-х годов. В ней идет речь об общих принципах психологического анализа двух писателей, материалом же исследования служат «Дневник лишнего человека» и «Отцы и дети» Тургенева, «Записки из подполья» и «Преступление и наказание» Достоевского. На первый взгляд может показаться, что данная статья никак не связана с основной проблематикой книги. Но это не так. В статье о реализме конца века говорилось о том, что в 80-е годы процесс обновления реализма был неразрывно связан с неудовлетворенностью «старым реализмом», уже не соответствующим, по мнению литературной молодежи, новым потребностям жизни. Но каков был характер этого реализма в его вершинном развитии? Эту статью о Тургеневе и Достоевском, посвященную основным особенностям их творчества, отвечает на данный вопрос, и потому включение статьи в состав книги вполне органично.

Основная мысль Г. А. Бялого заключается в стремлении показать, что бытующее в нашем литературоведении представление о прямой противоположности принципов психологического анализа Тургенева и Достоевского нуждается в пересмотре. Автор обнаруживает явную общность творческой манеры писателей в изображении «лишнего» и «нового» человека как с точки зрения идей, с этими героями связанных, так и с точки зрения методов их характеристики. «Не могло не быть значительного сродства у писателей, подходивших к человеку прежде всего со стороны его идейного мира, ставивших своей целью изучение форм сознания современного человека, недовольного жизнью и измученного ею, — пишет Г. А. Бялый. — Сюда входил и интерес к тем болезненным изломам сознания, которые сопутствуют напряженной работе мысли и совести» (стр. 32). Конечно, различия в отношении к героям вызывали и различия художественных систем. Но это были различия одного реалистического метода определенной эпохи. Писатели могли расходиться в понимании «возможностей и границ» психологического анализа, но они «близко сходились, когда имели дело с такими историко-культурными и социально-психологическими явлениями русской жизни, как „лишние люди“, люди рефлексии и подполья, и новые люди, люди логики и отрицания» (стр. 52).³ Таким образом, устанавливается определенное художественное единство двух писателей-антагонистов и вместе с тем выявляются некоторые общие закономерности «старого реализма», не удовлетворявшего писателей более позднего поколения.

Статья о Тургеневе и Достоевском имеет и еще одну особенность, существенную для общих целей книги. Из двух сопоставляемых авторов главным для иссле-

³ Проблема, поставленная Г. А. Бялым, решенной все же считается не может. Так, не вполне ясным остается вопрос относительно отмечаемых им причин сродства писателей. Эти причины могли быть вызваны и сознательной ориентацией Достоевского на Тургенева, и тогда «сходство» явится уже формой прямой полемики не только с «подпольным человеком», но и с писателем, давшим его законченный тип. В этом нет ничего странного, если вспомнить, что нечто подобное Достоевский осуществил вскоре в «Бесах».

дователя все же является Достоевский,⁴ который оказался писателем, более, чем Тургенев, связанным с существенными тенденциями реализма 70-х годов и творческими исканиями других писателей тех лет, в частности с идеями и художественными принципами Л. Толстого. Об этом речь идет в следующей статье «„Вечные“ темы у Достоевского и Л. Толстого («Идиот» и «Анна Каренина»)». Данная статья публикуется впервые.

Сходство двух великих романов обнаруживается Г. А. Бялым и в сюжетной схеме, и в программно-идеологическом характере героев (Левин и Мышкин). Но главное, в чем соотносятся «Идиот» и «Анна Каренина», — это вопрос о смысле существования, жизни и смерти, т. е. один из кардинальных вопросов, поставленных русской литературой пореформенной поры. Он непосредственно связан с нравственными утопиями двух писателей и отражает существенные особенности времени, когда «все переверотилось и только еще укладывается». «Это была не только тема Толстого и Достоевского, но и тема их эпохи, эпохи ломки старых устоев, идейных и нравственных кризисов, разрыва со старым, поисков нового, стремлений пересмотреть вековые вопросы о жизни и смерти, эпохи отчаяния и надежд, исповедей и покаяний» (стр. 67). Под этим углом зрения и рассматриваются «вечные» темы в романах Толстого и Достоевского. То был рецепт спасения человечества, выработанный «старым реализмом» в эпоху ломки старых устоев. Но этот рецепт и этот реализм не удовлетворяли Гаршина, Короленко и Чехова. Впрочем, они не вполне удовлетворяли и самого Л. Толстого. В творчестве писателя вскоре после «Анны Карениной» произошел кризис, который привел к своеобразному обновлению его творческого метода. Следующая статья Г. А. Бялого «„Власть тьмы“ в творчестве Л. Н. Толстого 80-х годов» и представляет собою попытку объяснить общую целеустремленность, проблематику и поэтику творчества Толстого 80-х годов.

Центральным вопросом в связи с этим вновь оказывается «тема воскресения, понимаемого как нравственное прозрение» (стр. 73). Исследователь подробно прослеживает сложный комплекс идей и выводов писателя, нашедший свое отражение в его нравственно-религиозных трактатах и художественной системе, и приходит к заключению, что основная направленность поисков Толстого, его стремление обновить старое искусство, его недовольство современным реализмом — все это удивительно созвучно тенденциям в развитии литературы конца века. «В этом стремлении к реформе реализма он был не одинок, — пишет Г. А. Бялый, — к этому в его время, т. е. в конце XIX века, стремились и Щедрин, и Гл. Успенский, и Чехов, и Короленко, и Горький, и другие писатели, менее крупные, но чуткие к потребностям времени» (стр. 94). Комплекс идей, которые в то время сформулировал Толстой, оказался неприемлемым для нового поколения писателей, хотя они и отдали дань увлечению им. И все же Толстой шел к тем же общим итогам. В его теориях, нашедших прямое выражение в его художественном творчестве, отразились общие пути русского искусства. «...Толстовская тема была темой эпохи... — пишет Г. А. Бялый. — Делая дело своей души, Толстой в своих поздних произведениях выполнял литературные задачи, порожденные предреволюционным периодом русской истории... Толстой выполнял эти задачи очень своеобразно. Он рассуждал не об исторических закономерностях, и не о задачах людей в исторически сложившихся обстоятельствах, и не о способах борьбы, продиктованных временем, а о человеке вообще, о „сыне человеческого“, о его нравственном долге, о законах жизни человеческой, раз навсегда данных... Получалось таким образом, что его подход к современным вопросам был внеисторическим, его рассуждения отвлеченными, а метод анализа и изображения (как в художественных, так и в публицистических произведениях) конкретным, острым, действенным, направленным против „власти тьмы“, тяготеющей над современным человечеством» (стр. 95).

Данная статья в концепции всей книги имеет особо принципиальное значение. В ней показано, что процесс обновления реализма в конце века не составлял прерогативу только писателей, появившихся в 80-е годы, что, в конечном счете, общие особенности реализма, отразившего «предчувствия обновления жизни и человека», прослеживаются в творчестве всех чутких литераторов той поры. Чехов появился не как писатель, лишь силой своего таланта совершивший переворот в искусстве, и «Воскресение», рассматриваемое теперь как явление литературы начала XX века, было органично связано с художественной эволюцией Толстого в 80-е годы.

Статья «О некоторых особенностях реализма Глеба Успенского» подкрепляет эти выводы. Успенский по-своему стремился к той же реформе реализма, которая составляет смысл художественных исканий Толстого и его молодых современников. Статья о Г. Успенском ставит целью выявить самые существенные особенности реализма писателя, творчество которого не укладывается в привычные пред-

⁴ Основным принципом реализма Тургенева в их соотношении с общим развитием русской литературы XIX века посвящена книга Г. А. Бялого «Тургенев и русский реализм» («Советский писатель», М.—Л., 1962).

ставления о чисто художественном или публицистическом таланте. В этих особенностях также своеобразно преломилась эпоха ломки старых устоев.

Г. А. Бялый обращает внимание на основной тон сочинений Успенского, тон удивления и недоумения, становящийся главным конструктивным принципом его публицистики. Это наблюдение очень существенно, так как позволяет исторически обоснованно выявить место Успенского в идеологической борьбе своего времени, не втискивая его в рамки ортодоксального народничества или старой революционной демократии. Успенский выражал настроения пореформенной России 70—80-х годов, все те же настроения, обусловленные переворотившейся, но еще не устоявшейся русской жизнью. Отсюда и «наивность», с которой смотрит на эту жизнь писатель, «наивность» сродни толстовской, отсюда же и необязательность авторских выводов и концепций, и в то же время — желание сделать эти выводы, как бы сопричастив читателя к процессу своего мышления. Отсюда же и ощущение несправедливости существующего порядка, в котором ничего не разберешь, желание понять его суть, причем опираясь на точные данные науки и статистики, и рядом — «мучительная работа совести». «... Среди этой новой неправды приходилось жить, находить свое место в ней, ибо она была не просто „неправда“, а „такой порядок“. Поэтому вопрос о личном поведении, о личной морали, о добре и зле, о „правде“ и „неправде“ приобрел необыкновенно жгучую остроту для литературы первых десятилетий после реформы» (стр. 105). «Болезнь совести» придавала особый отпечаток своеобразной публицистике Успенского, делаая ее непосредственным отражением настроений той части интеллигенции, которая близко воспринимала судьбы жизни народной. Г. А. Бялый справедливо говорит, что Успенский «боролся против буржуазного строя жизни и всей суммой своих идей и самой манерой его изображения» (стр. 116). Его творчество характерно для 70—80-х годов, по оно не чуждо и идейно-художественным исканиям более позднего времени. Оно близко творчеству Толстого отрицанием «купонного строя» и вместе с тем противостоит ему, так как объективно отвергает всякую утопию или предвзятую теорию. В этом отрицании Успенский несомненно ближе к писателям следующего поколения. «Он был тесно связан с народничеством, но самое стремление успокоиться на лоне предвзятой теории... было ему враждебно», — пишет Г. А. Бялый (стр. 117).⁵ Всем этим творчество Успенского естественно соотносится с общими рассуждениями исследователя о развитии и судьбах реализма конца XIX века.

Две следующие статьи книги Г. А. Бялого посвящены писателям не крупным, но пользовавшимся большой популярностью в 80—90-е годы и по-своему выражающим некоторые особенности реализма той поры: Надсону и Шпажинскому.

Г. А. Бялый видит в творчестве Надсона отражение настроений народнической интеллигенции, — не борцов и мучеников, бесстрашных и не знавших колебаний, а «большой среды», массы, которая «тяжело и горестно переживала крах своих надежд и ожиданий... от героических порывов переходила к унынию и жестоко страдала от своей раздвоенности. В такой атмосфере неизбежно должны были формироваться „лишние люди“ со всеми родовыми признаками людей этого типа» (стр. 119). Поэзия Надсона стала выражением эпохи переходной, вызванной крахом народнических иллюзий.

Определенным следом в 80-е годы отмечена также и драматургия: Шпажинский оказался тогда одним из наиболее популярных драматургов. В истории мелодрамы, которая еще не написана, имя Шпажинского, видимо, займет свое место, но в истории русской драматургии в целом он и далее будет рассматриваться как эпигон. Г. А. Бялый привлекает его творчество, как бы следуя мысли Чехова, который считал, что в общем баланс итогов, к которым должна прийти «артельная литература» 80-х годов, эпигоны совершают все же «маленькие передвижки».

Последняя статья «Заметки о художественной манере А. П. Чехова» вновь возвращает нас к основной проблематике книги. Выработка новых художественных принципов, соответствующих требованиям времени, реформа искусства проходили трудно. Читатели и зрители, привыкшие к определенным эстетическим канонам и недостаточно чуткие к новым веяниям времени, воспринимали творчество молодых писателей, и в первую очередь Чехова, недоуменно. Об этом свидетельствует и провал первого представления «Чайки» в 1896 году, и суждения первых читателей чеховских произведений. Их отзывы и служат материалом данной статьи. Многие из них производят сейчас странное впечатление своей «непрозорливостью», неумением разглядеть в молодом писателе крупный литературный талант. Но в то же время эти отзывы позволяют хорошо уяснить, что именно не при-

⁵ Органичность творчества Успенского для литературы XX века признана пыно, и наблюдения Г. А. Бялого в этом отношении имели свое значение (см.: Е. Б. Тагер. Проблемы реализма и натурализма. В кн.: Русская литература конца XIX—начала XX в. Десяностые годы, стр. 151—152. Правда, мысль Е. Б. Тагера относительно причастности Успенского к натурализму представляется неверной: метод писателя, в частности его обращение к статистике, имел другие основания, что и показано в статье Г. А. Бялого).

нимали современники в творчестве Чехова, что казалось им нарушением традиций русской литературы и канонов искусства. Но эти-то «нарушения» часто и были тем новым, что внес Чехов в литературу.

Книга Г. А. Бялого, посвященная реализму конца XIX века, охватывает не все проблемы, связанные с его развитием, но основные вопросы, характерные для литературы данного периода, в ней поставлены. Необходимо отметить при этом, что среди исследований о реализме 80—90-х годов книга Г. А. Бялого заняла особое место: уделив наибольшее внимание тому новому, что было привнесено в литературу писателями старшего поколения, автор подчеркнул историческую закономерность обновления критического реализма на рубеже двух веков. Таким образом, книга Г. А. Бялого адресована изучающим и классическую и новую литературу.

В. А. КОВАЛЕВ

«БОЛГАРСКАЯ РУСИСТИКА» *

Радостным событием для всех исследователей русской литературы является выход в Софии первых номеров нового журнала «Болгарская русистика». Улучшились возможности публикации и оценки новых работ у болгарских русистов, которые могут теперь концентрировать свои усилия не только в рамках деятельности существующего в стране Общества русистов, но и на страницах периодического издания. Думаю, что выход журнала значительно усилит активность болгарских русистов, даст толчок дальнейшему развитию не только традиционных изучений болгаро-русских литературных взаимосвязей, но и широких специальных исследований болгарскими учеными истории русской литературы на всех этапах ее развития. В журнале широко представлена также проблематика изучения русского языка и методики преподавания русского языка и русской литературы за рубежом, по в настоящем обзоре мы этой стороны не касаемся.

Содержание литературоведческой части вышедших двух номеров журнала можно разграничить следующим образом: информация о деятельности МАПРЯЛ (Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы), теоретические проблемы, русская классическая литература, советская литература, болгаро-русские литературные взаимосвязи. Все эти рубрики представлены интересными исследованиями и материалами. Остановимся на каждой из них.

Подробно информируется читатель журнала о деятельности МАПРЯЛ, в частности о Втором международном конгрессе Ассоциации, состоявшемся в сентябре 1973 года в Варне. Помещены выступления на конгрессе Председателя Государственного Совета Народной Республики Болгарии Тодора Живкова и члена Политбюро ЦК БКП, Председателя Всепародного комитета болгаро-советской дружбы Цолы Драгойчевой и приветствие Председателя Президиума Верховного Совета СССР Н. В. Подгорного. Публикуется доклад президента Ассоциации академика М. Б. Храпченко «О научных основах преподавания русского языка и литературы». Весь ход работы конгресса отражен в разделе «Хроника». В информации о пленарном заседании центрального руководства Общества русистов в Болгарии рассказано о том, как болгарские коллеги подвели итоги работы конгресса и наметили «проектплан» Общества русистов на 1973—1976 годы; этот план включает массу мероприятий как в системе МАПРЯЛ, так и вне этой организации (научные конференции русистов, заседания, связанные с юбилеями писателей, и т. д.).

Во втором номере «Болгарской русистики» помещен отчет о заседании Бюро Исполсовета МАПРЯЛ, состоявшемся в мае 1974 года в Будапеште. На этом заседании дискутировались вопросы, связанные с проблематикой очередного конгресса Ассоциации в 1976 году (в Варшаве) и мероприятиями по подготовке к проведению этого конгресса. По основной проблеме конгресса «Научные основы и практика преподавания русского языка и литературы» были определены две литературоведческие секции: «Сравнительно-типологическое изучение истории русской литературы (классической и советской) и других литератур для дидактических целей» и «Актуальные вопросы преподавания русской классической и советской литературы как иностранной». В принятом плане симпозиумов значится междуна-

* «Болгарская русистика». Орган Общества русистов в Болгарии. Главный редактор Георгий Германов. София, 1974, №№ 1 и 2. Журнал выходит шесть раз в год. Первый номер вышел в середине 1974 года.

родный симпозиум на тему «Проблемы связей русской и советской литературы с другими национальными литературами мира», который будет проведен в 1975 году в Болгарии.

Со всеми этими материалами о деятельности МАПРЯЛ полезно будет ознакомиться советским литературоведам, чтобы заблаговременно подготовиться к участию в них, в особенности сотрудникам Пушкинского дома, который является одним из действительных членов Ассоциации от Советского Союза.

Рубрика теоретико-методологических работ в журнале представлена указанным выше докладом М. Б. Храпченко, статьями В. Колевского «В. И. Ленин и некоторые методологические проблемы изучения русского языка и русской литературы» и С. Русакиева «Мировое значение русской литературы».

В докладе М. Б. Храпченко подчеркнута необходимость современного прочтения произведений русских классиков: «Наряду с генезисом литературных явлений необходимо выяснить их социально-эстетическую функцию», ибо «внутренние качества выдающихся творческих созданий в полной мере выявляются в процессе их исторического бытия» (№ 1, стр. 9). Свою мысль М. Храпченко проиллюстрировал рядом примеров из творчества Гоголя и Льва Толстого.

В статье В. Колевского собраны и систематизированы ленинские высказывания о русском языке и русской литературе. Особенное внимание автор уделит значению ленинской теории отражения для познания «великой правды русской литературы».

С. Русакиев попытался представить в кратком очерке путь развития русской литературы как в прошлые времена, так и в советскую эпоху. Русская литература, говорит автор, «глубоко и правдиво изображает судьбу России, исторические завоевания великого и благородного русского народа. Русские писатели всегда задумывались над будущим своего народа, и именно поэтому русская литература так народна и прогрессивна. Для великих русских писателей никогда не была характерна национальная замкнутость. Как раз наоборот, судьбу и проблемы своего народа они всегда органически связывали с проблемами и судьбой всего человечества. Это, собственно, и определяет общечеловеческие горизонты русской литературы, ее интернационализм и несравнимый по своей силе и величию гуманизм» (№ 1, стр. 14). Из писателей XX века автор особенно выделяет Горького, Маяковского, Шолохова, Фадеева, Леонова и Твардовского. Статья С. Русакиева в целом весьма содержательна. Понятны трудности раскрытия избранной темы в небольшой по размеру статье; быть может, этим объясняются не вполне точные, на мой взгляд, отдельные формулировки автора. Так, говоря о роли России в средние века как «спасительного щита Запада, охранителя его от агрессий и разрушительных азиатских», автор замечает, что эта роль обошлась России «очень дорого: она значительно отстала в своем развитии. В силу исторических обстоятельств в ней самой наслонилось немало „азиатчины“, и поэтому своими реформами Петр I не только „прорубил окно“ в европейскую культуру, но и положил начало упорной борьбе за искоренение „азиатчины“, т. е. отсталости, фанатизма, агрессивности и жестокости, нетерпимости к другим народам» (№ 1, стр. 11). Конечно, борьба с татаро-монгольскими ханами, потребовавшая больших жертв и сил, не могла не задерживать развития страны, но ее отставание от уровня развития европейских стран определялось также внутренними социально-экономическими факторами, связанными с существованием абсолютистско-феодального строя. Что касается «наслоений „азиатчины“», то, на мой взгляд, рассуждения автора неточны и далеки от ясности. Неясно, считает ли автор их качествами народа или господствующего класса; совсем неясна характеристика Петра как искоренителя «агрессивности и жестокости» (чьей? кого?). Туманны и последующие рассуждения автора о «европейском универсализме», который Россия приняла «при создании своей национальной культуры». Их можно понять таким образом, что до Петра Россия полностью была оторвана от развития мировой культуры. Но ведь известно, что русская культура на разных этапах имела долговременные связи с культурой Византии, югославянских народов. Мне представляется, что в строках статьи в какой-то мере нашли невольный отзвук стереотипы поверхностных западных суждений об историческом пути России, стереотипы, противоречащие основному содержанию статьи С. Русакиева.

Статьи о русской классической литературе посвящены творчеству Пушкина и Гоголя. Г. Германов прослеживает развитие болгарской темы у Пушкина, главным образом на материале повести «Кирджали». А. Станчева знакомит со спорами вокруг Гоголя в западном, преимущественно американском литературоведении (фрейдистские истолкования произведений, искаженные характеристики реализма писателя). Э. Гочева в очерке «Несколько дней в Пушкинских местах» тепло и выразительно пишет о великом русском поэте. «...Стремительный бег времени не удаляет, а, наоборот — приближает нас к Пушкину!» (№ 2, стр. 48), — заключает автор.

Специальных статей по советской литературе в журнале пока нет: надо думать, они появятся в дальнейшем. Хочу отметить методическую разработку В. Драголовой по рассказу Шолохова «Судьба человека».

Болгаро-русским взаимоотношениям посвящены статьи Х. Дудевского «Леонид Леонов и болгарская литература (связи, влияние, типология)», А. Анчева «Димитр Талев и традиции русской литературы», Ж. Эскенази «Русский революционер — друг Антона Страшимирова».

Х. Дудевский знакомит читателя, главным образом зарубежного (болгарскому читателю в основном известны приводимые автором материалы), с интервью, данными Леоновым во время его пребывания в Болгарии в 1949-м, 1955-м и 1970 годах, анализирует систему взглядов, изложенных советским писателем во время встреч с литераторами Болгарии. Здесь советский читатель найдет для себя много нового. Эти материалы следует включить в критический обиход леопедоведов. Автор делает выводы об актуальности леоновских высказываний для развития современной болгарской литературы и более глубокого понимания типологических тенденций в ее историческом движении в последние десятилетия. Во второй части статьи автор поднимает вопрос о леоновских традициях в болгарской прозе и драме. Сопоставляя «Русский лес» с романом «Дороги в никуда» Б. Райнова, он обнаруживает известную близость мироощущения обоих авторов и даже стиля их творческой работы, но не считает возможным рассматривать эту близость «по линии рецепции» (№ 2, стр. 12). Думается, не случайно вопрос о леоновских традициях в болгарской литературе сейчас решается лишь в плане общих сопоставлений: ведь значительная часть произведений Леонова («Барсуки», «Скутаревский», «Дорога на океан», «Золотая карета») переведена лишь в последние годы, а роман «Вор», ряд пьес еще остались «на очереди» у переводчиков.

А. Анчев, показывая отношение Д. Талева к русской литературе, подчеркивает активный творческий поиск болгарского писателя, твердо ориентирующегося на наследие Л. Толстого, но оставшегося чуждым импульсам Достоевского. В процессе кристаллизации собственной художественной системы, рождающейся в недрах национальной традиции, большой писатель опирается на опыт братской русской литературы, помогающей глубже развить его собственные принципы.

Таким образом, уже первые номера «Болгарской русистики» определяют основные направления в деятельности редакции журнала, серьезных исследовательских «заявок» на разработку в журнале актуальных и больших литературоведческих проблем, интересных для литературоведов Болгарии, Советского Союза и других стран.

В. Н. БАСКАКОВ

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИЕ СВЯЗИ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ *

В Варшаве вышел в свет первый том серийного издания «*Studia polono-slavica-orientalia*», посвященного изучению международных литературных отношений, связывающих польскую литературу с восточнославянскими, т. е. с русской, украинской и белорусской. Новое издание осуществляется под руководством профессора Б. Бялокозовича Сектором восточнославянских литератур Отделения славяноведения Польской Академии наук. В создании первого тома активное участие принимали также научные работники Варшавского и Вроцлавского университетов. В составе авторского коллектива известные ученые (Б. Бялокозович, Ф. Селицкий, Я. Орловский, Т. Шишко) и молодые исследователи. Некоторые из них (В. Починайло, И. Ауляк, А. Левандовская) в рецензируемом издании выступают со своими первыми опытами. Внимание к работам вступающих в науку литературоведов-русистов — отличительная и чрезвычайно важная характеристика нового издания, помогающего выполнению ответственных задач польской русистики по подготовке высококвалифицированных кадров, способных продолжать широко поставленную старшими поколениями работу по исследованию восточнославянских связей польской литературы.

Статьи первого тома касаются преимущественно сферы польско-русских литературных отношений на всех этапах их развития, хотя в ряде работ эта проблематика перекрещивается с польско-украинской и польско-белорусской (В. Починайло, В. Вильчинский, В. Стохель), а некоторые исследования полностью посвящены связям польской литературы с литературами Украины и Белоруссии (В. Монах, Е. Вишневская). Хронологически статьи тома охватывают в основной своей части XIX и начало XX века. За эти пределы выходят лишь работы Ф. Селиц-

* *Studia polono-slavica-orientalia*. Acta literaria. I. Pod redakcją Bazylego Białołozowicza. Wr.—W-wa.—Kr.—Gdańsk, 1974, 336 s. (Polska Akademia Nauk — Komitet Słowianoznawstwa).

кого и Э. Горанина, построенные на материале XII—XIII веков, да статья А. Кмиты, связанная с польским литературным процессом последних десятилетий.

Книга открывается статьей Б. Бялокозовича «Польско-восточнославянские литературные отношения как исследовательская проблема». В ней автор обращается к некоторым теоретическим вопросам современной компаративистики, касающимся роли сравнительных исследований в изучении литературного процесса в целом, темпов развития или так называемого «кризиса» в современной компаративистике, круга вопросов, подлежащих ведению этой отрасли литературоведческой науки, и т. д. Основные же усилия автора направлены на создание общей характеристики исследований в области взаимосвязей польской литературы с русской, украинской и белорусской. Такие труды, подводящие итоги определенного этапа научного развития и намечающие перспективы дальнейшего движения, играют в науке особую роль, потому что они определяют задачи, требующие неотложного решения, и направляют силы ученых в области, недостаточно изученные или совсем не затронутые исследователями. В частности, Б. Бялокозович, отметив значение и роль польской культуры в литературном развитии украинского и белорусского народов, подчеркнул настоятельную необходимость углубленного изучения польско-украинских и польско-белорусских связей, в настоящее время находящихся далеко не в центре внимания польской науки. Одновременно он указал на ряд «белых пятен» в изучении процесса взаимосвязей польской и русской литератур и намечил некоторые аспекты возможных на их основе сравнительно-типологических исследований.

Древнейший период в развитии отношений польского и русского народов не часто привлекает к себе внимание исследователей. В рецензируемом сборнике этой эпохе посвящена обширная статья профессора Вроцлавского университета Ф. Селицкого «Польско-русские контакты в свете источников XIII века». В ней автор обратился к исследованию Галицко-волынской летописи и Великопольской хроники с точки зрения раскрытия явлений и событий, отразившихся в них и оказавших свое влияние на становление постоянных исторических и культурных контактов между Русью и Польшей. Однако автор не ограничивается выявлением фактов и их регистрацией. Сопоставляя памятники, он отмечает близость их формы и содержания, а также приводит ряд общих характеристик, свидетельствующих «о сходных чертах в мышлении их авторов» (стр. 76).

Другая статья о русской средневековой литературе написана преподавателем Вроцлавского университета Э. Гораниным. По хронологической принадлежности памятника, находящегося в центре авторского внимания, она касается XII века, но в ней анализируется не сам памятник, а рассматриваются результаты его исследований новейшей польской исторической и филологической наукой. Эта работа, напечатанная под заглавием «„Киевская летопись“ (1160—1199) в польских исследованиях 1900—1970 гг.», по сути дела, является завершением большого труда, первые две части которого опубликованы в журнале «Slavia orientalis» и в осуществляющемся Вроцлавским университетом серийном издании «Slavica wratislaviensia».¹ Исследование Э. Горанина в целом создает широкую картину восприятия на польской почве «Киевской летописи», ее интерпретаций и использования в различных отраслях культуры, науки, литературы. В последней части работы, посвященной XX веку, Э. Горанин рассматривает польские суждения и толкования «Киевской летописи», которые в довоенную пору были далеко не всегда свободны от противоречий и тенденциозности. В настоящее время этот памятник «занимает главное место среди всех средневековых письменных источников (в том числе и польских), используемых при изучении истории Польши в XII веке» (стр. 93), и является свидетельством «добрососедских контактов между Польшей и Русью» той поры.

Ассистент Вроцлавского университета А. Дворский в статье «Polonica в русских изданиях Фердинанда Орли-Опменца в 1816—1818 гг.» обратился к двум сейчас совершенно забытым польским изданиям — «Друг россиян и их единоплеменников обоего пола, или Орловский российский журнал» и «Отечественный памятник, посвященный дружелюбному соединению российских и польских народов», которые выпускал в Орле учитель гимназии Ф. Ф. Орля-Опменец. А. Дворский привел основные сведения об их издателе и его близости к В. Анастасевичу, осветил программу и задачи изданий, дал довольно подробную их характеристику, остановившись на литературных материалах польского происхождения. Статью его можно рассматривать как дополнение к обстоятельной работе на эту же тему В. А. Громова,² построенной на более широкой источниковедческой основе и дающей обстоятельную и аргументированную историю изданий и их анализ.

¹ E. Goranin. 1) «Latopis kijowski» (1160—1199) w dawnej Polsce. «Slavia orientalis», 1972, № 4, s. 413—419; 2) «Latopis kijowski» (1160—1199) w Polsce dziewiętnastowiecznej. «Slavica wratislaviensia», t. 4. Wrocław, 1974, s. 43—62.

² В. А. Громов. Русско-польские журналы «Друг россиян» и «Отечественный памятник» (1816—1818). В кн.: Славянские страны и русская литература. Изд. «Наука», Л., 1973, стр. 5—32.

Все остальные работы о русской литературе и ее польских связях, напечатанные в рецензируемом томе, относятся ко второй половине XIX века, а статьи И. Ауляк, А. Левандовской и А. Кмиты посвящены литературным явлениям XX века. Среди работ, построенных на материале XIX века, привлекает внимание исследование преподавателя университета им. М. Кюри-Скловской в Люблине Яна Орловского, известного своими трудами о Некрасове и восприятии его наследия в Польше. Его статья называется «Владислав Сырокомля и русская литература». В ней автор обратился к изучению контактов и личных знакомств В. Сырокомли с русскими писателями, до настоящего времени недостаточно выясненных или неизвестных совсем. Так, ему удалось воссоздать общую картину взаимных отношений польского поэта с виленским цензором и поэтом Павлом Кукольниким, старшим братом Нестора Кукольника, с А. С. Афанасьевым-Чужбинским, с поэтом Л. А. Меем, с астрономом М. М. Гусевым. В заключительной части исследования Я. Орловский высказал предположение о типологической и идейно-художественной близости творчества В. Сырокомли и Некрасова, уточнив некоторые ранее высказывавшиеся положения о влиянии Некрасова на поэзию В. Сырокомли.

Творчества Льва Толстого касается в своей работе Э. Базеля. Ее статья «Судьба женщины в творчестве Льва Толстого и Жеромского. Отличия и параллели» построена на основе сравнительно-типологических сопоставлений художественного наследия двух крупнейших писателей-современников. Трагедия женской судьбы, по мнению автора, представлена этими писателями как «драма человека, связанного моральными канонами, общественными приличиями, экономическими условиями» (стр. 214). Интересна и небольшая статья доцента Варшавского университета Т. Шишко о Лескове, в которой он обратился к рассказу «Бессребреник», опубликованному в «Биржевых ведомостях» в 1869 году без подписи и атрибутированному Лескову И. Столяровой. В центре рассказа врач-поляк Черешневский, образ которого дает право уточнить отношение Лескова к полякам, так как в этом произведении «нет ничего, что свидетельствовало бы об антипольских настроениях Лескова» (стр. 216). Кроме того, автору статьи удалось обнаружить дополнительные аргументы, значительно усиливающие атрибуцию И. Столяровой.

Проблема билингвизма в литературе поставлена в статье И. Ауляк, посвященной анализу русской и польской редакций первого литературно-научного произведения В. Серошевского «Якуты. Опыт этнографического исследования», впервые напечатанного на русском языке в 1896 году. Произведя тщательное сопоставление разноязычных редакций, И. Ауляк приходит к заключению, что «тексты, построенные на одном и том же материале, бывают написаны в разных стилевых ключах», что «стиль писателя в решающей степени зависит от того, написано ли данное произведение на родном языке или на иностранном» (стр. 253).

Суждения польской критики о творчестве Леонида Андреева не раз привлекали внимание исследователей. Статья А. Левандовской «Драмы Леонида Андреева в польской литературной критике 1904—1914 гг.» представляет собой существенное дополнение к опубликованным исследованиям Ф. Селицкого и З. Жакевича. В ней даж содержательный обзор противоречивых мнений той эпохи, высказывавшихся по поводу драматургии Л. Андреева, в частности по вопросу, волновавшему и русскую печать, — к какому литературному направлению отнести Л. Андреева-драматурга — к реализму или к символизму.

Из работ, собранных в рецензируемом томе, лишь одна связана с советской литературой. Это статья А. Кмиты «Произведения Максима Горького для детей и о детях в Народной Польше». Она является обзором переводов горьковских произведений в послевоенной Польше, сопровождаемым анализом лучших переводческих образцов и характеристикой их восприятия на польской почве. Хочется надеяться, что в следующих выпусках серийного издания советская литература будет представлена несколько шире, чем в ее первом томе.

Важной чертой рецензируемого труда является обращение к проблемам, касающимся не двух, а нескольких или всех восточнославянских литератур в их отношениях с литературой польской. Например, в статье В. Починайло «„Сон“ Шевченко и Петербург в предательствах Мицкевича и Пушкина» в круг исследования, кроме обозначенной в заглавии поэмы Шевченко, входят «Медный всадник» Пушкина и третья часть «Дзядов» Мицкевича, т. е. те произведения, в которых наиболее полно раскрыта тема Петербурга и дано осмысление роли Петра I в истории русского, польского и украинского народов.

Связи польской литературы со всеми восточнославянскими прослеживаются и в статьях, посвященных творчеству Владислава Сырокомли. Первая из них принадлежит В. Монаху и называется «Белорусский фольклор в лирике Владислава Сырокомли». Польский поэт, хорошо знавший белорусский язык и даже писавший по-белорусски стихи, постоянно обращался к белорусскому фольклору, используя его в своих произведениях, особенно лирических. Автор статьи определяет круг произведений Сырокомли, связанных с белорусской действительностью, прослеживает приемы и методы использования польским поэтом белорусских фольклорных источников, их влияние на жанровую систему его творчества. Белорусский мотив звучит и в статье В. Вильчинского «„Почталон“ Владислава Сырокомли в восточ-

нославянских переводах». В ней автор обращается к русским (Л. Трефолев, Л. Пальмин, Л. Коринфский), украинским (М. Старицкий), белорусским (Я. Лучина-Неслуховский) переводам первого стихотворения В. Сырокомли «Pocztulion» (1844), особенно широко распространенного в его фольклоризированном варианте («Когда я на почте служил ямщиком»). Анализируя лучшие переводы этого произведения, В. Вильчинский отмечает, что версификационная схема, примененная первыми русскими переводчиками Л. Трефолевым и Л. Пальминым, позднее была использована всеми русскими, украинскими и белорусскими переводчиками. Популярность стихотворения В. Сырокомли, ставшего народной песней, обусловлена тем, что в нем «отражена жизнь народа, его труд, заботы и несчастья, т. е. те темы и мотивы, которые восточнославянскому читателю напоминали отечественных поэтов, прежде всего Некрасова и Шевченко» (стр. 189).

Важный вопрос затронут Е. Вишневецкой в статье «Василь Стефаник и Станислав Пшибышевский». Правда, автор не касается русской литературы, но тем не менее эта работа представляет значительный интерес, так как посвящена малоисследованному моменту польско-украинских литературных отношений. В ней на основе широко привлекаемых документальных источников раскрывается история знакомства Василя Стефанника с одним из главных представителей Молодой Польши и выясняется значение Пшибышевского для становления и развития творческого метода В. Стефанника. Последняя статья, построенная на материале из истории взаимосвязей польской литературы со всеми восточнославянскими, написана В. Стохелем. Она представляет собой обзор переводов польских, русских и украинских литературно-критических статей, появившихся на страницах белорусской газеты «Наша нива» (1906—1915) и посвященных литературному движению в славянских странах. Особое внимание уделено в статье Мицкевичу, Сырокомле, Конопницкой, Гоголю, Л. Толстому, Шевченко.

Заключая обзорные первого тома нового серийного издания польских славистов, необходимо подчеркнуть серьезность и высокую научность замысла, направленного на расширение в польском литературоведении круга исследований, посвященных взаимосвязям польской литературы с восточнославянскими. Наряду с выходящим уже третье десятилетие журналом «Slavia orientalis» и целым рядом университетских изданий, посвященных славяноведческой проблематике, новая серия, предпринятая Польской Академией наук, заметно увеличит возможности польского славяноведения и, в частности, польской литературоведческой русистики, даст новый толчок для углубления и укрупнения масштабов исследований славянских литератур и их международных связей.

Г. Н. ПОСПЕЛОВ

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В № 2 Вашего журнала за 1974 год появилась статья Е. Н. Купреяновой «Что такое романтизм и что такое реализм?». Ее автор, ссылаясь на некоторые положения моей книги «Проблемы исторического развития литературы» (М., 1972), так излагает их (стр. 110), что у читателей, не знакомых с моей книгой, неизбежно возникнут превратные представления о моих научных взглядах. Это было бы для меня очень прискорбно, и это заставляет меня писать.

Неверность изложения создается отчасти тем, что автор статьи, прилагая мерку своих литературоведческих понятий к моим понятиям, не желает вдуматься в «логику» последних, и они кажутся ей необусловленными.

И. Автор статьи пишет, что я «полностью отрываю метод от литературного направления». Такое суждение вытекает из различия нашего понимания реализма. Для Е. Н. Купреяновой реализм — явление исторически конкретное: это все свойство произведений реалистического направления, пришедшего на смену романтизму. Для меня реализм — не только литературное направление, но и «метод», или, точнее, принцип отражения жизни, явление типологическое. Это — «верность воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах» (определение это дано не критикой 1930-х годов, за которой будто бы я следую, а Ф. Энгельсом в 1880-е годы). Реализм, в этом смысле, наиболее сильно развивался в литературе реалистического направления, но начал свое развитие гораздо раньше. Я нахожу его не только в «Мертвых душах» или «Анне Карениной», но, например, в «Дон-Кихоте» или «Коварстве и любви». Во всех этих произведениях реализм закономерно возник на основе критической стороны их проблематики и пафоса, — с особенной глубиной у Гоголя, Л. Толстого и других писателей, русских и зарубежных, начиная с 30-х го-

дов XIX века, когда он стал постепенно осознанным, программным требованием нового направления. Значит, я вовсе не отрываю «метод» от «направления».

II. Затем Е. Н. Купреянова пишет, что для меня «романтизм и реализм... есть два извечных... метода художественного осмысления действительности». И это неверно в разных отношениях.

1. Для меня «метод» — это не принцип «осмысления» жизни, а принцип ее художественного отражения. Гоголь и Л. Толстой осмыслили жизнь совершенно по-разному, в свете совершенно различных идеалов, но оба они были, в основном, реалистами по принципу отражения жизни.

2. Я не придерживаюсь запутывающей терминологии, идущей от критики 1930-х годов, для которой всякое нереалистическое отражение жизни есть «романтизм». Для меня романтизм и реализм — литературные направления в их конкретных исторических границах. Реализм же как принцип отражения, мне кажется, стал развиваться лишь с эпохи Возрождения, когда началось преодоление авторитарности художественного мышления. Так что «извечность» для меня романтизма и реализма — на совести Е. Н. Купреяновой.

3. Кстати, я думаю, что нельзя различать романтизм и реализм, не расчлняя понятий романтизма как литературного направления и романтики как пафоса творчества. Существует немало произведений, реалистических по принципу отражения жизни и романтических по пафосу.

В других случаях неверность суждений автора статьи можно объяснить только невнимательностью чтения.

III. Е. Н. Купреянова пишет, что я «настаиваю на методологической несостоятельности самого понятия *литературное направление*», предлагаю отказаться от него и заменить другим понятием — «идейно-литературное течение»... На самом деле, ни «отказываться» от первого из этих понятий, ни «заменять» его вторым я не предлагаю. Для меня существует и то и другое. Я придаю очень большое значение возникновению и борьбе направлений, с их творческими программами и манифестами, для развития национальных литератур (стр. 255—256 моей книги). Это значение большое, но не решающее. Ведь очень часто в одно направление входят писатели разных идейно-литературных течений. И если главная задача литературоведения — в установлении исторических закономерностей развития национальных литератур, то изучение идейно-литературных течений дает ключ для выяснения как таких закономерностей в целом, так и возникновения литературных направлений в частности.

IV. Далее Е. Н. Купреянова утверждает, будто я «фактически разумею под ним (идейно-литературным течением, — Г. П.) течение социально-политическое». Это тоже неверно. Я имею в виду именно *идейные* течения, находящие свое выражение в литературном творчестве, понимая, что в разных таких течениях на первый план выдвигается то гражданско-нравственная, то религиозно-нравственная, то социальная, то социально-политическая и т. д. проблематика. В другой моей книге — «Проблемы литературного стиля» (М., 1970), откуда Е. Н. Купреянова взяла пример о «просветительском демократизме Чехова», есть большая глава о русском сентиментализме, для представителей которого решающее значение имели религиозно-нравственные идеалы. Но такой пример явно противоречил бы интерпретации Е. Н. Купреяновой моих научных позиций, и она его обошла.

Из всего этого следует, что в критике чужих взглядов необходимо исходить из понимания всей их системы.

ОТ РЕДАКЦИИ

Публикуя письмо Г. Н. Поспелова, редколлегия журнала «Русская литература» считает необходимым заметить, что Е. Н. Купреянова не пыталась дать развернутый анализ книги «Проблемы исторического развития литературы» (рецензия на это издание была опубликована в № 2 «Русской литературы» за 1973 год) и остановилась только на одном, крайне важном для авторской концепции теоретическом положении.

Учитывая высказанные в данном письме суждения, уточняющие позицию Г. Н. Поспелова, читатели имеют возможность еще раз обратиться к его работам и рассмотреть обоснованность выдвинутой им концепции.



Х Р О Н И К А

В ЧЕСТЬ 70-ЛЕТИЯ НИКОЛАЯ ОСТРОВСКОГО

2 октября 1974 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась научная конференция, посвященная семидесятилетнему юбилею Николая Островского. На конференции присутствовали литературоведы Ленинграда, Москвы, Уфы и других городов, комсомольские работники, среди них — член бюро ЦК ВЛКСМ, председатель всесоюзной пионерской организации им. В. И. Ленина А. В. Федулова, секретарь Ленинградского обкома ВЛКСМ В. Г. Герасимов, друзья писателя и его вдова Раиса Порфирьевна Островская.

Открыл конференцию «Словом о Николае Островском» доктор филологических наук В. А. Ковалев (Ленинград). Имя Николая Островского, по мысли докладчика, слито с представлениями о силе человеческого духа, о стальной воле, закаленной в испытаниях, о благородной одержимости и горении убежденного революционного бойца, о кристальной нравственной чистоте и духовном богатстве, высоких качествах человека нового мира. В облике Николая Островского и в его известных всему миру творениях ярчайше выражено то, что мы называем ленинской партийностью. Николай Островский и герой его прославленного романа Павел Корчагин навсегда вошли в сознание молодежи мира как порыв юности, активно борющейся за торжество коммунизма, за осуществление великих гуманистических идеалов человечества. Нерасторжимо связан Николай Островский, деятель комсомола первых лет революции, с историей комсомола, с духовным становлением, с жизнью каждого комсомольца. Корчагинцами называли себя ударники и стахановцы 30-х годов, героические экипажи танков и бойцы пехотных подразделений в годы Великой Отечественной войны. «Корчагинскую вахту» несут в наши дни молодые рабочие строек и заводов, студенческие трудовые отряды. По силе влияния на читателей роман Островского «Как закалялась сталь» сравним с такими произведениями классической литературы, как «Что делать?» Чернышевского, только это влияние оказалось, в соответствии с качествами новой эпохи и качествами литературы социалистического реализма, особенно обширным,

глубоким, всеохватным. Пример Павла Корчагина придавал новые силы молодым французам в движении Сопротивления, как об этом свидетельствуют его участники. В книге Николая Островского нашел для себя жизненный девиз руководящий деятель освобождения Индия Джавахарлал Неру: известными словами Корчагина о том, что жизнь дается человеку лишь один раз и прожить ее нужно достойно, посвятив великим целям, заканчивает он свое автобиографическое повествование. Немногим писателям достается такая счастливая доля, как Николаю Островскому, — оставаться живым современником «идущих светлых лет», быть не только духовным спутником и товарищем новых поколений, но и аккумулировать их энергию, направлять из далекой уже временной дали могучие импульсы в будущее. Такая завидная судьба писателя сложилась не случайно.

Книги «Как закалялась сталь» не было бы, если бы не было героической биографии ее творца. Удивительно богатая, многогранная личность писателя, большой талант, помноженный на истинно героический труд, также объясняют нам генезис этой книги. Но все это не вполне еще вычерчивает координаты творчества Островского, не вполне позволяет проникнуть в загадку неистощимой солнечной энергии, щедро изливающейся из романов, выступлений и писем Островского. Дело в том, что писатель Николай Островский был человеком большой культуры, овладевшим художественными традициями прошлого. Творчество Николая Островского не изолированное явление начала 30-х годов, не случайный блестящий экспромт времени, не плод героического усилия одиночки. Творчество Николая Островского — это один из удивительных итогов длительного развития революционной художественной мысли в России, духовной истории нашего народа, его созидательного гения. Оно — звено в движении отечественной и мировой литературы

Островский прекрасно осознавал общественное предназначение литературы, рассматривал ее как дело очень серьезное, а в условиях социалистического общества — общенародное и даже государственное, требующее от писа-

геля умения ставить волнующие современников большие проблемы, решать их глубоко в свете опыта народа и коммунистической партии, давать «потребителю»-читателю высококачественную «продукцию» — высокохудожественные произведения. С творческими принципами Островского несовместим внешне похожий на художественную литературу бойкий журнализм и описательство, поверхностные сентиментальные излияния личности. Творческим принципам Островского чужды шумная эстрадность, следование очередным кунштукам ветреной эстетической моды — отечественной и зарубежной. Роман «Как закалялась сталь» недаром рожден той же волной художественного творчества, которая поднялась на грань 20-х и 30-х годов и явила нам «Соть» и «Поднятую цепь», «Энергию» и «Похищение Европы» — эти художественные святыни времени, рванувшего вперед, и «Петра Первого», «Угрюм-реку», «Цусиму», «Капитальный ремонт», «Последний из Удэге», третий том «Тихого Дона» — эти художественные исследования с позиций социалистического настоящего далекого и не столь далекого прошлого. Николай Островский соединил в едином монолите анализ прошлого и настоящего, дал целостное осмысление эпохи и тем самым положил начало роману из истории советского общества, исследованию долговременных законов развития человечества на новых общественных и нравственных основах, изображению становления коммунистической морали в живой практике строительства социалистического общества — процесса, который предвидел великий Ленин. Так в самых общих словах можно было бы определить одну из решающих связей творчества Островского с развитием литературы социалистического реализма. Творчество Островского органически входит в русло развития мировой литературы. В своих романах писатель ставит и решает не какие-то локальные задачи, не только вопросы жизни первых лет революции и не только крупные проблемы национального масштаба. Он охватывает давние, «вечные» проблемы человеческого бытия, такие, например, как условия и сущность человеческого счастья, как место личности в структуре общества в переломные и порывные, «звездные» часы его развития, как диалектическая связь эстетического идеала с политическим и другим. Островский как-то сказал: «Нет радостнее вещи, как побеждать страдание». Это он говорил о себе. Но тема страдания и его преодоления, нашедшая определенное отражение в его романе, является одной из важнейших в классической литературе — у Некрасова и Достоевского, Гаршина и Горького. А какие глубины открываются у Островского в художественном решении проблемы «героя нашего времени».

в изображении психологии и самой рефлексологии этого героя! И во всем этом рельефно выражается связь творчества Островского с традициями мировой литературы. Учет всех этих аспектов делает наше представление о творчестве Николая Островского более точным и многогранным.

Выражением нашего уважения к большому художнику, сыгравшему и играющему огромную роль в гуманистическом воспитании личности, в «взятии нового человека» (Л. Леонов) и является конференция, посвященная 70-летию со дня рождения Николая Островского, закончил свое слово В. А. Ковалев.

С приветственным словом к участникам конференции обратился секретарь Ленинградского обкома ВЛКСМ В. Г. Герасимов, который поздравил семидесятилетний юбилей Николая Островского праздником всей нашей молодежи. Произведения Островского, впервые напечатанные в комсомольском журнале «Молодая гвардия», стали босым оружием советской молодежи, и теперь корчагинское движение, корчагинские вахты неизменно продолжают традиции поколения Николая Островского. Островский — всецело наш современник, закончил свою речь В. Г. Герасимов, он современник не только потому, что мог бы жить среди нас, но прежде всего по убежденности, по мировоззрению.

Проблемам изучения творчества Островского был посвящен доклад канд. филолог. наук Н. А. Грозновой (Ленинград), в котором были рассмотрены основные тенденции осмысления творчества Н. Островского в современной критике. Отметив весомость вклада советского литературоведения в изучение художественного наследия писателя, Н. А. Грознова обратила особое внимание на опасность трафаретно-хрестоматийного подхода к произведениям Н. Островского. В докладе говорилось о том, что недопустимо мысль о психологической близости Павла Корчагина нашим современникам сводить, как наблюдается в критических работах последних лет, лишь к доказательствам общераспространенности, общедоступности поступков героя романа «Как закалялась сталь»; недопустимо также расценивать эти поступки по капонам так называемой «життейской реальности». Такой подход дискредитирует и художественную и воспитательную основу романа. В докладе были освещены современные точки зрения на природу автобиографизма романа «Как закалялась сталь», на особенности развития в творчестве Н. Островского традиций русской и мировой литературы. Н. А. Грознова обратила внимание на недостаточное оцененный современными критиками опыт таких предшественников в изучении творчества Н. Островского, как А. Платонов и А. Фадеев.

Доклад напечатан в журнале «Русская литература» (1974, № 4).

О своих встречах с Островским, о работе над его рукописями в редакции журнала «Молодая гвардия» рассказал писатель М. Б. Колосов (Москва). С первых же страниц чтения рукописи романа «Как закалялась сталь», вспоминает Марк Борисович, поразило обаяние личности писателя, в творческой манере которого угадывалось нечто талантливое и значительное. В произведении начинающего писателя было выражено именно то, что было пережито и переживалось молодежью революционной эпохи и что еще не было с достаточной глубиной и художественностью отражено в молодежной литературе. Не характером и похождениями школьника-озорника, не жгучими вопросами отношений между парнями и девушками, не вытуплением сознательной молодежи против мещанства (типичные мотивы тогдашней молодежной литературы) привлекал роман Островского, но формированием характера рабочего паренька, выходя из трудового народа, для которого борьба за социалистический идеал была неотъемлемой частью сознания. Такое произведение мог создать только комсомольский вожак по глубочайшему убеждению, каким и был Николай Островский. Вспоминая многие эпизоды совместной работы над рукописью, писатель привел слова Островского, не соглашавшегося переменить заглавие романа «Как закалялась сталь», которым он хотел подчеркнуть труднейший процесс формирования коммунистического характера: «Можно родиться дворянином, но коммунистом только становятся».

Писатель поделился также своими наблюдениями над стилем произведений Островского, в котором он особо отметил влияние гоголевского мастерства.

Имея в виду конференцию, М. Б. Колосов выразил уверенность, что вперые начатое в городе Ленина дело по углубленному изучению творчества Островского, «комсомольскость которого общечеловечна», будет продолжено в будущем.

Об истории взаимоотношений между Николаем Островским и Максимом Горьким рассказала науч. сотр. Института мировой литературы им. М. Горького С. Д. Островская (Москва). По мысли докладчика, двух прославленных писателей объединяет общность концепции главного героя, который ими неизменно мыслится в развитии, в переделке, в формировании, а не просто в выявлении ранее заложенных качеств. Родственными являются и жанровая природа их произведений о становлении личности человека нового социалистического общества (тяготение к автобиографичности), и в меньшей мере социальный генезис героя — судьба ря-

дового человека из трудового народа становится судьбой исторической и героической (Павел Власов Горького. Павел Корчагин Островского). По размышлениям исследовательницы, основоположник социалистического реализма внимательнейшим образом читал в 1934 году первую книгу Островского. Отношение к которой, судя по пометам на ее полях, было продиктовано осознанием ее огромного общественного значения и требовательностью большого художника и наставника. В свою очередь, готовя каждое новое издание своей книги, Островский продельвал значительную стилистическую правку, в которой чувствовалось стремление следовать требовательно вкусу крупнейшего и авторитетнейшего мастера современной литературы.

С докладом, посвященным традициям Н. Островского в современной прозе о войне (40—60-е годы), выступила канд. филолог. наук Н. И. Никулина (Ленинград). На материале произведений А. Фадеева, Б. Полевого, Э. Казакевича, Вл. Титова, В. Быкова, Б. Васильева и других исследовательница показала преемственную связь этих писателей с Островским в раскрытии героической сущности советского человека. При этом особо подчеркивалось идейно-художественное значение острогероической ситуации, присущей произведением названных писателей, в силу которой герой становится не «рыцарем на час», но героем на всю жизнь. Подобно неизлечимо больному Корчагину герои В. Быкова («Сотников»), «Дожить до рассвета») и Б. Васильева («В списках не значился»), находящиеся в ситуации «одиночного бойца», преодолевают свое одиночество благодаря ощущению связи с народом. вера в будущее. Такая трактовка индивидуального героизма в современной военной прозе, идущая от романа Николая Островского, содержит, по мысли докладчика, решительную полемику с буржуазными теориями интуитивного начала, стихийного экстаза и подсознания. Осознание себя в истории и истории в себе является нравственной основой поведения героев современных военных прозаиков. Так творчество Николая Островского, создавшего впервые в советской литературе неповторимый, яркий характер личности социалистического типа, плодотворно влияет на развитие идейно-художественных принципов новейшей литературы.

С докладом «Воспитательное значение творчества Островского и корчагинцы наших дней» выступила научный сотрудник Государственного музея Н. Островского Л. В. Дементьева (Москва), которая рассказывала об огромной работе музея по собиранию материалов, освещающих движение советской молодежи на фронтах войны и стройках страны, проходящее под девизом Павки Корчагина.

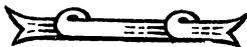
С воспоминаниями о Николае Островском выступила вдова писателя Раиса Порфирьевна Островская (Москва). В ее памяти Николай Островский навсегда остался человеком, исполненным исключительного жизнелюбия и целеустремленности. Раиса Порфирьевна рассказала о работе писателя над романом, в которой она была неизменным помощником. В заключение она выразила благодарность организаторам и участникам конференции и пожела-

ла, что замечательное пачинание будет продолжено.

В приветствии делегата Высшей комсомольской школы В. И. Портнова (Москва), обращенном к конференции, было высказано заверение воспитывать комсомольскую молодежь нашего времени в духе Павла Корчагина.

В фойе большого конференц-зала Пушкинского дома была организована выставка, посвященная жизни и творчеству Николая Островского.

А. И. МИХАЙЛОВ



ИСПРАВЛЕНИЕ

В номере 3 за 1974 г. на стр. 102, строка 27 снизу, следует читать: временами эффективной; там же на стр. 111, строка 14 сверху, следует читать: которые появились.

В номере 4 «Русской литературы» за 1974 г. на стр. 229, левый столбец, строки 22—23 сверху, следует читать: 6) несказочные жанры народной прозы.

НОВЫЕ КНИГИ

- Азапов В. П. Памфлеты Герцена в «Колоколе». Под ред. Е. И. Покусаева. Изд. Саратовского ун-ва, Саратов, 1974, 50 с.
- Астафьев А. В., Астафьева Н. А. Писатели Ярославского края (до 1917 г.). Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1974, 247 с.
- Банни А. А., Вадакарня А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области. Расшифровка сост. и коммент. А. А. Банни. Лениздат, Л., 1974, 89 с. (Новгородское областное управление культуры, Дом народного творчества).
- Большаков Л. В. В поисках корреспондентов Льва Толстого. Литературоведческие очерки. Приокское книжное изд., Тула, 1974, 222 с.
- Веселитский В. В. Антох Кантемир и развитие русского литературного языка. Изд. «Наука», М., 1974, 70 с.
- Вопросы истории и теории литературы. [Сборник статей, вып. 11]. Челябинск, 1973, 137 с. (М-во просвещения РСФСР, Челябинский гос. пед. инст.).
- Вопросы русской, советской и зарубежной литературы. [Сборник статей. Ред. коллегия: В. А. Цыбенко (отв. ред.) и др.]. Новосибирск, 1973, 87 с. (М-во просвещения РСФСР, Новосибирский гос. пед. инст., научные труды, вып. 92).
- XVIII век. Сборник [статей и материалов, 9]. Изд. «Наука», Л., 1974, 354 с. (Инст. русской лит-ры).
- Выгои М. Пушкин в Крыму. Изд. «Таврия», Симферополь, 1974, 71 с.
- Генкель М. А. Частотный словарь романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». Пермь, 1974, 509 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР, Пермский гос. ун-в. им. А. М. Горького).
- Глухов А. «В лето 1037...». [Очерки о первых книжных собраниях на Руси]. Изд. «Советская Россия», М., 1974, 192 с.
- Григорьян К. Н. Из истории русско-армянских литературных и культурных отношений (X—начало XX века). Изд. АН АрмССР. Ереван, 1974, 367 с. (АН АрмССР, Инст. лит-ры им. М. Абегамяна).
- Грихин В. А. Проблемы стиля древнерусской агнографии XIV—XV в. Изд. Московского ун-ва, М., 1974, 64 с.
- Дербов Л. А. Общественно-политические и исторические взгляды Н. И. Новикова. Изд. Саратовского ун-ва, Саратов, 1974, 370 с.
- Дмитриев А. С. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. Изд. Московского ун-ва, М., 1974, 120 с. (Московский гос. ун-в. им. М. В. Ломоносова, филолог. фак.).
- Дмитриев В. Реализм и художественная условность [в литературе]. Изд. «Советский писатель», М., 1974, 279 с.
- Достоевский. Материалы к исследованию. [Сборник. Ред. коллегия: В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. Изд. «Наука», Л., 1974, 351 с. (Инст. русской лит-ры).
- Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов. Сборник научных трудов. [Научн. ред. Н. Н. Скатов]. Л., 1974, 267 с. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).
- Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1972 год. Изд. «Наука», Л., 1974, 152 с. (Инст. русской лит-ры).
- Зажурило В. К., Кузьмина Л. И., Назарова Г. И. Пушкинские места Ленинграда. Лениздат, Л., 1974, 222 с.
- Западов В. А. Русский стих XVIII—начала XIX века. Ритмика. Лекция. Л., 1974, 56 с. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).
- Зырянов И. В. Поэтика русской частушки. (Учебное пособие). Пермь, 1974, 173 с. (М-во просвещения РСФСР, Пермский гос. пед. инст.).
- Из истории русской и зарубежной литературы XIX—XX вв. [Сборник статей. Ред. коллегия: А. М. Микешин (отв. ред.) и др.]. Кемерово, 1973, 181 с. (М-во просвещения РСФСР, Кемеровский гос. пед. инст.).
- Исследование по славянской филологии. Сборник, посвященный памяти академика В. В. Виноградова. [Отв. ред. В. А. Белопашкова и Н. И. Толстой]. Изд. Московского ун-ва, М., 1974, 361 с.
- Исследования по истории русской литературы XI—XVII вв. [Сборник. Ред. коллегия: Д. С. Лыхачев (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», Л., 1974, 431 с. (Инст. русской лит-ры, Труды Отд. древнерусской литературы, 28).
- Копкин С. С. Эстетические и литературно-критические взгляды Писарева. Саранск, 1973, 140 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР, Мордовский гос. ун-в. им. Н. П. Огарева).
- Кузьмин А. И. Героическая тема в русской литературе. Изд. «Просвещение», М., 1974, 304 с.
- Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (Истоки и эстетическое своеобразие). Изд. «Наука», Л., 1974, 350 с. (Инст. русской лит-ры).
- Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Изд. «Художественная литература», Л., 1974, 374 с.
- Мартынов В. И. Роль русских писателей в формировании литературы коми. Изд. «Наука», М., 1974, 174 с. (АН СССР, Коми филиал).
- Мейлах Б. С. Жизнь Александра Пушкина. Изд. «Художественная литература», Л., 1974, 334 с.

- Метод, стиль, поэтика.** [Сборник статей. Ред. коллегия: К. И. Исмаилов (отв. ред.) и др.]. Изд. «Мектеп», Пржевальск, 1972 [вып. дан. 1973], 106 с. (М-во нар. образования КиргССР, Пржевальский гос. пед. инст., труды, т. 17, серия гуманитарных наук, кафедра русской лит-ры, вып. 1).
- Наследие А. Н. Островского и советская культура.** [Сборник статей. Ред. коллегия: ... С. Е. Шаталов (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», М., 1974, 352 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки.** Изд. «Наука», Л., 1974, 255 с. (Инст. русской лит-ры, Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
- Обновление традиций.** [Русско-кавказские литературные связи. Сборник статей. Ред. коллегия: Л. П. Егорова (отв. ред.) и др.]. Ставрополь, 1974, 70 с. (М-во просвещения РСФСР, Ставропольский гос. пед. инст., К вопросам русской нар. филологии, вып. 6).
- А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX—XX веков.** [Сборник. Ред. коллегия: ... Н. И. Прудков (отв. ред.)]. Изд. «Наука», Л., 1974, 279 с. (Инст. русской лит-ры, М-во культуры РСФСР, Ленинградский гос. инст. театра, музыки и кинематографии).
- А. Н. Островский и русская литература.** [Сборник статей. Ред. коллегия: ... В. А. Сапогов (отв. ред.)]. Кострома, 1974, 112 с. (М-во просвещения РСФСР, Ярославский гос. пед. инст. им. К. Д. Ушинского, Костромской гос. пед. инст. им. Н. А. Некрасова).
- Петров С. М. Критический реализм в литературе.** Изд. «Современник», М., 1974, 375 с.
- По страницам русской классики.** [Сборник статей. Ред. коллегия: ... Б. А. Трубецкой (отв. ред.) и др.]. Изд. «Штиинца», Кишинев, 1974, 100 с. (М-во народного образования МССР, Кишиневский гос. ун-в. им. В. И. Ленина).
- Проблемы литературы Сибири XVII—XX вв. Материалы к «Истории русской литературы Сибири».** [Сборник статей. Ред. коллегия: Ю. С. Постнов (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», Новосибирск, 1974, 239 с. (АН СССР, Сибирское отд., Инст. истории, филологии и философии).
- Проблемы поэтики и истории литературы.** Сборник статей. [К 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности М. М. Бахтина. Ред. коллегия: ... С. С. Кожкин (отв. ред.)]. Саранск, 1973, 271 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР, Мордовский гос. ун-в. им. Н. П. Огарева, кафедра русской и зарубежной литературы).
- Проблемы эстетического анализа литературных произведений.** [Сборник статей. Ред. коллегия: А. В. Тонков (отв. ред.) и др.]. Воронеж, 1974, 157 с. (М-во просвещения РСФСР, Известия Воронежского гос. пед. инст., т. 142).
- Прудков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы.** Изд. «Наука», Л., 1974, 203 с. (Инст. русской лит-ры).
- Пьянов А. С. «Берег милый для меня».** Пушкинские места Верхневолжья. Изд. «Московский рабочий», М., 1974, 186 с.
- Развитие реализма в русской литературе.** В трех томах. [Т. 3. Ред. коллегия: ... У. Р. Фохт (гл. ред.) и др.]. Изд. «Наука», 1974, 358 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Решетов А. Е. Перед лицом Пушкина.** [Лит.-критич. статьи о русской и советской поэзии. Вступит. статья А. Хватова]. Изд. «Современник», М., 1974, 175 с.
- Романтизм в русской и зарубежной литературе.** [Сборник статей. Научн. ред. Н. А. Гуляев]. Изд. Казанского ун-в., Казань, 1974, 117 с.
- Рошияну Николае. Традиционные формулы сказки.** Изд. «Наука», М., 1974, 216 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Русakov В. М. Потомки А. С. Пушкина.** Лениздат, Л., 1974, 175 с.
- Русская литература 1870—1890 годов.** [Сборник статей, вып. 6. Отв. ред. И. А. Дергачев]. Свердловск, 1974, 140 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР, Уральский гос. ун-в. им. А. М. Горького).
- Семанова М. Л. Художественное своеобразие повести В. А. Слепцова «Трудное время».** Лекция. Л., 1974, 73 с. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).
- Степанов А. Н. У книг своя судьба... [История создания библиотеки Пушкинского дома].** Лениздат, Л., 1974, 168 с.
- Стехип Ю. К. Специфика стихотворной речи.** Пособие по спецкурсу. Днепропетровск, 1974, 51 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР, Днепропетровский гос. ун-в. им. 300-летия воссоединения Украины с Россией).
- Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада.** [Сборник статей. Ред. коллегия: ... Б. Л. Рифтин (отв. ред.)]. Изд. «Наука», М., 1974, 575 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Троицкий В. Ю. Лесков-художник.** Изд. «Наука», М., 1974, 215 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Умарбекова З. Лермонтов и узбекская поэзия. (К проблемам теории перевода и лит. связей).** Изд. «Фан», Ташкент, 1973, 175 с. (АН УзССР, Инст. языка и лит-ры им. А. С. Пушкина).
- Фольклор крестьянской войны 1773—1775 годов. К 200-летию пугачевского восстания.** Сборник научных статей. [Ред. коллегия: Л. С. Шептаев и Е. А. Маймин]. Л., 1973, 104 с. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).

- Фортунатов Н. Пути исканий. О мастерстве писателя. Изд. «Советский писатель». М., 1974, 239 с.
- Харчевников В. Н. Традиции русской народной песни в стиле раннего Есенина (1910—1916 гг.). Пособие по спецкурсу. Ростов н/Д, 1974, 112 с. (М-во просвещения РСФСР, Ростовский на Дону гос. пед. инст.).
- Шумит Арагва предо мною... 175 лет со дня рождения А. С. Пушкина. [Сборник]. Изд. «Мерани», Тбилиси, 1974, 151 с.
- Великая Н. Советская проза 20-х годов. Формирование эпического сознания и проблема повествования. Учебное пособие. Владивосток, 1972 [вып. дан 1973], 131 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР, Дальневосточный гос. унив.).
- Власенко А. Главная сила. Рабочий класс в современной советской литературе. Изд. «Современник», М., 1974, 216 с.
- Галанов Б. Е. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. Изд. «Советский писатель», М., 1974, 343 с.
- Гончарова А. В. Устные рассказы Великой Отечественной войны. Калинин, 1974, 174 с. (Калининский гос. унив.).
- Горьковские чтения. 1973. Материалы конференции «А. М. Горький и литература народов СССР». [Обществ. ред. коллегия: Н. А. Забурдаев и др.]. Волго-Вятское книжное изд., Горький, 1974, 192 с. (Горьковский гос. унив. им. Н. И. Лобачевского, Горьковский гос. музей А. М. Горького, Горьковская комиссия при исполкоме Горьковского обл. Совета депутатов трудящихся).
- Горьковский педагогический институт им. М. Горького, Ученые записки, вып. 148, серия филологических наук, Горький, 1974, 107 с.
- Гусев Вл. О предчувствии нового. О некоторых чертах литературы шестидесятых годов. Изд. «Советский писатель», М., 1974, 328 с.
- Драматургия и время. Сборник статей. Изд. «Искусство», 1974, 280 с. (Совет по драматургии театра, кино и телевидения Правления Союза писателей СССР, «Лит. газ.»).
- Жанры и стили литературы социалистического реализма. Сборник трудов. [Ред. коллегия: Ф. Х. Власов (отв. ред.) и др.]. М., 1973 [вып. дан 1974], 272 с. (М-во просвещения РСФСР, Московский обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской).
- Журбина Е. Устойчивые темы. Статьи [о художественно-публицистическом жанре]. Изд. «Советская Россия», М., 1974, 208 с.
- Журналистика. [Сборник статей. Вып. 5. Ред. коллегия: С. С. Матвиенко (отв. ред.) и др.]. Алма-Ата, 1973 [вып. дан 1974], 150 с. (М-во высшего и среднего спец. образования КазССР, Казахский гос. унив. им. С. М. Кирова).
- Идейное единство и художественное многообразие советской прозы. [Сборник статей. Ред. коллегия: Л. Г. Якименко (гл. ред.) и др.]. Изд. «Мысль», М., 1974, 336 с. (Академия общественных наук при ЦК КПСС, кафедра теории литературы и литературной критики).
- Ковалев В. А. Этюды о Леониде Леонове. Изд. «Современник», М., 1974, 293 с.
- Крившенко С. Ф. Утверждение мужества. Героика освоения и социалистического преобразования Дальнего Востока в советской прозе. Хабаровск, 1974, 221 с.
- Кузнецов И. В. Вячеслав Алексеевич Карпинский. [Партийный публицист]. Изд. «Мысль», М., 1974, 109 с.
- Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи. [Вступит. статья А. Федорова]. Изд. «Художественная литература», Л., 1974, 285 с.
- Левандовский Е. А. Призванная Россия. [Об И. Н. Левченко]. Изд. «Советская Россия», М., 1974, 90 с.
- Маргвешвили Г. Несгорающий костер. [Влияние Октябрьской революции на творчество писателей. Сборник]. Изд. «Мерани», Тбилиси, 1973, 903 с.
- Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. [Сборник статей. Ред. коллегия: А. Л. Дымшиц и др.]. Изд. «Наука», М., 1974, 224 с.
- Михайлов О. Н. Верность. Родина и литература. Изд. «Современник», М., 1974, 254 с.
- Надеев А. Алексей Толстой. Страницы творчества. Изд. «Советская Россия», М., 1974, 176 с.
- Наровчатова С. С. Живая река. Литературоведение и критика. Изд. «Советская Россия», М., 1974, 156 с.
- Некоторые проблемы литературного мастерства. [Сборник статей. Ред. коллегия: Г. Н. Шершнева (отв. ред.) и др.]. Киров, 1973, 117 с. (Кировский гос. пед. инст. им. В. И. Ленина).
- Оскоцкий В. Д. Связь времен. (Историческая тема в многонациональной советской прозе наших дней). Изд. «Знание», М., 1974, 159 с. (Народный унив. культуры, факультет литературы и искусства).
- Пермяк Е. Долговекий мастер. О жизни и творчестве Павла Бажова. Изд. «Детская литература», М., 1974, 222 с.
- Петелин В. Родные судьбы. [Сборник статей о советской литературе]. Изд. «Современник», М., 1974, 253 с.
- Пименов Вл. Продолжение пути. Очерки и статьи о драматургии. Изд. «Советский писатель», М., 1974, 326 с.

- Проблемы советской поэзии. [Сборник статей. вып. 1. Ред. коллегия: В. П. Ракор (отв. ред.) и др.]. Челябинск, 1973, 134 с. (М-во просвещения РСФСР, Челябинский гос. пед. инст.).
- Проблемы современной советской литературы. [Сборник статей]. Волгоград, 1973, 152 с. (Волгоградский пед. инст. им. А. С. Серафимовича).
- Проблемы стиля и жанра в советской литературе. [Сборник статей, 5. Ред. коллегия: М. А. Батин (отв. ред.) и др.]. Свердловск, 1974, 133 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР, Уральский гос. ун-в. им. А. М. Горького).
- Про ж о г и н В. Проблематика труда в творчестве М. Горького и современность. Изд. «Вища школа», Киев, 1974, 271 с.
- Савченко М. Они были на Кубани. Успенский, Короленко, Горький, Маяковский, Вишневский. Краснодар, 1974, 111 с.
- Сборник трудов молодых ученых Томского ун-в. им. В. В. Куйбышева, вып. 2 [литературоведческий]. Изд. Томского ун-в., 1973, 229 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР).
- Скобелев В. П. Артем Веселый. Очерк жизни и творчества. [Куйбышев, 1974], 192 с.
- Смирнов М. М. Иван Соколов-Микитов. Очерк жизни и творчества. Изд. «Советский писатель», Л., 1974, 174 с.
- Смирнова В. Из разных лет. Статьи и воспоминания. Изд. «Советский писатель», М., 1974, 702 с.
- Станиславлева В. Н. Л. Леонов-публицист. (О своеобразии творческой индивидуальности художника). Изд. Московского ун-в., М., 1974, 200 с.
- Старков А. Н. Юмор Зоценко. Изд. «Художественная литература», М., 1974, 158 с.
- Степанян А. А. Литература и война. Изд. «Айастан», Ереван, 1974, 63 с.
- Сурин Т. М. Наш современник в драматургии. Изд. «Знание», М., 1974, 63 с.
- Теракопян Л. Пафос преобразования. Заметки о современной деревенской прозе. Изд. «Художественная литература», М., 1974, 360 с.
- Трифонов Н. А. А. В. Луначарский и советская литература. Изд. «Художественная литература», М., 1974, 572 с.
- Филологические этюды. [Сборник статей о печати. Ред. коллегия: В. Н. Белопольский и др.]. Изд. Ростовского ун-в., Ростов н/Д, 1974, 186 с.
- Хопрова Т. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Изд. «Музыка», Л., 1974, 152 с.
- Чалмаев В. А. Ржаные колосья России. Василий Смирнов — мастер русской прозы. Критико-биограф. очерк, Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1974, 150 с.
- Черный Б. Связь времен. Жизнь и творчество А. Антоновской. Изд. «Мерани», Тбилиси, 1974, 188 с.
- Шилова К. А. Поэты-современники. Пособие для учителей-словесников. Кемерово, 1973, 142 с. (М-во просвещения РСФСР, Кемеровский гос. пед. инст.).
- Щербина В. Р. В. И. Ленин и художественная литература. Изд. «Просвещение», М., 1974, 256 с.
- Басков В., Левина Л. С. Маяковский и театр. Аннотированный библиографический указатель литературы. (1963—1973). М., 1973, 165 с. (М-во культуры СССР, Гос. центр. театр. б-ка, Страницы истории сов. театра, вып. 1).
- Бельчиков Н. Ф. Зарубежные издания А. И. Герцена. Библиогр. описание. 1850—1869. Изд. «Наука», 1973, 95 с. (Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького).
- Калашян А. В. А. С. Пушкин. Библиография переводов на армянский язык (1843—1972). Ереван, 1974, 186 с. (Ереванский гос. ун-в., кабинет лит. связей, библиографическая серия, № 4).
- Каталог белорусских изданий кирилловского шрифта XVI—XVII вв. Л., 1973 (М-во культуры РСФСР, Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).
- Геннадий Никитович Падерин. Рекомендательный список литературы. Западно-Сибирское книжное изд., Новосибирск, 1974, 19 с. (Новосибирская обл. б-ка, отделение зональной краеведческой библиографии, писатели-сибиряки).
- Александр Сергеевич Пушкин. (1799—1837). Методические и библиографические материалы для библиотек к 175-летию со дня рождения великого русского поэта. М., 1974, 64 с. (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, отдел рек. библиографии, научно-методич. отдел).
- Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. Изд. «Просвещение», М., 1974, 509 с.
- Социалистический реализм в литературе. Указатель работ советских авторов на русском языке за 1967—1972 гг. М., 1974, 50 с. (АН СССР, Инст. научной информации по общественным наукам).

Технический редактор М. Н. Кондратьева

Корректоры Л. М. Бова, А. И. Кац и Г. А. Мошкина

Сдано в набор 14/XI 1974 г. Подписано к печати 18/II 1975 г. Формат бумаги 70×108^{1/16}. Печ. л. 16 = 22.40 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29.42. Тип. вак. № 1627. М-21113. Тираж 15720.

Ленинградское отделение издательства «Наука», 199164 Ленинград, В-164, Менделеевская лин., л. 1