

**ВОПРОСЫ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
И ФОЛЬКЛОРА**

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

---

**ВОПРОСЫ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
И ФОЛЬКЛОРА**

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ВОРОНЕЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ВОРОНЕЖ 1972

*Предлагаемый сборник посвящен проблеме литературного и фольклорного процессов. Разумеется, эта проблема не может быть полностью освещена в данном сборнике. В публикуемых статьях преимущественное внимание уделяется таким важным вопросам, как творческая история литературных произведений, их связь с действительностью, взаимосвязь между отдельными писателями, литературой и фольклором, в целом литературами.*

#### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

проф. С. Г. Лазутин (научн. редактор), проф. А. М. Абрамов,  
проф. Т. М. Акимова, проф. П. С. Выходцев,  
проф. Е. И. Покусаев, докт. филологических наук Д. Я. Калнынь,  
доц. А. Б. Ботникова, доц. Я. И. Гудошников,  
канд. филологических наук О. Г. Ласунский

#### ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА

Редактор издательства Н. И. Ховрич  
Обложка художника М. Ф. Ахунова  
Технический редактор Ю. А. Фосс  
Корректоры А. С. Зайцева, Е. В. Нефедова

---

ЛЕ 01198. Сдано в набор 22. X. 1971 г. Подп. в печ. 31. III 1972 г.  
Форм. бум. 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 14. Уч.-изд. л. 13,8.  
Тираж 1800. Заказ 2410. Цена 83 коп.

---

Издательство Воронежского университета  
Воронеж, ул. Пушкинская, 3  
Типография изд-ва ВГУ

**Б. Т. УДОДОВ**

## **К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**

Зачинатель жанра творческой истории художественного произведения Н. К. Пиксанов в начале 20-х годов с сожалением констатировал, что все еще «не написана история... «Героя нашего времени»<sup>1</sup>. С тех пор прошло почти полвека, но и до сих пор мы не имеем сколько-нибудь полного представления об истории создания «Героя нашего времени». Объясняется это прежде всего ограниченностью дошедших до нас материалов, относящихся к работе Лермонтова над романом.

Отдельные попытки воспроизвести различные моменты творческой истории лермонтовского романа предпринима-

---

<sup>1</sup> Н. К. Пиксанов. Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. (Принципы и методы). — «Искусство», 1923, № 1, стр. 107.

лись. В результате установлены прототипы некоторых персонажей, прослежено вызревание в творчестве писателя характерных для романа образов, тем и идей, осуществлено тщательное текстологическое изучение романа путем сличения первых и последующих публикаций с сохранившимися рукописями<sup>2</sup>. Все это важно и необходимо, но относится в основном или к творческой «предыстории» романа, или к конечному результату процесса его создания. Что же касается самой творческой истории «Героя нашего времени», то здесь по-прежнему остается много непроясненного.

Подытоживая усилия лермонтоведов, В. А. Мануйлов отмечает в одной из последних работ: «Творческая история романа Лермонтова «Герой нашего времени» может быть восстановлена лишь в самых общих чертах. Сохранились настолько скудные материалы, что нет возможности детально проследить, как создавалось это самое значительное произведение нашего поэта. В этом отношении исследователь «Евгения Онегина» находится в несравненно лучших условиях, в его распоряжении громадный рукописный фонд от черновых набросков Пушкина до белых автографов»<sup>3</sup>.

Этот справедливый, хотя и неутешительный итог может быть подтвержден перечнем нерешенных вопросов, связанных

<sup>2</sup> См.: С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов. М., «Мир», 1934, стр. 105—118; его же. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., Учпедгиз, 1940 (раздел «Из творческой истории романа»); Б. М. Эйхенбаум. [Комментарий к роману] «Герой нашего времени». — В кн.: М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. VI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 649—651, 656—667; его же. Статьи о Лермонтове. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 243—250; В. А. Евзерихина. М. Ю. Лермонтов на пути к созданию образа Печорина. — «Труды IV науч. конф. Новосибирского пед. ин-та», 1957, т. 1, стр. 217—248; Е. Е. Слащев. К истории создания романа Лермонтова «Герой нашего времени». — «IX науч. конф.», Секция русской филологии. Фрунзе, 1960, стр. 3—4; С. Ф. Елеонский. Генезис романа «Герой нашего времени». — В кн.: С. Ф. Елеонский. Изучение творческой истории художественных произведений. Пособие для учителей. М., Учпедгиз, 1962, стр. 176—230; А. В. Попов. «Герой нашего времени». Материалы к изучению романа М. Ю. Лермонтова. — «Литературно-мегодический сборник». Ставрополь, 1963, стр. 30—35; Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса. — В сб.: М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Воронеж, Изд-во ВГУ, 1964, стр. 17—52; В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.—Л., «Просвещение», 1966, стр. 16—20, и др.

<sup>3</sup> В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.—Л., «Просвещение», 1966, стр. 16.

с изучением творческой истории романа Лермонтова. Остается неясным, в частности, когда именно возник замысел «Героя нашего времени», когда поэт приступил к написанию романа и когда эта работа была завершена. Не установлена последовательность в создании повестей и новелл, входящих в состав романа. Неизвестно, были ли у Лермонтова черновые варианты, предшествовавшие рукописи «Одного из героев начала века», или она написана сразу «почти набело».

Большинство этих вопросов остается без ответа в значительной мере из-за недостаточной изученности и тех немногих рукописных материалов, которыми мы располагаем. «Рукописи Лермонтова,—справедливо утверждает С. В. Обручев,—в большинстве своем ждут еще исследователя, хотя их сравнительно немного, гораздо меньше, чем пушкинских»<sup>4</sup>. Рукописи остаются пока главным источником наиболее объективных сведений о творческом процессе художника. Разумеется, при этом должна в полной мере использоваться совокупность всех других имеющихся материалов.

Первые более или менее достоверные сведения о времени непосредственной работы Лермонтова над «Героем нашего времени» восходят к А. П. Шан-Гирею. Друг и родственник поэта утверждал, что роман был начат по возвращении Лермонтова из первой ссылки в Петербург, т. е. в 1838 г.<sup>5</sup>

Такой знаток Лермонтова, как Б. М. Эйхенбаум, тоже считал, что «работа над «Героем нашего времени» развернулась не раньше 1838 года»<sup>6</sup>. Этой точки зрения придерживается большинство лермонтоведов. Однако имеются данные, позволяющие думать, что «Тамань» вчерне была написана уже в 1837 г. Пока известна одна рукопись новеллы, авторизованная копия, с пометкой П. А. Висковатова: «Писана рукою двоюродного брата Лермонтова Ак. Павл. Шан-Гиреем, коему Лерм. порою диктовал свои произв.»<sup>7</sup> Судя по чисто-

<sup>4</sup> С. В. Обручев. Над тетрадами Лермонтова. М., «Наука», 1965, стр. 6.

<sup>5</sup> См.: А. П. Шан-Гирей. М. Ю. Лермонтов. — В сб.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., «Художественная литература», 1964, стр. 46.

<sup>6</sup> Б. М. Эйхенбаум. [Комментарий к роману] «Герой нашего времени». — В кн.: М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах, т. VI. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 107 (в дальнейшем при цитировании данного издания том и страница указываются в тексте.)

<sup>7</sup> Рукописное отделение Гос. Публич. библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (в дальнейшем обозначается сокращенно — ГПБ), ф. 429, «Собрание рукописей М. Ю. Лермонтова, № 3, л. 1.

те копии, «Тамань» диктовалась поэтом не «экспромтом», а с какой-то черновой рукописи.

Это предположение находит подтверждение в ряде свидетельств современников и родственников поэта. Так, Д. В. Григорович в своих воспоминаниях упоминает виденный им черновой автограф новеллы. «Возьмите повесть Лермонтова «Тамань»,— пишет он,— в ней не найдешь слова, которое можно было бы выбросить или вставить; вся она от начала до конца звучит одним гармоническим аккордом; какой чудный язык, как легко, кажется, написано. Но загляните в первую рукопись: она вся перемарана, полна вставок, отметок на отдельных бумажках, наклеенных облатками в разных местах»<sup>8</sup>. Это «показание» маститого писателя обычно расценивается как любопытное, но не очень достоверное<sup>9</sup>. А между тем не исключено, что младший современник Лермонтова Григорович мог видеть ныне утраченные рукописи поэта. Описание черновика «Тамани» подкупающе конкретно; оно не противоречит работе Лермонтова над рукописями. Заметки, наброски на клочках бумаги характерны для него, для его беспкойной, кочевой жизни.

Григорович ничего не сообщил о местонахождении автографа и его владельце. Но в советское время стало известно воспоминание, перекликающееся с рассказом Григоровича. В 1947 г. была опубликована переписка П. А. Висковатова с родственником поэта П. С. Жигмонтом. Последний в письме биографу Лермонтова сообщил: «Кажется, в 1839 г. Лермонтов в Ставрополе, в квартире моего отца Семена Осиповича Жигмонта... набросал начерно «Тамань» из «Героя», а потом передал этот набросок кому-то из Петровых. У членов этой семьи, не знаю, сохранился ли он»<sup>10</sup>. Неуверенное «кажется» относилось П. С. Жигмонтом не к факту существования чернового автографа, а к датировке его, сделанной через полвека после самого события. Об этом доказательно писал А. В. Попов: «Дело в том, что Лермонтов и С. О. Жигмонт встреча-

---

<sup>8</sup> Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1961, стр. 107.

<sup>9</sup> См.: В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 142.

<sup>10</sup> Д. М. Иофанов. М. Ю. Лермонтов. Нові матеріали про життя і творчість. Київ, 1947, стр. 36—37.

лись в Ставрополе в 1837 г., а в 1839 г. ни Лермонтова, ни Жигмонта в Ставрополе не было»<sup>11</sup>.

В основу «Тамани» положено, как известно, какое-то происшествие, пережитое Лермонтовым в Тамани в сентябре 1837 г., разумеется, творчески преобразованное<sup>12</sup>. В ноябре поэт был уже в Тифлисе. К этому времени относится его любопытный набросок «Я в Тифлисе». И. Л. Андроников рассматривает его как сплав следовавших друг за другом жизненных впечатлений и замыслов поэта. «Очевидно, сюжет, подсказанный ему действительным происшествием в Тамани, стал потом обрастать новыми впечатлениями и превратился в замысел «тифлисской повести», более сложной по фабуле, чем «Тамань»<sup>13</sup>.

Развивая свою мысль, И. Андроников утверждает, и весьма убедительно, что в наброске «Я в Тифлисе» содержится в зародыше сюжеты и «Тамани», и «Фаталиста»<sup>14</sup>. Можно думать, что из-за сложности и сюжетной перегруженности этого «синкретического» замысла писатель разделил его на два самостоятельных произведения, набросав сначала «Тамань» во время своих странствий по Кавказу в ноябре — декабре 1837 г.

Во второй половине декабря Лермонтов, возвращаясь в Петербург, остановился в Ставрополе, где встречался со своими родственниками Петровыми и С. О. Жигмонтом<sup>15</sup>. Вот в это время поэт, переписав «Тамань», оставил, очевидно, Петровым ее черновик, который впоследствии видел Григорович.

Таким образом, совокупность данных свидетельствует о том, что работа над черновым вариантом «Тамани» должна быть отнесена к периоду не раньше сентября и не позже де-

<sup>11</sup> А. В. Попов. «Герой нашего времени». Материалы к изучению романа М. Ю. Лермонтова. — В кн.: Литературно-методический сборник. Ставрополь, 1963, стр. 33.

<sup>12</sup> См.: М. Ц. [ейдлер]. На Кавказе в 30-х годах. — «Русский вестник», 1888, № 9, стр. 138—139; П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891, стр. 252; С. Н. Мартынов. История дуэли Н. С. Мартынова с М. Ю. Лермонтовым. — «Русское обозрение», 1898, № 1, стр. 317, и др.

<sup>13</sup> Иракий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. М., «Худож. лит.», 1964, стр. 339; ср. его же. Лермонтов в Грузии. — «Красная новь», 1939, № 10—11, стр. 252—253.

<sup>14</sup> Там же, стр. 339—341.

<sup>15</sup> В. Мануйлов. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М. — Л., «Наука», 1964, стр. 89.



кабря 1837 г. (в Тамани поэт был в сентябре, в конце декабря он уже покинул Ставрополь). Казалось бы, в связи с этим можно считать установленным, что к непосредственному осуществлению замысла «Героя нашего времени» Лермонтов приступил не в 1838 г., как полагает большинство исследователей, а в 1837 г., как считали до сих пор А. В. Попов<sup>16</sup> и Е. Е. Слащев<sup>17</sup>.

И все же такой вывод был бы поспешным. Подлинная история создания романа Лермонтова, как и многое другое у него, оказывается сложнее, причудливее привычных «или — или». Об этом говорит прежде всего изучение вопроса о порядке написания произведений, входящих в состав «Героя нашего времени».

«Порядок написания повестей определить трудно», — писал Б. М. Эйхенбаум, касаясь истории создания романа (VI, 656). Еще определеннее высказывание В. А. Мануйлова: «Не представляется возможным определить порядок написания повестей, составивших роман «Герой нашего времени»<sup>18</sup>.

Однако, как мы видим, раньше других была написана «Тамань». Б. М. Эйхенбаум на основе анализа текстов «Тамани» и «Бэлы», независимо от указанных выше фактов, пришел к тому же выводу. «В тексте «Тамани», — отмечал он, — есть признаки того, что новелла была написана прежде, чем определилась вся цепь повестей» (VI, 663). И действительно, в авторизованной копии «Тамани», в конце новеллы, Печорин, объясняя причины, побудившие его вторгнуться в мир «честных контрабандистов», говорил: «любопытство вещь свойственная всем путешествующим и записывающим людям»<sup>19</sup>. В отдельном издании романа эти слова, почти без изменений, были вложены в уста офицера-повествователя из повести

<sup>16</sup> См.: А. В. Попов. Указ. работа, стр. 32; ср. его же. М. Ю. Лермонтов. Для студентов историко-филологического факультета и преподавателей средних школ. Ставрополь, 1957, стр. 25—26.

<sup>17</sup> Е. Е. Слащев. Указ. работа, стр. 4. Следует отметить, что Е. Е. Слащев, относя начало работы поэта над «Героем нашего времени» к 1837 г., в отличие от А. В. Попова, полагал, что «Тамань» написана не первой, а последней из произведений, вошедших в состав романа.

<sup>18</sup> В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 18.

<sup>19</sup> ГПБ, ф. 429, № 3, л. 8. В дальнейшем варианты рукописей указываются по изданию: М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах. М. — Л., Изд-во АН СССР (1954—1957), за исключением особо оговоренных случаев.

«Бэла», который, говоря о своем стремлении «вытянуть» из штабс-капитана «какую-нибудь историйку», замечает: «желание свойственное всем путешествующим и записывающим людям» (VI, 218). Из этого следует, что «Тамань» была написана раньше «Бэлы». Но Эйхенбаум делал здесь и еще один интересный вывод: о том, что «Тамань» была создана первоначально без связи с «Журналом Печорина» и вообще с «Героем нашего времени» (VI, 663). Правда, позднее ученый усомнился в справедливости своего предположения и по существу отказался от него в итоговой статье о «Герое нашего времени», хотя по-прежнему утверждал, что «Тамань» была написана до «Бэлы»<sup>20</sup>.

А между тем имеются, как нам кажется, объективные доказательства первоначальной непричастности «Тамани» к более позднему замыслу романа, а героя новеллы — к образу Печорина.

Во-первых, отметим, что в тексте новеллы имя Печорина не упомянуто ни разу; во всех других главах романа Печорин упоминается.

Во-вторых, из повести «Княжна Мери» известно, что Печорин сослан на Кавказ за какую-то «историю» (в рукописном варианте — «страшную историю дуэли», VI, 577). Однако герой в «Тамани» не похож на «ссыльного», только что едущего из Петербурга. Его сопровождает денщик, «линейский казак»; следовательно, офицер уже служит на Кавказе и не такой новичок, каким предстал Печорин впоследствии перед Максимом Максимычем (см. VI, 209). Эти фабульные неувязки — следы былой самостоятельности «Тамани», героем которой был первоначально очень близкий автору «странствующий и записывающий офицер».

В-третьих, во всех новеллах и повестях романа обязательно показывается или упоминается параллельно главному еще один «сквозной персонаж» — Максим Максимыч, играющий роль антипода Печорина. Отсутствует он только в «Тамани», что также говорит о самостоятельности ее происхождения.

---

<sup>20</sup> См.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 246—247. Впрочем, исследователь так и не пришел тут к определенному выводу. В конце упомянутой статьи он неожиданно вновь утверждал, что «Тамань «вмонтирована в роман» и что «она... была написана, по-видимому, вне связи с ним» (там же, стр. 279).

Наконец, в-четвертых, в известном письме С. А. Раевского от 8 июня 1838 г., говоря о «Княгине Лиговской», поэт сообщал: «Писать не пишу, печатать хлопотно, да и пробовал, но неудачно. Роман, который мы с тобой начали, затянулся и вряд ли кончится...» (VI, 445). Здесь ни слова, ни намек на «Героя нашего времени», на его замысел, хотя «Тамань» была написана за полгода до письма.

Больше того. Есть основания утверждать, что не только «Тамань», но и «Фаталист» был написан вне связи с замыслом «Героя» и до его возникновения. Эта новелла, выросшая, как показал И. Андроников, из того же наброска 1837 г., что и «Тамань», была второй из первоначально задуманного цикла «кавказских повестей». Написан «Фаталист» вслед за «Таманью», скорее всего сразу по возвращении поэта в Петербург, в начале 1838 г.<sup>21</sup>

Таким образом, до середины 1838 г. Лермонтов, судя по всему, не оставлял мысли вернуться к работе над «Княгиней Лиговской», прерванной драматическими событиями 1837 г. Но теперь ему хотелось многое, если не все, написать заново и прежде всего перенести действие на Кавказ. Параллельно с этим шла работа над «кавказскими повестями», обдумыванием их новых вариантов. Поэта увлекли новые жанровые перспективы, возможность синтеза реалистического путевого очерка, записок с остросюжетной романтической повестью и новеллой. Первым опытом таких «гибридных» (определение акад. В. В. Виноградова) по своему жанру и методу произведений явились «Тамань» и «Фаталист».

Во второй половине 1838 г. эти два параллельных потока творческих планов слились воедино в замысле нового романа. Он должен был объединить в себе вновь открытые в «Тамани» и «Фаталисте» жанровые возможности очерка-новеллы и ранее разрабатывавшейся в «Княгине Лиговской» психологической повести, но не их конкретное содержание. Самая ранняя редакция романа состояла, вероятно всего, из трех относительно самостоятельных и чрезвычайно своеобразных по жанру и методу произведений: «Бэла», «Максим

<sup>21</sup> И. Андроников, вскрывший общность «прасюжета» «Тамани» и «Фаталиста», их раннее происхождение, считает, не приводя, однако, доказательств, что отрывок «Я в Тифлисе» (1837) представляет «самый первоначальный план заметок Печорина» (Ираклий Андроников. Указ. работа, стр. 339), чему противоречат, как мы видели, многие факты.

Максимыч», «Княжна Мери». «Тамань» и «Фаталист», как мы говорили, первоначально в состав романа не включались<sup>22</sup>. Каким было первоначальное название этой первой редакции романа, мы не знаем<sup>23</sup>.

Раньше всего из произведений этой редакции была написана «Бэла». Наряду с предварительной обрисовкой близкого Лермонтову типа «странного человека» в образе Печорина, писатель сделал здесь другое важнейшее художественное открытие, создав в лице Максима Максимыча «тип чисто русский» (Белинский). «Максим Максимыч» написан, несомненно, после «Бэлы», о чем говорит все его содержание. В нем упоминается, как нечто хорошо известное, служба Печорина в крепости под начальством Максима Максимыча, история Бэлы и пр. Этот очерк-новелла мыслился автором как завершение экспозиции образа Печорина, раскрытия внутренней сущности Максима Максимыча, начатых в «Бэле», и как переход к исповеди Печорина в «Княжне Мери».

Последнее обстоятельство обусловило появление в первоначальном варианте рукописи «Максима Максимыча» такой концовки: «Я пересмотрел записки Печорина и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати, без чего, конечно, я не решился бы употребить во зло доверенность штабс-капитана.— В самом деле Печорин в некоторых местах

---

<sup>22</sup> У Б. Эйхенбаума, колебавшегося в окончательном решении этого вопроса, имеется интересное наблюдение, подтверждающее наше предположение. «Есть вообще некоторые основания думать, — писал он, — что первоначальный состав «длинного рассказа» ограничивался тремя вещами: «Бэла», «Максим Максимыч» и «Княжна Мери»; остальные две — «Тамань» и «Фаталист», во-первых, не подходят под понятие «Журнала» (т. е. дневника) и, во-вторых, по духу своему не согласуются с личностью Печорина, как она обрисовывается из «Журнала», а иной раз и с его стилем, кругом представлений и т. д.» (Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 347).

<sup>23</sup> Тетрадь Лермонтова, содержащая автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста», «Княжны Мери» и озаглавленная поэтом «Один из героев начала века» (ГПБ, ф. 429, № 2), отражает, по моему мнению, вторую редакцию романа «Герой нашего времени». Реконструируя здесь композиционно-текстовый состав первой редакции, черновые автографы которой до нас не дошли, мы используем и рукописные материалы указанной тетради, но с учетом их, на наш взгляд, «вторичности». В данном случае мы решительно расходимся с мнением Б. М. Эйхенбаума, который писал об «одном из героев начала века»: «Рукопись производит впечатление перебеленной, но по всем признакам это не копия, а первоначальный текст» (VI, 649).

обращается к читателям; вы это увидите...» (VI, 570). В тексте «Княжны Мери» подобных обращений нет. Это говорит о том, что текст «Княжны Мери» создавался уже после написания этого «предупреждения», т. е. после «Максима Максимыча». В процессе работы над «Княжной Мери» поэт изменил свое первоначальное намерение и не только нигде не дал обращений Печорина к читателям, а напротив, подчеркнул непредназначенность его «журнала» для печати: «Ведь этот журнал пишу я для себя»,— говорит Печорин (VI, 295). Факт создания «Княжны Мери» после «Максима Максимыча» подтверждается и таким наблюдением. В знаменитом портрете Печорина в рукописном варианте «Максима Максимыча» была фраза: «Чтоб докончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны... родинка на правой щеке...» (VI, 569). Рисуя внешность Веры в «Княжне Мери», поэт вначале написал: «блондинка с правильными чертами... а над бровей черная родинка» (VI, 579). Получалось слишком похоже на реальный облик прототипа Веры — В. А. Лопухиной. И Лермонтов заменил родинку над бровью у Веры родинкой «на правой щеке» (VI, 273), убрав эту «примету» из портрета Печорина (VI, 244).

Последовательность в расположении произведений из первой редакции романа была уже на этом этапе не только естественной, но и строго продуманной. Столкновения героя с «детьми природы» в первой повести («Бэла») и представителями современного «цивилизованного» общества — в последней («Княжна Мери»), одинаково драматический их исход подчеркивали невозможность приятия для Печорина ни того, ни другого мира, безысходность его положения. Максим Максимыч, появляясь как «вспомогательный» персонаж в первом («Бэла») и последнем произведении (см. упоминание о жизни в крепости с Максимом Максимычем в последней записи Печорина в «Княжне Мери»), выступает как полноправное действующее лицо, «диалогически» взаимодействующее с главным героем в серединном звене романа («Максим Максимыч»). Силы «притяжения» и «отталкивания» между Печориным и Максимом Максимычем опосредствованно отражали сложность взаимоотношений дворянской интеллигенции с патриархально-народной стихией, драматизм положения обеих сторон. Ощущение безысходности в судьбе Печорина акцентиро-

валось уже здесь удачно найденным композиционным обрамлением «крепость — крепость» («Бела» — «Княжна Мери»).

Но здесь же проявилось неприятие Лермонтовым однозначных выводов. Трезво признавая объективную непреодолимость трагических конкретно-исторических обстоятельств, поэт не примиряется с ними и заставляет героя закончить свои записки своего рода «Парусом» в прозе (см. VI, 338). Важно отметить, что в этой редакции автор оставлял своего героя жить, а для такого характера это означало искать и действовать.

Одной из особенностей творческого процесса Лермонтова является параллельность работы над несколькими произведениями. Одновременно с разработкой первоначальных вариантов «Героя нашего времени» поэт напряженно трудился над последними редакциями «Демона». 8 сентября 1838 г. он закончил шестую редакцию поэмы, 4 декабря — седьмую. В конце 1838 — начале 1839 гг. была завершена последняя, восьмая ее редакция. В марте 1839 г. поэт опубликовал в «Отечественных записках» «Бэлу» с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе». А 5 августа 1839 г. он уже завершил работу над поэмой «Мцыри». Примерно в это же время он начал интенсивно готовить свой роман к печати. С этой целью поэт собственноручно переписал его с черновиков в одну тетрадь. Дорабатывая текст, он существенно изменил и состав романа, включив в него новеллу «Фаталист». На обложке тетради Лермонтов написал название романа — «Один из героев начала века». Это и была вторая его редакция.

Сделав на первом после обложки листе общий для «Бэлы» и «Максима Максимыча» заголовок «Из записок офицера», поэт не стал переписывать «Бэлу», поскольку она была уже напечатана (почему мы и лишились драгоценной для нас рукописи). Он поставил ниже цифру «II» и приступил к переписыванию «Максима Максимыча». Вслед за этой новеллой Лермонтов поместил «Фаталиста», который теперь открывал записки Печорина, предшествуя «Княжне Мери». Уверенным и четким почерком поэт начал писать: «Листо <к>», но не дописав слова, остановился<sup>24</sup>. Можно предположить, что он хотел написать «Листок из записок (журнала) Печорина». Зачеркнув начатое, Лермонтов написал: «Тетрадь III (Фаталист)». Скорее всего это было обозначение не столько для читателей,

<sup>24</sup> ГПБ, ф. 429, № 2, л. 10.

сколько для издателей третьей «главы» романа (I — «Бэла», II — «Максим Максимыч»).

Переписывая «Фаталиста» в тетрадь, Лермонтов, чтобы крепче связать рассказ с другими произведениями романа, сделал, надо думать, лишь два изменения. Он ввел упоминаемые фамилии Печорина (один раз) в обращении к нему Вулича (VI, 341) и приписал концовку, не связанную с новеллой сюжетно, но зато возвращавшую Печорина в крепость и вновь ставившую рядом с ним фигуру Максима Максимыча (VI, 347).

Завершающей в тетради с рукописью «Одного из героев начала века» осталась, как и в первой редакции, «Княжна Мери». В. А. Мануйлов высказывал совершенно верную догадку: «По-видимому, в истории создания романа был такой момент, когда по композиционным соображениям Лермонтов принял именно такой порядок»<sup>25</sup>. Этот порядок сложился, как мы видели, во второй редакции<sup>26</sup>.

Вторая редакция романа («Один из героев начала века») относится к августу — сентябрю 1839 г. Это подтверждается следующим. До 5 августа 1839 г. поэт напряженно работал над «Мцыри». А в сентябре он уже передал в «Отечественные записки» «Фаталиста», журнальный текст которого совпадает с рукописью «Одного из героев начала века». 16 сентября в печати появилось сообщение о предстоящем опубликовании лермонтовской новеллы<sup>27</sup>. Несколькими днями раньше А. И. Тургенев записал в дневнике: «1839. 12 сентября... к Карам-

---

<sup>25</sup> В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 157.

<sup>26</sup> «Тамань», судя по ее отсутствию в тетради с «Одним из героев начала века», в этой редакции в состав романа еще не вошла. Правда, возможно и другое предположение: «Тамань» не была переписана в тетрадь потому, что к этому времени имелась ее беловая «шан-гиреевская» копия, и не исключено, что поэт думал ее напечатать в самом конце романа, после «Княжны Мери». Предположение маловероятное. В таком варианте концовка романа («Да и какое мне дело до радостей и бедствий человеческих...») слишком расходится с мажорной тональностью финала в первоначальной редакции («Парус» в прозе из «Княжны Мери») и окончательной в «Фаталисте» («Что до меня касается, то я всегда иду смелее вперед...»).

<sup>27</sup> «Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду», 1839, т. II, № 11, отд. «Литературные известия», стр. 216.

зиным: слушал чтение Лермонтова — повесть»<sup>28</sup>. Б. Эйхенбаум полагал, что это был «Фаталист»<sup>29</sup>. Лермонтов еще не объявлял публично, что «Фаталист» — часть его нового романа. Но в предисловии к новелле в «Отечественных записках» он уже указывал на него как на часть большого целого: «Предлагаемый здесь рассказ находится в записках Печорина, переданных мне Максимом Максимычем...»<sup>30</sup>. В опубликованной «Бэле» о передаче записок Печорина ничего не говорилось. Об этом было сказано в рукописи «Максима Максимыча», к тому времени не опубликованной, но, следовательно, уже переписанной в тетрадь «Одного из героев начала века» к моменту сдачи в печать «Фаталиста» в сентябре 1839 г.

Вторая редакция романа состояла из двух повестей и двух новелл. Они и здесь естественно делились на две части: записки офицера-повествователя и записки героя. Части по сравнению с первой редакцией стали более уравновешенными, зеркально отражающими друг друга. Первая часть состояла из повести и рассказа («Бэла», «Максим Максимыч»), вторая — из рассказа и повести («Фаталист», «Княжна Мери»). Образ Печорина обрел объемность и глубину изображения в трех аспектах — внешнем («физическом»), психологическом и социально-философском.

Однако и после этого поэт продолжал поиски более совершенной структуры романа, наиболее полного воплощения своего замысла, что и было осуществлено в третьей ей, завершающей редакции.

Вплотную занявшись подготовкой романа к отдельному изданию в конце 1839 г., Лермонтов снова вносит в него немало изменений. Представление о них дает сопоставление рукописи «Одного из героев начала века» с печатным текстом «Героя нашего времени», связующим звеном между которыми была, очевидно, наборная копия, до нас не дошедшая.

Только на этой заключительной стадии создания романа поэт ввел в него «Тамань», передав в ней функции рассказчика и героя (как и в случае с «Фаталистом») от автора-повествователя Печорину. Новелла вошла в его записки. Включение

<sup>28</sup> А. И. Тургенев. Дневник. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (в дальнейшем сокращенно — ИРЛИ), ф. 309, № 319, л. 7.

<sup>29</sup> См.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 248.

<sup>30</sup> «Отечественные записки», 1839, т. 6, № 11, отд. III, стр. 146.



в роман «Тамани» с Печориным в качестве героя раскрывало дополнительно некоторые грани его характера и судьбы. «Тамань» — еще один особый мир, в который пытается заглянуть Печорин. Поставив «Тамань» первой в записках Печорина, писатель передвинул новеллу «Фаталист» в их конец, что в наибольшей мере соответствовало ее итоговому философскому смыслу.

В третьей редакции появилось название записок героя — «Журнал Печорина». Вычеркнув концовку «Максима Максимыча», поэт взамен ее написал отдельное предисловие к «Журналу». В нем, помимо мотивации «обнародования» записок Печорина, появляются важные авторские декларации, позволяющие глубже понять сущность героя романа. Тогда же возникло авторское решение сообщить о смерти героя к моменту опубликования его записок. В вычеркнутой концовке «Максима Максимыча» о нем говорилось как о здравствующем человеке.

Сообщение о смерти Печорина в середине романа подчеркивало трагическую обреченность его попыток обрести цель и смысл жизни, отображенных в последующем повествовании. Перемещение же из середины в конец книги новеллы «Фаталист» с ее пафосом мужественного, хотя и трагического единоборства с судьбой, утверждало героинку этой борьбы<sup>31</sup>.

В итоговой редакции романа достигает наивысшего воплощения пронизывающая его содержание и форму диалектико-философская антиномичность, динамика взаимоисключающих и взаимосвязанных начал. Ни одно из них не содержит в себе истины в полном объеме, ибо она, по убеждению поэта, в их противоречивом, развивающемся жизненном единстве.

В третьей редакции роман разросся до шести «глав», включая и «Предисловие к «Журналу Печорина», которое еще Белинский, учитывая его значимость, называл «родом главы романа»<sup>32</sup>. В этой редакции поэт обозначил деление романа на две части, что лишь подразумевалось в первых двух редакциях. В первой части стало четыре «главы», во

<sup>31</sup> Подробнее об этом см.: Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 212—213; Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса, стр. 80—83.

<sup>32</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 225.

второй—две. Несмотря на внешнюю асимметричность по сравнению с «зеркальной» композицией второй редакции, части стали еще более внутренне соразмерными, гармонически взаимосвязанными. Они составили удивительно единую, целостную художественную систему. Белинский не раз с восхищением отмечал это единство и гармоническую «замкнутость» романа Лермонтова<sup>33</sup>.

Итак, последним, итоговым этапом в создании романа явилась третья редакция, получившая необыкновенно значительное и емкое название — «Герой нашего времени».

Примерно в декабре 1839 г., сдавая в печать роман, Лермонтов отдал А. А. Краевскому и рукопись «Тамани», которая появилась во второй книжке «Отечественных записок»; в середине февраля 1840 г. В феврале было получено цензурное разрешение и на выпуск романа. В апреле 1840 г. книга поступила в продажу, разойдясь в короткий срок. Через год роман вышел вторым изданием. В нем было напечатано предисловие к роману в целом, написанное Лермонтовым, видимо, в феврале 1841 г., в его последний приезд в Петербург из ссылки.

Так определился наконец «канонический» состав этого гениального произведения, одного из лучших в мировой романистике XIX века.

Резюмируем основные положения и выводы.

Находясь в первой ссылке на Кавказе, Лермонтов задумывает и начинает писать цикл «кавказских повестей», первой из которых явилась новелла «Тамань» (конец 1837 г.), второй — «Фаталист» (начало 1838 г.). В то же время он не перестает думать о возможности продолжения романа «Княгиня Лиговская» с перенесением места действия из Петербурга на Кавказ.

Летом 1838 г., в Петербурге, у Лермонтова созрел замысел нового романа о Печорине. По жанру он должен был объединять особенности психологического романа типа «Княгини Лиговской» и очерков-новелл типа созданных уже «Тамани» и «Фаталиста». До конца 1838 г. поэт создает первую редакцию романа (название неизвестно), состоявшую из трех относительно самостоятельных произведений («Бэлы», «Максима Максимыча», «Княжны Мери»); последовательность их

<sup>33</sup> Там же, стр. 147, 199—200 и др.

написания совпадала с последовательностью их расположения в романе.

В первой половине 1839 г. поэт интенсивно работал над последней редакцией «Демона», а затем над «Мцыри», обдумывая и подправляя в то же время варианты своего нового романа, написанного вчерне. В августе—сентябре 1839 г. он создает вторую редакцию романа, озаглавив его «Один из героев начала века». Включив в состав романа новеллу «Фаталист», Лермонтов переписал с черновиков в особую тетрадь все входившие в него произведения, кроме «Бэлы», к этому времени напечатанной («Максим Максимыч», «Фаталист», «Княжна Мери»). Во второй редакции роман стал не только композиционно стройнее, но и глубже, философичнее.

К концу 1839 г. Лермонтовым создана третья, завершающая редакция романа — «Герой нашего времени». На этот раз поэт включил в него и «Тамань», определил окончательную его композицию, порядок новелл и повестей, написал особое «Предисловие» к «Журналу Печорина», сделал последние поправки и доработки в наборных копиях для первого издания романа, вышедшего в свет в апреле 1840 г. В начале 1841 г. было написано предисловие ко второму изданию романа.

Таким образом, творческая история «Героя нашего времени» не менее сложна и напряженна, чем история создания других лермонтовских шедевров («Маскарада», «Демона», «Мцыри»). В работе над тремя редакциями романа проявились многие характернейшие особенности творческого процесса Лермонтова. Она имеет свою сложную «предысторию». Поэт широко и многообразно использовал в ней более ранние свои «заготовки», созданные первоначально вне связи с «Героем нашего времени». В результате парадоксальный факт: две «главы» романа («Тамань», «Фаталист») были написаны прежде, чем возник и оформился его замысел.

Важное место в творческом процессе Лермонтова занимает компоновка материала, определение его состава и композиции. Творческая история «Героя нашего времени» демонстрирует своеобразное проявление этой особенности процесса творчества поэта на всех художественных уровнях. Проникновение в творческую лабораторию «Героя нашего времени» дает дополнительный материал для уяснения идейно-художественного содержания романа, раскрытия «тайн» неуявляемого лермонтовского мастерства.

**С. Г. ЛАЗУТИН**

**К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ  
РОМАНА «ТОНКИЙ ЧЕЛОВЕК»  
И ПОЭМЫ «САША» Н. А. НЕКРАСОВА**

Поэма Н. А. Некрасова «Саша» была впервые напечатана с большими цензурными изъятиями в первой книжке «Современника» за 1856 г. Известный фольклорист А. Н. Афанасьев все эти изъятия занес в свой «Дневник». Они составили 82 строки. В последующих изданиях поэмы большинство изъятых строк было восстановлено. Однако в «Дневнике» Афанасьева есть строки, которых или вовсе нет ни в каких изданиях поэмы, или если они есть, то даются в иных вариантах. Приведем эти материалы из «Дневника» Афанасьева, соотнося их со строками поэмы из Полного собрания сочинений Некрасова<sup>1</sup>.

После 178-й строки поэмы («Плакала Саша, как лес вырубали»), по свидетельству Афанасьева, в рукописи были не только строки «Осиротелые мертвые пни Напоминали ей прежние дни», но и такие:

Только завидит угрюмую сечу,  
Шорох знакомый летит ей навстречу.

---

<sup>1</sup>Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. 1. М., 1948, стр. 111—129.

После 442-й строки («То мимоходом без умолку губит») в подлиннике было четверостишие:

Нет его цели достойней, святей,  
Только служить не умеет он ей.  
Все бы скорей, да сложа бы руки...  
Да по несчастью такой нет науки.

В рукописи Афанасьева некоторые строки из поэмы Некрасова «Саша» имеют разночтения с известными нам вариантами. Выпишем их, обозначив разрядкой отклонения.

18 — Любящим сыном к тебе возвратился.  
19 — Сколькo на нивах бесплодных твоих.  
20 — Даром не сгнуло сил молодых.  
28 — Я похоронную песню пою.

После 48-й строки следовал куплет, в котором третья строка у Афанасьева такая: Множество ковриков, кладок, картин.

100 — Не суждено, видно, долюшки ей.  
448 — Дело веков и справлять нелегко.  
453 — Все, что велико, разумно, свободно.  
482 — С ея л он все-таки доброе семя.  
486 — Выжжены солнцем, печальны и наги.  
488 — Но погодите подует весной.  
489 — С теплого юга, оттуда, где люди.  
490 — Дышат вольнее, всей силою груди.  
491 — Проснутся воды, розтают снега.  
493 — Чудные воды кругом разливая<sup>2</sup>.

Приведенные материалы из «Дневника» Афанасьева имеют несомненную научную ценность. Они, на наш взгляд, должны быть обязательно учтены при текстологическом изучении поэмы Некрасова «Саша», рассмотрении истории ее создания и публикации.

В «Дневнике» Афанасьева содержатся также ценные материалы и свидетельства, помогающие более убедительно решить вопрос о литературных источниках романа «Тонкий человек» и поэмы «Саша» Некрасова. Остановимся на этом подробнее.

В 1851 г. Николай Щепкин издал научно-литературный альманах «Комета». В нем были напечатаны художественные

---

<sup>2</sup> ЦГАОР СССР, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 1060, лл. 117—119.

произведения И. С. Тургенева, А. Н. Островского, А. В. Станкевича, Евгении Тур, научные сочинения Т. Н. Грановского, С. М. Соловьева, А. Н. Афанасьева и других авторов.

Для нас в данном случае особый интерес представляет повесть воронежца Александра Владимировича Станкевича «Идеалист»<sup>3</sup>. В повести более ста страниц, и сюжетное содержание ее кратко сводится к следующему. В деревню Березово приезжает дворянин Константин Сергеевич Левин. Здесь он не был уже много лет. Левин покинул деревню еще совсем юным, долго после этого жил в Петербурге, странствовал за границей и вот теперь, став после смерти отца наследником имения, прибыл в поместье. Вскоре Левина навещает проживающая в соседнем селе кузина Ольга Петровна со своей молодой привлекательной племянницей Соничкой. У Левина и Сонички устанавливаются своеобразные романтические отношения. Они все более и более привязываются друг к другу. И вот в самый разгар любовных чувств Левин неожиданно покидает Березово и срочно переезжает за несколько сот верст в другое село, а затем и вовсе возвращается в Петербург. Соничка вначале довольно тяжело переживает отъезд Левина, но потом смиряется, доказывает себе, что ей с Левиным было бы нелегко, постепенно сходится с племянником Левина Александром и выходит за него замуж.

Повесть «Идеалист» имеет автобиографический характер. По свидетельству хорошо знавшего жизнь Станкевичей А. Н. Афанасьева, автор в произведение перенес «свои семейные бредни»<sup>4</sup>. Прототипом Левина, по всей вероятности, был брат писателя известный философ-просветитель Н. В. Станкевич. Повесть «Идеалист» названа в честь ее главного героя, который в произведении идеализируется. Ему, с точки зрения автора, присущи такие качества, как глубокий природный ум, широкий кругозор, большая начитанность, энциклопедичность знаний, возвышенный образ мыслей, пренебрежение мелкими практическими интересами, высокое благородство. Обнаруживая некоторые следы бытовой описательности, в целом повесть написана в возвышенном романтическом стиле.

---

<sup>3</sup> «Комета», учено-литературный альманах, изданный Николаем Щепкиным. М., 1851, стр. 493—609 (в дальнейшем страницы указываются в тексте).

<sup>4</sup> ЦГАОР СССР, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 1060, л. 36.

В пятой книжке журнала «Современник» за 1851 г. без подписи была напечатана рецензия на альманах «Комета», в которой дается обстоятельный разбор и повести «Идеалист»<sup>5</sup>.

Кому же принадлежит эта рецензия и, в частности, тот ее фрагмент, в котором анализируется повесть А. В. Станкевича? М. Я. Блинчевская, снабдив этот разбор «Идеалиста» названием «Это, увы — современный герой» и перепечатав его в «Литературной газете»<sup>6</sup>, справедливо приписывает авторство Н. А. Некрасову. Свое мнение Блинчевская обосновывает двумя обстоятельствами: свидетельством А. Н. Афанасьева и близостью рецензии по содержанию к другим произведениям Некрасова. Аргументация Блинчевской убедительна, но лаконична. Мы располагаем материалами, позволяющими значительно расширить и углубить эту аргументацию.

Прежде всего о свидетельствах А. Н. Афанасьева. Воронежец А. Н. Афанасьев с 1844 года жил в Москве, принимал непосредственное участие в литературной жизни, вел активную переписку со многими воронежцами и особенно с проживающим в Воронеже братом Николаем.

Переписка Афанасьева с братом содержит интересные сведения о литературно-общественной жизни Москвы 50-х годов. Так, в одном из писем А. Н. Афанасьев спрашивал своего брата: «Что ты скажешь об альманахе Щепкина «Комета»?» И далее писал: «В нем напечатана глубокая до непонятности и возвышенная до нелепости в художественном отношении повесть \* А. В. Станкевича, герой которой только и делает, что спит, да рассуждает с бездушными вещами: портретами, переплетами книг etc., — повесть, в которую автор перенес все свои семейные бредни,\* «Идеалист»<sup>7</sup>.

Брат отвечал Афанасьеву: «Александра Станкевича я не видел, братья его и кузины были весьма поражены, когда я объяснился, что в «Идеалисте» не вижу ничего великого, и только ясно мне одно желание автора выставить свое я в великолепном свете.

---

<sup>5</sup> «Современник», 1851, № 5 (т. XXVII). III раздел — «Критика», стр. 21—25 (в дальнейшем страницы указываются в тексте).

<sup>6</sup> Неизвестная статья Н. А. Некрасова «Это, увы — современный герой». Публикация М. Блинчевской. — «Литературная газета», 1971, 26 мая, стр. 7.

<sup>7</sup> ЦГАОР СССР, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 1060, лл. 35 об. — 36.

Добродушный П. Греков, который в этой повести играет роль племянника, тоже возстал, но был осажен тем, что «Я бы непременно обиделся, если б автор вздумал показать меня на божий свет таким ограниченным человеком, каким выставил в повести его почтенную личность». Споров было много, даже выходявших из пределов спора, а переходивших в чистую брань, но это не доказательство, а дикость.

Не можешь представить себе, как я доволен разбором этой повести в «Современнике»<sup>8</sup>.

Это письмо брата Афанасьев переписывает в свой дневник и внизу делает примечание: «Разбор этот писан Некрасовым, близким приятелем Станкевича»<sup>9</sup>.

В достоверности сказанного сомневаться не приходится. Заявление Афанасьева следует признать авторитетным в высшей мере. Во-первых, Афанасьев в это время являлся одним из активнейших авторов «Современника», пользовался большим уважением и доверием Некрасова, знал многие самые секретные дела редакции, о чем свидетельствуют материалы его дневника. Во-вторых, следует учитывать, что вышеприведенную заметку о том, что разбор повести Станкевича написал Некрасов, Афанасьев сделал в дневнике себе на память, и ему не было никакого смысла говорить здесь неправду.

Свидетельства Афанасьева, конечно, очень важны, но они не достаточны для окончательного решения поставленного вопроса. Самое главное — конкретное содержание рассматриваемой рецензии. Она, на наш взгляд, по своему содержанию так близка к другим произведениям Некрасова, имеет с ними такую тесную, во многих случаях почти текстуальную связь, что не остается ни малейшего сомнения в том, что ее автором мог быть только Некрасов.

Рассмотрим этот вопрос более подробно.

В чем же особенности рецензии? Какие моменты и стороны ее содержания могут подтвердить свидетельство Афанасьева, что она написана Некрасовым?

Прежде всего бросается в глаза весьма доброжелательное отношение рецензента к автору «Идеалиста». В самом начале разбора он сообщает об авторе, что «давно знал его за человека с талантом», что его «немногочисленные произведе-

<sup>8</sup> Там же, л. 36 об.

<sup>9</sup> Там же.



ния помещены были в разное время в «Современнике» (стр. 21). Эти слова вполне мог сказать Некрасов: он, действительно, давно знал Александра Станкевича и относился к нему очень доброжелательно, тепло отзывался о его рассказах, публикуемых в «Современнике». И следующий факт свидетельствует о том, что краткая характеристика Станкевича принадлежит именно Некрасову. В письме к А. В. Никитенко от 11 февраля 1848 г. Некрасов говорит о Станкевиче как об умном человеке. Его рассказ «Ипохондрик», по словам Некрасова, «очень умен». Здесь же он сообщает и такую деталь о писателе, что тот печатается «редко». Те же черты отмечаются и в рецензии. «Повесть эта, — говорится в ней, — прежде всего показывает в авторе человека весьма умного». Рецензент только жалеет, что ее автор «мало пишет и неохотно печатается» (стр. 21).

Однако, доброжелательно относясь к Станкевичу, рецензент высказывает ему ряд очень серьезных замечаний. Основные его возражения связаны с трактовкой образа Левина. «В этом образе, — отмечает рецензент, — автор коснулся лица типического, подметил в нем много новых и характерных сторон, собрал и соединил многие отличительные черты его», но, к сожалению, «вовсе не понял характера своего героя» — впадая в идеализацию, рисует его человеком выдающимся, необыкновенным. Левин, по мнению рецензента, человек очень обыкновенный, даже весьма посредственный. Отличительные его качества — чрезмерно раздутое самомнение, пустая созерцательность, полная неспособность к какой-либо практической деятельности.

Повесть, по признанию рецензента, разбудила в нем «его собственные когда-то для него дорогие мечты и стремления», «вызвала желание горячо поспорить с автором» (стр. 22).

Если в рецензии писатель спорит со Станкевичем публицистически, то в своих последующих произведениях он спорит с ним уже как художник. Образ Грачова из романа Некрасова «Тонкий человек» и образ Агарина из его поэмы «Саша», на наш взгляд, представляют собой словно бы варианты образа Левина, пропущенного через названную выше рецензию. В них мы находим и черты, несомненно идущие от Левина Станкевича, и черты в высшей мере оригинальные, безусловно некрасовские.

Остановимся на романе Некрасова «Тонкий человек». Основу сюжета в этом произведении, как и в «Идеалисте» Станкевича, составляет летняя поездка в свое поместье дворянина, проживающего в Петербурге. Мотивы этой поездки и у Левина и у Грачова одинаковы: им наскучила светская столичная жизнь. Если Левин покидает петербургских красавиц «с последним выпитым бокалом»<sup>10</sup>, то и Грачов уезжает в деревню, «отзываясь несколько желчно о жизни, о людях, о женщинах»<sup>11</sup>.

Но дело не только в сюжете. Много общего отмечается и в самих характерах Левина и Грачова. Станкевич в своей повести говорит о большой начитанности, энциклопедичности и многосторонней талантливости своего героя. «Левин целые дни проводил в чтении. Много книг перечел он и начал писать какую-то политико-экономическую статью, впрочем он скоро оставил ее и начал другую о современной живописи. Не окончивши этой, он начал писать повесть» (стр. 601). «Оставивши писать повесть и статьи, Левин опять принялся за чтение» (стр. 602).

Рецензент выразил сомнение в глубоких познаниях и основательной начитанности Левина. То же мы видим и в «Тонком человеке». О герое романа Некрасов пишет с нескрываемой иронией: «Тонкий человек — величайший энциклопедист, хотя, может быть, учился плохо в дрянной школе. Он знаток решительно во всем: в женщинах, в музыке, в лошадях, в литературе, в астрономии, в политике. Он мог бы написать превосходную книгу о чем угодно, но не пишет, потому что... не хочет» (VI, стр. 342).

Энциклопедизм, широта интересов Левина — это лишь рюска, красивая поза. В рецензии отмечается, что люди, подобные Левину, только «драпируются в мантию героев». На самом же деле они «всеюма обыкновенные и даже пустые». О Грачове также говорится, что он любит обычное, простое дело облекать «флером таинственности, особой важности» (VI, стр. 338), во всем, даже во внешности, стремится казаться необыкновенным. «Каблуки его сапогов не выше обыкновенных, но они непременно прежде всего бросятся вам в глаза, — мо-

<sup>10</sup> «Комета», стр. 505.

<sup>11</sup> Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. 6. М., 1950, стр. 335 (в дальнейшем страницы указываются в тексте).

жет быть, вследствие особенности его походки: он не идет, а как будто жозыряет... грудь его и так неумеренно высокая, но он еще имеет привычку пялить ее, втягивая живот» (VI, стр. 340). На самом же деле Грачов, как и Левин, человек весьма обыкновенный.

Одной из отличительных черт современного либерала, по мнению Некрасова, является чрезмерно раздутое самолюбие, которое в нем развилось, очевидно, вследствие посещения им в юности философского кружка. Так, в рецензии говорится о Левине: «Может быть, он долго посещал кружки, где много говорят о высоком и прекрасном, но где словами все оканчивается, а делать никто ничего не делает. Эти кружки удивительно способны развивать в человеке самолюбие и способность самонаслаждения» (стр. 23).

То же самое Некрасов пишет о Грачове: «Грачов имел счастье или несчастье, что решить довольно трудно, попасть в круг, где любят поговорить о существенных вопросах науки, жизни, современности и проч... Этот кружок, между прочим, имеет свойство быстро развивать самолюбие каждого, кто прикоснется к нему» (VI, стр. 340). У Грачова, как и у Левина, отмечается тяга к «самонаслаждению»: он «гулял по Невскому с полным самонаслаждением» (VI, стр. 336).

Главная черта Грачова, как и Левина,— бездеятельность, полное незнание практической жизни. «Ты больше знаешь о Париже, чем о своем Грачове»,— говорит ему Тростников (VI, стр. 412), в котором исследователями отмечаются автобиографические черты Некрасова.

Образ Левина в «Идеалисте» Станкевича раскрывается преимущественно через его взаимоотношения с Соничкой. В замысел романа «Тонкий человек» также входили «сердечные приключения» его главного героя. Полное название романа было таким: «Тонкий человек. Его путевые, охотничьи и сердечные приключения». Однако в процессе работы произошли существенные изменения. «Сердечные приключения» либерала не вошли в роман «Тонкий человек» (он остался незаконченным), а стали содержанием нового произведения Некрасова, сюжетной основой его поэмы «Саша».

По своему сюжету поэма Некрасова «Саша» в общих чертах напоминает повесть Станкевича «Идеалист». Приехавший в деревню помещик Агарин знакомится с Сашей. Но это знакомство браком не завершается. И Левин Станкевича и

Агарин Некрасова, пережив в деревне романтическую историю, уезжают в Петербург. Сюжетные отличия лишь в следующем. Соничка из «Идеалиста» выходит замуж за племянника Левина, а Саша из одноименной поэмы Некрасова остается незамужней. В поэме говорится о ее лирических взаимоотношениях лишь с Агариным, хотя заметим, что по первоначальному плану в поэме кроме Агарина намечался еще и жених Саши. Таким образом, по первоначальному замыслу поэма «Саша» Некрасова стояла еще ближе к повести «Идеалист» Станкевича.

Известную близость можно отметить и в портретах героев произведений Станкевича и Некрасова. Так, Левин имеет тонкие черты лица, бледен. Автор отмечает его «худобу», «тонкие уста», «смугло бледный общий колорит» (стр. 498). Эти же детали («тонкость» и «бледность») отмечает Некрасов и в портрете Агарина. Но портрет Агарина рисуется поэтом с явным сатирическим снижением:

Тонок и бледен. В лорнетку глядел,  
Мало волос на макушке имел<sup>12</sup>.

Левин Станкевича немало времени провел за границей. И об Агарине Некрасов сообщает:

Знал он себя перелетною птицей;  
Был, — говорит, — я теперь за границей,  
Много видал я больших городов,  
Синих морей и подвижных мостов.

(I, стр. 121)

В противоположность Левину и Агарину для Сонички Станкевича и Саши Некрасова характерны какая-то патриархальная ограниченность, почти полная незатронутость образованием, простота и непосредственность. Соничка молода, стройна и подвижна. Она порхает, как бабочка. Левин «не мог отвести своих глаз от пылающего лица и кротко блистающих глаз Сонички» (стр. 511).

Таков же и портрет Саши Некрасова:

Бегаёт живо, горит, как алмаз,  
Черный и влажный смеющийся глаз,  
Щеки румяны, и полны, и смуглы,  
Брови так тонки, а плечи так круглы.

(I, стр. 113)

---

<sup>12</sup> Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. 1, стр. 121 (в дальнейшем страницы указываются в тексте.).

Левин старательно просвещает Соничку, читает вместе с ней книги. То же делает и Агарин. Он много рассказывал Саше о заграничной жизни.

Мало того: он ей книжки читал  
И по-французски ее обучал.

(I, стр. 122)

Но эти занятия с наивными деревенскими барышнями были для наших героев простой забавой. Они не способны на глубокую искреннюю любовь. Говоря о любви Левина к Соничке, рецензент писал: «Любовь эта... более находилась в голове «беспредельного созерцателя», чем в сердце» (стр. 23).

Точно так же и об Агарине, которого уже ничего не волновало в жизни, Некрасов пишет:

Да, говорят, что ему и любовь  
Голову больше волнует — не кровь!

(I, стр. 127)

Свое истинное назначение Левин и Агарин видели в чем-то другом, более значительном и возвышенном. Большое самомнение и гордое самолюбие составляют основу и Левина и Агарина. Странствующий без дела по свету Левин сравнивает себя с гордым орлом, высоко парящим над грешной землей. Проезжая по степи, Левин закрыл глаза, на минуту задремал и увидел во сне парящего над ним орла. «Приветствую тебя в моей пустыни, достойный товарищ, — сказал ему орел, величественно озирая его. — Пари, как я, и гордо созерцай до последней минуты твоей!» (стр. 598). Образ орла вновь появился перед взором Левина и опять призвал его гордо парить над миром, когда он отплывал на пароходе за границу. «Вдали показался остров и, когда пароход приблизился к нему, Левин увидел большого орла, поднимающегося со скалы его. Он вспомнил другую пустыню, другого орла и слова, слышанные от него во сне: пари и гордо созерцай до последней минуты твоей. Он поднял взор свой за орлом, поднявшимся и исчезнувшим в полете к нему, и ему почудилось, что вечность представлялась ему в образе беспредельного неба и беспредельной движущейся пустыни — и он уехал в мощный призыв» (стр. 24).

Место это приводится и в рецензии Некрасова. Показательно, что образ орла использует Некрасов и для характери-

стихи Агарина. Рассказывая о своем возвращении из-за границы, герой говорит:

На пароходе в Кронштадт я пришел,  
И надо мной все кружился орел,  
Словно пророчил великую долю.

(I, стр. 122)

В сатирических целях к сравнению либерала с орлом, у которого опалены крылья, Некрасов прибегает и в четвертой, заключительной главе своей поэмы.

Главная черта либерала — пустое фразерство, полная бездеятельность — явление глубоко типическое. В рецензии на повесть «Идеалист» мы читаем: «Левин — это один из героев нашего времени. Это... герой так называемых высоких стремлений, жажды дел при постоянном бездействии». Он может бездельничать, путешествовать по заграницам только потому, что он богат, имеет на это средства. «Отнимите у Левина богатство, средства жизни, — пишет рецензент, — и тогда вы ясно увидите, что это за человек» (стр. 22).

Собственно то же самое говорит Некрасов о либерале и в своей поэме «Саша»:

Это не бес, искуситель людской,  
Это — увы! — современный герой!  
Книги читает да по свету рыщет —  
Дела себе исповинского ищет,  
Благо наследство богатых отцов  
Освободило от малых трудов,  
Благо идти по дороге избитой  
Лень помешала да разум развитый.

(I, стр. 126)

Приведенные материалы и сопоставления, на наш взгляд, убедительно показывают, что рецензия на повесть «Идеалист», опубликованная в 1851 г. в «Современнике», написана Некрасовым. Эти же материалы показывают, что отдельные мотивы и образы «Идеалиста» Станкевича, а также важнейшие положения рецензии Некрасова были использованы им в работе над романом «Тонкий человек» и поэмой «Саша».

Образ лишнего человека вошел в русскую литературу в 30-е годы XIX в. К 50-м годам в создании этого образа сложилась определенная традиция. И Некрасов при создании своих произведений, безусловно, опирался на всю литературную традицию. Свообразными литературными источниками

для него были многие произведения. Однако все они имеют не одинаковую степень близости к названным произведениям Некрасова.

Приведенные сопоставления, на наш взгляд, позволяют заключить, что наиболее близким литературным источником поэмы «Саша» Некрасова является не роман Тургенева «Рудин», о чем говорят вот уже более ста лет<sup>13</sup>, а повесть Станкевича «Идеалист». Начать работу над романом «Тонкий человек» Некрасов мог не в 1853 году, как полагают исследователи<sup>14</sup>, а значительно раньше.

Рассматриваемые нами произведения Некрасова были посвящены актуальным вопросам времени. В них яркими красками нарисован тип «лишнего человека», который привлекал к себе внимание многих современных писателей. Гамлеты из русского дворянства становились, если можно так сказать, общим местом в литературе. Н. Г. Чернышевский в статье о «Губернских очерках» М. Е. Салтыкова-Щедрина в 1857 г. писал: «Видно, немало у нас Гамлетов в обществе, когда они так часто являются в литературе, — в редкой повести вы не встретите одного из них...»<sup>15</sup>. Писатели как бы соревновались в создании образа лишнего человека современности, вступая друг с другом в открытую связь и полемику.

Использование литературных источников в таких случаях было совершенно неизбежно. Так, Левин Станкевича генетически связан с Гамлетом Щигровского уезда Тургенева. На близость Буеракина из «Губернских очерков» Щедрина с Гамлетом Щигровского уезда Тургенева указывал Чернышевский<sup>16</sup>. В свою очередь Тургенев в романе «Рудин» использует сюжетную ситуацию повести И. И. Панаева «Родственники»<sup>17</sup>, Некрасов наряду с другими произведениями использует и повесть Станкевича «Идеалист».

Типологическая близость многих литературных образов

<sup>13</sup> См.: «Отечественные записки», 1861, № 12, стр. 87; А. М. Гаркави. Поэма Некрасова «Саша». — Некрасовский сборник, 2. М. — Л., 1956, стр. 159.

<sup>14</sup> См., напр., Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. 6, стр. 569.

<sup>15</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1948, стр. 291.

<sup>16</sup> Там же, стр. 290—291.

<sup>17</sup> См. об этом: Н. Л. Бродский. Гениальный роман «Рудин». — В кн.: Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931, стр. 18—35.

лишних людей, создаваемых разными писателями, совершенно бесспорна. Но хотелось бы при этом подчеркнуть, что, рисуя один и тот же жизненный тип, в той или иной мере используя общие литературные источники, каждый писатель давал этому типу свою оценку, создавал свой оригинальный образ. Ярким примером этого служат рассмотренные произведения Некрасова.

Как мы убедились, роман «Тонкий человек» и поэма «Саша» Некрасова находятся в определенных связях с повестью Станкевича «Идеалист». Однако следует подчеркнуть, что содержанием этих произведений явилась не повесть Станкевича, а сама жизнь. На основе длительных наблюдений над явлениями жизни у Некрасова давно появилось желание нарисовать свой образ лишнего человека, но что-то мешало ему. И вот повесть Станкевича напомнила ему об этом, как он говорит, «расшевелила» не заимствованные, а «его собственные когда-то для него дорогие мечты и стремления», вызвала его на художественную полемику. И, вступая в эту полемику, Некрасов создает глубоко оригинальные, по-настоящему новаторские произведения. По справедливому заключению А. М. Гаркави, впервые в нашей литературе «Некрасов дал политическую характеристику «лишнего человека», осмыслив его как представителя либерализма»<sup>18</sup>. В романе «Тонкий человек» и в поэме «Саша» Некрасов также впервые с революционно-демократических позиций создает реалистические образы новых людей, положительных героев из народа.

---

<sup>18</sup> А. М. Гаркави. Поэма Некрасова «Саша». — Некрасовский сборник, стр. 152.



Лисей  
Нине Федоровне  
Будановой  
на добрую память  
от Л. Назаровой.

21/IX 72

Л. Н. НАЗАРОВА

**О ТРАДИЦИЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА  
В ТВОРЧЕСТВЕ В. И. ДМИТРИЕВОЙ**

После выхода в свет «Отцов и детей» И. С. Тургенева и несколько позднее, в 1863 г., романа «Что делать?». Н. Г. Чернышевского вокруг образа революционера в русской литературе началась борьба, которая продолжалась также в последующие десятилетия. Клеветническим измышлениям в адрес революции и ее деятелей необходимо было противопоставить их живые и правдивые образы. Это и старались осуществить, каждый в меру своих сил и возможностей, прогрессивные русские писатели. Большая часть их была в той или иной мере лично связана с русским революционным движением и, следовательно, хорошо знала изображаемую среду.

К числу таких писателей относится В. И. Дмитриева<sup>1</sup>. Это «человек талантливый», писал о ней Н. А. Островский в 1935 г., прибавляя, что писательница «всегда была близка революции»<sup>2</sup>. Факт этот подтверждается всей жизнью и деятельностью В. И. Дмитриевой.

<sup>1</sup> См. о ней: О. Г. Ласунский. В. И. Дмитриева. — В кн.: Очерки литературной жизни Воронежского края. Воронеж, 1970, стр. 337—357.

<sup>2</sup> Н. Островский. Собр. соч. в трех томах, т. 3. Письма. М., Гослитиздат, 1956, стр. 231.

Создавая образы своих героев в повести «Доброволец» (1889) и романе «Червоный хутор» (1900), Дмитриева не могла не учитывать творческого опыта Тургенева прежде всего как автора романов «Отцы и дети» и «Новь».

Характерно, что в автобиографической книге Дмитриева, указав на свой интерес в годы молодости, в частности к нечаевскому процессу, писала, что ее «влекло к этим людям». Но было в «этом влечении много книжного, образы их не имели реального оформления»; они были для будущей писательницы «такими же любимыми героями, как Рахметов, Лео из романа Шпильгагена «Один в поле не воин», тургеневский Базаров»<sup>3</sup>. О том, что еще в годы детства на нее «наибольшее впечатление» произвели «Отцы и дети», Дмитриева указывает там же.

Позднее она, очевидно, с интересом прочитала «Новь» и, рассказывая о деятельности одного из своих друзей-революционеров (П. С. Поливанова), писала: «...первое его «хождение в народ» окончилось так же неудачно, как тургеневского Нежданова. Он прошел довольно благополучно несколько деревень, беседовал с мужиками, кое-где раздавал литературу, но под конец нарвался на какого-то прохвоста, был заподозрен, чуть не арестован и едва-едва успел скрыться»<sup>4</sup>. Это жизненные факты. Что же касается творчества В. И. Дмитриевой, то в двух своих наиболее значительных произведениях — повести «Доброволец» и романе «Червоный хутор» — писательница, несомненно, отдала дань тургеневской традиции.

Основной идейный замысел повести «Доброволец» — изображение жизни и интересов передовой русской молодежи 70-х годов. Рассказчик сообщает о том, что он впервые приехал в Приволжск в 1875 г., т. е. в период наибольшей активности народнического движения. Он сразу попадает в кружок, собиравшийся у одного из главных героев — Леонида Марлова. Здесь рассказчик встречается с гимназистами старших классов, семинаристами, студентами, учителями и учительницами народных школ, разного рода «некончившими» курса наук, т. е. исключенными из учебных заведений по причинам политического характера (к их числу принадлежат,

---

<sup>3</sup> В. И. Дмитриева. Так было. (Путь моей жизни). М. — Л., «Молодая гвардия», 1930, стр. 65.

<sup>4</sup> Там же, стр. 148—149.

кстати говоря, сам рассказчик и Леонид Марлов, выбывшие из семинарии за чтение «ненадлежащих» книжек).

Попав в молодое общество, состоявшее из друзей Марлова, рассказчик замечает, что здесь отсутствуют водка и карты, толки о жалованье, об окладах. Для этой молодежи характерны интересы совсем другого рода. Тут говорили «о человечестве, о нравственности, об общественном благе»; вместо слов «подцепить», «облапошить», «поддеть» — здесь слышалось: «умереть за правду», «служить ближнему», «жертвовать своими интересами» и т. д.<sup>5</sup>

Вспоминая этот период своей жизни, рассказчик утверждает: «Хорошее было время! Теперь, порядком выкупавшись в житейской тине, <...> я часто обращаюсь к прошлому и с любовью вспоминаю об этом светлом, как заря, прекрасном, как весеннее утро, времени. Сколько было планов и надежд, сколько ожиданий, сколько готовности к самопожертвованию и труду!.. Все были одушевлены одной идеей; каждый готовился к чему-то в будущем и с трепетом ждал своей очереди на жизненном пути» (9, 149).

Это описание кружка передовой молодежи 70-х годов по всей своей тональности, общему настрою и приподнятому тону заставляет вспомнить о знаменитом тургеневском изображении кружка Покорского в романе «Рудин». Как известно, Тургенев вложил его в уста Лежнева, рассказывающего о своем прошлом (глава VI).

Взволнованный воспоминаниями, Лежнев упоминает о том, как, собравшись вместе, члены кружка беседовали «о бже, о правде, о будущем человечества, о поэзии», как расходились поутру «тронутые, <...> честные, трезвые, (вина <...> и в помине тогда не было!». «Эх! славное было время <...>, и не хочу я верить, что оно пропало даром! Да оно и не пропало,— не пропало даже для тех, которых жизнь опошшила потом...»<sup>6</sup>.

Конечно, идеалы молодежи 70-х годов были иными, нежели у тех, кто входил некогда в кружок Н. В. Станкевича, изображенного в романе Тургенева под именем Покорского. Отвлеченным философским интересам 40-х годов семидесят-

<sup>5</sup> «Вестник Европы», 1889, № 9, стр. 149 (в дальнейшем все ссылки даются в тексте — указывается № журнала и страница).

<sup>6</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Соч., т. VI. М.—Л., АН СССР, 1963, стр. 299—300 (в дальнейшем том и страница указываются в тексте).

ники противопоставили не только чтение Милля и Спенсера, но и практическую деятельность, направленную на благо народа.

Однако воздействие обоих кружков на каждого из отдельных членов его и на всех их вместе было облагораживающим как в 40-е годы, так и тридцать лет спустя. Воссоздавая атмосферу кружка Леонида Марлова в повести «Доброволец», Дмитриева следовала по пути, проложенному Тургеневым.

Уже отмечалось, что образ Ивана Хопрова, товарища Марлова по кружку, прозванного именем героя Парижской коммуны Рауля Риго, близок героям романа Чернышевского «Что делать?»<sup>7</sup>. Что же касается образа Леонида, то среди его предшественников прежде всего следует назвать Евгения Базарова. Как и герой романа «Отцы и дети», Марлов отличается самостоятельностью суждений, основательностью знаний и оригинальностью взглядов. У него критический и скептический склад ума. Леонид высмеивает решительно все, в том числе поэзию и любовь (что, впрочем, не мешает ему позднее серьезно полюбить одну девушку и жениться на ней). По-настоящему Марлов признает лишь одну науку.

Но при всех этих качествах характера и ума, роднящих его с Базаровым, между Леонидом Марловым и героем «Отцов и детей» существует и значительная разница. Герой Дмитриевой изображен не как одиночка (у Базарова лишь один «единомышленник» и «ученик» — Аркадий Кирсанов, с которым он расстается, так как последний оказывается более близким к «отцам», а не к «детям»). Марлов живет и действует в кругу друзей — людей, близких к нему по своим общественно-политическим взглядам. Поэтому при всем своем скептицизме Леонид способен порой к проявлению сильных чувств по отношению к ним. Так, например, он глубоко переживает смерть своего товарища — народной учительницы Натальицы. В другой раз его «проняло» от речей старика-музыканта, отца Жени Коха, который верит в зарю будущего и готов умереть за идею.

Базаров изображен Тургеневым в основном в спорах, которые раскрывают его мировоззрение, его взгляды. В отличие от него Марлов, герой-семидесятник, не только рассуждает,

---

<sup>7</sup> См.: Б. С. Мейлах. О так называемых «второстепенных» писателях. — В кн.: Б. Мейлах. Вопросы литературы и эстетики. Л., «Советский писатель», 1958, стр. 432.

но и действует, оказывается способным к практической деятельности. Сомневающийся в успехе народнического движения, он тем не менее участвует вместе с Иваном Хопровым в перевозке нелегальной литературы для распространения ее в народе, хотя и замечает с грустью: «Этим мы хотим разбудить сонное царство» (10, 505).

Один из эпизодов повести связан с образом члена кружка Марлова юного Жени Коха. Он уходит добровольцем (отсюда и название произведения) на фронт во время русско-турецкой войны 1877—1878 гг. и погибает на Балканах. Конечно, сама реальная действительность изобиловала тогда подобными случаями. Но, думается, что известную роль могла сыграть и тургеневская традиция.

Ведь тема борьбы за освобождение славянских народов от турецкого ига неоднократно привлекала внимание Тургенева. В. И. Дмитриева не могла не знать, в частности, его стихотворения «Крокет в Виндзоре» (впервые оно было включено в собрание сочинений Тургенева в 1883 г.) и стихотворения в прозе «Памяти Ю. П. Вревской», впервые опубликованного в 1882 г. Наконец, возможно, что Елена Стахова из «Накануне», отправившаяся на Балканы вместе с Инсаровым для того чтобы бороться там за освобождение его родины Болгарии в предшествующую войну, могла вспомниться Дмитриевой, когда она приступала к созданию своей повести.

В эпилоге «Добровольца» действие происходит снова в Приволжье, куда рассказчик приезжает на этот раз уже в 1884 г. «Много событий пронеслось над Россией. <...> На Руси царил тишина» (10, 529—530), — подчеркивает он. За истекшие годы прошли процессы «193-х» и «50-ти». Попали на каторгу и в ссылку много тысяч борцов за свободу. Ряды друзей молодости рассказчика сильно поредели: кто умер, кто был сослан, кто находился под надзором полиции... По справедливому замечанию Б. С. Мейлаха, в концовке «Добровольца» «горестное представление о задавленной реакцией, истерзанной стране как бы символизируется далее в образе кладбища»<sup>8</sup>, на которое приходит рассказчик.

Тем не менее финал повести не оставляет гнетущего и тяжелого впечатления. Наоборот. Вспоминая о светлых, чистых

---

<sup>8</sup> Там же, стр. 435.

и самоотверженных образах своих погибших друзей, рассказчик думает: «Они умерли, — но то, ради чего они жили, разве умерло? Нет... и вот они из своих могил улыбаются мне, ободряют и благословляют меня... «Иди!». Душа моя просветлела; сердце расширилось и наполнилось бодростью и надеждой. <...> Я смело поднял голову. Надо идти... и жить» (10, 538).

Как известно, эпилог «Отцов и детей» также развертывается на кладбище, у могилы Евгения Базарова. Чувства, которые испытывал к Базарову Тургенев, отличались сложностью. Влечение и отталкивание, сближение и спор — вот что было характерным для автора «Отцов и детей» по отношению к своему герою. Это отразилось и в финале произведения<sup>9</sup>. Тургенев «не осуждает Базарова, он склоняется перед его памятью, но, расставаясь с ним навсегда, над могилой борца и отрицателя он говорит не о борьбе, а о всеильной преданной любви, «о вечном примирении и о жизни бесконечной» (VIII, 402)<sup>10</sup>.

Заключительные строки «Добровольца» глубоко отличны от тургеневских по своему содержанию. Размышлениям автора «Отцов и детей» Дмитриева, произведения которой в эпоху общественного пессимизма восьмидесятых годов были «проникнуты совершенно исключительной для русской литературы бодростью духа»<sup>11</sup>, противопоставляет слова, полные веры в будущее и призыва к борьбе.

\* \*

\*

Выше мы говорили о чертах внутреннего облика Леонида Марлова («Доброволец»), позволяющих в какой-то степени сопоставлять его с тургеневским Базаровым. Еще более черты сходства с героем «Отцов и детей» обнаруживаются в Степане Коржове из романа той же писательницы «Червоный хутор», что было отмечено еще современной критикой. Так, например, В. Буренин прямо писал, что «Степан Коржов напоминает отчасти Евгения Базарова, которому он, кажется, обязан своим существованием <...>, ибо, очевидно, создан по его

<sup>9</sup> См.: Г. А. Бялый. Роман Тургенева «Отцы и дети». М. — Л., Гослитиздат, 1963, стр. 127.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Е. Колтоновская. Творчество, утверждающее жизнь. — «Образование», 1907, № 9, отд. III, стр. 75.

образу и подобию. Разумеется, бессознательно создав по Базарову своего Коржова, г-жа Дмитриева старается применить его к современным «общественным» веяниям». Далее этот критик снова называет Степана Коржова «утрированным Базаровым наших дней»<sup>12</sup>. В статье А. Басаргина также указывалось, что Степан Коржов («тип несколько архаический», по мнению критика) «напоминает слегка <...> Базарова»<sup>13</sup>.

Что же представляет собой этот герой «Червоного хутора» — романа, написанного в период революционного подъема 1905 г.? Прототипом его, как указывает сама писательница<sup>14</sup>, был А. И. Ульянов.

Степан Коржов некогда учился в Медико-хирургической академии и в первые же каникулы отправился в деревню, где «учил и лечил», пытался организовать ссудо-сберегательное товарищество, чтобы «вырвать мужика из когтей кулака и развить в нем самостоятельность и сознание своих человеческих прав»<sup>15</sup>. Однако первые же шаги его на этом пути окончились полной неудачей (как и у героев «Нови»); самого же Степана почти два года держали в тюрьме, а потом выслали из столицы в Червоный хутор, считая человеком политически неблагонадежным.

В результате Коржов разочаровался в таких методах пропаганды, как «хождение в народ». Об этом, в частности, свидетельствуют слова, сказанные им Наташе: «Нет, наш народ совсем не такой, каким его рисуют разные там Златовратские и прочие народолюбцы. Они ошибаются. Ничего они не знают о народе»<sup>16</sup>.

В противоположность этим людям Коржов понимает, что недостаточно прийти к крестьянину «с хорошей книжкой, да протянуть ему по-братски руку», когда ему нужен хлеб, так как он «изголодался, отупел и обессилел»<sup>17</sup>. Между интеллигенцией и народом существует пропасть, непонимание друг друга — это становится очевидно для Коржова. К такому же

<sup>12</sup> «Новое время», 1900, № 8666, 14 (27) апреля, стр. 2.

<sup>13</sup> «Московские ведомости», 1900, № 171, 23 июня (6 июля), стр. 4.

<sup>14</sup> В. Дмитриева. Из прошлого. Встреча с Александром Ильичем Ульяновым. — В кн.: Александр Ильич Ульянов и дело 1 марта 1887 г. М. — Л., Госиздат, 1927, стр. 282.

<sup>15</sup> В. И. Дмитриева. Червоный хутор. Харьков, 1901, стр. 118.

<sup>16</sup> Там же, стр. 117.

<sup>17</sup> Там же, стр. 118.

выводу пришли, как известно, и некоторые герои «Нови». Но в противоположность Нежданову, который претерпел разочарование в самом «деле», Степан не падает духом: он становится сторонником самых решительных методов борьбы.

Как и в романах Тургенева, в «Червоном хуторе» ведутся бесконечные споры по общественно-политическим вопросам (в основном между Коржовым и Наташей). Последняя считает, что крестьяне, подобные, в частности, овчару Илье и его жене, детей которых Наташа учит грамоте, «бунтовать не пойдут: они видят свое спасение не в бунте, а в труде». Соглашаясь со своей оппоненткой, Степан говорит ей: «Я этого не отрицаю. Наш народ так забит и темен, что, по выражению тургеневского Базарова, еще и сам себя не понимает»<sup>18</sup>. Коржов имеет при этом в виду то место в главе XXIV «Отцов и детей», где Базаров, отвечая на вопрос Павла Петровича Кирсанова о том, что думает о них мужик, который за несколько минут до дуэли прогнал мимо них спутанных лошадей, говорит: «Кто ж его знает! <...> Русский мужик это <...> таинственный незнакомец ...Кто его поймет? Он сам себя не понимает» (VIII, 355).

Однако в том же споре с Наташей Коржов рассказывает ей и о другом представителе народа: крестьянине Егоре (пчелинце), который не случайно позднее принял деятельное участие в стихийном народном волнении в Лазаревой и был арестован. Степан советует Наташе поговорить как-нибудь с Егором, но тут же прибавляет, что вряд ли пчелинец с ней, «барышней», будет беседовать о чем бы то ни было. Сам же Коржов нашел общий язык с этим глубоко несчастным и потому озлобленным человеком. Вспомним кстати, что и к его предшественнику, Евгению Базарову, также «тянулись» все простые люди: крестьянские ребятишки, помогавшие ему ловить лягушек, Фенечка, дворовые Дуняша и Петр.

Как уже упоминалось выше, разочаровавшись в «хождении в народ», Степан Коржов «из миссионера превратился в революционера», «примкнул к тому знамени, под которым, как ему казалось, должен был погибнуть весь старый мир»<sup>19</sup>. В споре со Степаном Наташа утверждает, что «всего добиться сразу» невозможно. Услышав ответ Коржова о том,

<sup>18</sup> Там же, стр. 253.

<sup>19</sup> Там же, стр. 181.



что он этого и не говорил, девушка спрашивает его: «Так зачем же эта ломка, эти насилия? Ну, вы все разрушите, все опрокинете, как вы говорите, — а потом что? — А это уже не мое дело. Меня тогда не будет. Моя задача — только проложить дорогу для других; а как по ней пойдут — я не знаю»<sup>20</sup>.

Этот разговор между Наташей и Степаном Коржовым воспринимается как реминисценция из «Отцов и детей».

Отношение Степана к женщинам охарактеризовано в романе следующим образом: «Он презирал все человеческие слабости, не признавал никаких нежных чувств и на женщину смотрел только или как на товарища, если она была заодно с ним, или как на помеху, если она не разделяла его убеждений»<sup>21</sup>. Тем не менее, подобно Базарову, полюбившему Одинцову, Коржов также испытал сильное чувство к своей постоянной оппонентке, чувству, с которым он долго и безуспешно боролся. Наталья Гавриловна — учительница. Для нее вполне приемлемыми кажутся, по определению Коржова, лишь «букварь, указка, волшебные фонари, грошовая филантропия»<sup>22</sup>. Бунтарю Степану представляется, что Наташа — «особа положительная», что у нее «все это так спокойно, умеренно и аккуратно»<sup>23</sup>. Его предшественник — Базаров также находил, что у Одинцовой «ирав спокойный и холодный» (VIII, 276). Этим, впрочем, и ограничиваются черты чисто внешнего сходства между героинями Дмитриевой и Тургенева. Барыне-эпикурейке, испытывающей смутную неудовлетворенность своей жизнью, далеко до Натальи Гавриловны, труженицы, тяготившейся даже временной праздностью, ощущающей порою потребность «какого-то большого-большого дела»<sup>24</sup>.

По существу Наташа гораздо ближе к таким тургеневским героиням, как Марианна из «Нови», для которой характерна была «жажда деятельности, жертвы» (XII, 106) на благо народа. Наталья Гавриловна ответила Степану взаимностью, но их жизненные пути навсегда разошлись. «Разрушителю старого мира», стороннику самых решительных и крайних мер, естественно, оказалось невозможным идти рука об

<sup>20</sup> Там же, стр. 250.

<sup>21</sup> Там же, стр. 181.

<sup>22</sup> Там же, стр. 248.

<sup>23</sup> Там же, стр. 246.

<sup>24</sup> Там же, стр. 27.

руку с Наташей, принципиально отрицавшей методы террора.

Несомненно, что не только образ Базарова, но и роман «Новь» не раз вспоминался Дмитриевой, когда она создавала свой «Червоный хутор». Приведем один характерный пример. Когда был арестован Егор, на которого, по мнению начальства, безусловно имел влияние Коржов, со Степана берут подписку о невыезде из хутора. Дав эту подписку, он тем не менее сразу же уходит тайком из дому. Своего соседа Прилукина Коржов просит дать ему какой-либо адрес в соседнем городе для того, чтобы он на несколько дней мог остановиться там. Очень далекий от всего того, чем живет и дышит Степан, Прилукин спрашивает его: «Что же ... вы, значит, прикомандировываетесь к «безымянной Руси»?<sup>25</sup> Ради Ксанч, сестры Коржова, которую любит Прилукин, он решается на этот раз («так и быть») помочь Степану, хотя подчеркивает при этом, что «не желал бы иметь дело с «безымянной Русью»<sup>26</sup>.

Образ «безымянной Руси» возникает на страницах «Червоного хутора» под непосредственным воздействием финала тургеневской «Нови». Напомним его.

Паклин, встретив Машурину, спрашивает ее: «Вы все по приказанию Василия Николаевича действуете?»

— На что вам знать?

— Или, может, кого другого, — Сидора Сидорыча?

Машурина не отвечала.

— Или вами распоряжается безымянный какой?

Машурина уже перешагнула порог.

— А может быть, и безымянный!

Она захлопнула дверь.

Паклин долго стоял неподвижно перед этой закрытой дверью.

««Безымянная Русь!»<sup>27</sup> — сказал он наконец» (XII, 300).

На основании всего того, о чем говорилось выше, никак нельзя, однако, делать выводы об эпитонском характере ро-

<sup>25</sup> Там же, стр. 333.

<sup>26</sup> Там же, стр. 334.

<sup>27</sup> См.: Н. Ф. Буданова. «Новь». «Безымянная Русь» в романе Тургенева. — В кн.: Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева, III. Л., «Наука», 1967, стр. 159—163.

мана В. И. Дмитриевой. Следует подчеркнуть ее несомненную талантливость и полную самостоятельность в выборе темы, прототипа главного героя (он гибнет на эшафоте, как и А. И. Ульянов), развитии фабулы и пр. Образ Коржова, обрисованный Дмитриевой всесторонне, получился в романе ярким и выразительным. Однако политические взгляды его «лишены четкой определенности». Степан Коржов «не мыслит себя в связи ни с крестьянством, ни с рабочим классом; в результате он выглядит неким изолированным революционером»<sup>28</sup>, — справедливо указывает один из исследователей. Этот недостаток романа связан с народническими иллюзиями Дмитриевой: ей казалась плодотворной индивидуалистическая тактика народовольцев.

---

<sup>28</sup> О. Г. Ласунский. Творчество писательницы В. И. Дмитриевой и литературное движение конца XIX — начала XX вв. Автореф. канд. дисс. Воронеж, 1967, стр. 13.

**В. П. СКОБЕЛЕВ**

**КРЕСТЬЯНСКИЙ ГЕРОЙ ГЛ. УСПЕНСКОГО  
В СВЕТЕ ЛЕНИНСКОЙ КОНЦЕПЦИИ  
РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ДЕРЕВНИ  
(70—90-е годы XIX века)**

В научной литературе о Гл. Успенском сложилось устойчивое и, добавим, совершенно справедливое мнение, что писатель на всем протяжении творческого пути отрицательно относился к капитализму как в западном, так и в русском его воплощении. Многократно цитировалось и довольно единодушно истолковывалось признание Гл. Успенского о том, что в 70-е годы «подлинная правда жизни повлекла» его «к источнику, т. е. к мужику» (разрядка, как и во всех остальных приводимых далее цитатах, автора. — В. С.). Гл. Успенский был не одинок. Г. В. Плеханов писал о господствовавшей тогда «беззаветной идеализации народа»<sup>1</sup>.

Однако, как известно, Гл. Успенский, обращаясь к «источнику», далеко не всегда идеализировал деревенскую действительность: в ней он видел беззащитных накопителей и расчетливых дельцов — таких как Аким Иваныч, Михаил и Агра-

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения в пяти томах, т. I. М., Госполитиздат, 1956, стр. 154.

фена Петровы («Из деревенского дневника», 1877—1880), сельский старшина («Без определенных занятий», 1881). Заметим, что именно их имеет в виду Гл. Успенский, когда, пользуясь конкретными фактами, показывает, как воплощается исходящая от правительственных кругов идея иметь «в среде народа внутренне отличных от массы существ...»<sup>2</sup>.

Говоря об этих «отличных от массы» существах, он подчеркивает в них силу ума, самостоятельность, энергию, способность, изворотливость — словом, почти все те качества, с которых начинается возникновение и развитие чувства личности в человеке из народа. В сознании писателя взаимно обособляются «решая» народная жизнь, жизнь массы, и индивидуальное сознание человека, из этой массы выделяющегося, подчас противостоящего ей. Гл. Успенский не может не замечать «выделения среди деревенской массы личностей, эксплуатирующих эту самую массу», но «всега ужаснее» для писателя то, что в кулачестве видно «несомненное присутствие ума, дарования, таланта» (IV, 403).

Это внутреннее взаимное обособление двух противоположных тенденций крестьянской жизни исследуется в статье В. И. Ленина «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве (Отражение марксизма в буржуазной литературе)», которая была опубликована в 1895 г. Используя щедринский образ, В. И. Ленин говорит о человеке крестьянской массы как о «забитом и задавленном» «коныге»<sup>3</sup>. Доказывая эксплуататорский характер капиталистического строя, подчеркивая его противочеловечность, В. И. Ленин вместе с тем считает нужным отметить следующее: «Прогрессивное значение капитализма состоит именно в том, что он разрушил прежние узкие условия жизни человека, порождавшие умственную тупость и не дававшие возможности производителям самим взять в руки свою судьбу»<sup>4</sup>. Показательно, что у В. И. Ленина на одном полюсе оказывается судьба щедринского «коныги» — традиционного символа крестьянской массы, а на другом — те возможности, которые откры-

<sup>2</sup> Г. И. Успенский. Собр. соч. в девяти томах, т. 4. М., ГИХЛ, 1956, стр. 57 (в дальнейшем ссылки на произведения писателя указываются в тексте; римская цифра обозначает номер тома, арабская — номер страницы).

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1., стр. 420.

<sup>4</sup> Там же, стр. 433.

вает перед человеком патриархальной деревни капиталистический способ производства. При этом В. И. Ленин, говоря о том, что «именно пореформенная Россия принесла этот подъем чувства личности, чувства собственного достоинства», ссылается на мысль К. Маркса о капитализме как о силе, способной развернуть «разнообразие талантов, богатство общественных отношений»<sup>5</sup>.

В 70—80-е годы Гл. Успенский не раз обращается к изображению поляризации социальных и нравственных сил русской пореформенной деревни, когда на одной стороне оказываются нахрапистые дельцы, хотя бы и блещущие «подлинно гениальными способностями», а на другой стороне — безропотные «коняги», тянущие лямку с постоянным ощущением своей малости и привычкой к приниженности. Тот «громадный артистический талант», о котором писал В. И. Ленин, талант, позволявший доходить «до самой сути явлений», выходя писателя на простор барских полей, среди которых «кое-где... торчали черные, нищенские деревеньки, виднелся тощий скот и тощий человек...» (III, 15). «Тощий человек», выходя из крепостничества и попадая в кабалу к Ивану Кузьмичу («Книжка чеков», 1876), не способен к сколько-нибудь надежной самозащите. Крестьянский мир предстает здесь бессильным в своей патриархальной косности. Люди здесь безлики и растеряны. Они — всего лишь покорная и невежественная толпа, у которой тупая подозрительность сочетается с бесконечной доверчивостью.

Попытки распоясовцев сопротивляться ни к чему хорошему для них не приводят. «Книжка чеков» призывает к себе на помощь закон, и вот побежденные распоясовцы та-

---

<sup>5</sup> Там же.

Подход В. И. Ленина к капитализму носит диалектический характер: относительная прогрессивность капиталистической общественной формации, как известно, отнюдь не мешала отмечать, что «таланты, которых в народе — непочтой родник», «капитализм мял, давил, душил тысячами и миллионами» (В. И. Ленин. Как организовать соревнование? (1917). — В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 195). Эта мысль находится в непосредственной связи с замечанием К. Маркса, высказанным в 1844 г.: «...упразднение частной собственности означает полную *эмансипацию* всех человеческих чувств и свойств; но оно является этой *эмансипацией* именно потому, что чувства и свойства эти стали *человеческими* как в субъективном, так и в объективном смысле» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, М., 1956, стр. 592).

щат на себе локомобиль по требованию все того же Ивана Кузьмича, впрягаясь в лямку вместе с крестьянскими лошадьми: слышится «визг кнутьев по ободранным, обезумевшим от усталости лошаденкам, оранье обезумевших от водки распоясовцев, оранье хриплое и изо всех кишок, оранье, переполненное ругательствами, бранью, песнями...» (III, 27). Перед нами, таким образом, «оплошная масса народа, который покорно, аккуратно, как машина, выносит на своих плечах тяжелое бремя старых и новых порядков» (IV, 262).

Гл. Успенский еще надеется на то, что деревня способна выделить из своей среды людей, которые могут сознательно противостоять кулацкой безнравственной деловитости, власти господина Купона. Поэтому писатель с надеждой приглядывался именно к представителям «небольшой кучки» «пытающихся» рассуждать деревенских тружеников. В цикле «Из деревенского дневника» мы знакомимся с общим радетелем, защитником мирских интересов Иваном Васильевым, который, по словам мужиков, «копейки мирской не утаил, за мирское дело горой стоял, правду блюл пуще глаза, зеницы ока...» (IV, 150). Эта идущая от народной молвы характеристика получает поддержку и развитие в дальнейшем повествовании: оказывается, Иван Васильев при переделе пахотной земли и лесных участков «никому не дал сфальшивить...» (IV, 559), а «его решения по разным земельным спорам крепко помнит вся деревня, говоря, что справедливей его никто ни прежде, ни после таких дел разбирать не умел, потому что никто не обладал такой способностью вникать во всю эту геометрию нужды» (IV, 557—558).

Способность вникать в жизнь односельчан, благородная личная заинтересованность в чужих делах как в своих собственных, способность подняться над заботами собственного хозяйства — это уже заявка на духовную зрелость героя, на то, что перед нами осознающая себя личность. Более того, Гл. Успенский обращает внимание читателя на чрезвычайно важную особенность своего персонажа: «...решимость взять добровольно на себя ответственность за то или другое общественное дело, взять ответственность пред миром и пред начальством, — словом, «не жалеть» себя, это-то дорогое качество и ценил в Иване Васильеве мир» (IV, 160).

Способность (пусть в самой элементарной форме) к свободе выбора, отчаянная решимость и готовность отвечать за

соделянное «миром» как за собственные поступки создает основу для формирования личности борца за мужицкую справедливость. Из Иванов Васильевых рекрутировались не только деревенские ходатаи-правдоискатели, но и крестьянские революционеры — такие как Антон Петров, вдохновитель крестьянских волнений в селе Бездна.

Таким образом, человеку из народа, сосредоточившемуся на достижении исключительно эгоистических целей, Гл. Успенский противопоставляет такого человека из народной массы, у которого «мое» разрастается до пределов всего крестьянского «мира», становясь личностно осознанным, выстраданным отношением к действительности.

Интересно, что тогда же, в 70-е годы, в период «хождения в народ» был составлен социологический вопросник, в котором имелись следующие важные для нас пункты:

«Степень раболепства или свободного духа, трусости или смелости между теми и другими (т. е. между богатыми и бедными крестьянами. — В. С.).

Влиятельные люди между теми и другими; причины влияния; в чем оно проявляется; на что направлено; сила влияния; нравственные и умственные качества влиятельных людей и чего они домогаются; ходоки, болтуны и люди дела. <...>

Наклонность к общинному землевладению и земледельничеству или к частному; наклонность к соединениям в артели и товарищества или к житью и предприятиям врозь»<sup>6</sup>.

Как видим, участники «хождения в народ» в своих разысканиях интересовались прежде всего сознательным мужиком-общинником, теми его возможностями и особенностями, на которые обращал внимание и Гл. Успенский.

Однако писатель, возлагающий надежды на сознательного мужика-общинника, позволяет себе сомневаться в чрезвычайно важном вопросе — в вопросе о том, насколько органичен этот сознательный деятель для пореформенной деревни, насколько реален он как историческая сила, как активный участник повседневного мужицкого бытия. Именно поэтому в книге «Из деревенского дневника» ни мужики, ни повествователь не могут ответить на вопрос, что сформировало

---

<sup>6</sup> Цит. по ст.: В. Г. Базанов, «Капитал» Карла Маркса в годы «хождения в народ» в России (1872—1875). — «Русская литература», 1968, № 3, стр. 126.



Ивана Васильева, откуда мог такой взяться. Неведомо как появившийся в мужицкой среде, он и покидает ее так же неожиданно, если не сказать, случайно, ибо двадцатичетырехлетний здоровяк погибает, убитый лошадью.

Гл. Успенский в своей творческой практике отрицательно относился к таким сюжетным построениям, основу которых составляют роковые совпадения, случайные встречи, стечение случайных обстоятельств. Но тот же Гл. Успенский, раскрывая судьбу героя, с которым связаны задушевнейшие писательские раздумья, допускает откровенно условную, мотивированную одной лишь случайностью ситуацию. В чем причина? Не в том ли, что автор не видит исторической перспективы для своего героя в условиях повседневной крестьянской действительности пореформенных лет? Важно обратить внимание и на то, что Иван Васильев и действует в одиночку и погибает, не оставив после себя ни последователей, ни соратников.

Правда, даже сомневаясь, Гл. Успенский все же не теряет надежды на пробуждающееся народное сознание, на то, что для Иванов Васильевых остается некая нравственная питательная среда: «Разнообразные формы ига сделали свое дело; но человек... остался жив, невредим, и душа его жива. Компетентные лица, близко знающие современный народ, утверждают, что он уж не довольствуется плодами собственной мудрости, не имевшей целые века благоприятной минуты для полного своего выражения, и ищет указаний у чужих людей, в работе чужого ума... Он берется на первых порах за евангелие» (IV, 240). Здесь, конечно, заявляют о себе и надежды на патриархальную традицию народного сознания, и упования на работу «чужого ума» — на влияние интеллигенции.

Писателю важно, чтобы не послезавтра, не завтра, а именно сейчас такие, как Иван Васильев, не погружались в религиозно-нравственные искания, не отрывались от хозяйственной деятельности крестьянского «мира», но, напротив того, активно бы участвовали в ней. Подобно старцу Зосиме, посылающему «в мир» Алешу Карамазова, Гл. Успенский хочет, чтобы Иван Васильев активно участвовал в повседневной материальной жизни односельчан, именно в повседневном быту организуя их единство и являясь для них нравственным примером.

Однако в том, что бесценный для общества человек неожиданно приходит, неожиданно и уходит, проявляется сомнение писателя в жизнеспособности этого героя как социального, крестьянского типа. В творчестве Гл. Успенского Иван Васильев так и остается где-то между социологической легендой и мужицкой сказкой.

Слабая связь Ивана Васильева с повседневной крестьянской действительностью и возникающая отсюда умозрительность в изображении героя не ослабили поиски Гл. Успенского именно в этом направлении. Верный идее «власти земли» писатель видит выход из противоречий пореформенной деревенской жизни в развитии нравственного сознания личности земледельца на основе равнодушного к каждому отдельному человеку, но вместе с тем благодетельного для него в этих обстоятельствах «ржаного поля»:

«В какую бы сторону от этого благоустроенного ржаным полем типа человеческого существования, которым нельзя ни восхищаться, ты ни пошел, везде ты не только наткнешься, а потонешь в фактах, которые докажут тебе, что, будь в глубине этих прекрасных форм жизни сознательная зиждительность, никогда ни под каким видом не могло бы быть тех наивных ужасов, которые, повторяю, немедленно начинаются, как только ты от этого главного благоустроенного типа уклонишься либо в сторону упадка, либо в сторону благосостояния» (V, 253).

«Сознательная зиждительность» — это, в сущности говоря, все та же общественная страстность и деятельная гуманность Ивана Васильева, воплотившего в себе изначальное благородство «естественного человека». Такого рода апелляция к природе человека, уверенность, что «можно все утратить там, где корень форм существования не в человеке, а вне его...» (V, 253), как раз и вписывает Гл. Успенского в панораму просветительской тенденции русской литературы.

Связь с просветительством во многом объясняет настойчивость Гл. Успенского в попытках дать такое воплощение народного характера, в котором совмещались бы гуманная сознательная активность духовно созревшей личности и сложившаяся в атмосфере «ржаного поля» естественность. На основе такого совмещения и возникает в сознании Гл. Успенского чаемая многосторонность развития.

В очерке «Письма с дороги» (1886) европейскому удачливому предпринимателю, добивающемуся для себя разносторонней жизни («Столько народу поработано им для того, чтобы он мог жить разносторонне!» — VII, 464), противопоставлен свободный патриархальный земледелец, русский крестьянин Захар Земля, который тоже достигает гармоничности существования, но только без эксплуатации ближнего, на основе верности исконному крестьянскому делу: «...нехитрый аппарат жизни Захара Абрамовича дает ему возможность соприкоснуться и жить в широком разнообразии явлений, доступных человеку на белом свете. Чего только этому «мужику» не надо знать, чего только ему не нужно предвидеть, предугадать, обобщить! <...> Он должен соприкоснуться мыслью с тысячами такого рода знаний, которые в культурном обществе составляют целые науки. Он знает, как лечить детей, больных вообще, как лечить скот, знает лекачества, травы, заговоры; ему нужно знать и о небе, и о земле, и о воде; ему надо иметь железные мускулы, чтобы убить с одного размаха волка; ему надобно иметь нежное сердце, чтобы, заметив лихого человека, убоготворить его, прежде чем он задумает сделать зло; ему надобно иметь удивительное зрение, чтобы за десятки верст видеть то, что не видно человеку с нормальным зрением; он должен иметь тонкий слух, чтобы слышать, как за десятки верст ходит табун и не напал ли на него лихой зверь или лихая птица. Словом, и физически и нравственно он непрерывно в работе...» (VII, 463).

Гл. Успенскому и здесь не удастся нарисовать своего героя как явление, присущее повседневной крестьянской действительности, как явление, воплощаемое в рамках реалистической типизации. Автор увлекается движением собственной мысли и рисует идеальный образ гармонически развитого человека. Лирически окрашенная идеализация возникает уже в самом выборе символически значимой фамилии — Земля и набирает высоту в той части повествования, где герой предстает как воплощение всех совершенств, как человек, которому все ведомо и все под силу. Этот идеальный герой, «человек беспредельного радушия и доброго сердца» (VII, 459) должен действовать, своей жизненной практикой доказывая осуществимость и перспективность пер-

сонифицированных в нем достоинств. Но все дело в том, что Захар Земля и обстоятельства его жизни — это некая идеальная схема, выдумка — «своеобразные мечтания», остающиеся, по признанию Гл. Успенского, «только пока мечтаниями» (VII, 459).

Мы помним, что автор вывел Ивана Васильева из игры при помощи несчастного случая, так как, по-видимому, не знал, что делать со своим героем, — не мог найти для героя таких обстоятельств, которые бы благоприятствовали ему, открывали бы перед ним социально-историческую перспективу. Нет таких обстоятельств и для Захара Земли, образ которого находится в ряду «только пока мечтаний». Не удивительно, что применительно к этому образу объективное подавляется субъективным: писателю-реалисту и здесь не удается нарисовать своего героя реалистически, в типических для него обстоятельствах.

Однако Гл. Успенский настойчиво ищет в крестьянской жизни обстоятельства, которые бы позволили жить и распространяться таким, как Иван Васильев или Захар Земля. В «Письмах с дороги» внимание повествователя привлекают переселенцы, едущие с Украины на Кавказ: «Глядя на этих здоровых, свободных, не голодных, не холодных, хорошо, тепло, красиво одетых в самодельное и самотканое платье людей, слушая их свободную, остроумную речь, я решительно позабыл самое слово мужик. Да, это настоящие свободные люди...» (VII, 307).

Характерно, что развитое индивидуальное начало, чувство личности и собственного достоинства Гл. Успенский видит именно в переселенцах — в людях, способных преодолеть традиционную привязанность к насиженному дедами и прадедами месту, покинуть родные места. Писатель, все поставивший на «власть земли», попадал в трудное положение: искомый вариант народного характера становился очевидным, наполнялся плотью и кровью тогда и постольку, когда и поскольку он выламывался из привычной, типичной для российского крестьянина обстановки, то есть переставал подходить к традиционному нашему земледельцу (недаром повествователь забывает «самое слово мужик»). У переселенца возникали новые, типичные для него, обстоятельства, самым существенным образом отличавшиеся от тех жизнен-

ных условий, в которых находилась основная масса крестьянства, от той действительности, которая формировала иной вариант народного характера — знакомого нам «конягу».

Основная масса крестьян изображалась писателем как забитая, лишенная «сознательной зиждительности», лишенная развитого гражданского самосознания. С этой точки зрения, с позиций опыта массовой жизни, герои и ситуации очерков «Письма с дороги» приобретали черты известной исключительности. Они примыкали к таким персонажам писателя, как Иван Васильев и Захар Земля, попадая в плоскость той «беззаветной идеализации народа», о которой писал Г. Плеханов, — идеализации, вступавшей в конфликт со многими наблюдениями, сомнениями и выводами самого Гл. Успенского.

Поскольку гармоническая личность не получала простора для развития на основе верного служения земле, на основе «власти земли» в условиях пореформенной деревенской жизни, создавались предпосылки для трагедии писателя: его собственный анализ крестьянской действительности с позиций историзма подрубал под корень просветительские упования. Для крестьянина оказывалось невозможным и патриархальную невинность соблюсти и индивидуальное социально-нравственное самосознание приобрести. Традиционные черты народного характера испытывали тяжелейшие потрясения в условиях пореформенной эпохи 60 — 90-х годов, когда, по словам В. И. Ленина, происходила «быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых «устоев» старой России», когда «на смену крепостной России шла Россия капиталистическая»<sup>7</sup>. Именно эта «ломка всех старых «устоев» привела Гл. Успенского к падению его надежд на общину, на таких, как Иван Васильев и Захар Земля. Сохранилось свидетельство П. Боборыкина о том, что Гл. Успенский в конце 80-х годов говорил «о полном распаде крестьянской души с тех пор, как пошатнулась власть земли и «купон» пришел в деревню»<sup>8</sup>.

В этих условиях понятна та резкость, с которой молодой русский марксизм 90-х годов выступал против народнической идеологии. В работе «Что такое «друзья народа» и как они

---

<sup>7</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 39, 141.

<sup>8</sup> Глеб Успенский в жизни по воспоминаниям, переписке и документам. М. — Л., «Academia», 1935, стр. 493.

еюют против социал-демократов? (Ответ на статьи «Русского богатства» против марксистов)», появившейся в 1894 г., В. И. Ленин подчеркивал, что народники «хотят именно сохранения «связи» крестьянина с землей, но не хотят крепостного права, которое одно только обеспечивало эту связь и которое было сломлено только товарным хозяйством и капитализмом, сделавшим эту связь невозможной. <...> Верные субъективному методу в социологии, они хотят «взять» хорошее и отсюда и отсюда, — но на деле, разумеется, это ребячье желание ведет только к реакционной мечтательности, игнорирующей действительность, ведет к неумению понять и утилизировать действительно прогрессивные, революционные стороны новых порядков и к сочувствию мероприятиям, увековечивающим добрые старые порядки полукрепостного, полусвободного труда, — порядки, обладавшие всеми ужасами эксплуатации и угнетения и не дававшие никакой возможности выхода»<sup>9</sup>.

Нельзя, таким образом, не видеть, что отзвук просветительских надежд в течение ряда лет сохранялся в творчестве Гл. Успенского. Однако к наивному утопизму художественное наследие писателя никоим образом несводимо, поскольку в творчестве писателя просветительские надежды боролись с трезвостью исторического мышления, и эта трезвость, если говорить о творчестве Гл. Успенского в целом, одержала убедительную победу, чрезвычайно важную как для истории русской литературы, так и для истории общественного сознания. Показательно, что В. И. Ленин, резко полемизируя с народниками, никогда не ставил знак равенства между, скажем, Н. К. Михайловским, С. Н. Кривенко, С. Н. Южакowym, с одной стороны, и Гл. Успенским — с другой. Как известно, в 1894 году В. И. Ленин согласился с мнением И. А. Гурвича о присутствии Гл. Успенскому скептицизме и превосходном знании крестьянства, а четверть века спустя, в 1919 году, назвал Гл. Успенского одним «из лучших писателей, описывавших крестьянскую жизнь...»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 248—249.

<sup>10</sup> Там же, стр. 262—263; т. 38, стр. 11.

А. А. СЛИНЬКО

## К ОЦЕНКЕ ОБЩЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЗИЦИИ Н. К. МИХАЙЛОВСКОГО

Автор диссертации о Михайловском, относящейся к 50-м годам, А. С. Кузьменков, формулируя цель своего исследования, писал: «Основная задача исследования литературно-критической деятельности Н. К. Михайловского, одно-го из крупнейших идеологов и теоретиков народничества, — показать теоретическую несостоятельность и политическую объективную реакционность народнической литературной критики, основанной на субъективно-социологическом методе, исходя из ленинского учения о народничестве и ленинской критики общественно-философских и методологических позиций Михайловского»<sup>1</sup>.

В современном литературоведении с достаточной определенностью признается, что подобная постановка вопроса упрощает и односторонне представляет как само значение деятельности Н. К. Михайловского, так и характеристику этой деятельности, данную в работах В. И. Ленина<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> А. С. Кузьменков. Литературная критика Михайловского. К критике субъективно-социологического метода народнического литературоведения. Канд. дисс., М., 1950, стр. 1.

<sup>2</sup> На необходимость всестороннего рассмотрения литературно-критической деятельности Н. К. Михайловского неоднократно указывалось.

Философское и литературно-критическое наследие Н. К. Михайловского принадлежит к числу наиболее ярких и в то же время наиболее сложных страниц русской домарксистской общественной мысли последней трети прошлого века. Первоклассный публицист и литературный критик, грозный полемист, активный сорудник, а после кончины Н. А. Некрасова — редактор (вместе с Салтыковым-Щедриным и Елисеевым) «Отечественных записок» и наряду с этим — влиятельный деятель нелегальной революционной печати, — Михайловский в 90-е годы становится одним из главных идейных противников марксизма как революционной теории, противостоящей народничеству.

Для оценки общественно-литературной позиции Н. К. Михайловского суждения, высказанные в произведениях В. И. Ленина, имеют исключительно важное значение. Взгляды Ленина на деятельность Михайловского были выражены уже в первой крупной его работе «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?». Развивая идеи этой книги, Владимир Ильич неоднократно обращается к характеристике философских и общественно-политических взглядов Михайловского в таких произведениях 90-х годов, как «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве», «К характеристике экономического романтизма», «От какого наследства мы отказываемся?» и других. Эта характеристика неотделима от общей оценки Лениным народнической доктрины. После того, как к концу XIX в. идейное размежевание марксизма и народничества завершилось, имя Михайловского, естественно, встречается в работах Ленина реже. Наконец, в статье «Народники о Н. К. Михайловском», написанной спустя 10 лет после кончины этого крупнейшего народнического публициста, В. И. Ленин подводит итоги в оценке сильных и слабых сторон его мировоззрения.

(см.: Г. А. Бялый, Н. К. Михайловский — литературный критик. — В кн.: Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., 1957; он же. Михайловский. — В кн.: История русской критики, т. 2. М. — Л., 1958, стр. 329—354; Б. С. Мейлах. Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX веков. Л., 1970, стр. 39—120; М. В. Теплинский. «Отечественные записки». 1868—1884. Южно-Сахалинск, 1966; Э. И. Розенберг. Идеи социализма в русской литературной критике 60—80-х годов. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, стр. 252—263).



Взгляды В. И. Ленина на деятельность Михайловского представляют, таким образом, единую концепцию, подтвержденную практикой русского освободительного движения в течение ряда десятилетий. В конкретных условиях общественно-политической борьбы В. И. Ленин акцентировал внимание на разных сторонах этой концепции.

В работах В. И. Ленина вскрывается диалектика сложной и неоднозначной общественно-литературной позиции Н. К. Михайловского в ее различных связях и развитии.

«Михайловский, — пишет Ленин в статье «Народники и Н. К. Михайловском», — был одним из лучших представителей и выразителей взглядов русской буржуазной демократии в последней трети прошлого века. Крестьянская масса, которая является в России единственным серьезным и массовым (не считая городской мелкой буржуазии) носителем буржуазно-демократических идей, тогда еще спала глубоким сном. Лучшие люди из ее среды и люди, полные симпатий к ее тяжелому положению, так называемые разночинцы — главным образом учащая молодежь, учителя и другие представители интеллигенции — старались просветить и разбудить спящие крестьянские массы.

Великой исторической заслугой Михайловского в буржуазно-демократическом движении в пользу освобождения России было то, что он горячо сочувствовал угнетенному положению крестьян, энергично боролся против всех и всяких проявлений крепостнического гнета, отстаивал в легальной, открытой печати — хотя бы намеками сочувствие и уважение к «подполью», где действовали самые последовательные и решительные демократы разночинцы, и даже сам помогал прямо этому подполью»<sup>3</sup>.

Эстетическая и литературно-критическая позиция Н. К. Михайловского неотделима от его социологической концепции. Как народнический теоретик и публицист Михайловский выступил в начале 70-х годов. Его первая значительная теоретическая работа — статья «Что такое прогресс?», написанная по поводу выхода в свет сочинений Герберта Спенсера на русском языке, была опубликована в «Отечественных записках» в 1869 г.

Отправным пунктом социологической теории Михайлов-

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 333—334.

ского явилась полемика, направленная против попыток Спенсера уподобить человеческое общество живому организму. В этом уподоблении Михайловский видит констатацию существующих общественных отношений, основанных на разделении труда и эксплуатации человека человеком. По мысли Михайловского, неделимое, т. е. отдельная человеческая личность с ее «трудовым потом, кровью, горем и страданием» принижается уподоблением какому-то органу: «В организме все-таки страдает и наслаждается целое, а не части; в обществе все-таки страдают и наслаждаются части, а не целое»<sup>4</sup>.

С организмом можно сравнивать лишь то общество, в котором господствует социальное неравенство и политический деспотизм, и свое отношение к такому обществу Михайловский выражает достаточно определенно. «Всякое общество, — пишет он, — если оно действительно приближается к состоянию организма, если члены его действительно начинают функционировать как простые органы, без мысли и воли, если общество действительно начинает уподобляться гигантскому туловищу, на котором сидит думающая за всех голова, а с боков торчат работающие за всех руки, всякое общество, дошедшее до такого состояния, находится при смерти»<sup>5</sup>.

Выражая интересы крестьянской демократии, Михайловский вообще протестует против механического перенесения законов естествознания, в частности закона борьбы за существование, на общественную жизнь. Этой аналогии Михайловский стремится противопоставить свою концепцию, важнейшими составными частями которой являются его так называемая «формула прогресса», субъективный метод и теория «борьбы за индивидуальность». В работах русских марксистов содержится подробный критический разбор этой концепции.

«Прогресс, — пишет Н. К. Михайловский, — есть постепенное приближение к целостности неделимых, к возможно полному и всестороннему разделению труда между органами и возможно меньшему разделению труда между людьми

---

<sup>4</sup> Н. К. Михайловский. Собр. соч., т. I. СПб., 1896, стр. 55 (далее цитируется по данному тому).

<sup>5</sup> Там же, стр. 144.

ми. Безнравственно, несправедливо, вредно, неразумно все, что задерживает это движение. Нравственно, справедливо, разумно и полезно только то, что уменьшает разнородность общества, усиливая тем самым разнородность его отдельных членов»<sup>6</sup>.

В этой «формуле прогресса» выразились тенденции, вообще характерные для европейской демократической мысли (домарксистского периода). «Приближение к целостности неделимых», «возможно меньшее разделение труда между людьми», удовлетворение «потребностей человеческой природы» — все это различные варианты идей, встречавшихся у французских просветителей XVIII в., великих социалистов-утопистов первой половины XIX в., у Фейербаха и русских революционных демократов, — идей, выражавших стремление лучших умов человечества к всестороннему развитию личности, гармонии человеческих чувств и свойств, к ликвидации отчуждения человека и вредных последствий разделения труда. Что значит «возможно полное и всестороннее разделение труда между органами» человека как не стремление к всестороннему и гармоничному развитию человеческой личности? Что значит призыв к «возможно меньшему разделению труда между людьми», как не протест против уродливых последствий разделения труда, отчуждения человека в эксплуататорском обществе? С позиций марксизма эта «формула» была неприемлема не потому, что она содержала в себе плохие пожелания. Она была неприемлема потому, что в ней не было и речи об объективных предпосылках и путях освобождения человеческой личности. По словам Ленина, «основная ошибка г. Михайловского именно и состоит в абстрактном догматизме его рассуждений, пытающихся обнять «прогресс» вообще вместо изучения конкретного «прогресса» какой-нибудь конкретной общественной формации»<sup>7</sup>.

«Формула прогресса» Михайловского оставалась добрым пожеланием, мечтой, утопией, или, как выразился Г. В. Плеханов, «гигиеническим рецептом». В этой формуле прогресса преобладала категория долженствования, т. е. субъективный произвол ее автора. «Она, — пишет Плеха-

---

<sup>6</sup> Там же, стр. 150.

<sup>7</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 432.

нов, — говорит не о том, как шла история, а о том, как она должна была бы идти, чтобы заслужить одобрение г. Михайловского»<sup>8</sup>.

«Формула прогресса» имела основания в общефилософской позиции Михайловского. В философии Михайловский, по словам Ленина, «сделал шаг назад от Чернышевского»<sup>9</sup>. Критикуя социологические взгляды позитивиста Спенсера, Михайловский оставался в пределах той же философской теории — позитивизма, стремясь лишь приспособить ее к своим демократическим симпатиям. «Сущность вещей, — писал он, — вечная тьма. Нет абсолютной истины, есть только истина для человека...»<sup>10</sup>. Отсюда вытекало требование Михайловского принять «за центр исследования» «мыслящую, чувствующую и желающую личность», — то, что получило название «субъективного метода».

В суждениях Михайловского отчетливо проявляется то смешение детерминизма с фатализмом, которое позднее было отмечено Лениным. Из боязни фаталистической недооценки активной роли личности Михайловский впадает в другую крайность и недооценивает идею исторической необходимости. По мысли Михайловского, ссылаясь на историческую необходимость и исторические условия можно оправдать любую мерзость и приспособление к этой мерзости.

Сама абсолютизация Михайловским «живой личности» и его восстание против фатализма имели объективные предпосылки в русской действительности начала 70-х годов. Важнейшей из этих предпосылок явился неудачный исход революционной ситуации 1859—1861 годов и вызванное этим разочарование передовой интеллигенции в революционности народных масс. В этих условиях кризиса демократического сознания и неудач демократического движения рождалось недоверие к таким объективным критериям, как историческая необходимость и исторический детерминизм. Как теоретик Михайловский стоит у истоков второго акта борьбы разночинной интеллигенции с самодержавием — эпохи 70-х годов, и его взгляды были теоретическим выражением тех настрое-

---

<sup>8</sup> Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. 1, М., 1956, стр. 563.

<sup>9</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 335.

<sup>10</sup> Н. К. Михайловский, стр. 105.

ний, которые владели революционной интеллигенцией этого периода. Теория «борьбы за индивидуальность» отражала реакцию демократической мысли на враждебный ей ход событий.

Если борьба за существование применительно к человеческому обществу означает, по мысли Михайловского, приспособление личности «к исторически данной общественной среде» и поработает ее, то борьба за индивидуальность, наоборот, ведет к «приспособлению» самой среды, ее переделке. «Человек может сказать,— пишет Михайловский,— да, природа ко мне безжалостна, она не знает различия, в смысле права, между мною и воробьем, но я и сам буду к ней безжалостен и своим кровавым трудом покорю ее, заставлю ее служить мне, вычеркну зло и создам добро. Я не цель природы, природа не имеет и других целей. Но у меня есть цели, и я их достигну»<sup>11</sup>.

Противопоставление активной человеческой личности враждебной среде в статьях Михайловского имело большое революционизирующее значение и теоретически подготовляло героическую схватку народнической интеллигенции с самодержавием. Отмечая, какие настроения порождала проповедь «борьбы за индивидуальность» среди революционной молодежи, В. Н. Фигнер писала: «Нет, среда не «заест» наше поколение! Личность — великая сила: она имеет громадное влияние на исторический ход событий; она преобразует общество, она сама творит судьбу. И если эта среда клонит личность к земле, то личность может вознести ее к небу»<sup>12</sup>.

С начала 70-х годов Михайловский становится одним из самых талантливых литературных представителей нового революционного поколения, и по его статьям можно судить о различных этапах, которые прошла народническая интеллигенция этой эпохи.

В 1873 г. в своем периодическом обозрении «Литературные и журнальные заметки» Михайловский помещает разбор нового романа Ф. М. Достоевского «Бесы». Этот разбор проникнут тем сочувствием и уважением к революционному подполью, о котором пишет В. И. Ленин как о великой заслуге Михайловского, и свидетельствует о хорошем знании вопро-

<sup>11</sup> Там же, стр. 215.

<sup>12</sup> В. Н. Фигнер. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1932, стр. 101.

сов, волновавших революционную молодежь 70-х годов. Разбор «Бесов» предшествует знаменитой статье Михайловского «Жестокий талант», составившей значительную веху в изучении творчества Достоевского и повлиявшей на его истолкование демократической критикой в течение многих десятилетий.

В романе Достоевского, которого Михайловский всегда считал художником крупного таланта, критик видит три основных категории образов. Первая — шаблонные образы нигилистов, по его выражению, «взятые напрокат у г. г. Стебницких и Ключниковых». Вторая — портреты так называемых «людей 40-х годов», среди которых есть фигуры удачные и даже превосходные, и третья — образы, наиболее характерные для литературной индивидуальности Достоевского. «Третья категория, — пишет Михайловский, — для нас самая интересная. Здесь группируются образы, составляющие в русской литературе исключительную собственность г. Достоевского. Таких довольно много в «Бесах»: Ставрогин, Шатов, Петр Верховенский, Кириллов, Шигалев. Общее между этими лицами то, что все они находятся на границе нормального и ненормального состояния духа»<sup>13</sup>. Называя эти образы порождением «блестящего психиатрического таланта» Достоевского, Михайловский подчеркивает, что писателя интересует отнюдь не процесс безумия сам по себе: при помощи своих «психиатрических субъектов» он решает какую-нибудь нравственную задачу, «разыгрывает на струнах душевной болезни нравственно-политические мотивы».

«Герои г. Достоевского, — пишет Михайловский, — как раз настолько безумны, что им позволительно уклоняться от самых неопровержимых истин, и в то же время как раз настолько умны, что могут излагать довольно связно весьма замысловатые идеи. Люди нормальные для г. Достоевского неудобны, так как им нельзя вложить в уста эксцентрическую идею. Сумасшедшие тоже не годятся, потому что тут пришлось бы довольствоваться совершенно бессвязною галиматией»<sup>14</sup>.

Михайловский подчеркивает, что идеи, которые владеют излюбленными героями Достоевского, не характерны для современной молодежи. Жизненным прототипом романа послу-

<sup>13</sup> Н. К. Михайловский, стр. 844.

<sup>14</sup> Там же, стр. 852.

Жило известное нечаёвское дело, которое, по выражению критика, «до такой степени во всех отношениях монстр, что не может служить темой для романа с более или менее широким захватом»<sup>15</sup>. Но и в связи с этим делом, и независимо от него — русская молодежь не занимается так пристально религиозно-мистическими вопросами, а ее социальные теории не имеют такого характера, как это представлено в романе Достоевского. Идеи, обуревающие Ставрогина, Шатова, Кириллова и других основных персонажей романа, являются, по мысли критика, не столько показателем настроений русской молодежи, сколько выражением эксцентрических идей самого автора. Так, в Николае Ставрогине, представляющем, как отмечает Михайловский, «что-то очень бурное, необыкновенное, но вместе с тем что-то очень плоское, будничное» — автор намеревался выразить две, по его мысли, специфические особенности русского национального характера: дерзость, доходящую до греха, до перехода через нравственные границы, и стремление к страданию как искуплению этой дерзости, греха. Не случайно и то, что Кириллов в связи с убийством Шатова хочет подписать записку теми же словами, которыми Достоевский в «Дневнике писателя» характеризует Герцена и Некрасова: *gentilhomme russe et citoyen du monde*. Достоевский стремится доказать, что быть *citoyen'om du monde*, «любить идеальный народ, любить «общечеловека» — значит презирать или ненавидеть народ, существующий в действительности»<sup>16</sup>. В Герцене и Некрасове Достоевский видит таких же противников русской народной правды, как и в персонажах своего романа. А правда эта, по его мысли, состоит в стремлении к страданию.

Но критик, во-первых, метко подмечает, что Достоевский, провозглашая культ страдания, проводит эту идею не последовательно: «С одной стороны, он твердо стоит на своем: страдание есть атрибут русского народа, он любит, он хочет страдать, а, следовательно, тем паче должен страдать преступник, во искупление своего греха, для своего собственного счастья. Это одна струя в аргументации г. Достоевского. Другая же состоит из положений, от которых не отказались бы многие *citoyens du monde*... Он рассказывает (и мучитель-

<sup>15</sup> Там же, стр. 851.

<sup>16</sup> Там же, стр. 862.

но превосходно рассказывает) историю мужика, который варварством своим довел жену до самоубийства и объявлен по суду виновным, но достойным снисхождения. Этот приговор возмущает г. Достоевского... Главным образом, его заботит судьба девочки, которая свидетельствовала против отца и которая, когда он через восемь месяцев вернется домой из острога, будет им истеранена и замучена, как и мать. А это совершенно уже общечеловеческое рассуждение. С точки зрения народной-то правды девочке может быть даже и хорошо пострадать...»<sup>17</sup>.

Во-вторых, Михайловский показывает, что если и противопоставлять правду общечеловеческую правде народной, то культ страдания, во всяком случае, народу не принадлежит. Эта идея, как и само страдание, навязывается народу: «Да, г. Достоевский, и вы — *citoyen du monde*, как и мы все грешные. И тут, пожалуй, не о чем печалиться, потому что разные бывают *citoyens*, точно так же, как и народная правда бывает разная»<sup>18</sup>. И Михайловский проводит одну из любимых своих мыслей о том, что нужно различать народные интересы и народные мнения, куда входят и народные предрассудки — представления о боге, черте, колдовстве, битье жен и т. п. В ходе полемики Михайловский развертывает программу тех «граждан мира», которые являются идейными противниками Достоевского.

«Мы, — пишет он, — я говорю «мы», потому что вмещаю себе в честь стоять в рядах этих *citoyen'ов*, — мы поняли, что сознание общечеловеческой правды и общечеловеческих идеалов далось нам только благодаря вековым страданиям народа. Мы не виноваты в этих страданиях, не виноваты и в том, что воспитались на их счет, как не виноват яркий и ароматный цветок в том, что он поглощает лучшие соки растения. Но принимая эту роль цветка из прошедшего, как нечто фатальное, мы не хотим ее в будущем. «Логическим ли течением идей», как вы смеетесь над Герценом, или непосредственным чувством, долгим ли размышлением или внезапным просиянием, исходя из высших общечеловеческих идеалов или из прямого наблюдения, — мы пришли к мысли, что мы должники народа. Может быть, такого параграфа и нет в народной правде, даже наверное нет, но мы его ставим во

<sup>17</sup> Там же, стр. 866.

<sup>18</sup> Там же.



главу угла нашей жизни и деятельности, хоть, может быть, не всегда вполне сознательно. Мы можем спорить о размерах долга, о способах его погашения, но долг лежит на нашей совести, и мы его отдать желаем»<sup>19</sup>.

Михайловский разделял и поддерживал иллюзии русской крестьянской демократии о возможности для России избежать повторения западноевропейского пути. «Ему казалось,— пишет Ленин, — что передача всей земли крестьянам,— в особенности без выкупа,— есть нечто «социалистическое»; он считал себя поэтому «социалистом»<sup>20</sup>. В русской крестьянской общине Михайловский видел те начала «простой кооперации», которые представлялись ему лучшими предпосылками для всестороннего развития личности и которые он настойчиво пропагандировал. Главное противоречие здесь состояло в том, что, стремясь полностью освободиться от средневековых форм общечеловеческого и всех остатков крепостного права, русские революционные демократы хотели сохранить и пересадить в новое общество одну из этих средневековых форм — крестьянскую общину.

«Субъективный метод в социологии — замечает В. И. Ленин по поводу рассуждений Михайловского, — тут весь как на ладони: социология начинает с утопии — принадлежность земли работнику — и указывает условия осуществления желательного: «взять» хорошее оттуда-то да еще оттуда. Философ этот чисто метафизически смотрит на общественные отношения, как на простой механический агрегат тех или других институтов, простое механическое сцепление тех или других явлений. Он вырывает одно из таких явлений — принадлежность земли земледельцу в средневековых формах — и думает, что его можно точно так же пересадить во всякие другие формы, как кирпич переложить из одного здания в другое»<sup>21</sup>.

Тенденцию исследователя «искать образца в старых, совершенно не соответствующих изменившимся экономическим условиям порядках и традициях» (т. е. прежде всего, крестьянской общине), «мерить новое общество на старый патриархальный аршин» Ленин называл реакционной, поскольку она тормозила общественное развитие.

<sup>19</sup> Там же, стр. 868.

<sup>20</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 334.

<sup>21</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 191.

Для Михайловского так же, как для значительной части революционного народничества начала 70-х годов, борьба за политическую свободу тайла в себе опасность повторения западноевропейского опыта, когда политическая борьба приводила к господству буржуазии. «Вы смеетесь, — полемизирует он с Достоевским по поводу романа «Бесы», — над нелепым Шигалевым и несчастным Виргинским за их мысли о предпочтительности социальных реформ над политическими. Это характерная для нас мысль, и знаете ли, что она значит? Для «общечеловека», для сiтoуeп'а, для человека, вкушавшего плодов общечеловеческого древа познания добра и зла, не может быть ничего соблазнительнее свободы политической, свободы совести, слова устного и печатного, свободы обмена мыслями (политических сходов) и проч. И мы желаем этого, конечно. Но если все связанные с этой свободой права должны только протянуть для нас роль яркого и ароматного цветка, — мы не хотим этих прав и этой свободы! Да будут они прокляты, если они не только не дадут нам возможности рассчитаться с долгами, но еще увеличат их!»<sup>22</sup>,

Главным злом Михайловский считает наступление буржуазных отношений в России, и с этим связан его упрек в адрес Достоевского: «В вашем романе нет беса национально-богатства, беса самого распространенного и менее всякого другого знающего границы добра и зла. Свиньи, одолеваемые этим бесом, не бросаются, конечно, со скалы в море, нет, они будут похитрее ваших любимых героев... Вы не за тех бесов ухватились»<sup>23</sup>.

Михайловский считал, что развитие общины должно быть достигнуто внеэкономическим путем, путем государственного законодательства. Исторический опыт народнического движения привел Михайловского к выводу, что при существующих политических условиях осуществление этих социальных идей невозможно, и к концу 70-х годов главным мотивом его публицистики становится призыв к политической борьбе. В нелегальных статьях он выражен как призыв к свержению самодержавия. Михайловский становится публицистом «Народной Воли».

Итоги первой революционной ситуации 60-х годов, ког-

<sup>22</sup> Н. К. Михайловский, стр. 868—869.

<sup>23</sup> Там же, стр. 872.

да рухнули надежды на народное восстание, вызвали у Михайловского скептическое отношение к исторической самодетельности народных масс. В полемике с Достоевским он высказывает горькие мысли о том, что «народ ждет спасения от Бога, от «царей с царицами», от «купцов московских», но ничего подобного не ждет от себя», что «кредитор и не сознает себя кредитором». Тем большая ответственность ложилась, по его мнению, на революционную интеллигенцию. Когда Н. К. Михайловский, вслед за П. Л. Лавровым, противопоставил «героев», «критически мыслящих личностей» легко возбудимой, переменчивой, способной и на благородный подвиг и на преступление толпе, — он выразил этим отнюдь не презрение к народу. Служение народу для него было величайшим нравственным долгом. Разочарование идеологов разночинной интеллигенции в революционной активности и духовной зрелости русского крестьянства, в его способности воспринимать революционные идеи, заставлявшее возлагать все надежды на действия героических личностей, имеет под собой ту реальную историческую основу, о которой пишет Ленин, отмечая, что крестьянская масса «тогда еще спала глубоким сном».

Сильные и слабые стороны общественно-литературной позиции Михайловского выпукло проявились в его нелегальной публицистике 70-х годов и, прежде всего, в знаменитых «Политических письмах социалиста». Вера в искупительную роль интеллигенции была, разумеется, связана с иллюзией о ее надклассовом положении. Но эта вера рождала страстный призыв к революционному действию.

По мысли Михайловского, самодержавие стоит на пути исторического движения не только как воплощение полицейского деспотизма, но и как опора буржуазии. У русского гербового орла — две головы, два «жадных клюва», связанных единством «ненасытного желудка»: один — военно-полицейский, другой — буржуазный. И Михайловский призывает бить «по обеим головам хищной птицы». Народу хуже быть не может, революционерам — тоже; «дальше Сахалина нет русских владений, выше виселицы вздернуть никого нельзя!»<sup>24</sup>.

Начиная с «Летучего листка», написанного по поводу

<sup>24</sup> «Литература партии «Народная Воля». М., 1930, стр. 53.

покушения Веры Засулич на петербургского градоначальника Трепова, Михайловский приходит к нравственному оправданию политического террора. Политические убийства, по его мысли, следует рассматривать как начало политической борьбы, ее начальный, хотя и незрелый этап. Михайловский, так же как и корифеи «Народной Воли», понимал, что русские революционеры нуждаются в социальной опоре. Но в их позиции были существенные отличия. Партия «Народной Воли» рассматривала террор как «пропаганду действием». В эффект такой пропаганды, обращенной к массам, Михайловский не верил. Для него политическая борьба и террор как одна из ее разновидностей были средством давления на верхи общества, средством свержения самодержавной власти. «Люди революции, — пишет он, — рассчитывают на народное восстание. Это дело веры. Я не имею ее. Но становясь на точку зрения верующих, я спрашиваю: когда народное восстание вероятнее? Тогда ли, когда на вершине политического строя сидит далекий полумифический царь, в которого темный народ, по преданию, еще верит, или тогда, когда страной правят выборные люди, обыкновенные люди, без всякого мистического ореола?»<sup>25</sup>

Перспективы народного восстания, по мысли Михайловского, теряются в тумане отдаленного будущего: «Всех перипетий будущей борьбы предвидеть нельзя. Русское народное восстание может выставить гениального честолюбца-цезаря, полубога, перед которым покорно склонит голову несчастная родина; европейское социалистическое восстание может вызвать вмешательство императорских русских войск, уже водворявших «порядок» в Венгрии и «спасавших царей» в Италии. И мало ли еще какие комбинации возможны вне заколдованного круга конституции и народного восстания, в котором вращается ваша политическая мысль»<sup>26</sup>. Однако неясность перспективы не мешала Михайловскому очень четко формулировать задачу настоящего момента: революционное свержение самодержавной власти. Логика борьбы подскажет дальнейшие шаги: «Век живи, век борись! «Мир и в человецех благоволение» принадлежат далекому будущему. Мы с вами не доживем до него»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Там же, стр. 29.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

Таким образом, Михайловский считает возможным осуществить революцию и добиться политических свобод без участия народа, силами «героев» — революционной интеллигенции. В тактических целях он считает возможным союз с либералами, хотя и называет такой союз «случайным и временным». Михайловский неоднократно заявлял о своем презрении к «яснолобым либералам», выпрашивающим уступок, вынужденным заискивать перед правительством и кланяться «собаке дворника, чтоб ласкова была». Но не видя опоры в социальных низах, — он вынужден апеллировать к общественному мнению либеральных верхов и искать союза с ними. Здесь зерно отмеченных В. И. Лениным «колебаний к либерализму», от которых Михайловский не был свободен даже в период наибольшей близости к революционному подполью и которые усилились позднее, в 90-е годы.

Михайловский считает, что революционная партия должна выдержать единство принципов, выдвинутых ее предшественниками: «Земля и Воля». «Русский народ, — пишет он, — грудью встанет только за такую волю, которая гарантирует ему землю...»<sup>28</sup>. Во втором из «Писем социалиста» Михайловский еще раз подчеркивает необходимость государственного закона о принадлежности земли земледельцу. Говоря о том, что до полного падения крепостничества и абсолютизма, при господстве крепостников-помещиков, передача всей земли крестьянам — «очень полезная мера», В. И. Ленин в то же время отмечал, что «мера эта — буржуазно-демократическая»<sup>29</sup>. Программа, выдвинутая Михайловским на страницах «Народной Воли», подтверждает справедливость ленинских слов о том, что, «будучи горячим сторонником свободы и угнетенных крестьянских масс, Михайловский разделял все слабости буржуазно-демократического движения»<sup>30</sup>.

С позиций своих социологических и политических идей Михайловский, как правило, подходит к анализу литературных явлений. Демократическое ядро этих идей, значительность поднятых в его публицистике вопросов, горячие симпатии к угнетенным крестьянским массам оказали большое воз-

---

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 334.

<sup>30</sup> Там же.

действие на идейно-эстетическую ценность его литературно-критических оценок.

Первым в русской демократической критике Михайловский отверг однозначный и прямолинейный взгляд на мировоззрение Л. Н. Толстого как на «философию застоя» и уловил в его творчестве тот процесс, который мы называем переходом на позиции патриархального крестьянства («Десница и шуйца Льва Толстого»). Десница Толстого в понимании Михайловского — это отрицание цивилизации, основанной на рабстве, тенденция к разрыву с сословными предрассудками, сочувствие крестьянским массам; шуйца — это, прежде всего, его фатализм, «сохраняющий неприкосновенность установившихся предрассудков», незавершенность разрыва с теми условиями жизни, которые «гнали и гонят его в сторону от того, что он считает истиной». Михайловский охотно приводит примеры того, как «поднимается десница гр. Толстого и энергически сметает все, что натворила шуйца». «Мир народа и мир «общества», — замечает он, — часто сопоставляются им, но, как мы уже видели, всегда с такой стороны, с которой народ оказывается выше общества, — цивилизованные люди или завидуют народу, или, самоуверенно вторгаясь в его жизнь, только портят ее. Эффекта этого гр. Толстой достигает не тем грубым приемом, по которому герои одной среды меряются с пигмеями другой, он не идеализирует мужика, оставляет его и пьяницей и невеждой и не делает из барина карикатуры. Но свет и тень располагаются все-таки так, что барин со всем своим развитием оказывается плох, а если не плох, так в нем по крайней мере по временам вспыхивает страстное желание жить жизнью мужика»<sup>31</sup>.

Следует отметить, что к деснице Толстого Михайловский относит и некоторые утопические стороны мировоззрения писателя, импониовавшие его субъективной социологии. Но сама постановка вопроса о крестьянском демократизме Толстого, о противоречиях в его творческом сознании была большим шагом вперед в осмыслении творчества гениального художника.

Для Михайловского главным критерием в оценке творчества писателя было его служение интересам народа. Диф-

---

<sup>31</sup> Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., ГИХЛ, 1957, стр. 172.

ференцируя понятия «народ» и «нация», Михайловский писал, что «народ, в настоящем смысле слова, есть совокупность трудящихся классов общества»<sup>32</sup>.

Начиная с первых критических работ и кончая последними статьями обозрения «Литература и жизнь», в течение срока с лишним лет Михайловский выступал решительным противником теории «искусства для искусства». В статье «Что такое прогресс?» он подчеркивал, что «чистое искусство есть мираж, одна из тех многочисленных вещей, которыми человек сам себя обманывает»<sup>33</sup>. В «Литературных и журнальных заметках 1874 года» он называет чистое искусство «замаскированным служением данному общественному строю»<sup>34</sup>. Однако и на критике Михайловским теории чистого искусства, сыгравшей большую роль в борьбе с декадентскими и натуралистическими течениями конца прошлого века, лежит налет его субъективной социологии, который выражается в противопоставлении таких категорий, как объективность и тенденциозность. Всячески пропагандируя тенденциозное искусство, Михайловский в то же время не считал тенденциозность объективной категорией.

Михайловский — идеолог разночинского этапа русского освободительного движения — с особой симпатией и пристальным вниманием анализировал наиболее яркие литературные явления этого этапа. «Разночинец пришел» — этот фактор Михайловский считает решающим в оценке литературного процесса эпохи, начиная с 60-х годов. Этим общественным движением была выдвинута, по его словам, «литература смелая и честная, игравшая в открытую, требовавшая отчета от всех явлений жизни и готовая всегда сама дать отчет в каждом своем шаге»<sup>35</sup>, литература, в которой с особой силой прозвучал голос «уязвленной совести» и «возмущенной чести». В русле этой литературы рассматривает Михайловский творчество Щедрина, Некрасова, Гл. Успенского, Решетникова, Левитова, Н. Успенского, Слепцова. К вершинам критической мысли Михайловского относятся работы о

<sup>32</sup> Н. К. Михайловский, стр. 659.

<sup>33</sup> Там же, стр. 121.

<sup>34</sup> Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи, стр. 56.

<sup>35</sup> Н. К. Михайловский, стр. 816.

творчестве его литературных соратников — М. Е. Салтыкова-Щедрина и Г. И. Успенского.

С большой эстетической чуткостью воспринимал Михайловский новые литературные явления — творчество Чехова, Горького, Куприна, Андреева, Бунина, Вересаева. Однако догматизм его социологии нередко накладывал печать ограниченности на это восприятие. Так, Михайловского взволновала повесть Чехова «Скучная история», проникнутая страстным стремлением «к общей идее». Чехова Михайловский считал самым талантливым среди молодых писателей 80-х годов. И все же метод Чехова-художника не был им глубоко осмыслен, и ряд произведений Чехова 80—90-х годов получает у Михайловского ошибочное истолкование. Отрицательным образом на восприятии Михайловским новых литературных явлений сказалась его полемика с русскими марксистами.

Таким образом, в литературно-критических работах Михайловского отразилось своеобразие его общественной позиции — с одной стороны, ее демократизм, горячее сочувствие трудящимся массам, проповедь общественной активности, с другой стороны, ее утопизм, ее романтический характер, приводивший к игнорированию противоречий реальной действительности, к подмене действительного желательным, иллюзорным, того, что есть, тем, что «может» и «должно» быть.

Оценки, содержащиеся в работах В. И. Ленина, являются предпосылкой для анализа сильных и слабых сторон литературно-критической деятельности Михайловского, его «десницы» и «шуйцы».

---



Н. И. ПРУЦКОВ

## А. П. ЧЕХОВ И И. Ф. АННЕНСКИЙ

В современной науке о литературе выдвинута одна оригинальная параллель. Чеховскую «Даму с собачкой» сравнивают со стихотворением Иннокентия Анненского «Прерывистые строки» (1909). Впервые оно было опубликовано в 1910 г. под названием «Разлука. (Прерывистые строки)» во второй книге стихов (посмертной) «Кипарисовый ларец», где входило в отдел «Разметанные листы».

Вот это стихотворение:

Этого быть не может,  
    Это — подлог,  
День так тянулся и дожит,  
Иль, не дожив, изнемог?..  
    Этого быть не может..  
С самых тех пор  
В горле какой-то комок..  
    Вздор..  
Этого быть не может..  
    Это — подлог..  
Ну-с, проводил на поезд,  
    Вернулся, и solo, да!  
Здесь был ее кольчатый пояс,  
    Брошка лежала — звезда,  
    Вечно открытая сумочка

Без замка.  
И, так бесконечно мягка,  
В прошивках красная думочка...

Зал...

Я нежное что-то сказал,  
Стали прощаться,  
Возле часов у стенки...  
Губы не смели разжаться,  
Склеены...

Оба мы были рассеяны,  
Оба такие холодные

Мы...

Пальцы ее в черной митенке

Тоже холодные...

«Ну, прощай до зимы,  
Только не той, и не другой,  
И не еще — после другой...

Я ж, дорогой,

Ведь не свободная...»

— «Знаю, что ты — в застенке...»

После она

Плакала тихо у стенки,

И стала бумажно-бледна...

Кончить бы злую игру...

Что ж бы еще?

Губы хотели любить горячо,

А на ветру

Лишь улыбались тоскливо...

Что-то в них было застыло,

Даже мертво...

Господи, я и не знал, до чего

Она-некрасива...

Ну, слава богу, пускают садиться...

Мокрым платком осушая лицо,

Мне отдала она это кольцо...

Слиплись еще раз холодные лица,

Как в забытьи, —

И

Поезд еще стоял —

Я убежал...

Но этого быть не может,

Это — подлог...

День или год и уж дожит,

Иль, не дожив, изнемог...

Этого быть не может...

Автором названной параллели является Ю. Иваск. В своей работе «Anpenskij und Čechov»<sup>1</sup> он признает, что сравнение

<sup>1</sup> См.: Zeitschrift für slavische Philologie. В. XXVII, Н. 2, 1959, S. 363—374.

произведений поэта и прозаика возможно, если некоторые из их основных художественных приемов имеют нечто общее. Эта общность, считает исследователь, с особой наглядностью подчеркивает принципиальные различия между поэзией и прозой, их своеобразие и отчетливо выделяет оригинальность каждого из авторов — поэта и прозаика.

Названная параллель заслуживает внимания. Она позволяет уловить своеобразие душевного и поэтического строя, с одной стороны, поэта, а с другой — прозаика, их перекличку и их принципиальное различие. В данном этюде поэтический строй Анненского раскрывается через сопоставление его с рассказом Чехова.

Имени Анненского нет в письмах и записных книжках Чехова. Он вообще редко высказывался о поэзии: «Я просто боюсь стихов... только одного Пушкина я могу читать», — говорил он П. А. Сергеенко. Анненский же знал Чехова и писал о нем в своей «Книге отражений». Ю. Иваск указывает на то, что поэт воспринимал Чехова как близкого себе художника. «Три сестры» в субъективно-творческой интерпретации<sup>2</sup> Анненского представляются ему почти собственным произведением или как бы материалом для собственного творчества. Так, о Маше он пишет небольшое стихотворение в прозе:

«Маша любит, чтобы ей говорили тихим голосом немножко туманные фразы, чистые, великодушные и возвышенные фразы, когда самовар потух и в столовой темнеет, а по небу бегут не то облака, не то тени»<sup>3</sup>.

Анненский с большим искусством воспроизводит атмосферу вокруг Маши и ее почитателя, полковника Вершинина. Лирическое эссе поэта создает определенное настроение. При этом он добавляет такие детали, которых нет в пьесе — облака и тени. Происходит как бы стилизация Чехова — à la Анненский. В пьесе Чехова автора «Книги отражений» привлекает монолог души, которая мучается в атмосфере обыденности, ее вульгарности. Ю. Иваску кажется, что здесь Анненский идет параллельно своему современнику Чехову. Для того и другого характерен контраст между внутренними переживаниями и

---

<sup>2</sup> Свой критический метод Анненский определял как «субъективно-творческий». Его интересует только то, что им владело, за чем он следовал и чему отдавался.

<sup>3</sup> И. Анненский. Книга отражений. СПб., 1906, стр. 154.

враждебным им внешним миром. Об этом же писал и Д. Мирский в своей «Истории русской литературы» (1949). «Его стихотворения, — говорит автор этой книги, — развиваются в двух связанных между собой планах — человеческие души и внешний мир... Анненский близок Чехову, и для него, как и для Чехова, малейшие булавочные уколы могут иметь значение»<sup>4</sup>.

Как же конкретно показывает Ю. Иваск близость Чехова и Анненского? Он считает, что для Чехова характерно изображение повседневной «серой жизни», то есть незначительных деталей, не имеющих веса частиц существования. Для него типичен отмеченный еще Мережковским (в статье «Чехов и Горький») прием снижения, он враждебен любой риторике, словесным орнаментам. Чаще всего Чехов снижает что-то важное протокольными фразами или даже клише. Так, о смерти епископа читатель узнает из шаблонных, как бы официальных слов слуги: «Пресвященный приказал долго жить».

Такие, так сказать, «недоценки», столь очаровывающие англосаксонских читателей, не снижают, однако, трагизма повседневности, а еще более подчеркивают и создают ту «*mysterium simplicicicatis*», которую увидел Дж. М. Марри в прозе Чехова.

Ю. Иваск вполне соглашается с определением Л. Шестова творчества Чехова, как «творчества из ничего»<sup>5</sup>.

Очень часто будничное, пошлое Чехов противопоставляет тому, что прекрасно, благородно, но одновременно и беспомощно. Чеховских трех сестер засасывает, уничтожает будничная пошлость. В этом и состоит трагизм изображаемого Чеховым мира. Трагизм этот возбуждает не ужас, а жалость.

Отмеченные Иваском особенности чеховского творчества (будничность, снижение возвышенного или значительного различными способами, особенно с помощью «низких» выражений, словесных шаблонов, противопоставление будничного и трагичного, наконец, возбуждаемая жалость к людям) характерны и для поэтического строя Анненского. Некоторые критики-современники называли его «поэтом будничных

---

<sup>4</sup> D. S. Mirskv. A History of Russian Literature. London, [1949], S. 447. Ср.: Ivask, 365. Книга Мирского впервые была издана в 1925 г., а затем неоднократно переиздавалась в США (1949, 1955, 1958 гг.).

<sup>5</sup> См.: «Вопросы жизни», 1905, № 3.

слов»<sup>6</sup>. Даже в переводы греческих трагедий он вводил «низкие» слова разговорной речи. Показывает он и присущую Чехову «трагедию в будничной обстановке».

Характерно в этом отношении его стихотворение «Нервы. (Пластинка для граммофона)» (1909). Суть этого стихотворения Ю. Иваск характеризует следующим образом. Поэтом взята сценка из рутинной, мелочной и докучливой жизни. Муж и жена сидят на балконе. Она мотает гарус, а он так сидит. Они чем-то возбуждены, между ними идет несколько таинственный и отрывистый разговор, который перебивается голосами бродячих торговцев и вопросами горничной. Поэт старательно передает вульгарные «ошибки» в речи простонародья, которые здесь являются метафорой пошлой жизни. Ей противостоит тревога супругов. Они беспокоятся о Васе (сыне?), который куда-то исчез. Родители что-то сожгли, что-то собираются законопатить... Трагедия надвигается, а обыденная жизнь идет своим порядком. И все стихотворение предваряется и завершается криком отчаяния поэта (или лирического героя):

Как эта улица пыльна, раскалена!  
Что за печальная, о господи, сосна!<sup>7</sup>

Вскрик этот создает второй (рядом с эпическим), уже лирический план в стихотворении «Нервы». Такая двуплановость характерна для поэта.

Особенно показательно названное выше стихотворение Анненского «Разлука». Оно является одним из программных в его наследии. Ю. Иваск ставит это произведение в параллель к чеховскому рассказу «Дама с собачкой», находя в них очевидное сходство и существенное различие. Однако анализ этой параллели не отличается у Иваска определенностью и глубиной. Он не берет сравниваемые произведения как целостные концепции, ограничиваясь лишь разрозненными замечаниями об отдельных их сторонах. Естественно, что такой подход (разъятие стихотворения и рассказа на отдельные элементы) не приводит исследователя к постижению, так сказать, серд-

<sup>6</sup> См., например: М. Волошин. Лики творчества И. Ф. Анненского.— «Аполлон», 1910, № 4, стр. 13.

<sup>7</sup> Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. Библиотека поэта. Большая серия, изд. 2. Л., «Советский писатель», 1959, стр. 163, 164.

цевинны сопоставляемых произведений, хотя он порой верно судит об их отдельных чертах.

Ю. Иваск игнорирует общую поэтическую структуру «Разлуки», ее композицию и исходный художественный принцип. А между тем именно в них-то и просвечивает специфика содержания стихотворения. Оно дано как воспоминание героя о том, что уже совершилось. Влюбленные расстались. Очевидно, навсегда. Разлука была тяжелой («С самых тех пор В горле какой-то комок...»). Герой вернулся с вокзала. Он вновь пережил то, что совершилось. В его воспоминаниях-переживаниях предстает не целостный поэтически одухотворенный образ любимой, а отдельные малозначительные (казалось бы!) детали ее внешнего облика, поведения, разговора. В воспоминаниях этих нет вдохновения, ожидания лучшего, веры в приход этого лучшего, а есть мука, растерянность, придавленность. Видно, что любовь их была, быть может, и большой, но очень трудной, трагически безысходной. Герои будто приговорены к смерти, не они управляют своей судьбой, а какая-то злая сила. Нет в воспоминаниях героя и анализа или самоанализа, раздумий над жизнью в целом, того философского взлета, который так присущ Гурову, чеховскому герою. Воспоминания здесь воспроизведены как поток будничных чувствований героя. Но при всей своей будничности они пропитаны трагическим, в них отсвечивает что-то значительное. Его трудно точно определить, видимо, его и не следует определять, но оно есть...

Итак, в стихотворении Анненского объективная сцена разлуки перенесена в душу героя. В ней все сбивчиво, неопределенно и противоречиво. Есть какие-то намеки, полутона, летучие смутные представления-чувствования, но целого и итогового нет. Здесь и неожиданное снижение образа любимой («Господи, я и не знал, до чего Она некрасива»), и признание тягостности совершающегося («Ну, слава богу, пускают садиться»), и выражение нестерпимого страдания («Поезд еще стоял — я убежал»). Душевный мир героя очень тесен, он ограничен тем уголком, в котором протекала его любовь. Здесь нет того выхода в большой мир, в «абсолютное» (красота природы, осознание неразумности устройства общества), который является органическим элементом в развитии сюжета «Дамы с собачкой».

Специфична структура духовного мира героя. Он разорван, так же «прерывист», как и строки всего стихотворения. И это не внешняя только черта («перескакивает с предмета на предмет»), а, так сказать, нечто субстанциональное. Герой смятен, почти раздавлен. Его следовало бы назвать *антигероем*. Его переживание-воспоминание начинается со стихов, которые определяют весь тон стихотворения:

Этого быть не может,  
    Это — подлог,  
День так тянулся и дожит,  
Иль, не дожив, изнемог?..

Смятение, раздавленность, отчаяние выражены и в тех фразах, которые были сказаны на платформе и которые вспоминает лирический герой. Фразы эти построены неправильно, они отрывисты, не закруглены, лаконичны. Мыслить целостно и целым он не может. В чувствованиях его нет определенности. Не ясно, чем же для него была и любовь — страданием только или и счастьем.

Наконец, смятенный субъективный мир героя сливается и с чувствами поэта. Как было сказано, все стихотворение «организовано» рефреном «Этого быть не может... Это — подлог...» Он цементирует произведение, образуя его лирический лейтмотив и композиционный стержень, создавая определенное настроение — буквально это вскрик отчаяния героя, по это и вскрик самого поэта.

Иная концепция у Чехова. Разумеется, мы принимаем во внимание, что рассказ и стихотворение дают разные возможности в разработке персонажей, сюжета и композиции, в передаче тона и строя поэтических настроений, чувствований и размышлений. Но сейчас речь идет об исходных творческих принципах, о философии творчества, о том, что следовало бы условно назвать «художественной методологией». В них поэт и прозаик могут идти, сохраняя специфику своего рода творчества, разными или сходными путями. Чехов и Анненский в названных коренных сферах занимают различные позиции. Конечно, в «Разлуке» и в «Даме с собачкой» есть приметы, которые сближают их. Анненского можно было бы назвать в рассматриваемом случае поэтом настроения, а Чехова — прозаиком настроения. И в самом строе их поэтического видения мира есть, как увидим далее, также нечто общее (их обоих интересует трагическое в рутинной жизни), как есть элемен-

ты, сближающие «Разлуку» с «Дамой...» и в сфере поэтики. Все это так. Но надо вникнуть в глубинный смысл и функцию этих примет.

В чеховских настроениях, например, нет того надрыва, той истеричности и ощущения конца, которые присущи Анненскому. Чеховская «философия жизни» не постигнута Ю. Иваском, она даже им искажена, фактически отождествлена с позицией Анненского и сводится к общему для них знаменателю — к мучительной философии отчаяния, к пессимистическому лейтмотиву — «выхода нет!», к тому «творчеству из ничего», которое провозгласил Лев Шестов, идеи которого стали ныне увлекательной модой в буржуазной науке. Ю. Иваск утверждает, что в «Даме с собачкой» и в «Разлуке» нет выхода из трагического положения, что Гуров морально раздавлен и капитулирует.

Да, Чехов и Анненский близки друг другу своим острым ощущением трагизма в обыденной жизни обыкновенных людей и своей ненавистью ко всяким шаблонам, клише, к вульгарности и фальшивой риторике. Это верно заметил Ю. Иваск. Но нельзя согласиться, когда он эту близость распространяет на мировоззрение художников, не замечая принципиального идейно-художественного различия между «Дамой с собачкой» и «Разлукой». У Анненского вся ситуация приземлена, в ней нет поэзии большого, яркого чувства. Она как бы рассыпается на предметные мелочи и психологические детали. «Поэтика мелочей» («кольчатый пояс», «брошка-звезда», «вечно открытая сумочка без замка», «в прошивках красная думочка», «это кольцо») имеет в стихотворении «Разлука» программно-эстетическую функцию, связывающую Анненского с позднейшими акмеистами. В обрисовке чеховской дамы сопутствующий ее шпиг, а также лорнет, сумочка без замка тоже являются заметной особенностью поэтики рассказа, но функция, смысл их иные. Детали эти не нагромождены, писатель ими пользуется с строгой экономией, они не самоценны, а психологически и художественно целесообразны, образуя органический элемент изображения беспокойного внутреннего мира героини, ее одиночества, ее растерянности, ее смутного желания иной жизни и т. п. Она «ничем не замечательная» на первый взгляд, а поэтому ее приметой является собачка, которая затем исчезает из поля зрения художника... Она при-



ехала из какого-то провинциального дикого угла, естественно, что ее лорнет кажется Гурову вульгарным... Возбужденная и растерявшаяся, она теряет его... У Анненского нет такой органической связи между внутренним миром человека и окружающими его вещами. Последние появляются в его поэтической концепции как величины самодовлеющие. Они просто самостоятельные внешние детали «серого обихода»...

Безусловно, Анненский, создавая «Разлуку», имел перед глазами «Даму с собачкой». Это подтверждается некоторой близостью сцен расставания на платформе в том и другом произведении. На это обратил внимание Ю. Иваск. Вот его параллели:

*У Чехова*

[Она] — Дайте, я погляжу на вас еще... Погляжу еще раз.

Вот так.

Она не плакала, но была грустна, точно больная, и лицо у нее дрожало.

[Дамы] — Я буду о вас думать... вспоминать, — говорила она. — Господь с вами, оставайтесь, не поминайте лихом. Мы навсегда прощаемся, это так нужно, потому что не следовало бы вовсе встречаться.

*У Анненского*

[Он] — Я нежное что-то сказал.

После она

Плакала тихо у стенки,  
И стала бумажно-бледна...  
Кончить бы злую игру...

Что ж бы еще?

Губы хотели любить горячо,  
А на ветру  
Лишь улыбались тоскливо...  
Что-то в них было застыло,  
Даже мертво...

[Она] «Ну, прощай до зимы,  
Только не той, и не другой,  
И не еще — после другой...  
Я ж, дорогой,  
Ведь не свободная...»

Можно было бы и далее сопоставлять отдельные элементы того и другого произведения. Например:

У Чехова

У Анненского

Гуров не спеша пошел — «Знаю, что ты — в за-  
на Старо-Гончарную, отыс- стенке...»  
кал дом. Как раз против до-  
ма тянулся забор, серый,  
длинный, с гвоздями. «От  
такого забора убежишь», --  
думал Гуров, поглядывая то  
на окна, то на забор.

Однако в сопоставляемых произведениях, в их отдельных элементах заключены разные «философии». Стихотворение названо «Прерывистые строки». И эта «прерывистость» пронизывает во все сферы произведения. Выражается она и в его ритмическом строе. Поэт с большим искусством воспользовался свободной формой ритма. В нем, как заметил Ю. Иваск, доминирует неравномерный дактиль в сочетании с амфибрахием, но одновременно использованы и их «сокращенные» (стяженные) варианты, а также и односложные слова («вздор», «жаль», «мы», «и»). Такой негармонический ритмический строй, быть может, и не лишен у Анненского некоторой искусственности и утонченности, но в целом он великолепно передает не только особенности разговорной речи, бессвязный диалог крайне взволнованных героев, но и выражает всю «философию» поэта. У него все сосредоточено на разлуке, все воспринимается через разлуку. И такой выбор не случаен. Это мучительно-тягостная разлука влюбленных, и в ней концентрированы выражены особенности их любви, а точнее — толкование ее поэтом, восприятие ее героем. Чувства и настроения, слова и поступки влюбленных сбивчивы, бессвязны, отрывисты, в них нет логичности, они являются отблеском чего-то таинственного... В расставании заключено и что-то болезненное, затемненное и неопределенное. Связь влюбленных странная, противоречивая, какая-то изломанная и капризная («злая игра»). В ней есть какой-то намек на действие роковых сил в связях мужчины и женщины... И вся трагическая сцена прикреплена к будничным деталям, выражается в прерывистых строках, в разорванной и поспешной разговор-

ной речи, в неожиданных переходах... («Я нежное что-то сказал...», «Ну, слава богу, пускают садиться...»). Холод и мертвенность, монотонность и обреченность — таковы господствующие тона в разлуке влюбленных Анненского («Оба такие холодные», «Пальцы ее в черной митенке Тоже холодные», «Ну, прощай до зимы...», «И стала бумажно-бледна», «Слиплись еще раз холодные лица...»).

Губы хотели любить горячо,  
И на ветру  
Лишь улыбались тоскливо...  
Что-то в них было застыло,  
Даже мертво...

Чувствуется, что участники драматической ситуации раздавлены, они мучаются, они не герои, а обреченные жалкие люди, для которых не было и нет никакого выхода ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем. Правда, нота усталости ощутима и в рассказе Чехова. У него жизнь тоже является в образах «забора» и «застенка»: «куцая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах»<sup>8</sup>. Но трагическое у Чехова имеет иное содержание, в нем нет безысходной, мучительной, сдавливающей горло тоски, того отчаяния, той индивидуалистической бессильной непримиримости, которые приеици Анненскому. Истерически-упрямый вскрик лирического героя «Разлуки» «Этого быть не может, Это — подлог...», повторяющийся в различных вариантах на протяжении всего стихотворения, выражает особенности трагического у Анненского. В нем слилось в одно целое и безутешное отчаяние, и фатальная неотвратимость, и острое неприятие, и какой-то болезненный излом чувства... Ничего подобного нет у Чехова. Ю. Иваск почему-то считает, что автор «Дамы с собачкой» ищет примирения с равнодушной природой (переживания героев во время поездки в Ореанду). И в этом плане, говорит критик, Чехов противоположен Анненскому, который повсюду демонстрирует свою остро-индивидуалистическую непримиримость со всеми явлениями жизни. Его герой тоже слаб, но он не сдаётся. Если же у И. Анненского иногда и появляются мо-

---

<sup>8</sup> А. П. Чехов. Собр. соч. в двенадцати томах, т. 8. М., ГИХЛ, 1956, стр. 404.

тивы пророческого взгляда в вечное, примирение с чем-то высшим, то они выражаются лишь в форме вопроса:

А если грязь и низость только мука  
По где-то там сияющей красе...<sup>9</sup>

Смысл чеховской сцены в Ореанде вовсе не в пассивном примирении с равнодушной природой. Сказочная обстановка — шум моря, горы, крики цикад, утренний туман, неподвижные белые облака, красивая женщина — пробуждают в душе успокоенного и очарованного Гурова не только раздумья о «покое и вечном сне». Он проникает и мыслью о непрерывном движении жизни на земле, о ее совершенствовании, о возможности счастья, торжества красоты. «Гуров думал о том, как в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве»<sup>10</sup>.

Такая философия жизни вносит в тональность рассказа оптимистическое начало, веру в жизнь, в человека, в прекрасное. Если угодно, здесь есть «примирение», но не с равнодушной природой, расслабляющей волю и вселяющей мысль о покое и вечном сне, а с жизнью, зовущей к тому, чтобы человек не забывал своей человеческой сущности, своего достоинства... Отблеск этой здоровой философии заметен и в сцене разлуки Гурова с Анной Сергеевной. Ничего таинственно-болезненного и мучительно тягостного здесь нет. Чувство авторской жалости, столь характерное для Анненского, здесь тоже просвечивает, но это не жалость к раздавленным и обреченным, а к тем, кто еще не знает выхода, но ищет его, верит в его возможность... Гуров, расставшись с Анной Сергеевной, думает о *человеческой* сущности своих отношений с нею. В этих размышлениях видно начало перелома в его взглядах на женщину. Теперь это уже не «низшая раса». В его душе возникает способность критически смотреть на себя со стороны... Во всем этом заключен залог будущего «прозрения» Гурова, отказа от своего пошло-эгоистического «я».

Итак, Ю. Иваск преувеличил близость Анненского и Чехова, неправильно истолковал их творческий метод. Нельзя признать, что эти художники «обрабатывают варианты одной

<sup>9</sup> И. Анненский. Стихотворения. Библиотека поэта. Малая серия. М., «Советский писатель», 1939, стр. 171.

<sup>10</sup> А. П. Чехов. Собр. соч., т. 8, стр. 400.

и той же темы» или что у них есть «сходство в тематике и ее обработке». Тема у Чехова — не любовная только, а и общественно-моральная. Любовь преображает влюбленных и ставит их в конфликт с обществом. У Анненского же тема ограничена пределами интимных чувствований героя после его разлуки с любимой. «Монолог измученной души» — так следовало бы определить тему «Разлуки». И она «обрабатывается», как мы видели, импрессионистически. Поэт воспроизводит неопределенное, неуловимое, невысказанное, кажущееся, а вместе с тем и необычное. И все это образует текучий образ субъективного мира героя, сливающегося с душой самого поэта.

Чехов чужд импрессионизму такого рода. Он выступает оригинальным реалистом. Автор «Дамы с собачкой» не прячется от неудобного ему внешнего мира в субъективном мире. Он в самой действительности ищет залогов ее обновления. Он не ограничивается только изображением вызывающего тоску и отчаяние контраста между внутренними переживаниями и враждебным миром.

Некоторые критики утверждают (и с этим соглашается Ю. Иваск), что Чехова и Анненского вдохновляло чувство жалости к слабым и обреченным. Их героини достойны сожаления, они «жалкие». И это обстоятельство будто бы очень тесно сближает Анненского и Чехова. Да, героиня «Разлуки» действительно жалка («После она Плакала тихо у стенки...»). Чеховская героиня однажды представилась Гурову тоже жалкой, но в действительности она прежде всего — любящая женщина, женщина не жалкая, а *трогательно-беспомощная*. И это трогательное становится прекрасным.

---

**В. П. ВИЛЬЧИНСКИЙ**

## **РЕАЛИЗМ ИЛИ НАТУРАЛИЗМ?**

**(О повести А. И. Куприна «Яма») \***

Повесть А. И. Куприна «Яма», первая часть которой была напечатана весной 1909 г. в 3-й книжке сборника «Земля», вызвала острый интерес современников и разнообразные критические отклики. Если в одних (отзывы А. Измайлова, П. Когана, В. Боцяновского и др.) подчеркивался обличительный характер нового произведения писателя и его гражданская смелость (повесть — «грозное предупреждение родителям и юношеству» — писалось, например, в журнале «Друг»), то в других откликах на «Яму» ставилась под сомнение ее общественная польза. Так, в газете «Волянь» (1909, № 295, 27 октября) утверждалось, что детальные описания публичных домов скорее способствуют распространению разврата, чем его искоренению. Идеализацию проституток и слащавость стиля повести отмечал (в статье 1910 г. о Куприне) В. Воронский, как «ученическое малевание «с натуры» оценивал «Яму»

---

\* В основу статьи положен доклад, прочитанный автором в ноябре 1970 г. на научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И. А. Бунина и А. И. Куприна, которая была организована Пушкинским Домом АН СССР совместно с Ленинградским университетом.

символистский журнал «Весы» (статья Б. Садовского в № 6 за 1909 г.); неодобрительно отозвался о ней, по свидетельству Н. Гусева, Л. Толстой («грубо, ненужно, грязно»).

Столь несходные мнения первых читателей повести объясняются противоречивостью самого этого произведения. Выступая против одного из гнуснейших пороков собственнического строя жизни, Куприн характеризует и оценивает его не столько как порождение эксплуататорского общества, сколько как следствие биологических особенностей мужской особи — «животного много и даже чрезвычайно многобрачного», как говорит о ней автобиографический персонаж повести литератор Платонов. Приглушенность социального звучания за счет биологического аспекта породила довольно значительные натуралистические тенденции «Ямы», отмеченные еще современниками. Так, Ипполит Рапгоф (граф Амори), выпустивший в 1913 г. «окончание» произведения Куприна под названием «Финал», писал в своей ремесленной поделке о «Яме»: «Среди общего реального и даже чересчур реального протоколлизма, проявленного в этой бесспорно талантливой повести, столько грязи и смердящего разложения, что рекомендовать эту книгу юношеству как-то странно». Иные современники видели недостатки произведения в прямолинейной верности писателя объекту изображения, повышенном внимании к физиологии, низменным проявлениям человеческого организма, описаниям венерических заболеваний, морга и т. п. Немалую роль во всем этом играла, конечно, как сама тема повести, так и способ ее обработки.

В беседе с журналистами по поводу первой части «Ямы» Куприн говорил, что он «презирает» простую копировку действительности («Киевские вести», 1909, № 156, 14 июня). Неправильно, однако, видеть суть натурализма только в фотографически точном, адекватном реальности изображении жизни. Дело здесь, как и во всяком другом литературном направлении, прежде всего в избранном предмете художественного видения, в способе исследования писателем действительности, глубине проникновения в нее, соотношении факта и вымысла, характере изображения, идеологии художника. Натуралистический метод с достаточной четкостью был сформулирован Э. Золя в конце 70-х годов XIX в. в статьях об экспериментальном романе и в других его критико-публицистических выступлениях, разъяснявших и теоретически обосновывавших

главные принципы нового литературного направления, которое сам глава его не считал, однако, таковым, утверждая, что оно возникло «уже в мозгу первого мыслящего человека» и в XIX в. лишь получило широкое развитие и «окончательное завершение». Важнейшими постулатами натурализма (Золя считал его адекватным реализму в новых условиях общественно-научного развития) было требование показа жизни без всяких прикрас, без заранее осознанного о ней представления и интерпретации писателем описываемого: сам материал изображения, считал Золя, неминуемо приведет читателя к необходимым нравственным выводам.

Большое внимание натуралисты, как известно, уделяли природе человека, выдавая порой социальные недостатки общества за проявления неизменных, врожденных, наследственных физиологических пороков, на описании которых, по их мнению, и должен сосредоточиться писатель. «Натурализм в литературе, — утверждал Золя, — это... возвращение к природе и к человеку, непосредственное наблюдение, тщательное анатомирование, приятие и правдивое описание того, что есть... В произведениях не должно быть абстрактных персонажей, фантастических измышлений, постулатов: в них должны присутствовать реальные персонажи, правдивые жизнеописания действующих лиц, истины, почерпнутые в повседневной жизни. Надо... изучать человека, добираться до самой сути его естества, не уподобляясь писателям-идеалистам, которые спешат с конечными выводами и придумывают человеческие типы»<sup>1</sup>.

Одним из таких художников-идеалистов Золя считал В. Гюго, полемике с которым, как и вообще с романтиками, выдававшими желаемое за действительное и тем, по мнению натуралистов, грубо искажавшими подлинную жизнь, — он уделял много внимания. Гюго защищала тогда от нападок Золя русская революционно-демократическая критика во главе со Щедриным, для которой Гюго, как известно, был знаменем человеческого, идейного искусства.

Если посмотреть на «Яму» Куприна с учетом приведенных суждений Золя, то натуралистические тенденции повести легко обнаруживаются как в методе исследования подмечен-

---

<sup>1</sup> Э. Золя. Собр. соч. в 26 томах. М., «Художественная литература», 1960, т. 24, стр. 326 (далее ссылаемся на это издание).



ных писателем жизненных явлений, так и в рассуждениях о них персонажей данного произведения. Весьма характерна в этом отношении девятая глава первой части «Ямы», где в разговоре со студентом Лихониным Платонов высказывает свои задушевные мысли о литературе. Критикуя романтический метод (названный в другом месте повести «истеричным романтизмом»), Платонов совсем в духе Золя нападает на главу французских романтиков и отстаивает правду «голого факта». «Читаю я, как один французский классик описывает мысли и ощущения человека, приговоренного к смертной казни, — рассказывает Платонов Лихонину, явно имея в виду всемирно известный рассказ В. Гюго «Последний день осужденного». — Громко, сильно, блестяще описывает, а я читаю и... ну, никакого впечатления: ни волнения, ни возмущения — одна скука. Но вот на днях попадаетея мне короткая хроникерская заметка о том, как где-то во Франции казнили убийцу. Прокурор, который присутствовал при последнем туалете преступника, видит, что тот надевает башмаки на босу ногу, и — болван! — напоминает: «А чулки-то?» А тот посмотрел на него и говорит так раздумчиво: «Стоит ли?» Понимаете: эти две коротенькие реплики меня как камнем по черепу! Сразу раскрылся передо мною весь ужас и вся глупость насильственной смерти»<sup>2</sup>.

Примечательны и рассуждения Платонова, персонажа, как уже отмечалось, несомненно автобиографического, о выборе предмета художественного изображения и его методе. В той же 9-й главе говорится, что жизнь во всех ее проявлениях, в данном случае жизнь кокоток, писатель должен изучить «близко-близко» и описывать ее «без предубеждения, без громких фраз, без овечьей жалости, во всей ее чудовищной простоте и будничной деловитости», без всякой «хитрой символики»<sup>3</sup>. Тема повести о проститутках, говоря словами Платонова, «притягивает и интересуется» своей «страшной обнаженной правдой», с которой «сдернуты все условные покровы». По его мнению, здесь нет «никаких иллюзий, никаких прикрас». «Нет ни одной стороны человеческой жизни, — говорит Платонов, — где бы основная, главная правда сияла с такой чудовищной, безобразной голой яркостью, без всякой тени человеческого лганья и самообеления»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> А. И. Куприн. Собр. соч. в 9 томах. М., «Правда», 1964, т. 6, стр. 67—68 (далее ссылаемся на это издание).

<sup>3</sup> Там же, стр. 69.

<sup>4</sup> Там же, стр. 85.

Эти рассуждения возникают в повести в связи с темой изображения падших женщин в прошлой литературе. Из иностранных писателей в «Яме» в данной связи упоминается Прево, повесть которого о приключениях Манон Леско с жадным интересом «слушает «пансионерка» заведения Анны Марковны Люба во время неудавшегося эксперимента Лихонина по ее «спасению». Из русских авторов назван (без указания имени) А. П. Чехов. Подразумеваемая его повесть 1888 г. «Припадок», Куприн говорит о нем как о писателе «с хрустально чистой душой и замечательным изобразительным талантом», который «подошел однажды к этой теме, и вот все, что может схватить глаз внешнего, отразилось в его душе, как в чудесном зеркале. Но лгать и пугать людей он не решился. Он только поглядел на жесткие, как у собаки, волосы швейцара и подумал: «А ведь и у него, наверно, была мать». Скользнул своим умным, точным взглядом по лицам проституток и запечатлел их»<sup>5</sup>. В другом месте «Ямы» категорически утверждает, что «наши русские художники слова — самые совестливые и самые искренние во всем мире художники — почему-то до сих пор обходили проституцию и публичный дом»<sup>6</sup>.

С этим вряд ли можно согласиться. Русская классическая литература, всегда чуткая к явлениям социальной несправедливости, не прошла мимо мира «падших женщин». Гоголь в «Невском проспекте», Некрасов в «Еду ли ночью по улице темной» и в других своих стихах, В. Крестовский в «Петербургских трущобах», Достоевский в «Преступлении и наказании», Л. Толстой в «Воскресении», Гаршин в «Происшествии», Боборыкин в «Жертве вечерней», Ясинский в «Наташке» и ряд других писателей с глубоким сочувствием к миру отверженных в той или иной степени откликнулись на данное явление. Целую серию произведений о женщине, продающей себя за деньги, создала зарубежная, в частности французская литература в лице Бальзака, Гюго, А. Дюма-сына, наконец Золя как автора «Нана». Опыт этих писателей не прошел бесследно для Куприна. Не имея возможности сравнить «Яму» с другими произведениями сходной тематики, мы, в соответствии с темой статьи, продолжим сопоставление повести с творчеством Золя, который, по нашему мнению, оказал в данном случае

---

<sup>5</sup> Там же, стр. 69.

<sup>6</sup> Там же, стр. 68—69.

наибольшее влияние на русокого писателя; это влияние и определило натуралистические тенденции «Ямы».

По замыслу автора, роман «Нана» (1879) должен был служить практическим воплощением тех натуралистических принципов, о которых говорилось выше. В рабочих заметках Золя характеризовал задуманное произведение как «поэму желаний самца», повествование о «целом обществе, ринувшемся на самку», «своре, преследующей суку, которая не охвачена похотью и издевается над бегущими за нею псами». Этот замысел и был воплощен в романе, в котором физиологическим половым инстинктам и похоти уделяется чрезвычайно много внимания и описывается она весьма детально. Напомним сцену из 2-й главы: вторжение к героине произведения толпы поклонников на следующий день после дебюта Нана в «Белокурой Венере»: «звонко, дребезжавший теперь беспрерывно, отрывал горничную от дела, и она убежала, не дошнуровав мадам, одев ей только одну туфельку. Уж на что она была опытная в таких делах, и то совсем потеряла голову. Рассадив мужчин по всем углам и закоулкам, она вынуждена была теперь пристраивать их по двое, по трое в одной комнате, что противоречило всем ее житейским принципам. Ну и пусть перепрызутся, места больше останется! А Нана, сидя под замком в надежном убежище, хохотала над ними, уверяя, что слышит сквозь стены, как они там пыхтят! Веселенькая, должно быть, картина — сидят в кружок, как псы, высунув язык! Это продолжался вчерашний ее успех, целая свора мужчин пустилась по ее следу»<sup>7</sup>. Посетителей «заведения» Анны Марковны также «без слов, без мыслей, без сознания» влечет «бежать без одежды по сонному лесу, обнюхивать торопливо следы чьих-то ног в росистой траве, громким кличем призывать к себе самку»<sup>8</sup>.

Золя персонифицирует мир продажной «любви» преимущественно в образе одной героини; Куприн выводит целую галерею женщин сходного толка, которые, однако, как и Нана, по контрасту со «служебной любовью» жаждут «диких страстей, кровавой ревности, слез, отравлений, побоев, жертв — словом истеричного романтизма»<sup>9</sup>. Подобно Золя, русский писатель подчеркивает всеобщность мужского интереса к

<sup>7</sup> Э. Золя, т. 7, стр. 400.

<sup>8</sup> А. И. Куприн, т. 6, стр. 47.

<sup>9</sup> Там же, стр. 84.

продажной женщине, независимо от социального положения, здоровья и возраста. В заведениях на Ямских улицах, пишет он, «бывают все: полуразрушенные, слюнвявые старцы, ищущие искусственных возбуждений, и мальчишки — кадеты и гимназисты — почти дети; бородатые отцы семейств, почтенные столпы общества в золотых очках, и молодожены, и влюбленные женихи, и почтенные профессора с громкими именами, и воры, и убийцы, и либеральные адвокаты, и строгие блюстители нравственности, ... и сыщики, и шпионы, и беглые каторжники, и офицеры» и т. д.<sup>10</sup> Если мы вспомним хотя бы некоторых из посетителей спальни Нана, ну хотя бы таких, как юный Жорж Югон и брат его офицер Филипп, престарелый маркиз де-Шуазель и его зять сановник граф Мюффа, прощельгу Дагне, дарящего в день свадьбы свою «невinnostь» проститутке, бесчисленных «случайных» посетителей с улицы, то легко обнаружим сходство безымянных персонажей Куприна с действующими лицами французского романиста. Это сходство очевидно, несмотря на всю внешнюю разницу мира, изображенного Золя, и — «Ямы», показывающей не «знатных» богатых кокоток, а будни «рядовых» проституток полупровинциального российского города. Важно и то, что оба писателя, как уже говорилось, один больше, другой меньше, видят причину неприглядности своих персонажей прежде всего в их врожденной физиологической развращенности.

Подобно тому, как на вечере в чинном великосветском салоне граф Вандевр вербует гостей для Нана и при этом «мужчины повторяли друг другу его слова, уславливались о встрече, и возбужденный шепот, сопровождавший вербовщика, заглушался проникновенным рассуждением дам о музыке»<sup>11</sup>, — так и группа студенческой молодежи в повести Куприна после целомудренно проведенного дня устремляется ночью в публичный дом и с насмешкой слушает лицемерные рассуждения доцента Ярченко, который хотя и сознает неприглядность готовившегося — не в силах устоять перед влечением плоти.

Помимо сходства во взглядах на врожденные якобы недостатки «сильного пола», тождественна позиция обоих писателей и в отношении публичной женщины, которая характе-

<sup>10</sup> Там же, стр. 7.

<sup>11</sup> Э. Золя, т. 7; стр. 418.

ризуется как «общественный сосуд, клоака для стока избытка городской похоти» и в то же время существо доброе, жалостливое, малоразвитое; «ее умственное развитие, ее опыт, ее интересы, — читаем у Куприна, — так и остаются на детском уровне до самой смерти»<sup>12</sup>. Вся история жизни Нана, как известно, раскрывается в духе такого же определения.

Помимо мировоззренческих установок, в обоих произведениях встречаются и сопоставимые сюжетные ходы, например, описание оживления торговли «живым товаром» во время Всемирной выставки в Париже у Золя и — в период промышленного подъема в дни Всероссийской торговой ярмарки у Куприна; образы журналистов Фошри и Платонова, которые хотя и наделены полярной характеристикой, помогают изображению внутреннего мира персонажей и т. п.

Натуралистические элементы в «Нана», изображенные в более «чистом» и концентрированном, нежели у русского писателя, виде (у Куприна нет характерного для Золя внимания к плоти, детальным описаниям физиологических отравлений), вызвали резко отрицательные оценки этого произведения нашей демократической критики. Наиболее показательными из них были отклики на роман Л. И. Мечникова в журнале «Дело» и Салтыкова-Щедрина в «Отечественных записках». Считая «Нана» худшим из романов Золя из-за отсутствия в нем положительного идеала, Мечников справедливо утверждал, что подлинный реализм, знаменем которого пытались осенить свой метод натуралисты, предполагает «презвое изучение действительности не ради ублажения своих инстинктов, а ради освещения ее лучшими идеями своего времени»<sup>13</sup>. Как образец натуралистической литературы, которая «не без наглости подняла знамя реализма», воспринял «Нана» и Щедрин, подчеркивавший в цикле 1880 г. «За рубежом», что в действительности такое искусство является выражением «безыдейной сытости» современного буржуа, «для которого ни героизм, ни идеалы уже не под силу».

По-другому отнесся к натурализму Куприн. В статье 1908 г. (т. е. в период работы над «Ямой») «О новейшей литературе» он оценил натуралистический роман как несомненное достижение французской словесности и, подобно Золя, считал одним из его основоположников Бальзака.

<sup>12</sup> А. И. Куприн, т. 6, стр. 85, 88.

<sup>13</sup> «Дело», 1880, № 5.

В 1914 г. (в год окончания «Ямы») Куприн написал предисловие к натуралистической повести Камилла Лемонье «Когда я был мужчиной», где утверждал, что в этом писателе «теплится настоящая живая любовь к человечеству, совсем так же, как незримо она была разлита и в самых грубых, и в самых ультрареальных романах Золя»<sup>14</sup>.

Следует также напомнить, что и те прогрессивные писатели XIX в., которые критиковали ведущую — физиологическую — тенденцию «Нана», не обошли, однако, и другой, социально-сатирической стороны произведения — той, что, хотя и приглушенно все же звучала в нем. Так, Л. Мечников отмечал «духовное родство» со щедринскими «ташкентцами» выведенных Золя «дряблых ташкентцев конца второй империи». Имеющиеся в романе элементы критического реализма и социального обличения прорывались порой сквозь маску бесстрастного бытописательства, чем и объяснялись нападки на роман тогдашней реакционной критики. Эта сторона произведения особенно подчеркивается в наши дни, когда «Нана» оценивается французской печатью как «живая картина» своей эпохи, сатира на буржуазное общество времен его упадка и разложения, что делает, как писал в 1957 г. журнал «Ероуе» (№ 83-84), данную книгу в целом «живой и прогрессивной, не дает ей устареть».

С неменьшим правом такая характеристика может быть отнесена и к повести Куприна «Яма», натуралистические элементы которой также не заглушают полностью гуманистический пафос автора, его страстное негодование по поводу одной из позорных язв классового общества, его желание скорейшего ее исцеления.

«Знаю, что многие найдут эту повесть безнравственной и неприличной, — обращался автор к читателям своей книги в начале ее, — тем не менее от всего сердца посвящаю ее *матерям и юношеству*». Для произведения русского писателя характерен дидактически-назидательный тон, обычно чуждый теории и в значительной мере практике французского натурализма. Если Золя как бы говорит своим романом: «смотрите, вот как нелепо и безобразно устроена жизнь, как отвратительна человеческая природа», то Куприн страстно вмешивается в повествование, не только показывает «как есть»,

<sup>14</sup> См. сб.: А. И. Куприн о литературе. Минск, 1969, стр. 136.

но и яростно негодует от увиденного в жизни, не скрывает своего отрицательного отношения к плохо устроенной действительности, считает, что «так не должно быть». В качестве примера сошлемся здесь на начальные главы 3-й части повести, передающие историю полового «воспитания» кадета Коли Гладышева, типичную для сверстников его среды. Весьма впечатляющи также написанные в том же ключе главы повести с откровенными рассказами «веселых женщин» друг другу о своих горьких впечатлениях от жизни, которые заставляют наиболее развитых из них прийти к сознанию, что «все вранье, ложь... разврат исподтишка. У мерзавца три семьи, жена и пятеро детей, — размышляет вслух одна из таких проституток. — Гувернантка и два ребенка за границей. Старшая дочь от первого жениного брака, и от нее ребенок. И это все, все в городе знают, кроме его маленьких детей. Да и те, может быть, догадываются и перешептываются. И, представьте себе, — он — почтенное лицо, уважаемое всем миром»<sup>15</sup>.

Если героини Золя предстают в основном циничными особами, с дурной наследственностью, наживающимися от любовников и сами не чуждые разврата, то персонажи Куприна — это, прежде всего, жертвы мужской похоти и дурно устроенного общества. «Мне не было десяти лет, когда меня продала родная мать, и с тех пор я пошла гулять по рукам, — говорит Платонову «злая и гордая» Женя. — «Хоть бы кто-нибудь во мне увидел человека! Нет!.. Гадина, отребье, хуже нищего, хуже вора, хуже убийцы... Я — ничто, я — публичная девка!.. И никому ни разу в голову не пришло подойти ко мне и подумать: а ведь это тоже человек, у него сердце и мозг, он о чем-то думает, что-то чувствует, ведь он сделан не из дерева и набит не соломой, трухой или мочалкой!»<sup>16</sup>. Такие рассуждения — в духе русской классики, всегда стремившейся разглядеть в человеке на самой последней ступени общественного падения прежде всего его «живую душу».

Женя мстит за себя и своих товарок тем, что заражает своих «клиентов» сифилисом, хотя и понимает, что это, равно как и ее самоубийство, — не выход из тупика. Не видел,

<sup>15</sup> А. И. Куприн, т. 6, стр. 148.

<sup>16</sup> Там же, стр. 261—262.

по сути, действенного выхода из «ямы» проституции и автор повести, хотя и считал труд, затраченный на ее создание не напрасным. «Во всяком случае,—говорил Куприн в 1915 г.,—свое дело я сделал. Проституция — это еще более страшное зло, чем война, мор и так далее. Возможно, что это грязь, но надо же очиститься от нее. И если бы сам Лев Толстой написал с гениальностью великого художника о проституции, он сделал бы великое дело, так как к нему прислушались бы больше, чем ко мне»<sup>17</sup>. Эти слова проникнуты горячей верой писателя в великую воспитательно-преобразующую силу искусства слова, в то, что, как говорится в «Яме» устами Платонова, когда-нибудь «придет гениальный именно русский писатель, который вберет в себя все тяготы и всю мерзость этой жизни и выбросит их нам в виде простых, тонких и бессмертно-жгучих образов. И все мы скажем: «Да ведь это все мы сами видели и знали, но мы и предположить не могли, что это так ужасно!»<sup>18</sup>. Веря «всем сердцем» в этого «гряздущего художника», Куприн не понял тогда великой миссии родоначальника пролетарской литературы, вставшего на единственно правильный — революционный — путь борьбы со всеми пороками эксплуататорского мира.

В 1918 г. в письме по поводу «Ямы» рабочему П. И. Иванову Куприн говорил, что в учителя жизни он не годится. Отмечая серьезные идейно-художественные погрешности, натуралистические элементы и противоречивость «Ямы», мы все же оцениваем ее в целом как правдивое, реалистическое произведение, овеянное высоким гуманистическим пафосом автора. Появившаяся в годы столыпинской реакции с их эпидемией половых преступлений, резким падением нравственного уровня, проповедью «свободной любви», — повесть Куприна противостояла арцыбашевщине, произведениям модных буржуазных беллетристов. Она сыграла свою положительную роль в русской литературе предреволюционной эпохи.

К этому произведению с полным правом можно отнести слова о Куприне, прозвучавшие в дни его столетнего юбилея со страниц газеты «Правда»: «Он был исследователем человечности в человеке и того отвратительного в действительности, что на эту человечность посягало»<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> «Биржевые ведомости», 1915, 25 мая.

<sup>18</sup> А. И. Куприн, т. 6, стр. 71.

<sup>19</sup> «Правда», 1970, 6 сентября.



# Русско-немецкие литературные связи

---

А. Б. БОТНИКОВА

## ФАРНГАГЕН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Повсеместный интерес к русской литературе появляется в Германии только в конце 30-х и в 40-е годы XIX века. Это и понятно. Развитие общественного движения, предшествовавшее революции 1848 г., усиливало общественную активность немецкой интеллигенции, ставило ее перед необходимостью более широко и всесторонне осмысливать социальную и культурную жизнь современности. Историческое значение России в 40-е годы становится очевидным фактом. Однако реакционная политика царского правительства, особенно подавление национально-освободительного движения в Польше, заставляет демократическую и либеральную мысль Германии скептически смотреть на русскую культуру и даже видеть в ней отражение политической программы царского режима<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См. об этом: Р. Данилевский. Русская литература в немецкой критике 1830-х годов. — «Русская литература», 1965, № 4, стр. 127.

Тем большее значение приобретают те работы, в которых русская литература получает объективное и аналитическое освещение. Среди довольно многочисленных журнальных и газетных статей на эту тему особое место принадлежит работам Фарнгагена фон Энзе, берлинского литератора, друга Шамиссо и Гейне, оппозиционного писателя, страстного пропагандиста и прекрасного знатока русской литературы. Фарнгаген фон Энзе был одним из первых немецких литераторов, кто знал русскую литературу не с чужих слов, не по переводам, пересказам и переложениям, а непосредственно из первоисточника. Тем с большим основанием можно полагаться на истинность его выводов и непредвзятость суждений.

Фарнгаген был довольно заметной фигурой в немецкой литературной жизни XIX столетия. Романтический поэт и новеллист, критик-эссеист и мастер биографического жанра, воин и дипломат, хозяин литературного салона и друг многих немецких и зарубежных литераторов, переводчик и политический мыслитель, страстный поклонник Гете и поборник демократического преобразования Германии, — таков далеко не полный перечень его разносторонних интересов и занятий.

Несмотря на то, что собственно художественное творчество Фарнгагена едва ли может сейчас пробудить непосредственный интерес, у своих современников он пользовался большим уважением и авторитетом, главным образом, по-видимому, как литературный критик. Г. Лаубе, например, называет его «стражем вкуса» и «гуманным государственным мужем нашей литературы»<sup>2</sup>. Переписка Фарнгагена с Гейне свидетельствует не только об известной близости, существовавшей между обоими корреспондентами, но также и о том, что Фарнгаген в своих критических работах и рецензиях, постоянно поддерживал Гейне, защищая его от нападков политических недоброжелателей<sup>3</sup>. Сохранилась также высокая оценка, которую дал Гете биографическим произведениям Фарнгагена<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> H. Laube. *Moderne Charakteristiken*. Bd. 2, Mannheim, 1835, S. 295, 298.

<sup>3</sup> См. Г. Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, ГИХЛ, 1959, т. 9, стр. 408, 427—428, 452—453; т. 10, стр. 42.

<sup>4</sup> Oskar Walzel. *Varnhagen von Ense*. *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 39, S. 777.

Высоко почитаемый при жизни, после смерти Фарнгаген стал объектом ожесточенных нападок. Буржуазные литературоведы, даже такие солидные, как Рудольф Гайм и Оскар Вальцель, наперерыв стали говорить о мелочности натуры писателя, о его непомерном тщеславии, о его постоянных суетных стремлениях прослыть «политическим мучеником»<sup>5</sup>. Поводом для таких жестоких и даже злобных нападок явилась посмертная публикация дневников Фарнгагена.

Эти дневники, не предназначенные для публикации, составили большое четырнадцатитомное издание. Они начинаются в 1835 г. и заканчиваются в 1858 г., в год смерти писателя. Дневники почти полностью лишены личного элемента. В первую очередь, автора интересуют общественные вопросы. Он фиксирует впечатления о встречах с людьми, размышления по социальным и политическим проблемам.

Берлинский дом Фарнгагена на Мауэрштрассе был широко открыт для людей самых разнообразных, но обязательно значительных и интересных. Анонимный рецензент из журнала «Европа» писал в 1858 г.: «Мауэрштрассе в Берлине являла собой тогда салон, где люди европейской известности встречались с литературной молодежью, одержимой философией столицы, рядом оказывались Кюстин и Пюклер, Гейне и Ганс, Беттина и Эльснер, и «Молодая Германия» частично проходила здесь свое обучение»<sup>6</sup>. Переписка Фарнгагена тоже была чрезвычайно обширной, письма приходили из разных стран, от многочисленных корреспондентов.

В своих дневниках Фарнгаген дает оценку корреспондентам и их письмам, рассказывает о бывавших у него людях, сообщает слышанное о них от других. Круг вопросов, интересующих автора дневников, очень широк. Все, что касается литературной, общественной и политической жизни стран Европы, находит внимание, оценку, критику.

Скандал в литературных кругах Германии после публикации дневников был вызван теми весьма не лестными оценками, которые получили там крупные политические деятели Европы, и недвусмысленным выражением демократических воззрений писателя, открытой симпатией к революционным

---

<sup>5</sup> См. R. H a y m. Varnhagen von Ense. Preussische Jahrbücher, Bd. 11, Heft 5, 1863, S. 475.

<sup>6</sup> «Europa», 1858, № 11, S. 374.

движениям в Европе и резкой критикой устаревших политических институтов. Особенно большое влияние на формирование и развитие политических взглядов Фарнгагена оказала революция 1848 г. В IV томе дневников содержится подробное изображение обстановки в Германии 1848 г. Революционные события в стране находят в Фарнгагене не только хроникера-летописца, но и заинтересованного, вдумчивого и благорасположенного исследователя. Знакомство с революционными событиями на родине помогло писателю сделать следующее заявление: «До 1848 года я был другом народа и свободы, но не демократом, и ждал сверху внутреннего и внешнего исцеления. 48-й год все изменил. Народ показал себя благородным и великим, а князья и аристократы низкими трусами и изменниками»<sup>7</sup>.

Именно эта откровенность политических высказываний и эценок, столь неожиданная у человека, охотно встречавшегося и беседовавшего с сильными мира сего, а потом в дневнике выдававшего им резкие и неллицеприятные характеристики, у литератора, заслужившего репутацию благонамеренного либерала, вызвала бурю негодования и возмущения в среде буржуазных литературоведов. Основной пафос нападок заключался в том, что в своих дневниках Фарнгаген предстал не таким, каким его знали до сих пор. Посыпались обвинения в «чрезмерном тщеславии» (Вальцель), в том, что автор описывает известных всем лиц на уровне великосветского сплетника (Гайм). А известный реакционный историк Трейтчке назвал Фарнгагена «губкой, впитывающей в себя всякую грязь»<sup>8</sup>. При всем недоброжелательстве к автору дневников О. Вальцель вынужден все-таки признать, что Фарнгаген в своих политических высказываниях выражал идеи, ставшие достоянием только в последующую эпоху, «выдвигал сегодня излюбленные, позже утвердившиеся политические воззрения»<sup>9</sup>.

Публикация дневников затянулась почти на целое десятилетие, с 1861 по 1870 гг. Первые шесть томов вышли в свет в Лейпциге у Брокгауза, затем, опасаясь цензурных преследований, племянница и душеприказчица Фарнгагена Люд-

<sup>7</sup> Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense. Bd. VIII, S. 240—241.

<sup>8</sup> Цит. по ст.: O. Walzel. Varnhagen von Ense, S. 780.

<sup>9</sup> Там же, S. 779.

мила Ассинг перенесла издание в Цюрих, последние тома были напечатаны у Гофмана и Кампе в Гамбурге.

Нет сомнения в том, что отказ от публичного высказывания своих политических воззрений не делает чести гражданскому мужеству Фарнгагена, бывшему, как указывают все его биографы, человеком сдержанным, мягким, корректным и осторожным. Необходимо, однако, при этом учитывать законы прусской цензуры, условия, в которых находились демократически настроенные немецкие литераторы и вообще практические возможности для открытого существования оппозиционного общественного мнения в Германии этой поры.

Для понимания общественной позиции Фарнгагена некоторые интерес представляют факты его личной биографии. Необходимо также и знакомство с дневниками, которое существенно дополняет, а во многом и меняет сложившееся представление о нем. Он родился 21 февраля 1785 г. в семье врача в Дюссельдорфе. Отец Фарнгагена был горячим приверженцем просветительских идей XVIII в. Он внушал сыну непочтительное отношение к библии и восхищение французской революцией. Юношеские впечатления во многом определили мировоззрение будущего литератора. Биографы Фарнгагена свидетельствуют, что «вплоть до старости он оставался апологетом Вольтера и Руссо»<sup>10</sup>, а находясь в кругу романтиков, всегда был в стороне от излишеств романтизма, всегда оставался «ясной головой»<sup>11</sup>.

Первые литературные опыты Фарнгагена связаны с романтизмом. Он организует в Берлине кружок молодых романтиков под названием «Полярная звезда». Друзей объединяет неопределенное чувство недовольства существующим, впрочем, далекое от каких-либо политических выводов. С этого времени началась дружба Фарнгагена с Шамиссо.

Вторжение Наполеона в Германию заставило Фарнгагена осознать серьезность момента. На него, как и на многих его современников, огромное впечатление произвели речи Фихте «К немецкому народу». Идеи национально-освободительной борьбы вдохновляют его. В рядах австрийской армии он сражается против Наполеона. А когда полки русских казаков под предводительством генерала Теттенборна вошли в

<sup>10</sup> R. H a y m. Varnfiagen von Ense, S. 449:

<sup>11</sup> O. W a l z e l. Varnhagen von Ense, S. 769.

Берлин, Фарнгаген вступает в русскую армию в качестве капитана. Вероятно, именно к этому времени относится зарождение его интереса и симпатий к России.

Во время похода он почти единолично выпускает армейскую полевую газету и, будучи свидетелем трагического сражения за Гамбург, подробно и обстоятельно описывает его<sup>12</sup>. Несколько позже события, свидетелем которых он был, находят отражение в его книге «История военных походов генерала Теттенборна в 1813—1814 годах»<sup>13</sup>. Эта работа является надежным источником для изучения военных операций русской армии во время войны 1812—1814 гг.<sup>14</sup>

Участие в походах против Наполеона вдохновило Фарнгагена и на поэтические отклики. В 1813 г. в Фридрихсштадте выходит в свет его сборник «Стихи похода 1813 г.»<sup>15</sup> В них говорится об освободительном характере войны и воспеваются подвиги немецкой героини Иоганны Штеген.

Вместе с полками Теттенборна Фарнгаген вступает в Париж. По окончании войны он удостоивается высоких воинских наград от прусского, шведского и русского правительств. В стихотворении, посвященном Фарнгагену, Тютчев имел полное право сказать:

За Знаменем русским и русское Слово  
К тебе, как родное к родному, пришло<sup>16</sup>.

После окончания войны Фарнгаген избирает для себя дипломатическое поприще в Пруссии и присутствует на заседаниях Венского конгресса. Затем некоторое время работает по заданию государственного канцлера Гарденберга. Он ратует за реформы в стране, за предоставление немцам конституции, за объединение Германии под эгидой Пруссии. Но его статьи в «Гамбургер беобахтер» очень скоро обращают на себя внимание Гарденберга своим свободомыслием и явным стремлением выйти за рамки умеренного либерального

<sup>12</sup> Geschichte der hamburgischen Ereignisse. London, 1813.

<sup>13</sup> Geschichte der Kriegszüge des Generals Tettenborn während der Jahre 1813 und 1814. Stuttgart und Tübingen, 1814.

<sup>14</sup> См. об этом: R. Haum. Varnhagen von Ense, S. 464.

<sup>15</sup> Varnhagen von Ense. Gedichte des Feldzugs 1813. Friedrichsstadt, 1813. Эти стихи помещены также и в сборнике Фарнгагена: Vermischte Gedichte. Frankfurt a/M., 1816.

<sup>16</sup> Ф. И. Тютчев. Полн. собр. стихотв. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1957, стр. 263.

реформаторства, защищаемого канцлером. Фарнгаген с тревогой говорит об усилении реакции в Европе, неодобрительно отзываясь о реставрации Бурбонов во Франции. Он требует установления свободы печати, урегулирования отношений между церковью и государством, критикует законодательные дворянские палаты, настаивает на создании немецкого парламента с участием народных представителей.

Годы после Венского конгресса в Европе были наименее подходящими для высказывания прогрессивных политических идей. Публицистическая деятельность Фарнгагена скоро навлекла на него недовольство властей. Сначала Фарнгагена отправили в Карлсруэ в качестве постоянного представителя прусского правительства, но когда по Берлину поползли слухи о том, что министр-резидент в Карлсруэ «советчик оппозиции и разжигатель революционного огня»<sup>17</sup>, он был отозван со своего поста. После убийства Коцебу его привлекли к следствию. И чтобы очистить себя от подозрений со стороны правительства, он должен был отправиться посланником в Америку. Фарнгаген отказался, предпочтя жизнь свободного ученого и литератора.

Литературная деятельность Фарнгагена в 10-е и 20-е годы чрезвычайно интенсивна. Он работает над своими «Биографическими памятниками», увлеченно, вместе со своей женой Рахелью, пропагандирует творчество Гете. В это время Гейне полусхотливо-полусерьезно называет Фарнгагена «наместником Гете»<sup>18</sup>.

Не меньшее значение имела его литературно-критическая работа, связанная с оценкой современной немецкой литературы. Три статьи посвятил Фарнгаген творчеству Гейне, своего друга и земляка, специально остановился на французском переводе «Удивительной истории Петера Шлемиля» Шамиссо, позже помогал младогерманцам, рецензируя их произведения и защищая их от нападок реакционной критики.

Как раз к концу 20-х годов имя Фарнгагена становится хорошо известным немецкой читающей публике как имя прогрессивно настроенного литератора. В 30-е и особенно в 40-е годы сильно изменяется его политическая позиция. Взгляды Фарнгагена «эволюционировали в сторону ради-

<sup>17</sup> R. H a u m. Varnhagen von Ense, S. 478.

<sup>18</sup> Г. Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, стр. 61.

кального демократизма»<sup>19</sup>. Его дневники свидетельствуют об этой эволюции.

Для нас особый интерес представляют высказывания Фарнгагена о России, ее политике, ее культуре. В этом отношении позиция немецкого литератора тоже не была одинаковой в продолжении всей его жизни. В 20-е и в начале 30-х годов его симпатии к России сочетались с прославлением деятельности русских императоров, в которой он видел источник и причину мощного развития культуры страны<sup>20</sup>. Но уже с середины 30-х годов отношение его к самодержавию заметно меняется, по всей вероятности, не без влияния его русских знакомых.

Круг этих знакомых был очень широк. Фарнгаген охотно встречался и беседовал с членами царской фамилии, принимал у себя крупных сановников, русских дипломатов, литераторов и демократически настроенную интеллигенцию. Жадно собирал все сведения о стране, записывал их в дневник, давал оценку услышанному.

Внутреннее положение России его очень занимает. Он тщательно фиксирует все известия о крестьянских волнениях; в марте 1848 г. высказывает мысль о возможности революционного взрыва в стране<sup>21</sup>. Неизбежность возмущения против царского режима для него очевидна. В записи от 3 октября 1849 г. он сообщает о визите русского, названного г-ном К., и вслед за этим пишет: «Удивительные известия из Санкт-Петербурга. Положение подобно тому, какое было в Варшаве в 1830 г. Оно могло продолжаться еще несколько лет, но рассудительные люди знали, что в определенный момент все может взорваться. Пришла июльская революция, и взорвалось. Можно много лет жить рядом с пороховой башней, но все-таки знать, что там порох: достаточно искры, и все взлетит»<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> В. И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. Изд-во Московского ун-та, 1965, стр. 65. Об этом также см.: E. Reissner. Deutschland und die russische Literatur (1800—1848). Berlin, 1970, S. 53.

<sup>20</sup> См. об этом подробно: E. Reissner. Deutschland und die russische Literatur (1800—1848), S. 180—181.

<sup>21</sup> См. Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense. Bd. I, S. 296; Bd. III, S. 56; Bd. IV, S. 286—287.

<sup>22</sup> Там же, Bd. VI, S. 381.



Много внимания в дневниках уделено развитию оппозиционной общественной мысли в России. С большим интересом следит Фарнгаген за судьбой своего знакомого Бакунина<sup>23</sup>, к которому относится с нескрываемой симпатией. Деятельности Герцена в изгнании тоже отводится значительное место. Статью Герцена «О развитии революционных идей в России» Фарнгаген сравнивает с мятежом «по мощи, силе, насыщенности фактами и страстности»<sup>24</sup> и считает, что писатель по заслугам выдал Николаю I, назвав его «коронованным сержантом» и «тупым тираном»<sup>25</sup>. Он следит за выходом герценовской «Полярной звезды», а существование вольной русской прессы объявляет «удивительным, ранее неслыханным явлением»<sup>26</sup>.

Хотя связи с русскими после 1848 г. у Фарнгагена сильно сократились<sup>27</sup>, он жадно ловит все сообщения о внутреннем положении России. В записи от 7 июля 1851 г. читаем об ограничении прав русских университетов, 21 июля того же года упоминается о свирепствовании цензуры. 13 марта он пишет: «Удивительные известия. Все спит в России сейчас, но по некоторым звукам можно угадать, какого рода сны у спящих... Литература в России теперь делает перерыв. Правительство слишком насильственно и недоверчиво, оно видит в романах, стихотворениях и пр. дурные намеки, высылает авторов из столицы и т. д. Новые запоминающиеся стихи выходят без имени автора. Их не печатают, даже не переписывают, а заучивают наизусть и читают там, где это безопасно»<sup>28</sup>.

Почти все русские путешественники, так или иначе связанные с литературой и культурой, считали своим долгом навестить в Берлине Фарнгагена, которого Я. Неверов назвал «крестным отцом» русской литературы в Германии. Свои стихи посвящали ему Тургенев, Тютчев, Вяземский и Шевырев. Жуковский обсуждал с ним свой перевод «Одиссеи», Огарев спрашивал его мнения о собственных переводах Пушкина

---

<sup>23</sup> Там же, Bd. IV, S. 75, 170; Bd. V, S. 76, 130; Bd. VI, S. 167, 170, 174, 190, 347; Bd. VII, S. 369.

<sup>24</sup> Там же, Bd. VIII, S. 124.

<sup>25</sup> Там же, Bd. XIV, S. 264.

<sup>26</sup> Там же, Bd. XIV, S. 114.

<sup>27</sup> См. «Русская старина», 1878, сентябрь, стр. 147.

<sup>28</sup> Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense, Bd. IX, S. 114.

на немецкий язык. «Моя русская слава велика», — читаем мы в одной из дневниковых записей Фарнгагена<sup>29</sup>.

Наиболее близкими ему русскими были люди из кружка Станкевича: сам Станкевич, Грановский, Неверов, Мельгунов, И. С. Тургенев. Во время своего пребывания в Германии они часто встречались с ним в доме Фроловых<sup>30</sup>. Кроме того, он хорошо был знаком с А. И. Тургеневым, Элимом Мещерским, Жуковским, Вяземским, Одоевским, Бакуниным, Огаревым, К. Павловой, С. Комовским и др.

Помимо этого, Фарнгаген был связан с теми немецкими литераторами, которые интересовались русской литературой (Г. Кениг, Вольфзон, Боденштедт), внимательно следил за их деятельностью, рецензировал их переводы и статьи.

Учителем русского языка у Фарнгагена был Януарий Неверов<sup>31</sup>, который в 1837—1838 гг. жил в Берлине вместе со Станкевичем и Грановским. Толчком для изучения русского языка Фарнгагеном, которому в 1837 г. было уже 52 года, послужил выход в свет книги Г. Кенига «Литературные картины России». По его словам, она впервые открыла немецкой публике «богатство новейшей русской литературы»<sup>32</sup>.

Есть основания полагать, что Фарнгаген очень неплохо владел русским языком. Хотя в своих письмах он неоднократно говорит о трудности его изучения и о том, что нездоровье часто мешает его углубленным занятиям, тем не менее дневники его пестрят упоминаниями о чтении русских авторов, а почти не поколебленная временем точность его критических оценок позволяет судить о глубине постижения языка и литературы.

Изучение русского языка он начал с чтения Пушкина. Впоследствии, в 1846 г., в письме к Николаю Борхардту он писал: «Действительно, в зрелые годы мне едва ли довелось пережить более чистую духовную радость, чем та, которую

<sup>29</sup> Там же, Bd. III, S. 122.

<sup>30</sup> См. об этом: «Русский архив», 1875, № 7; Т. Н. Грановский и его переписка. М., 1897, т. II, стр. 343, 344, 351, 410; Переписка Н. В. Станкевича. М., 1914, стр. 168.

<sup>31</sup> См. Т. Н. Грановский. Профессор Московского университета. Воспоминания Я. М. Неверова. 1834—1856 гг. — «Русский архив», 1875, № 7, стр. 751.

<sup>32</sup> Varnhagen von Ense. Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften. Bd. V, Leipzig, 1840, S. 272.

я испытывал при изучении русского и при начале постижения пушкинской поэзии»<sup>33</sup>.

Через посредство Александра Гумбольдта Фарнгаген получил от Жуковского три тома посмертного издания сочинений Пушкина; затем Жуковский послал ему восемь томов своих сочинений «с признательностью за любовь, с которой он занимается нашей молодой литературой»<sup>34</sup>. Впоследствии он познакомился с творчеством Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Аксакова и др.

Фарнгаген был первым из западноевропейских литераторов, который хорошо почувствовал богатство, самобытность и поэтическую оригинальность русского языка. Русский язык, по его словам, «среди славянских самый богатый и могущественный» и «может смело состязаться с самыми развитыми языками современной Европы»<sup>35</sup>. Восхищение красотой и благозвучием этого языка неоднократно встречается в письмах и дневниковых записях Фарнгагена. Но, пожалуй, наиболее важно то, что немецкий автор уловил блестящие перспективы, которые с неизбежностью в ближайшем будущем должны открыться перед литературой на этом языке. В этом смысле особенно показательна заметка в дневнике от 19 июня 1838 г.: «Пушкин услаждает мне лето! Он почти полностью занимает утренние часы и почти все вечера. Язык меня очень привлекает. Что еще когда-нибудь расцветет на этой почве! Какое неизмеримо богатое будущее скрыто в этом направлении, а для меня оно уже обозначилось»<sup>36</sup>.

Очень велика заслуга Фарнгагена в деле пропаганды русской литературы в Германии. Наибольший успех выпал на долю его статьи о Пушкине. Первоначально она была опубликована в основанном Гегелем журнале «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik»<sup>37</sup>, впоследствии сам автор включил ее в собрание своих сочинений, многотомное издание, названное им «Достопримечательности и смешанные сочинения».

---

<sup>33</sup> «Zeitschrift für Slawistik», Bd. IV, Heft 1, 1959, S. 5.

<sup>34</sup> Там же, S. 13.

<sup>35</sup> Varnhagen von Ense. Denkwürdigkeiten, Bd. V, S. 273.

<sup>36</sup> Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense, Bd. I, S. 100—101.

<sup>37</sup> «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik», Berlin, 1838, Nr. 61, (Oktober).

В этой работе, впервые на Западе, Фарнгаген во весь голос заявил о мировом значении русской литературы, ее самобытности, прочной связи с народной почвой, разнообразии и богатстве. Великолепный расцвет русской литературы в начале XIX столетия он связывает с возросшим международным значением страны и видит в нем предсказание ее великого грядущего. «Россия неудержимо шагает по пути своего развития, и будущий образ его, каким бы исполинским уже сейчас многое ни представлялось, не может быть измерен даже самым отважным провидцем...», — пишет он<sup>38</sup>. И продолжает в духе гегелевской философии истории о необходимости взаимосвязей между отдельными народами: «Мы убеждены, что это развитие коснется и обусловит большую часть нашей немецкой жизни и что обоим народам предназначена большая общность и деятельнейшее взаимовлияние»<sup>39</sup>.

Развивающуюся русскую литературу Фарнгаген рассматривает в свете всего мирового историко-литературного процесса, как составную часть этого процесса, где «естественная поэзия народа соединяется... с отражением общего всемирного прогресса в искусстве»<sup>40</sup>. Нетрудно заметить в этом суждении Фарнгагена отзвуки воззрений Гете на развитие мировой литературы с его требованием взаимопонимания между отдельными национальными культурами.

В Пушкине Фарнгаген как раз и видит такого поэта, чье творчество с наибольшей полнотой отражает особенности развития национальной жизни и тем самым входит в мировой литературный процесс.

Если даже в русской критике до Белинского достаточно громко раздавались голоса о подражательности творчества Пушкина, то Фарнгаген, напротив, решительно утверждает мысль о его самобытности и глубокой оригинальности. Пушкин для него — «выражение всей полноты русской жизни своего времени и поэтому национален в высшем смысле <...>. Что Пушкин — поэт оригинальный, поэт самобытный — явствует непосредственно из впечатления, производимого его поэзией. Он мог заимствовать ту или иную форму, он мог

---

<sup>38</sup> V a r n h a g e n v o n E n s e. Denkwürdigkeiten. Bd. 5, S. 270—271.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Там же, S. 275.

становиться на пути, до него еще проложенные; но жизнь, вызванная им, — жизнь совершенно новая»<sup>41</sup>.

В существующем мнении о сходстве Пушкина с Байроном и Шиллером Фарнгаген усматривает доказательство теснейшей связи между русским поэтом и литературными настроениями эпохи: «В нем та же противоположность и раздор мечты с действительностью, та же тоска, то же полное сомнений уныние, та же печаль по утраченном и грусть по недостижимом счастья...»<sup>42</sup>. Однако Фарнгаген видит не только сходство, но и те качества, которые отличают пушкинскую поэзию от творчества его западноевропейских предшественников и современников. Отличие Пушкина от них он видит прежде всего в огромной жизнерадостности и утверждающем пафосе, наполняющем его поэзию. Внутренняя гармоничность, присущая Пушкину, позволяет Фарнгагену сравнить его с Гете<sup>43</sup>.

Творчество Пушкина, по мнению немецкого критика, отличается широтой охвата действительности, разнообразием интонаций: «Его гений столь же способен к комическому и шутливому, сколь к трагическому и патетическому; особо расположен он к иронии, которая часто переходит у него в юмор в благороднейшем смысле этого слова». «Ему равно доступны, равно родственны Юг и Север, Европа и Азия, дикость и утонченность, древнее и новейшее...»<sup>44</sup>. Его поэзия высокохудожественна и выразительна: «...везде быстрая краткость, свежий, сжатый образ, яркая молния духа, резкий оборот»<sup>45</sup>.

Среди произведений Пушкина он особенно выделяет «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», «Цыган», «Полтаву» и «Графа Нулина». «Онегин» значителен тем, что это «верное зеркало русской жизни»; в «Борисе Годунове» Пушкин выступает «мастером первого разряда: все у него сжато, ярко, определено и быстро, ничего лишнего...»<sup>46</sup>. «Единство действия везде строго сохранено и органически связует части в

---

<sup>41</sup> Там же, S. 275, 277.

<sup>42</sup> Там же, S. 277.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же, S. 278, 279.

<sup>45</sup> Там же, S. 278.

<sup>46</sup> Там же, S. 294.

единое целое»<sup>47</sup>. Если учесть, что современная Пушкину критика не сразу разобралась в драматических достоинствах его трагедии<sup>48</sup>, то оценка Фарнгагена, сравнившего пушкинское творение с драматическими произведениями Гете «Гец» и «Этмонт», приобретает особое значение.

Наиболее проникновенные строки статьи о Пушкине посвящены его лирике. «Здесь Пушкин выступает полным властелином в необозримом могуществе; здесь сверкают самые яркие вспышки того пламени, которое горело в тайниках его души. С первого взгляда ясно, что все воплощаемые им ощущения были пережиты им, что они или выражение переломов судьбы, или страдание и грусть мужественного сердца, или бодрость и надежда сильной души. В веянии этих ощущений дышит сам поэт, дышат его соотечественники, его современники; он отыскивает в их груди самые сокровенные струны, настраивает эти струны и ударяет по ним. Волнения, которые темно и болезненно борются внутри, освобождаются очарованием его выражения и вырываются на свет, радостные и сияющие. Как глубоко, как мощно вскрыл Пушкин в своих песнях сердце своего народа, видно из того, что эти песни проникли во все уголки России, что они перелетают там из уст в уста, везде возбуждают восторг и вдохновение. Мало того, что они вполне удовлетворяют лирическому чувству народа: они еще возвышают его требования и умножают его богатства поэтическим сокровищем»<sup>49</sup>.

Особое внимание обращает Фарнгаген на способность Пушкина-лирика к объективированному изображению чувств: «Постоянно испытывая в своей жизни все горести и страдания человеческого жребия, он умеет также переноситься в положение другого, совершенно забывать себя в нем и сочувствовать его участи»<sup>50</sup>.

Упоминая об отдельных стихотворениях Пушкина, Фарнгаген особо останавливается на тех, которые в либеральных кругах Германии вызвали к себе негативное отношение. Речь идет о стихотворениях «Клеветникам России» и «На взятие

<sup>47</sup> Там же, S. 293.

<sup>48</sup> Надеждин писал о «Борисе Годунове»: «Ни комедия, ни трагедия, ни чорт знает, что... В этой связке разговоров нет никакой целости» («Телескоп», 1831, № 4).

<sup>49</sup> V a r n h a g e n v o n E n s e. Denkwürdigkeiten, Bd. V, S. 305.

<sup>50</sup> Там же.

Варшавы». По его мнению, в этих стихах Пушкин заявляет об общем назначении всех славянских народов, перед которыми должны ступешаться частные и своекорыстные устремления отдельных племен.

Высокая оценка лирики Пушкина означает для него в то же время и признание мирового значения русской литературы: «Одной песни достаточно, чтобы русская поэзия поставила себя в ряд с любой другой поэзией, достигшей высочайшей ступени развития»<sup>51</sup>.

Мысли о величии и историческом значении русской литературы, положенные в основу этой статьи Фарнгагена, продолжены и в другой его работе, озаглавленной «Новейшая русская литература», которая увидела свет в журнале «Archiv für wissenschaftliche Kunde von Rußland» в 1841 г. Ей предшествовала другая, тоже частично ему принадлежащая. Она была опубликована в 1839 г. в журнале «Freihafen» без подписи и помечена как корреспонденция из Петербурга. Фарнгаген выступил здесь, всего скорее, как переводчик. В основе статьи лежал французский оригинал Януария Неверова, кое в чем, возможно, исправленный и дополненный немецким литератором<sup>52</sup>.

Сейчас не представляется возможным установить, какие части работы принадлежат собственно Фарнгагену. Скорее всего, их не так уж и много. По справедливому замечанию Р. Данилевского<sup>53</sup>, в пору создания работы Фарнгаген еще недостаточно владел русским языком, чтобы выносить самостоятельные оценки и выступать с собственными суждениями. К тому же, статья написана от лица петербуржца и содержит в себе много сведений и имен, едва ли знакомых иностранцу. Но можно предполагать, что именно она послужила Фарнгагену толчком для более углубленных занятий русской словесностью, которые отразились в статье, помещенной в «Архиве».

Общим для обеих публикаций является шафос утверждения перспектив развития русской литературы и выделение некоторых литературных имен: Гоголя, Жуковского, Крыло-

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> См. G. Ziegengeist. Varnhagen von Ense und V. A. Žukovskij. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. IV, 1959, Heft 1, S. 7.

<sup>53</sup> Р. Ю. Данилевский. «Молодая Германия» и русская литература. Л., «Наука», 1969, стр. 132.

ва, Кольцова и др. Но при этом сильны и различия. Статья Фарнгагена в «Архиве» содержит более определенные суждения о возможностях развития литературы в России. Она более концептуальна и основывается на более веских идеях общелитературного характера. Если в первой статье утверждается, что смерть Пушкина нанесла русской литературе «опромную брешь, заполнить которую не осмеливается никакой другой талант»<sup>54</sup>, то вторая начинается прямо с противоположного утверждения. Фарнгаген считает необоснованными жалобы тех русских, которые полагают, что после смерти Пушкина русская литература, пережившая краткую пору расцвета, снова стала клониться к упадку.

Картина русского литературного развития представляется ему «ни в коей мере не омраченной, напротив, в высшей степени богатой и блестящей и с пользой расширяющейся»<sup>55</sup>. И хотя смерть Пушкина действительно была незаменимой потерей, такой замены едва ли стоит ждать и требовать. «Такой поэт, как Пушкин, явление редкое, метеор, который, в отличие от солнца, не появляется ежедневно»<sup>56</sup>. И, вписывая русскую литературу в общую картину мирового культурного развития, Фарнгаген замечает, что явления типа Пушкина у всех народов насчитываются единицами. Германия и Англия осиротели после смерти Гете и Байрона и тем не менее именно эти творческие личности положили начало развитию большой литературной традиции. «Там, где речь идет о гениях первого ранга, нельзя вести счет короткими отрезками времени. Такими людьми нация владеет дольше, чем они физически живут., и целое столетие носит она их имена»<sup>57</sup>.

Имя Пушкина, по мнению Фарнгагена, должно возглавить длинный список литературных имен, который он и приводит в статье, сопровождая каждое из них короткой характеристикой основного направления творчества. Список этот включает в себя имена Жуковского, Крылова, Гоголя, Одоевского, Языкова, Лермонтова и др. При этом автор оговаривается, что приведенные имена отнюдь не представляют собой

<sup>54</sup> «Freihafen». Zweiter Jahrgang. Erstes Heft. Altona, 1839, S. 218.

<sup>55</sup> «Archiv für wissenschaftliche Kunde von Rußland», 1841, Heft 1, S. 231.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же, S. 239.



перечня всех русских писателей, заслуживающих внимания, а даны лишь как примеры, призванные доказать немцам богатство и разнообразие русской литературной жизни.

Выбор этих имен в статье «Архива» характеризуется большей строгостью отбора и вкусом. Здесь нет той пестроты, которая отличает статью Незерова, где наряду с действительно заметными и выдающимися именами представителей русской словесности названы второстепенные литераторы (Кукольник, Тимофеев, Соколовский и др.). Соответственно расширены и характеристики отдельных писателей. Если в первой статье о Гоголе говорится, что он наиболее талантливый из всех писателей после Пушкина, то во второй мы читаем: «Если мы много лет уже прославляем Гоголя, гениального, глубоко самобытного, опирающегося на природу и историю отдельного края, не сравнимого ни с каким образом, не заслоненного никаким последователем, то знаем: он еще живет и продолжает творить. Простота и верность гоголевских картин обладает колоссальной привлекательностью, для которой мы не можем найти подходящего определения. Здесь героическая и идиллическая жизнь, дикая сила природы и пышная красота как в сюжете, так и в изображении. Часто также встречается нам широкий, мягкий юмор»<sup>58</sup>.

Здесь же Фарнгаген знакомит немецкую публику с Лермонтовым. Это первое печатное упоминание о нем за границей. Лермонтова он называет «самым блестящим и многообещающим среди новых явлений русской поэзии», считает его поэтом, «отмеченным печатью исключительного дарования». «И в прозе (вспомним новеллу «Бэла»), и в стихах он необычен. Собранные в маленький томик, его стихотворения вышли в свет в прошлом году, и в каждом из них виден подлинный поэт. Увлеченный отечественной историей, он вместе с тем не чужд общего уровня образованности наших дней, а в его стихах старые мотивы сочетаются с современной тонкостью и мастерством»<sup>59</sup>.

Работа Фарнгагена полностью свидетельствует о самостоятельности его оценок и выводов. Немецкий автор превзошел своего русского сотрудника и наставника. Изучение рус-

---

<sup>58</sup> Там же, S. 233—234.

<sup>59</sup> Там же, S. 235.

ского языка дало ему возможность выносить собственные суждения, а глубина литературной культуры обусловила точность и тонкость оценок. Они позволили ему, например, самостоятельно оценить журналистскую деятельность Белинского. В неверовской статье в качестве наиболее прославленных русских журналистов фигурируют имена Полевого, Шевырева и Мельгунова, а в работе Фарнгагена дается оценка состоянию критики в России и в качестве первого примера выделяется имя Белинского, до этой поры не упомянутого ни в одном заграничном издании.

Статья заканчивается пророческими словами о будущем российской словесности: «Русская литература на хорошей дороге, и надо надеяться, продержится на ней. Она вырастает из народной почвы, почтительно и нежно хранит прошлое, и все-таки, исполненная силы и стремления, обращена к будущему». Те предпосылки, которые уже существуют, полагает Фарнгаген, дают основание «ожидать явлений крупных и необычайных, возникновение которых связано не с текущим и не со следующим годом, даже не с ближайшим десятилетием, для них потребно более широкое пространство самостоятельного развития в смене поколений»<sup>60</sup>.

Помимо упомянутых работ перу Фарнгагена принадлежит также очерк о «Семейной хронике» Аксакова. Он был написан незадолго до смерти писателя. В нем упоминаются «Записки охотника» Тургенева как произведение, направленное против существующих в России порядков<sup>61</sup>. По мнению акад. М. П. Алексеева<sup>62</sup>, Фарнгаген был также автором статьи о Белинском в энциклопедии Брокгауза. Кроме того, он выступал и как переводчик русской прозы. Самым значительным является его перевод лермонтовской «Бэлы».

Для русских Фарнгаген действительно был «крестным отцом» литературы, потому что благодаря своей известности приковывал к ней внимание широкой общественности на Западе. По прочтении его статьи о Пушкине Томас Карлейль писал ему: «Мы должны быть вам благодарны за то, что вы нам впервые дали представление о сегодняшней России.

<sup>60</sup> Там же, S. 238.

<sup>61</sup> V a r n h a g e n v o n E n s e. Denkwürdigkeiten, Bd. VIII, Leipzig, 1859, S. 549 f.

<sup>62</sup> «Литературное наследство». т. 56. М., АН СССР, 1950, стр. 492—496.

С вашей помощью мне удалось проникнуть в необузданную поэтическую душу Пушкина, и я должен сказать себе: да, это гениальный русский; в первый раз вижу я что-то у русских»<sup>63</sup>.

Время не поколебало оценок, данных Фарнгагеном русской литературе. Оно лишь подтвердило их. Не удивительно, что русские литераторы неоднократно и с восхищением отзывались о нем и его работах. Жуковский называл его «одним из первых критиков Германии»<sup>64</sup>, переводивший его статью для «Отечественных записок» М. Катков утверждал, что Фарнгаген опередил русских «в оценке нашего Пушкина»<sup>65</sup>. Высоко отзывался о его работах и Белинский. Статью Фарнгагена о Пушкине он назвал «прекрасной статьей, которая вдвойне важна для русской публики — как дельная и верная оценка ее великого поэта, и как оценка, сделанная иностранцем, — обстоятельство, драгоценное для нашего патриотического чувства»<sup>66</sup>.

В стихотворном послании к Фарнгагену в марте 1847 г. Тургенев, подчеркивая близость, существующую между политическими устремлениями адресата и передовой русской интеллигенции, писал:

Всему, чем ваша грудь согрета,  
Всему сочувствуем и мы;  
И мы желаем мира, света,  
Не разрушенья — и не тьмы<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> Briefe Thomas Carlyle's an Varnhagen von Ense aus den Jahren 1837—1857, Berlin, 1892, S. 38.

<sup>64</sup> И. Шляпкии. В. А. Жуковский и его немецкие друзья. Неизданные документы 1842—1850 гг. из картонов Фарнгагена фон Энзе. — «Русский библиофил», 1912, VII—VIII, стр. 29.

<sup>65</sup> «Отечественные записки», 1839, т. III, кн. 5. Приложение, стр. 4.

<sup>66</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 182.

<sup>67</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 10. М., ГИХЛ, 1956, стр. 77.

**Е. А. МАЙМИН**

## **ПОЭТЫ-ЛЮБОМУДРЫ И «НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА»**

Одна из важных проблем в изучении поэзии и литературной деятельностилюбомудров — Веневитинова, Шевырева, Хомякова и других — проблема связи и взаимоотношенийлюбомудров с немецкой литературной и философской традицией. Без предварительного решения этой проблемы невозможно сколько-нибудь серьезное историческое осмысление и поэзиилюбомудров, и их поэтических идей. Необходимо знать, что улюбомудров было свое и что — «чуждое», какова мера этого чужого, и в чем и как именно проявилась их самобытная мысль. Это нужно знать для того, чтобы определить настоящее место и подлинное значениелюбомудров в истории русской литературы.

Первое по времени указание на связь поэзиилюбомудров с немецкими литературными традициями было заключено в понятии «немецкая школа», которое употребил И. Киреевский применительно к Веневитинову, Шевыреву, Хомякову, а также Тютчеву. В «Обозрении русской словесности за 1829 год» И. Киреевский писал: «Любовь к литературе германской, которой мы обязаны Жуковскому, все более и более распространяясь в нашей словесности, была весьма замет-

на и в произведениях прошедшего года. Между поэтами немецкой школы отличаются имена Шевырева, Хомякова и Тютчева...». И далее: «Но среди молодых поэтов, напитанных великими писателями Германии, более всех блесстел и отличался покойный Веневитинов...»<sup>1</sup>.

Термин «немецкая школа» в том же применении встречается вслед за И. Киреевским и у Пушкина. В 30-е годы в своих статьях и рецензиях Пушкин неоднократно и в разных контекстах говорит о воздействии немецкой мысли на литературную деятельность любомудров<sup>2</sup>.

И Киреевский, и Пушкин имели веские основания пользоваться понятием «немецкая школа», говоря о поэтах-любомудрах. Сам кружок «любомудров», членами которого были Веневитинов и И. Киреевский и который посещали Шевырев и Хомяков, ставил перед собой в качестве первоочередной задачи изучение немецкой философии. Все любомудры не только интересовались, но и хорошо знали немецкую литературу — особенно Гете и Шиллера. Веневитинов, Шевырев и их товарищи по кружку Титов, Мельгунов, Рожалин усиленно занимались переводами немецких писателей и поэтов. Почти все любомудры совершали «паломничество» в Германию, посещали Гете, слушали лекций в крупнейших немецких университетах, завязывали знакомство с виднейшими деятелями немецкой литературы и философии.

«Немецкая школа» существовала для любомудров в самом внешнем, непосредственном значении слова: существовала, так сказать, биографически. Но она существовала для них и в более глубоком смысле: в смысле воздействия немецких — в значительной степени романтических — философских и поэтических идей на всю их поэтику, на внутренний мир их поэзии. Это глубинное воздействие немецкой литературы на поэтов-любомудров, а также на Тютчева особенно интересно и важно. В нем многое совсем не просто, многое выявляется не только как положительное, но и как отрицательное воздействие — как отталкивание, несогласие, полемика. Приме-

<sup>1</sup> Полн. собр. соч. И. В. Киреевского в двух томах, т. 2. М., 1911, стр. 25—26.

<sup>2</sup> См., например, статьи и рецензии: А. С. Пушкин. Денница. Альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем; А. С. Пушкин. Мнение М. Е. Лобанова о духе и словесности... — Полн. собр. соч. в десяти томах, т. 7. М.—Л., 1951, стр. 114, 118, 408.

нительно к миру поэтических идей Любомудров и тем более Тютчева понятие «немецкая школа» оказывается далеко не прямолинейным, не плоским, а проблемным в самом точном значении слова.

Немецкий романтизм старшей формации (братья Шлегели, Ваккенродер, Тик, Новалис и др.), оказавший влияние на русских Любомудров, как и всякий другой романтизм, не являлся однородным. Он был неоднороден и неоднозначен даже в своем терминологическом определении. В связи с романтизмом, хотя бы и одного временного образования, можно говорить лишь о самом общем круге идей, и если искать в нем сходства и подобия — то лишь в общем плане.

Одно из самых распространенных определений романтического направления, данных его первыми теоретиками и практиками в Германии, связывает романтизм в поэзии с философским осмыслением жизни. Ф. Шлегель писал: «Философия и поэзия, высочайшие проявления человека, которые даже в эпоху своего расцвета в Афинах существовали обособленно, отныне сливаются друг с другом, чтобы оживлять и возвышать друг друга в бесконечном взаимодействии»<sup>3</sup>.

Романтики в Германии видели в слиянии поэзии с философией самую главную и жизненно необходимую задачу современного литературного развития. Лозунг романтизма в литературе и лозунг философской поэзии был для них во многом адекватным. Как говорил тот же Ф. Шлегель, «настоящим зародышем романтического направления ума было смешение поэтических и философских воззрений...»<sup>4</sup>.

Для немецких романтиков философская поэзия — это и универсальная поэзия. В идеале поэзия способна постигнуть не просто истину, но мирообъемлющую истину: «она выражает не только гармонию линий и красоту форм, но и мировую гармонию, таинственную связь между нашим «Я» и природой, между жизнью индивидуума и жизнью вселенной»<sup>5</sup>.

Универсализм поэзии не в последнюю очередь сказывается в величии задач, которые она, согласно убеждениям

<sup>3</sup> Ф. Шлегель. Эпохи мировой поэзии. — В сб.: Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л., 1934, стр. 199.

<sup>4</sup> Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума Р. Гайма. М., 1891, стр. 272.

<sup>5</sup> Ф. де Ла-Барт. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия. М., 1914, стр. 142.

романтиков, призвана выполнить. Это не частные, не особенные, а мировые задачи. В универсальной романтической поэзии должны растворяться и выступать как неделимое «природа и искусство, поэзия и проза, серьезное и комическое, воспоминание и предчувствие, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть»<sup>6</sup>.

Может быть, эта обещанная романтиками в Германии глубочайшая и всеобъемлющая истина и привлекла к ним русских Любомудров больше всего. Да и не одних Любомудров. Русская общественная мысль, особенно после трагических событий 1825 г., сама проявляла заметное стремление в глубину и к абсолютному. Русский независимый мыслитель более или менее прогрессивного направления, лишенный надежд на скорое осуществление своих общественных идеалов, стремился компенсировать это хотя бы отчасти глубокой и полной истины, духовным постижением истины. И в этом он не хотел и не мог ограничиться малым. Ему нужна была непременно «вся истина»; только мирообъемлющая философия и мирообъемлющая поэзия его и могли удовлетворить. В середине 30-х годов Белинский писал: «Германия — вот Иерусалим новейшего человечества, вот куда с надеждою и упованием должны обращать его взоры. <...> Мне кажется, что юной и девственной России должна завещать Германия и свою семейную жизнь, и свои общественные добродетели, и свою мирообъемлющую философию»<sup>7</sup>.

При всем своем отличии от Белинского, Любомудры в одном отношении были на него похожи. Думая о философской поэзии, призывая вслед за немецкими романтиками к объединению поэзии с философией, они тоже думали не о Германии, а о России. Именно поэтому Любомудры даже там, где они, по-видимому, следовали за немецким романтизмом, шли все-таки не чужим, а своим путем.

В своем стремлении создать на русской почве философскую поэзию Веневитинов и его друзья движимы были не только порывом к «мирообъемлющей истине», но и просветительскими задачами. Этим они заметно отличались от немец-

<sup>6</sup> А. Шлегель. Чтение о драматической литературе и искусстве. — В сб.: Литературная теория немецкого романтизма, стр. 256.

<sup>7</sup> В. Г. Белинский. Письмо к Д. П. Иванову от 7 августа 1837 г. Полн. собр. соч., т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 152 (разрядка в тексте цитаты моя. — Е. М.).

ких романтиков. Если те выступили на арене общественной жизни после Лессинга и Гердера, если романтизм в Европе, говоря словами Маркса, явился первой «реакцией против французской революции и связанного с нею просветительства»<sup>8</sup>, то русскиелюбомудры сами хотели быть просветителями, считая задачи просвещения первостепенными для русской литературы и русского общества. Лозунг философской и романтической поэзии, в том значении, которое придавали емулюбомудры, совсем не противоречил, а, напротив, тесно уживался с лозунгом просвещения. В известной мере он был даже подчинен ему. Призыв немецких романтиков к созданию философской поэзии был, таким образом, осмыслен отчасти заново и отчасти по-своему.

Не менее важным отличием философской поэзии, которую пытались создатьлюбомудры, от философской поэзии немецких романтиков было совершенное отсутствие в первой мистического начала.

В самом общем виде философская поэзия трактовалась идеологами немецкого романтизма как поэзия, которая ищет познания жизни. Это означало, что содержанием романтической философской поэзии становилось все таинственное, непознанное и непонятное в жизни человека и природы. Человек и природа в их не столько явных, сколько скрытых взаимоотношениях, постижение тайных законов мироздания — вот в чем видели романтики глазные предметы философской поэзии.

Однако постижение, для немецких романтиков, это не столько открытие разума, сколько интуитивная догадка, предчувствие, духовное озарение. К мистическим откровениям они испытывали доверия больше, нежели к прямым открытиям ума. В поэтике немецкого романтизма мистика становится приметой мудрости и поэзии. «Чувство поэзии, — писал Новалис, — имеет много общего с чувством мистического. Это чувство особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться (в подлиннике тоньше и ближе к понятию мистического: «являющегося в откровении».) —

---

<sup>8</sup> К. Маркс. Письмо к Ф. Энгельсу от 26 марта 1868 г. — В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В двух томах, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 419.



Е. М.), необходимо-случайного. Поэт воистину творит в беспамятстве...»<sup>9</sup>.

В романе Новалиса «Гейнрих фон Офтердинген» говорится, что поэт с помощью слов озвучивает величественный незнакомый мир, «подобно тому, как из глубоких пропастей восходят к нам старые и будущие времена, бесчисленные люди, чудесные местности и редкостные происшествия и вырывают нас из знакомого настоящего»<sup>10</sup>.

Немецкий романтизм привлекал Любомудров порывом к тайне, тягой в глубину — но не своей мистикой и не пристрастием к необычайному. В одной из рецензий, на страницах журнала Любомудров «Московский вестник», Шевырев заметил: «Но у немцев же, которые превосходят всех европейцев страстью ко всему необыкновенному, есть пословица: Träume sind Schäume, сны — пена...». И далее до конца проясняет свою позицию в отношении подобных увлечений в искусстве: «Французы дожили до ужасов мелодрамы; немцы до повестей непостижимых. У нас, ни в чем еще, слава Богу, не доживших до крайности, такое стремление может быть только прививным, а не естественным»<sup>11</sup>.

Интересно, что в литературном смысле близкий Любомудрам Кюхельбекер критически относился к Новалису — и именно за его мистицизм. В «Отрывке из Путешествия» он так описывает свой разговор с Тиком: «...Сначала я упомянул о сочинениях покойного Новалиса, Тиком изданных, и жалел, что Новалис, при большом даровании, при необыкновенно пылком воображении, не старался быть ясным и совершенно утонул в мистических тонкостях. Тик спокойно и тихо объявил мне, что Новалис ясен и не считал нужным подтверждать то доказательствами...»<sup>12</sup>.

Для русских Любомудров идеальная философская поэзия должна была иметь дело не с мистической, воображаемой

<sup>9</sup> Новалис. Фрагменты. — В сб.: Литературная теория немецкого романтизма, стр. 122.

<sup>10</sup> *Novalis. Schriften*, hg. von J. Minor, Diederichs, 1907, Bd. IV, S. 73.

<sup>11</sup> С. П. Шевырев. Двойник или мои вечера в Малороссии. Сочинения Антония Погорельского. — «Московский вестник», 1828, ч. десятая, № 14, стр. 161—162.

<sup>12</sup> «Мнемотизна». Собрание сочинений в стихах и прозе, издаваемая кн. В. Одоевским и В. Кюхельбекером, ч. II. М., 1824, стр. 60—61.

жизнью, а с жизнью действительной. Подлинными поэтами-философами, по их убеждению, были Шекспир и Гете — и они же были поэтами действительности. С точки зрения Шевырева, например, Шекспир первым познал человека как целое — и физического, и нравственного, и духовного. Следом за Шекспиром то же сделал величайший поэт-философ Гете: «Такое стремление сблизить поэзию с глубиной жизни действительной повторилось через два века в великом Гете»<sup>13</sup>.

Не сверхчувственное, а реальное, постижимое в своей более или менее конкретной данности — вот что привлекало любомудров в качестве поэтического материала. Это очень заметно в «ночной лирике» любомудров.

Ночная лирика была жанром, одинаково любимым и немецкими, и русскими романтиками. Новалис, автор знаменитых «Гимнов к ночи», писал: «Так все в отдалении становится поэзией: дальние поры, дальние люди, дальние события и т. д. (все становится романтическим). Отсюда происходит наша поэтическая природа. Поэзия ночи и сумерек...»<sup>14</sup>.

Вся поэзия Новалиса была «сумеречной», «ночной» — и потому, по собственному его определению, «романтической». Естественно, что самыми «ночными» и, следовательно, самыми «романтическими» были его «Гимны к ночи». В них говорится о душевных переживаниях, испытанных лирическим героем у могилы возлюбленной, при этом все его чувства осмысляются как уже бывшие в далеком прошлом — в некоей мистической дымке. Ночная лирика Новалиса по многим своим свойствам была психологической — но это была психология, которая хотела открыть не только неизвестные, но и «бессмысленные», «больные» силы души.

«Ночные» стихи любомудров похожи на одностопные стихи немецких романтиков своей устремленностью в непоказанные душевные глубины. Мотивируя обращение к ночной теме, любомудр Мельгунов писал: «Поэзия нашего века есть поэзия внутренняя, ума, а не форм...»<sup>15</sup>. О том же неоднократно писал Шевырев, один из первых по времени авто-

<sup>13</sup> С. П. Шевырев. Гец фон Берлихинген. Сочинение Гете, — «Московский вестник», 1828, ч. двенадцатая, № 21—22, стр. 125.

<sup>14</sup> Новалис. Фрагменты. — В сб.: Литературная теория немецкого романтизма, стр. 135.

<sup>15</sup> Н. А. Мельгунов. Путевые очерки. — «Московский наблюдатель», 1836, ч. восьмая, стр. 30.

ров «ночных стихов» в России. Тютчев, создавший величайшие образцы в этом роде лирики, нигде специально не объяснял мотивов своего обращения к ночным темам, но сами стихи его свидетельствуют о психологизме глубоком и обостренном.

Но и Шевырев, и Тютчев в «ночных» стихах — как и вообще в своей поэзии — были совершенно чужды мистическому направлению. В их стихах — особенно у Тютчева — могла быть и была тайна, но это была тайна сущего. Они не могли бы сказать о ночи, подобно Новалису, как о «мистическом экстазе», «отрешении от реального», «общении с потусторонним миром»<sup>16</sup>. По сравнению с немецкими романтиками русские поэты писали о ночи проще, прозрачнее, в более естественном колорите. В русской поэзии ночи психологическое начало явно перевешивало над собственно романтическим. «Мы не чистые романтики», — прямо заявляли любомудры на страницах «Московского вестника»<sup>17</sup>.

В творчестве немецких романтиков к поэзии ночи тесно примыкала, а часто и переплеталась с нею поэзия «тоски и томления». А. Шлегель писал: «...поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия — это поэзия томления. Первая прочно стоит на почве действительности, вторая колеблется между воспоминанием и предчувствием»<sup>18</sup>.

Поэзия томления — это поэзия, стремящаяся от мира конечного к бесконечному; от определенного к неопределенному. В ней очень чувствуется пафос ухода от мира, данного в реальности, в плоскости явлений. Идеальный мир поэзии для немецких романтиков — это мир за пределами явлений.

Русские романтики-любомудры к «поэзии томления» относились иронически и прямо враждебно, при каждом удобном случае потешаясь над «томящимися» и «тоскующими» авторами элегий. Не будучи реалистами в своем творчестве, оставаясь на почве романтизма, они тем не менее в своих критических выступлениях ратовали за поэзию, которая «прочно стоит на почве действительности», а не «колеблется между воспоминанием и предчувствием». Как утверждал Шевырев, поэт всегда «прикован к своей земле, к своему ве-

<sup>16</sup> См. IV гимн к ночи Новалиса.

<sup>17</sup> «Московский вестник», 1830, ч. третья, № 9, стр. 55.

<sup>18</sup> А. Шлегель. Чтения о драматической литературе и искусстве. — В сб.: Литературная теория немецкого романтизма, стр. 218.

ку, к своему народу. В какой бы мир ни улетала его фантазия — он все-таки не может оторваться от того мира, в котором сам живет и в котором развивается перед ним живая жизнь...»<sup>19</sup>.

«...Многие думают, — писал в программной статье «Десятинадцатый век» И. Киреевский, — что время Поэзии прошло и что ее место заступила жизнь действительная. Но неужели в ином стремлении к жизни действительной нет своей особенной поэзии? — Именно из того, что Жизнь вытесняет Поэзию, должны мы заключить, что стремление к Жизни и Поэзии сошлись и что, следовательно, час для поэта Жизни наступил...»<sup>20</sup>.

В данном случае точка зрения Любомудров (по крайней мере теоретически) расходится с точкой зрения немецких романтиков. Но зато она близка позиции Гете, который в самых смелых своих поэтических вымыслах предпочитал не отрываться от земной, реальной основы. Несомненно, что в некоторых и весьма важных отношениях Любомудры оказывались ближе к Гете, нежели к Шлегелям и их литературным друзьям.

Для романтического искусства, которое мыслилось его создателями как универсальное и философское, необходимым был и соответствующий жизненный, художественный материал. Это определило особенный интерес романтиков к пантеистической тематике: к изображению человека и природы в их единстве и неразрывности. На материале пантеистическом естественнее и легче всего осуществлялось сближение поэзии и философии. Будучи прямо философской по своим истокам и по многим другим признакам, пантеистическая тематика оказывалась вместе с тем в высшей степени органической для поэзии и поэтического воззрения на мир.

Очеловечивание и обожествление природы, столь характерное для пантеистического взгляда на мир, это для немецких романтиков то же, что признание факта причастности природы к человеческим тайнам. В природе живет божественное и человеческое начало — и потому человеку дано через

<sup>19</sup> История поэзии. Чтения адъюнкта московского университета Степана Шевырева. Изд. 2, т. 1, СПб., 1887, стр. 66.

<sup>20</sup> «Европеец», 1832, ч. первая, № 1, стр. 15.

природу познать самого себя. С помощью поэзии человек отыскивает в природе свое сокровенное.

Пантеистами в большей или меньшей степени были все немецкие романтики. «Природа, — учил Ваккенродер, — в той мере, в какой ее видит око смертного, подобна отрывочным пророчествам из уст всевышнего...»<sup>21</sup>. В «Речах о религии» Шлейермахера теолог Сак находил «галантливую апологию пантеизма»<sup>22</sup>.

Естественно, что самым большим пантеистом среди романтиков был основатель натурфилософии Шеллинг. Природа для него была самой величественной из поэм, «скрытой под оболочкой чудесной тайнописи»<sup>23</sup>. «Натура, — утверждал он, — есть видимый дух, а дух есть невидимая натура»; «система природы есть в то же время система нашего духа»<sup>24</sup>.

Пантеизм немецких и русских поэтов-романтиков недаром часто связывается с именем Шеллинга: в нем готовы увидеть прямой философский источник пантеистической поэзии начала XIX в. Если и не в полной мере, то до некоторой степени это можно признать справедливым.

В немецком романтизме Шеллинг был одной из наиболее выдающихся фигур. В своей натурфилософии он самым впечатляющим образом изложил пантеистическую теорию мироздания. Будучи последовательным пантеистом — по крайней мере в ранних своих произведениях, — он сам воплощал собою единство философии и поэзии, был связующим началом между ними. Поэты, стремившиеся стать философами, нашли в нем философа, который не только хотел быть, но и был поэтом: ведь, по собственному его признанию, натурфилософия «не только возникла из поэзии, но и стремилась возвратиться к этому своему источнику»<sup>25</sup>.

Не удивительно, что поэты-романтики восторженно приветствовали Шеллинга и не побоялись кое-что у него взять. У него легко и радостно было брать, потому что он шел в

<sup>21</sup> Сб.: Литературная теория немецкого романтизма, стр. 160.

<sup>22</sup> Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума Р. Гайма. М., 1891, стр. 381.

<sup>23</sup> Шеллинг. Дедукция произведения искусства вообще. — В сб. Литературная теория немецкого романтизма, стр. 287.

<sup>24</sup> Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума Р. Гайма. М., 1891, стр. 498.

<sup>25</sup> Там же, стр. 540.

том же направлении, что и сами романтические поэты, потому что он многими чертами был им близок.

Ф. Шлегель называл натурфилософию «источником поэзии и поощрением к ней»<sup>26</sup>. Его брат А. Шлегель в посвященном Шеллингу сонете воспел «великого мыслителя, устами которого говорит Протей природы, и естествоиспытателя, утолявшего свою жажду из источника поэзии»<sup>27</sup>.

Для русской литературы — и в частности для русских поэтов-романтиков — Шеллинг значил едва ли не больше даже, чем для поэтов немецких. Его популярность в России в 20—30-е годы XIX в. была особенно велика, его воздействие на русскую поэтическую мысль — в том особенном и ограниченном смысле, в каком это бывает возможным для поэзии, — было достаточно заметным. Причем воздействие это не ограничивалось одними только любовными драмами.

В. Одоевский в «Русских ночах» так рассказывает о влиянии Шеллинга на русское общество и русскую мысль: «Это было давно, в самый разгар Шеллинговой философии. Вы не можете себе представить, какое действие она произвела в свое время, какой толчок она дала людям, заснувшим под монотонный напев Локковых рапсодий. В начале XIX в. Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания — его душу!»<sup>28</sup>.

Позднее Герцен скажет о Шеллинге: «Шеллинг, как Вергилий Данту, только указал дорогу, но так указывает и таким перстом — один гений. Шеллинг принадлежит к тем великим и художественным натурам, которые непосредственно, инстинктуально, вдохновенно овладевают истиной...»<sup>29</sup>.

В России Шеллинг оказал влияние на таких разных поэтов и мыслителей, как Веневитинов и Шевырев, Баратынский и Тютчев, И. Киреевский и молодой Белинский. Этому во многом способствовало то поэтическое, недогматическое начало в философских построениях Шеллинга, о котором говорили и Герцен, и В. Одоевский, и почти все писавшие о нем. То, что Шеллинг в своей философии только намечал пу-

<sup>26</sup> Там же, стр. 536.

<sup>27</sup> Там же, стр. 537.

<sup>28</sup> Сочинения кн. В. Ф. Одоевского, ч. 1. СПб., 1884, стр. 15.

<sup>29</sup> А. И. Герцен. Письма об изучении природы. Полн. собр. соч., т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 115.

ти, а не провозглашал истины в последней инстанции, было особенно дорого и близко русским писателям.

Но русские писатели если что-то важное и брали у Шеллинга, то брали выборочно и сугубо по-своему. Они не «рабски», но свободно следовали за Шеллингом. Приведу пример. В статьях Веневитинова нетрудно найти формулировки, которые заметно похожи на шеллинговские. Это не мешает, однако, мысль Веневитинова в ее целом воспринимать не как заимствованную, а как свою, вполне оригинальную.

В работе «Дедукция произведения искусства вообще» Шеллинг писал: «В совершенстве произведения находит себе успокоение всякий порыв к творчеству, все противоречия здесь снимаются, все загадки разрешаются...»<sup>30</sup>.

У Веневитинова в статье «Анаксагор» мы читаем: «Но когда вдохновенный художник, победив все трудности своего искусства, передал мысль свою бесчувственному мрамору, тогда только истинное спокойствие водворяется в душу его — он познал свою силу и наслаждается в мире, ему уже знаком»<sup>31</sup>.

Сходство здесь очевидное, но не тривиальное, и оно имеет отношение к частной мысли, а не к мысли в целом. У Шеллинга приведенная фраза есть часть его общего рассуждения о началах сознательном и бессознательном в художественном творчестве; у Веневитинова подобное по видимости высказывание соотносится с мыслью о самопознании и счастье.

Веневитинов в свою собственную концепцию свободно включает отдельные постулаты Шеллинга, так что они становятся вполне органическими для него. Мысленные ходы и силлогизмы Шеллинга, по-своему понятые и по-своему трактованные, ведут у Веневитинова к особым целям и приводят к вполне оригинальным заключениям.

Отмеченный нами род связи, который существовал между Шеллингом и Веневитиновым, между Шеллингом и философской прозой Любомудров вообще — внешняя зависимость при внутренней самостоятельности и оригинальности — находит весьма своеобразное выражение в так называемой «шеллингианской» русской поэзии: в пантеистических стихах Шевырева, Хомякова и особенно Тютчева.

---

<sup>30</sup> Сб.: Литературная теория немецкого романтизма, стр. 274.

<sup>31</sup> Д. В. Веневитинов. Избранное. М., ГИХЛ, 1956, стр. 182.

О центральных циклах тютчевской философской лирики Л. В. Пумпянский писал, что в них — в циклах стихов о ночи, хаосе, сумерках — «полнее всего изложено шеллингианское учение о двусмысленности природы и человека...»<sup>32</sup>.

По-видимому, это справедливо. Но это не очень точно выражено и потому легко может навести на ошибочные заключения. И Тютчев, и другие поэты философского направления не «излагали», да и не могли излагать учение Шеллинга, поскольку они хотели быть поэтами и до тех пор, пока они были ими. Если они и пользовались популярными идеями Шеллинга и ходовыми его символами и метафорами, то пользовались отнюдь не в ущерб своей самобытной мысли.

«В мире, — писал Шеллинг, — каким мы теперь его видим, всё порядок, норма и форма; и все же в основе по-прежнему еще лежит хаотическое, и, кажется, будто оно может когда-нибудь прорваться снова...»<sup>33</sup>.

Это очень напоминает стихотворение Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной...»: «О, бурь заснувших не буди — под ними хаос шевелится!...»

Изначальный хаос лежит в основании философских представлений Шеллинга; хаос является ключевым, композиционно и тематически решающим образом в стихотворении Тютчева. Но для Тютчева важен не философский тезис сам по себе, а заключенные в нем как возможность художественные смыслы. При этом исходные логические связи и предпосылки его могут не интересовать. Для него существенны не философская концепция в ее абсолютной или относительной завершенности, не суждения в их строгой взаимозависимости, а родственное и внутренне созвучное ему слово и образ. Слово и образ, которые могли бы служить средством поэтических достижений и открытий.

Различие между стихами Тютчева и соответствующими философскими тезисами Шеллинга можно было бы определить как различие жанровое в своей основе. В одном случае перед нами философская поэзия, в другом — поэтическая философия. Это не только самое простое определение, но и в

---

<sup>32</sup> Л. В. Пумпянский. Поэзия Ф. И. Тютчева. — «Уrania. Тютчевский альманах». Ленинград, «Прибой», 1928, стр. 16.

<sup>33</sup> Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы. СПб., 1908, стр. 27.



общем верное определение. Оно нуждается лишь в дополнительном разъяснении.

Перевод философских идей на язык поэзии — это не простое заимствование и отнюдь не механическая работа. Это перевод из одной системы в другую, из одного в другое «измерение». Когда это делается на языке настоящей поэзии, это выглядит не как след влияния, а как открытие нового: открытие поэтическое и открытие в области мысли. Ибо мысль, выраженная поэтически, никогда не бывает адекватной тому, чем она была или могла быть вне законченного художественного целого. У Тютчева во всяком случае это всегда так.

Род связи поэзии Тютчева с Шеллингом (это относится и к пантеистическим стихам Шевырева и Хомякова, хотя и в меньшей мере) можно было бы назвать творческим усвоением. Поэтически усваивались Тютчевым и некоторые шеллингианские идеи, и еще больше — шеллингианская образность. В новом, поэтическом контексте она обновлялась и функционально, и содержательно: она становилась его, Тютчева, собственной образностью.

Самое важное и коренное отличие русских романтиков-любомудров от немецких заключалось в заметно ослабленном в русской романтической поэзии индивидуальном, личностном начале. Для любомудров это не обязательно и не всегда достоинство, но это очень типическая черта их поэтики.

Крайний индивидуализм и крайний субъективизм был характернейшей приметой немецких романтиков. Их философскими учителями были не только Платон и Кант, не только Шеллинг, но и в некоторых отношениях — Фихте. И Новалис, и Ф. Шлегель, и Тик, и даже сам Шеллинг не остались без влияния фихтевской философии «Я». Новалис недаром называл Фихте «Коперником и Ньютоном новейшей философии»<sup>34</sup>.

Фихте говорил о людях, обращаясь к людям: «...но вы сами знаете или можете в том убедиться, если вы этого еще

---

<sup>34</sup> Цит. по кн.: Ф. де Ла-Барт. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия. М., 1914, стр. 144.

не знаете, что вы не являетесь даже собственностью бога, а что он вместе со свободой глубоко вложил в вашу грудь свою божественную волю не принадлежать никому, кроме как самим себе...»<sup>35</sup>.

Подобные идеи Фихте и были усвоены немецкими романтиками — усвоены в первую очередь применительно к своему делу и своей литературной области. Мысли Фихте о свободе человеческого разума и абсолютной независимости человеческой воли выглядели у романтиков больше всего как мысли о свободе человека в акте художественного творчества. Романтическая поэзия признает своим главным законом не подчиняться никаким законам — таково основное положение «Отрывочных заметок» Фридриха Шлегеля.

В поэтической и эстетической системах немецкого романтизма личность, свободное «Я» становится абсолютom в наименьшей мере, нежели оно было в философской системе Фихте. Сама поэтическая практика романтиков в Германии была во многом выражением «самоутверждающейся личности». Герой романа Новалиса «Гейнрих фон Офтердинген» проповедует очень романтическую идею, когда он говорит: «Язык... действительно маленький мир знаков и звуков. Так же, как человек владеет ими, он бы хотел владеть всем миром и свободно проявлять себя в нем. И именно в этом желании проявить в мире то, что находится вне его, в этом стремлении, которое является основным влечением нашего бытия, и лежит основа поэзии»<sup>36</sup>.

Романтические идеи о личности и неограниченной свободе творческой воли вызвали к жизни в Германии ту теорию «романтической иронии», которой русский романтизм, мало «индивидуальный», прошедший мимо Фихте, не только никогда не пользовался, но даже как будто вовсе не заметил. Ф. Шлегель писал об иронии: «В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко-притворным». «В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая

<sup>35</sup> Фихте. Требование к правителям Европы о возвращении свободы мысли, которую они до сих пор подавляли. — В кн.: Манфред Бур-Фихте. М., «Мысль» 1965, стр. 51.

<sup>36</sup> Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Пб., 1922, стр. 112.

свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой...»<sup>37</sup>.

Ирония для романтиков — это господство авторского «Я» над художественным материалом и собственной судьбой, над жизнью и историей, это торжество творческой личности над фатально неизбежным и закономерным. Ирония — это как бы «перепрыгивание» самого себя, для художника это крайнее утверждение своей художнической свободы и своей творческой силы. С помощью иронии поэт единственным в своем роде актом освобождения ниспровергает власть реального. Точнее: романтическому поэту кажется, что он ниспровергает власть реального и одерживает над ним духовную победу.

Наглядным примером воплощения романтической иронии в литературной практике романтиков являются некоторые драматические произведения Тика. В «Синей бороде» или в «Коте в сапогах» Тик не только пародирует модные драматические сюжеты, но и особым образом «разыгрывает» зрителя (читателя), который простодушно поверил в художественную иллюзию и принял всерьез свободный вымысел автора. Тик одновременно творит иллюзию и произвольно разрушает ее, утверждая тем самым творческую волю, которая «все может».

С точки зрения Ф. Шлегеля — а отчасти и других немецких романтиков, — ирония была не просто поэтическим приемом, но настоящей философией романтической поэзии, общим ее законом. К. Маркс писал по этому поводу: «... у нас ирония, в качестве общей имманентной формы, преподносилась Фридрихом фон Шлегелем как некоторого рода философия...»<sup>38</sup>.

Теория и практика романтической иронии является наглядным свидетельством того, что субъективизм немецких романтиков был одним из главных структурообразующих элементов их поэтики. О том же свидетельствует и пристрастие писателей немецкого романтизма к свободным формам и свободным композициям. Романтическая поэзия, по словам

<sup>37</sup> Ф. Шлегель. Фрагменты. Хрестоматия по зарубежной литературе XIX в., ч. I. М., Учпедгиз, 1955, стр. 22.

<sup>38</sup> К. Маркс. Тетради по истории эпикурейской, стоической и скептической философии. — В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, в двух томах, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 430.

Ф. Шлегеля, «бесконечна и свободна, и основным своим законом признает произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону»<sup>39</sup>.

Излюбленные композиции немецких романтиков — это композиции, не подчиненные строгому сюжету: отрывки, фрагменты, эскизы. Ф. Шлегель называл арабески, соединенные с исповедью, «единственными романтическими порождениями нашей эпохи»<sup>40</sup>. «Фрагмент, — утверждал он, — это есть наиболее правдивый способ художественного выражения. Художник естественно фрагментарен»<sup>41</sup>.

Немецкие романтики создавали фрагментарные композиции и в лирических, и в философских, и в эпических жанрах. Фрагментарный характер носит, например, роман Тика, задуманный им совместно с Ваккенродером, «Странствования Франца Штернбальда». Это роман путешествий, сновидений, пророчеств, лишенный какой-либо событийной связи. Даже некоторые волшебные повести Тика построены по тому же фрагментарному принципу.

Интересно, что, печатая одну из них в «Московском вестнике», Любомудры, издатели журнала, сочли необходимым тут же высказать свое критическое мнение о композиции повести. В пространном редакционном примечании о повести говорилось: «Действия в ней нет, которое развивалось бы постепенно и образовало целое. Нет никакого главного предмета., нет цели., нет характеров, драматической занимательности. Это беспорядочное собрание сцен, приставленных одна к другой без всякого вероподобия»<sup>42</sup>.

Примечание очень характерное. Любомудры вообще резко отрицательно относились к фрагментарным, свободно-эскизным построениям немецких романтиков. Подобно тому, как они не приняли «романтической иронии», они остались более чем холодны и к вольным композиционным новшествам, культивируемым немецким романтизмом. Любомудры не приняли ничего того из немецкой романтической

<sup>39</sup> Ф. Шлегель. Фрагменты. — В сб.: Литературная теория немецкого романтизма, стр. 173.

<sup>40</sup> Ф. Шлегель. Письмо о романе. — Там же, стр. 209.

<sup>41</sup> Цит. по статье: Н. Я. Берковский. Эстетические позиции немецкого романтизма. — В сб.: Литературная теория немецкого романтизма, стр. 40.

<sup>42</sup> «Московский вестник», 1828, ч. восьмая, № 5, стр. 54—55.

поэтики, что было порождено философией индивидуализма и субъективизма.

Наш краткий сравнительный обзор поэтики и эстетики русских Любомудров и немецких романтиков позволяет сделать вывод о значительной доле самостоятельности и самобытности представителей «немецкой школы» в России. Эта самостоятельность проявляется не только там, где есть видимое и существенное отличие, но и там, где есть определенное сходство. Все это в общем естественно. То, что «немецкая школа» в России оказалась на поверку в еще большей степени русской школой, с точки зрения романтических идей, явление вполне закономерное. Говоря о немецком влиянии, которое распространилось на все европейские литературы, Шевырев отмечал, что это влияние «способствовало всюду к освобождению национальности»<sup>43</sup>.

И. Киреевский нисколько не противоречил своим немецким учителям, когда писал: «Что же необходимо для того, чтобы возросло древо поэзии русской? Нужно свое семя, своя почва, удобренная богатыми знаниями, деятельной и доблестной жизнью — Историей...»<sup>44</sup>.

Подобно немецким романтикам, может быть, еще больше, чем немецкие романтики, Любомудры думали о собственном литературном развитии и самостоятельном литературном пути. Поэтому они не хотели и не могли быть только «учениками». У немецких писателей и философов романтического направления они учились в первую очередь ценить самобытное в поэзии и мысли. Это во многом и определило всю сложность взаимоотношений: определило в равной степени как сходство, так и различие в эстетических идеях, взглядах, путях решения художественных, творческих проблем.

Любомудры брали у своих немецких учителей то, что было им близко, и ровно той мере, в какой это было им нужно. Вместе с тем они отказывались от всего того, что, с их точки зрения, не отвечало их собственным или националь-

---

<sup>43</sup> С. П. Шевырев. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836, стр. 121.

<sup>44</sup> И. Киреевский. Альманахи на 1827 год. — «Московский вестник», 1827, ч. вторая, № 5, стр. 69.

ным целям. Они одинаково не боялись ни следовать за немецкой поэзией и немецкой мыслью, ни отталкиваться от нее, ни противоречить ей. Их не страшила кажущаяся непоследовательность, не пугал видимый эклектизм. Они были эклектиками во имя оригинальности, они брали у немецких учителей, помышляя о собственной цельности, о логической связанности своих собственных мыслей и концепций. Другое дело — насколько это им удавалось и всем ли удавалось.

Во всяком случае «немецкая школа» применительно к Любомудрам — понятие метафорическое не в меньшей степени, нежели прямое. Любомудры знали своих учителей и никогда от них не отказывались, хотя и не считали для себя обязательным постоянно вспоминать о них и быть им всегда и во всем верными. Быть верными своим учителям всегда и во всем они не могли хотя бы уже потому, что учителями их были многие, источники, которыми они пользовались, были в большом количестве и разные, и брали они из каждого то одно, то другое — без всякой обязательности, выборочно, в соответствии исключительно со своими потребностями, с потребностями русской жизни и русской поэзии, как они их понимали.

---

**Л. С. ШЕПТАЕВ**

## **ИСТОРИЧЕСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И ТРАДИЦИИ В ПРОЗЕ РАЗИНСКОГО ЦИКЛА**

Когда мы говорим о времени происхождения какого-нибудь фольклорного явления, жанра или фольклорного цикла, мы обычно ограничиваемся тем, что подбираем изучаемому произведению и циклу эпоху, устанавливаем ему историческую почву, сличаем факты в песне и в истории, изучаем события, детали их, имена, географические названия. Так повелось от И. П. Сахарова, П. А. Бессонова, Н. И. Костомарова. Но это ошибочно, так как при хронологическом приурочении не учитываются кроме исторической действительности другие факторы происхождения фольклора и из них такая важная сторона вопроса, как фольклорная традиция. При изучении роли фольклорной традиции в этом процессе мы не задаемся вопросами, которые пора ставить. Какую роль играет

традиция в появлении фольклорного произведения? Что важнее для возникновения нового фольклорного произведения — историческое событие или фольклорная традиция? В какой связи находятся эти два момента? Взаимоисключают ли они друг друга? и др.

Ставить подобные вопросы полезно на особом фольклорном материале. Это должен быть давно и четко оформившийся цикл, с изученными историческими условиями происхождения. На этом цикле ясно бы выступало, что идет от истории и что остается на долю традиции. И чтобы можно было прояснить, какая традиция, когда и при каких обстоятельствах в свою очередь возникла и какие элементы она могла изучаемому произведению передать. В свете этих встающих перед нами вопросов чрезвычайно интересна предыстория разинской прозы, предыстория повествований разинского цикла.

Особенно наглядна роль традиции в самых «типичных» разинских мотивах волшебного порядка, связанных с волшебными свойствами атамана, отсутствующими в подобном качестве в образах всех других атаманов XVII и XVIII вв., как в повествованиях о них, так и в песнях, потому что волшебные черты в образах других атаманов связаны с широким позднейшим влиянием на них того же разинского цикла.

Заметное место занимают в повествованиях разинского цикла колдовские сюжеты и мотивы, в которых содержание действительности столь фантастически преобразено и настолько деформировано, что часто она не ощущается. Истории здесь просто нет. Таков мотив «Разин летает по воздуху». В то же время в отличие от нейтрального ковра-самолета из волшебной сказки разинский транспорт имеет свои «исторические» специфические особенности. Кошма-самолетка Разина является «малым» транспортом, обслуживающим персонально героя на недалекие расстояния и предназначенным, главным образом, на мгновенное исчезновение героя. Употребляется кошма-самолетка при внезапных решениях героя: «Вздумал куда — сел на кошму и полетел, куда надо». Это большое боевое орудие передвижения партизанской войны.

Бесспорно, что волшебные мотивы разинского цикла восходят к предшествующим явлениям народной традиции, которая еще до разинского восстания отразилась в литературе разинского цикла XVII в. Савва Грудцын также летает на чёрте по воздуху, так как за одну ночь перемещается за «две



тысящи поприщ»<sup>1</sup>. Еще раньше тема полета на чёрте отразилась в агиографии, в житиях. Епископ новгородский Иоанн летает на чёрте в Иерусалим. Попали они сюда, конечно, из волшебной народной сказки. У Гоголя в повести «Ночь под рождество» разработан этот фольклорный мотив: кузнец Вакула летит на чёрте в Петербург за царицыными черевичками для Оксаны.

Тема «Разин стряхивает оковы» также чисто фольклорного характера и предшествует разинскому циклу. Аввакум, рассказывая о чуде освобождения от оков, употребляет фразеологию сказки: «железа все грянули с меня» (Житие<sup>2</sup>); в другом случае «железа рассыпалися» (там же, 50). Чудо, по замыслу автора, является проявлением небесной воли, однако оно несет все признаки сказочного просторечного оформления («грянули», «рассыпалися»). Нельзя, конечно, думать, что разинский сказ пошел от подобной фразы Аввакума. Наоборот, бесспорно, что у самого Аввакума этот мотив восходит к более раннему фольклорному мотиву. Хотя эта сцена приведена у Аввакума в его «Житии», написанном в 1672—1673 гг., т. е. после смерти Разина, но во вторую ссылку в Пустозерск Аввакум попал в 1667 г. Не позже этого времени, по-видимому, и мог Аввакум слышать подобный фольклорный мотив.

Именно в аспекте этого устного поэтического мотива становится понятным то исключительное обстоятельство, что после поимки, вплоть до отправления Разина в Москву, последний был прикован цепями к двери в притворе Старо-Черкасского собора, чем, по убеждению современников, нейтрализовалась его волшебная сила.

Большой раздел цикла с легендами и преданиями о неуязвимости Разина также не является чем-то новым в народном творчестве 1666—1671 гг. Таков мотив «Разин неуязвим». Дашков, сообщая царю в 1667 г., что «Разина ни пуля, ни сабля, ничто не берет», не опирался на какой-либо отдельный частный случай. Подобная легенда была в XVII в. об-

<sup>1</sup> М. О. Скрипиль установил, что «Повесть о Савве Грудцыне» написана около 40-х годов XVII в. См.: «Труды сектора древней русской литературы», т. V. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1947, стр. 250.

<sup>2</sup> «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное». — «Русская историческая библиотека», т. 39; Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1, редакция В, стлб. 202; вар.: редакция А, стлб. 50.

общающей и привычной. Это было проявлением общих колдовских свойств всякого волшебника, в существование которых тогда многие верили. Отсюда огромное количество подсудных ворожбных дел XVI—XVII вв.<sup>3</sup> В этом направлении идут разоблачающие выступления церковных проповедников против «неистовых баб», которые обвинялись не только в том, что летали на метле по воздуху, но и в порче людей, уничтожении посевов, присвоении себе и другим свойства неуязвимости. Существовала повальная вера в волшебство, типичная вообще для средних веков и усилившаяся в XVII в. Колдун (по легендам XIX в.) должен был улыбаться, если били его самого, но кричал и кривлялся, если истязали его тень<sup>4</sup>. Все сказы про колдунов гласят, что убить колдуна можно лишь только особыми средствами и при особых обстоятельствах. Человек, овладевший тайнами природы, приобретает и свойства неуязвимости. Савву Грудцына также «пули не брали» (в чем ему оказывал помощь бес).

Все рассмотренные мотивы разинского цикла, таким образом, бесспорно подготовлены предшествующим развитием русского фольклора. Эти мотивы жили в других разделах фольклора в виде частной, второстепенной тематики. А главное — они бытовали в различных жанрах и фольклорных образованиях: в народных поверьях и демонологических образах и в рассказах о практике колдунов. На всем протяжении истории народа эти мотивы временами влияли в своей совокупности, например, на волшебную сказку. В определенное время вера народа в силу и мудрость своего заступника и вождя вызвала эти мотивы в разинский цикл. Но в этих мотивах нет истории, нет исторических фактов, событий, т. е. в рождении этих мотивов повинна одна только традиция. Роль истории в происхождении большей части из этих мотивов сводится к нулю, что не означает, конечно, наличия буквально под каждым легендарным мотивом определенной, вполне материальной основы (об этом см. дальше).

Наиболее сложно вопрос о роли истории и традиции стоит в тех повествованиях разинского цикла, в которых кроме традиции присутствует в том или ином виде и историческая дей-

<sup>3</sup> Н. Новомбергский. Колдовство в Московской Руси XVI в. СПб., 1906 (Дела о ведомстве и порче, № 1-35, стр. 1—134).

<sup>4</sup> М. Забылин. Русский народ, его обычаи, обряды..., т. 1. М., 1880, стр. 217.

ствительность. Причиной наличия истории в преданиях цикла была длительная полоса брожений и восстаний нашего крестьянства и юго-восточного казачества, предшествующая разинскому движению, национальное движение на Волге при Борисе Годунове, крестьянские выступления в эпоху Смуты, восстания Хлопка Косого, Ивана Болотникова, Медный и Соляной бунты, широко отозвавшиеся в разных городах страны, Псковское восстание 1651 г., и т. д.

В XVI в. уже появляются предвестники этой новой эпохи крестьянских войн в жизни русского народа. Начинается она с разбойничьих движений на Волге и на Дону. В 1569 г. на Дону были так называемые «севрюки». Около 1570 г. разбойники захватили все пространство от р. Урал через Волгу и Дон до Днепра. В 1581 г. Ермак повел в Сибирь свыше 800 человек. По тем временам это были большие военные отряды, ищущие точки приложения сил и противопоставляющие себя феодальному государству.

Вся эта предыстория крестьянских войн типа разинской и пугачевской создает в народном творчестве богатую культуру жанров, сюжетов, мотивов, хорошо использованных позднее, например, в 1666—1671 гг. На это могут возразить, что данная предыстория также порождена какими-то событиями XVI и первой половины XVII в. Между прочим, в некоторых произведениях цикла дело обстоит именно так. Но нужно уметь отказаться от привычной трафаретной логики, от принятых точек отправления и заданных Сахаровым 130 лет назад методов умозаключения. Нужно отвлечься от событий, породивших традицию, и обратить внимание на второй этап жизни этой традиции. Первым был этап рождения традиции, второй же, нужный нам теперь, этап ее влияния на разинский фольклор.

Эта (назовем ее условно) «предразинская» историческая полоса в жизни народа имеет свое отражение в жизни русского фольклора, следы которого остались в современных мемуарных изданиях. За 20 лет до начала разинского движения, в 1646 г. в Шлезвиге была опубликована книга секретаря голштинского посольства Адама Олеария, который был в Московии в 1633, а также в 1636—1638 гг. В книге Олеария отражено немало существовавших в русском народе преданий и рассказов о современных и прежде гулявших на Волге разбойниках.

В книгу Олеария как бы включен своеобразный «справочник-путеводитель» по Волге, в котором любознательный путешественник использует различные устно-художественные иллюстрации. Автор описывает города, мимо которых проплывает вниз по реке, большие горы, утесы, рыболовецкие поселения, довольно широкие притоки Волги и излагает топографические легенды и предания, связанные с этими местами. Большая их часть связана с разбойничьим эпосом. Критерием же отбора приводимых «историй» и «сказаний» (такими терминами переводит Барсов) служит необычность их для иностранца, увлекательность, занимательность рассказываемого. Прочитать об этих «историях» и «сказаниях» Олеарий нигде не мог. По-видимому, следуя на судне вниз по Волге, он слышал подобные истории из уст своих русских собеседников, переводчиков и провожатых, т. е. Олеарий записал разные рассказы, ходившие в народе с определенными сюжетами, строго приуроченными к различным местам<sup>5</sup>.

Рассказы и сюжеты такого же характера зафиксированы в работе по истории разбойничества в Поволжье<sup>6</sup>. В свете записанных Олеарием и Минхом «разбойничьих» историй интересен разинский сюжет «Степан с бугра останавливает баржи». Вот наиболее ранний вариант слухов о нападении Разина на воеводу Беклемишева под Черным Яром в июне 1667 г.: «Пригребли-де к Черному Яру сверху Волгою воровские казаки, атаман Стенька Разин с товарищи в 35 стругах, тысячи полторы и больше, и почали под городом приставать к берегу. И, увидя государевых ратных людей, от города побежали на низ. И на Волге меж Астрахани и Черного Яру воеводу Семена Беклемишева ограбили без остатку, и руку ему, Семену, чеканом прорубили и плетью его били. А Семен Беклемишев, приехав в Астрахань, сказал то ж, что воровские казаки его ограбили и чеканом руку пробили и плетью

---

<sup>5</sup> Адам Олеарий. Подробное описание путешествия гоштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636—1638 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. Перевод с немецкого Павла Барсова, 1868, кн. 1.

<sup>6</sup> А. Н. Минх. Разбой и клады Низового Поволжья (1893). Архив Русского Географического Общества, раздел Саратовский, № 59 (рукопись).

били и вешали его на шоглу и разграбя, поехали на низ Волгою»<sup>7</sup>.

Олеарий и Минх дают сведения о подобных событиях, относя их к первой трети XVII в. В свое время эти события могли стать и становились предметом слухов и толков в народе, а отсюда — и рассказов, и фольклорных повествований. Так (по Минху), в 1659 г. восемьдесят «воровских казаков» напали ночью в Царицынских водах, в ста семидесяти верстах ниже Саратова, на соляной струг московского купца Селиванова, шедшего вверх к Саратову. В это время сверху плыли два струга с украинцами. Украинцев казаки порубили, работных людей (гребцов) заставили нести товары, а может быть и струги, на Иловлю (к Дону).

Подобные сражения в рассказах Олеария иногда даны в непривычных масштабах, с участием тысяч людей. Поводом для основания острожка «Черный Яр» в 1627 г. в передаче Олеария явилось следующее: четыреста казаков напали на плывущий по Волге караван в 1600 судов, казаки пропустили передние суда со стрельцами, а остальных людей перебили. Стрельцы спохватились и вернулись, но уже было поздно, ибо основная операция была закончена и казаки скрылись (Олеарий, стр. 395).

Таким образом Олеарий приоткрывает нам завесу времени над «предразинской» жизнью рассказов о разбойниках. Случаи нападения разбойников на барки, на баржи и лодки Олеарий передает неоднократно, каждый рассказ имеет свои индивидуальные черты, но всем этим рассказам свойственны свободноразговорная структура и краткость передачи событий, т. е. перед нами демонстрируются кратко пересказанные устно-поэтические предания.

Из сказанного вытекает, что подобный разинскому сюжет о нападении на баржи существовал в народе до разинского цикла, если даже начинать его сразу в 1667 г. Аналогичные мотивы, сюжеты, ситуации передавались и обсуждались народом в рассказах раньше, и разинский случай был не первым и не из ряда вон выходящим; он был типичным сюжетом на Волге. До 1667 г. уже существовала определенная

---

<sup>7</sup> Е. А. Швецова (сост.). Крестьянская война под предводительством Степана Разина. Сб. документов, т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 137.

устно-повествовательная традиция. Человек, передававший рассказ о разинском нападении на баржу, манипулировал привычным сюжетом, разработанным следованием эпизодов, определенными культурно-историческими деталями вплоть до языковых художественных средств. Таковы постоянные гиперболы. У Олеария часто фигурируют тысяча, либо полторы тысячи наступающих, либо обороняющихся казаков. В рассказах о Разине тоже по полторы тысячи казаков. Таковы типичные формулы: «побежали на низ». На Волге до сих пор любой капитан скажет о себе со своим судном «побежал на низ». Характерна также эпическая фразеология: «обрабили без остатку», или: «разграбя поехали».

Наряду с традиционными явлениями в этом рассказе имеются уникальные ситуации: хозяин баржи с его именем и фамилией, специфическая форма расправы (вешали на шоглу, руку чеканом порубили, били плетьюми), новые языковые явления: разбойники — «казаки», быстроходный разинский транспорт — «струги».

Таким образом, в повествованиях о Разине выступают приметы традиции, объективно существующей, сложившейся в сознании народа, традиции неоспоримой, немалое определяющей во всяком новом произведении, а наряду с ними черты современных событий, современная история.

Сопоставление рассказа о событии по Волге в 1667 г. «Разин останавливает баржи» с аналогичными старинными сюжетами на эту тему дает, таким образом, ответ на вопрос о том, взаимоисключаются ли при рождении нового произведения такие моменты, как традиция и история? Ответ может быть один — не мешают новому произведению ни традиция и ни история. Тенденция помогает новому произведению оформить создавшееся отношение народа к современности удачной фавулой, образом, конфликтом. Традиция оформляет найденный сюжет в привычных схемах, помогает фольклорному оформлению образов, ситуаций, языка. Конкретно-историческое событие помогает произведению найти актуальный сюжет, при помощи деталей делает его понятным и близким для современников, всячески приближает к сознанию современников.

Наиболее ответствен последний из поставленных нами в начале статьи вопросов: Что в произведении превалирует —

история или традиция? Подобные вопросы о роли традиции и истории в процессе генезиса произведения являются частными вопросами и не могут решаться оторванно от других вопросов и от жизни произведения в целом. Произведение может вступать в разные отношения с традицией. Иногда разинское имя вставляется современниками в готовый, бытовавший раньше каркас сюжета. В этом случае традиция выступает как калька для меняющихся образов. Вот сюжет «Разин в азовской тюрьме». Сначала здесь фигурирует Ермак, потом Разин, потом в XVIII в. Чернышев и, наконец, Краснощек. История этим самым почти зачеркивается традицией. В других случаях («Разинская шуба и воевода») традиция почти молчит, почти не используется. Почти все в этом сюжете продиктовано живым современным материалом годов возвращения Разина из Персии: от событий до образа Разина, от конфликта до художественных средств («Бери, боярин, шубу, да не было б шуму»).

И вообще унаследованные от прошлого предания о разбойниках не всё предсказывают в разинских повествованиях. Традиция чаще влияет не разносторонне, не фронтально по всему составу произведения, а только по некоторым его элементам и аспектам. Выше мы видели, что до Разина родились сюжеты, мотивы, которые органически вошли из разбойничьего эпоса в разинский цикл. Вошли целые ситуации, даже отдельные сцены (остановка барж). Но традиция, например, мало дает для лепки образа героя. Образ волжского атамана не создается до разинского цикла, он не оформился, не воплотил силы, значения и роста повстанческих масс. Он не был почувствован народом хотя бы в художественном замысле. Он и не мог создаться в условиях нешироких частных восстаний Хлопка Косого, Ивана Болотникова и тем более локальных движений волжского разбойничества в XVI в., где формировались кадры повстанцев, но применения себе эти кадры не нашли, восстания не состоялись, в частности Ермак не стал вождем крестьянского восстания.

История также далеко не всегда определяет существо и смысл нового художественного произведения. В основу произведения, даже и не волшебного, может лечь не исторический факт, а чисто бытовой, исторически малозначимый (Разин и персиянка). Там же, где в сюжете история нали-

чувствует, наблюдается свободное обращение с последней. Имеют место случаи поправки истории. Классическим случаем в этом смысле является песня из грозненского цикла «Гнев Грозного на сына». В разинском цикле показательно предание «Расправа Разина с митрополитом» 11 мая 1671 г. Разина в это время не было в Астрахани. И самый вопрос о казни митрополита Иосифа решался задолго до казни в Саратовском казачьем кругу разинцев. А в предании показано, как сам Разин ведет архиепископа на колокольню, в чем-то тщетно уговаривает его, а потом сбрасывает вниз. Рассказывается, как тот хватается за руки Разина и т. д. Это не история, а факт художественного обобщения, форма типизации и индивидуализации, метод художественного мышления народа.

Есть, наконец, произведения, в которых имеет место множественность исторических планов, придуманный сюжет с разновременными, исторически пестрыми реалиями. Таков сюжет «Маша-астраханка», в котором органически сливаются разные планы: возвращение Разина в Астрахань из Персии в августе 1669 г., взятие Астрахани 24 июня 1670 г. и даже элементы пугачевского движения 1771—1773 гг. Такова железная клетка, из которой силой волшебных чар уходит Разин: «Он водою окатился и на Волге очутился». А железная клетка связана с восстанием Пугачева, в ней везли Пугачева в Москву.

Итак ни история, ни предания не являются решающим фактором в формировании произведения в фольклоре. Что же тогда является определяющим в произведении? Традиция и история дают только материал для создания произведения, та и другая дают лишь структурные элементы, из которых народ строит в данный момент своей жизни и борьбы нужное произведение. Основной определяющей силой в творчестве народа является отношение народа к изображаемому в современности, ожидания народа в практике социальной борьбы, его настроения для данного исторического момента, задачи и тактика борьбы, т. е. идейное содержание, идейный замысел, организующие все элементы, черпающие их из традиции и из истории. Конструируется произведение живым смыслом непосредственного отношения народа к текущим событиям в стране, его оценкой происходящего, отношением не только к событиям, но и к лицам, к процессам, к социальным враждебным силам и к своим народным задачам.



Разносторонний, богатый характерный образ Разина появляется только в горячке всенародного восстания 1666—1671 гг., когда народ осознал свою силу, оценил свои возможности, в известном смысле сплотился вокруг вождя, определил программу наступления и борьбы, достиг высоких, высочайших по тому времени, побед над феодалами. Только тогда стал в современном фольклоре разрабатываться этот образ могучего, гордого, нестигаемого борца и предводителя крестьянства, заступника народного, который смело берет на себя всю ответственность за восстание, за битвы и за месть вековым врагам.

Самый стимул появления отдельных неисторичных, чисто фантастических мотивов и эпизодов, как всегда в фольклоре, обязан современности, взрыву восстания. Мотив «Разин летает по воздуху» возник в народе под впечатлением от разинской партизанской тактики боя с внезапным появлением отряда перед врагом (налеты, засады) и с внезапным исчезновением отрядов в неприступных горах и лесах Поволжья XVII в. Подобными же явлениями в практике выхода из-под стражи, благодаря широкой помощи сочувствующего населения, порождены волшебные разинские мотивы: «Разин стряхивает оковы», «Разин выходит из заточения», а отказом пушкарей и стрельцов завязать пушки и пищали ядрами и пулями порожден мотив «Разин неуязвим».

Полученные выводы имеют значение не только в ограниченных рамках цикла. Разинский материал для этой темы лишь наиболее отчетлив и показателен.

---

## В. К. АРХАНГЕЛЬСКАЯ

### А. И. ЭРТЕЛЬ — ФОЛЬКЛОРИСТ

В истории русской фольклористики А. И. Эртелю отведено скромное место. Он считается типичным представителем «позднего народнического фольклоризма». «Преобладание религиозно-мистических элементов, идеализация народного предания и патриархального быта в целом являлись характернейшими чертами этого нового фольклоризма», — писал М. К. Азадовский<sup>1</sup>. Известный советский фольклорист поместил А. И. Эртеля рядом с Засодимским и Златовратским с их идеализацией деревни и верой в особую народную правду и исконно народные идеалы<sup>2</sup>. При этом Азадовский основывался только на романе Эртеля «Гарденины» (1888). Между тем известное произведение Эртеля «Записки Степняка» писались еще в пору деятельности революционного народничества (конец 70-х — начало 80-х годов) и уже оно отмечено критическим отношением к патриархальным народническим идеалам. Работа над «Записками Степняка» и «Волхонской барышней» (1882—1883) сопровождалась особенным интересом Эртеля к фольклору, к собиранию его.

Фольклористические интересы Эртеля как собирателя

---

<sup>1</sup> История русской фольклористики. М., Учпедгиз, 1963, стр. 225.

<sup>2</sup> Там же.

народного искусства, начавшего свою работу под непосредственным влиянием А. Н. Пыпина, были попутно затронуты М. Я. Мельц. «Отметим, — пишет она, — что в научной литературе пока совершенно недостаточно освещена большая собирательская деятельность Эртеля...»<sup>3</sup>. И она цитирует письма Эртеля к Пыпину от 1885 и 1886 гг., свидетельствующие о подлинной заинтересованности писателя собирательством и стремлении его поставить это дело широко и на научную основу.

Следует принять во внимание то, что ко времени обсуждения с Пыпиным в письмах вопроса о записи народных произведений Эртель уже был автором «Записок Степняка», явственно обнаруживших его интерес к быту народа и его «духовному добру» и хорошую осведомленность в них, вытекающую из непосредственного знакомства писателя с жизнью крестьян. «Я был свой человек в застойной, в конюшнях, в деревне «на улице», на посиделках, на свадьбах, везде, где собирался молодой деревенский народ»<sup>4</sup>. В двадцать один год он чувствовал, что знает жизнь народную «лучше и глубже» П. В. Засодимского<sup>5</sup>, которым в юности он был увлечен и который ко времени знакомства с Эртелем был уже автором известной «Хроники села Смурина». С детства близко соприкасаясь с простонародным бытом, Эртель не мог не знать народных песен. Юношеские незрелые стихотворные опыты Эртеля отразили его знакомство с народными песнями: он включает сюжет «Моздокской степи» в поэму «Ночь на покосе»<sup>6</sup>, которая осталась незаконченной.

Знаком Эртель был и с преданиями о Разине и Пугачеве и видел в них народную историю, а также удаливость — черту национального характера. Народные песни пелись в семье рано женившегося Эртеля. В письме к нему от 26 декабря

<sup>3</sup> М. Я. Мельц. А. Н. Пыпин и русская фольклористика конца XIX — начала XX в. Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии, II. — «Труды Института этнографии им. Н. И. Миклухо-Маклая». Новая серия. Т. 85, М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 128.

<sup>4</sup> Автобиография А. И. Эртеля (письмо к В. Г. Черткову). — В кн.: Письма А. И. Эртеля. Под ред. и с предисл. М. Гершензона, М., 1909, стр. 12.

<sup>5</sup> Там же, стр. 18.

<sup>6</sup> Отдел рукописей Гос. б-ки СССР им. Ленина. Ф. 349, папка 3, ед. хр. 7. Цитируемые в дальнейшем письма А. Н. Пыпина, рукописи Эртеля находятся в этом фонде.

1877 г. Засодимский вспоминает о святках, проведенных им в семье Эртелей и, сожалея о болезни жены Эртеля Марии Ивановны, пишет: «Желательно, чтобы для праздников по крайней мере она повеселила вас, поплясала бы, как в прошлый год, и попела бы вам песенки деревенские, которые петь она такая мастерица»<sup>7</sup>. И много лет спустя Засодимский с удовольствием вспоминал о поэтичных святочных вечерах на хуторе Эртеля в Усмани<sup>8</sup>.

Подлинно народные песни и песни, стилизованные писателем под народные, простонародный быт в самых различных сторонах вошли в «Записки Степняка», и Пыпин, первый их читатель, не мог не почувствовать сильной стороны дарования Эртеля как этнографа. В этом мнении его утвердили и очерки «Поездка на Волгу», напечатанные в 1881 г. в газете «Порядок» (№ 277 и 310), пробудившие и личные воспоминания замечательного ученого. В очерках Эртель не оставил без внимания Волгу как «свидетельницу коренного русского духа, ...колыбель голытьбы и свободы». При знакомстве с окрестностями Саратова, при взгляде на «сумрачную» гору вниз по течению ему «с поразительной ясностью представилась Волжская старина, ...показалось, что гора эта, нетронутая культурой, не задетая цивилизацией, упрямо смотрит на цивилизованный город, на культурный люд, кишачий на улицах, и с грустью вспоминает о диких временах «понизовой вольницы», когда вниз «по матушке по Волге» погодушка рзметывала разукрашенные струги с добрыми молодцами атаманами».

От этих строчек веет скорее литературным, чем непосредственным знакомством Эртеля с волжскими песнями, но нельзя не признать, что им уловлена характерность тематики и эмоционального настроения поэзии волжских удалцов. Из написанного раньше поездки по Волге очерка «Степная сторона» (1880) видно, что Эртелем замечались особенности в фольклоре различных местностей. По наблюдению героя (Батурина), в родной ему степной стороне не поют «тех исторических песен, которыми славится Поволжье». Житель степной стороны не помнит ни Стеньки Разина, ни Ермака Тимофеевича. В его песнях и помину нет «ни о Владимире Красном

<sup>7</sup> Ф. 349, папка 10, ед. хр. 22.

<sup>8</sup> П. Засодимский. Из воспоминаний. М., 1908, стр. 442.

Солнышке с его сильно-могучими богатырями..., ни о понизовой вольнице с ее атаманами и удалыми есаулами, разъезжающими в разукрашенных косных лодочках вдоль по матушке по Волге»<sup>9</sup>.

Именно фольклорный аспект очерка «Поездка на Волгу» затронул Пыпина, и в письме от 10 ноября 1881 г. он писал Эртелю: «Сегодня с удовольствием прочитал Ваш очерк в «Порядке». Это мои родные места, к которым с разных сторон имею великое пристрастие. Вот если бы Вам можно было сменить Вашу жизнь на «хуторе» (хоть временно) на житье в волжском крае, это, кажется, дало бы Вам много любопытнейшего материала, общественно-бытового, пейзажного и поэтического. — Волга мало изучена, и это жалко!»<sup>10</sup>. Через год Пыпин снова возвращает Эртеля к этой мысли: «...с своей стороны я очень бы желал, если бы к работе беллетристической присоединилась у Вас, в виде отдыха и развлечения, работа этнографическая, более простая и скромная, но тем не менее чрезвычайно полезная» (7 октября 1882 г.). По мнению Пыпина, писателю следует обратиться к этнографической работе и потому, что в то «раздраженное время», когда «нелегко говорить о высоких человеческих идеалах», в тот «исторически тяжелый период», когда по цензурным условиям не все можно напечатать, применение своим силам можно найти в этнографии, нравоописании, собирании суеверий, преданий, «отложив на время поэзию и раздражающие мысли» (от 5 сентября 1882 г.). Он внушает Эртелю настроить себя на эту «объективную или описательскую работу... только бы поменьше цифр и побольше бытовых подробностей... работа подобного рода — весьма серьезное дело! Это дело, входящее в область науки, а эта область такая же, как и область поэзии — до нее надо подниматься. Затем нужна работа».

Не сразу предложение Пыпина было принято Эртеlem. В письме от 17 сентября 1882 г. он даже отстраняется от этого дела: «По части этнографии вряд ли. Впрочем пришлю Вам кой-что, касающееся Самарской губернии»<sup>11</sup>. Спустя

<sup>9</sup> А. И. Эртель. Записки Степняка. М., ГИХЛ, 1958, стр. 14 (в дальнейшем ссылки на это издание).

<sup>10</sup> Ф. 349, папка 11, ед. хр. 53.

<sup>11</sup> Рукописный отдел ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Ф. 621, ед. хр. 1021, № 24.

месяц для напечатания в «Вестнике Европы» Эртелем был послан очерк «Самарская деревня» (письмо от 16 октября). Материал для него был собран раньше, летом 1881 г. во время поездки в деревню Хилково Самарской губ.<sup>12</sup>, но мысль о создании на нем очерка о деревне на переломе скорее всего возникла под влиянием писем Пыпина, а также его историко-литературного обзора «Изучения русской народности», печатавшегося в «Вестнике Европы» в 1881—1883 гг. Именно осенью 1882 г. и, вероятно, в связи с предложением Пыпина заняться собирательством Эртель принялся за чтение его обзора. Труд Пыпина, напечатанный к этому времени лишь наполовину, сыграл немаловажную роль в обращении Эртеля к целенаправленной этнографической работе, которой он оставался верен в течение нескольких лет. Основное направление этого труда — показ постепенного овладения литературой народностью в результате накопления фольклорно-этнографических материалов, благодаря которым стал «доступным» внутренний смысл народной истории, а теперь «новейшая наука ставит уже вопрос о народной психологии»<sup>13</sup> — было близко автору «Записок Степняка» и «Волхонской барышни». Важна для Эртеля и указанная Пыпиным практическая сторона такого знания: «Историческая задача общества ясна: это стремление к тому, чтобы народ избавился, наконец, хотя бы от крупнейших бедствий своего нынешнего существования; получил возможность правильного развития своих материальных и нравственных сил; получил действительную, а не номинальную свободу и обеспечение от всяких насилий и произвола; получил возможность выйти из умственного младенчества, сознать и осуществить свои общественные и политические идеалы»<sup>14</sup>. Не случайно Эртель с одобрением писал Пыпину о солидной и строгой постановке им «захватывающего вопроса. Знаете, до чего важна такая постановка теперь, когда в обществе идут такие колебания и явно назревает разочарование!... Ведь опираясь на них, на эти статьи Ваши, да еще на некоторые работы, можно ведь целую руководящую программу построить — легальную и

---

<sup>12</sup> Хранится в рукописном архиве Эртеля. Ф. 349, папка 4, ед. хр. 20.

<sup>13</sup> А. Н. Пыпин. Изучение русской народности. Историко-литературный обзор. — «Вестник Европы», 1881, № 8, стр. 760.

<sup>14</sup> Там же, стр. 757.

между тем законченную» (от 24 октября 1882 г.)<sup>15</sup>. Эртелю открылась в статьях Пыпина программа изучения народа, и в дальнейшем, собирая песни, он не ограничится записью текста, а будет выяснять, что уходит из памяти и почему, что деревня приобретает; он будет искать в фольклоре историю народа, прошлую и настоящую: собирательство станет для него народоведением.

В письмах к Пыпину Эртель не раз выскажет сомнения в этнографической добротности своего очерка «Самарская деревня». Материал, легший в основу его, собирался для публицистических целей: продемонстрировать убожество духовной жизни деревни и предложить путь приобщения народа к подлинной культуре. «Самарская деревня» представляет собой типичный публицистико-этнографический очерк.

Очерк «Самарская деревня» явился результатом знакомства Эртеля с деревней Хилково Самарской губернии. Здесь он записал 53 текста, главным образом образцов любовных, но также рекрутских, исторических, свадебных песен и причитаний<sup>16</sup>. Многие из них он включил в очерк, подвергнув при этом незначительной правке грамматические формы отдельных слов. Песням принадлежит ведущая роль в идейной концепции очерка: они должны иллюстрировать мысль автора о глубине перемен в патриархальной деревне, захвативших и исказивших духовную жизнь народа. На исторических песнях ему особенно убедительно видится процесс подтачивания «идеи поэтической красоты» новыми, «трактирными», веяниями. В песне о сынке Разина они из «воеводы» сделали «губернатора» и одели героя в ентовую шубу. «Эти же веяния, по всей вероятности, изгнали из народной памяти более содержательные и поэтические песни, а старую песню о Ваньке-ключнике превратили в нескладный и прозаический пересказ»<sup>17</sup>. Кроме песни о сынке Разина, в очерке даны песни о Платове-казаче и о графе Паскевиче. Тексты о разинском сынке и о графе

<sup>15</sup> Рукописный отдел ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Ф. 621, ед. хр. 1021, № 27. Выделено Эртелем.

<sup>16</sup> Ф. 349, папка 4, ед. хр. 20. Свадебные песни и причитания, находящиеся в архиве Эртеля, записаны для него каким-то другим лицом и сопровождаются краткими замечаниями о месте каждой в обряде.

<sup>17</sup> А. Эртель. Самарская деревня. (Фотография). — «Этнографическое обозрение», 1910, № 3-4, стр. 138. Эту песню Эртель считает также исторической.

Паскевиче очень плохой сохранности. Эртель отказывается видеть в модернизации проявление творчества, справедливо расценивая ее как нарушение исторической и художественной правды, искажение текста. Видимо, именно из-за этих песен М. М. Стасюлевич не принял очерк к публикации в «Вестнике Европы». Редактор-издатель «Вестника Европы» считал, что они лишены всякого смысла и художественности, о чем он и писал Эртелю в письме от 30 октября 1882 г. Не отрицая научной ценности таких сырых материалов, он хотел защитить читателей «от не совсем чистого потока quasi-народных песен»<sup>18</sup>. Эртель не мог согласиться со Стасюлеви-чем, поскольку прежде всего такие песни поддерживали концепцию очерка, и очерк пролежал до 1910 г., когда был напечатан без сокращений<sup>19</sup>.

Исторические песни Эртель записал со слов исполнителей, явно забывших их. Специальные поиски и повторные записи могли бы дать полноценные тексты, ибо все эти сюжеты еще долго жили в Поволжье. Но в тетради Эртеля каждая из песен записана лишь однажды. О той же скудости духовной жизни, бедности знаний и интеллектуальной неприязнательности хилковцев свидетельствовали и их рассказы, вроде быличек об ужé, который собственным телом заткнул отверстие в ковчеге Ноя, спас его от гибели и в награду получил от бога «на голову венец» в виде желтого пятна; или другой — о целебных свойствах ужа, выбравшего болезнь «из нутра» крестьянина и поставившего его на ноги. Суеверия, заговоры, — все это интересует Эртеля не как отголосок поэтической старины, а как живая современность, наглядно свидетельствующая об убогости интеллекта хилковца. Здесь нет места идеализации старины или народного предания. Эртель не верит в то, что обуржуазивание деревни изменит к лучшему ее культуру и поведет мужика к иной жизни. Новые песни неизбежно вступят в деревню, «ввиду того, что за ближним сыртом пронзительно воет локомотив-купеческой паровой молотилки, и паровой плуг с глухим стечением разрывает жирную новилку, а на сельские вечеринки начинают ходить молодцы в «пинжаках» и провозвещают

<sup>18</sup> Ф. 349, папка 12, ед. хр. 14.

<sup>19</sup> В архиве писателя сохранилась фотокопия очерка с авторской рукописи. Ф. 349, папка 3, ед. хр. 29.



восприимчивой деревенщине самые что ни на есть «городские «идеалы...»

В высокой оценке Эртелем традиционного искусства не следует видеть идеализацию патриархальной старины, — просто он отдавал ему должное. Эртель не зовет возвратиться к старине, для него ясно, что это невозможно. И если уже нет творчества «в прежнем направлении», если деревне угрожает «трактирная» поэзия, то не лучше ли деревне отказаться от деревянной самобытности и «отравиться» поэтами интеллигенции — Пушкиным, Некрасовым, Кольцовым? «Смена неизбежна, — пишет он. — Необходимо только выбрать: либо «последнюю тучу рассеянной бури», либо «охо-хо-шки»<sup>20</sup>. Особую роль в приобщении деревни к подлинной культуре Эртель отводит школе и учителю — «Только школьный учитель» отомкнет замки, за которыми скрыт от деревни «великий песенник народный Кольцов». Школа — «это почти единственный рецепт, сила которого несомненна». Так Эртель в традициях своего времени отвечает на вопрос о том, где же проходит дорога, могущая вывести деревню из ее теперешнего полудикого состояния, отсталости и невежества. Иного решения в условиях правительственной реакции он и не мог предложить.

Такому научно-публицистическому осмыслению процессов экономической и духовной жизни деревни у Эртеля предшествовало художественное их воплощение. В «Визгуновской экономии» (1880) капитализация деревни представлена Эртелем в часто трагичных судьбах помещиков, земледельцев, бывших дворовых. Новое пришло в повседневный быт, эту наиболее консервативную область жизни крестьянства, оставленную многовековыми традициями. В развлечениях молодежи «экономии» по-прежнему важное место занимают «вечерушки». Но сюда проникает «романец», приносит же его купеческий приказчик из Коломны, «толстый краснорожий красной с сладкими ужимочками и кудрявой речью»<sup>21</sup>. Фигура эта глубоко несимпатична Степняку, и сатирический эффект в ее изображении возрастает при передаче исполнения

<sup>20</sup> Эртель недооценил новый песенный жанр. Совсем иначе отнесется к ним его современник Г. И. Успенский, увидевший в «новых народных стишках» свидетельство живучести творческой народной мысли (Полн. собр. соч., Изд-во АН СССР, т. 12, стр. 45).

<sup>21</sup> А. И. Эртель. Записки Степняка, стр. 143.

им «романца» «Выхожу один я на дорогу». И в без того искаженный текст Эртель ввел слова, не только лишаящие песню простоты и искренности, но до смешного обесмысливающие ее:

Выхожу один я на дорогу,  
Преодо мной, мы скажем, путь блеснит,  
И пустынный славит бога,  
И с звездами, скажем, говорит.

О преднамеренности этого дальнейшего искажения текста самим писателем свидетельствует его черновая «Записная тетрадь», в которой имеются наброски к «Визгуновской экономии» и тот же первый куплет «романца», но с добавочными вставками слов «мы скажем» и «скажем», сделанными Эртелем сверху второй и четвертой строк<sup>22</sup>. Но господствуют на «вечерушках» неизбежные «охо-хо-шки». Мнение Эртеля, автора «Самарской деревни», совпадает с мнением Степняка о новых песнях: это одна «из тех бессмысленных и пошлых песен, которыми возвестилось нашей глуши пришествие «цивилизации»<sup>23</sup>. Тексты «охо-хо-шек» даны Эртелем в «Идиллии» (1881) при описании масленичного разгула в Красном Яре. Масленичное веселье у попа, в деревенском кабаке и на улице обставлено именно припевками. Картина, соприносящая исполнение девками «охо-хо-шек» (они их не пели, а «орали во всю мочь»), отталкивающая: перед толпой девок «ломались две бабенки, неистово потрясая платками и как-то неестественно выворачивая груди»<sup>24</sup>. Смешны попадья Лизавета Петровна и фельдшер, переговаривающиеся под гармошку припевками<sup>25</sup>. «Охо-хо-шки» как искусство вызывает решительное осуждение Эртеля и всех его положительных героев. Но, прежде всего, они на устах молодежи, и они неизбежны, поскольку деревня расстается с патриархальным бытом. Возрождение его немислимо. В этом Эртель не сомневается. В июне 1881 г. в письме к Пыпину он писал: «Вот то-то поругают меня близорукие народники за «Идиллию»! (за Масленицу в Красном Яру) — По иным народ ведь «панька», какие бы свойства ни проявлял он»<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Ф. 349, папка 4, ед. хр. 24, л. 168.

<sup>23</sup> А. И. Эртель. Записки Степняка, стр. 147.

<sup>24</sup> Там же, стр. 403.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Ф. 621, ед. хр. 1021, № 10.

Наборы припевов как бы обрамляют повесть «Волхонская барышня» (1883), рассказавшую о крушении планов народника Ильи Петровича Тутолмина. Он мечтал преобразовать крестьянскую жизнь на базе старых общинных отношений: «Община — в экономической жизни, песня и сказка — в бытовой, обычай — в юридической, — вот веки, по которым долженствовало направиться этому развитию»<sup>27</sup>, — размышлял он. Но уже въезд Тутолмина в деревню Волхонку Воронежской губ. не сулит ничего хорошего его планам: он сталкивается с тем, что исконные песни забываются, зато с особенным вкусом исполняются «модные», «новейшие, собственного изделия»: «За рекою кабель бреша, А мой милка кудри чеша...» и т. п. (всего около 30 строк). Тутолмин называет их «гадостью», «подлыми», но все-таки записывает в свою тетрадку. Завершается повесть отъездом Тутолмина из Волхонки. Тот же возница Мокей предлагает ему записать песню, которую «девки от табашника переняли»: «Купил Шаша две бутылки. Одна — пива, другой — ром...» и т. п. Но Тутолмин больше не хочет писать.

Начав и завершив «Волхонскую барышню» новыми песнями, Эртель тем самым придал им значимость символа: они олицетворяют новую деревню («Новое время — новые песни!»), которая при близком знакомстве неизбежно должна разочаровать народников и развенчать их планы.

Иначе, с подлинной симпатией и опять-таки в полном согласии с Эртелем Степняк отзывается о традиционных народных песнях. Он описывает исполнение «старинской» песни «Уж вы, ночи мои, ноченьки», захватившей всех присутствовавших на «вечерушках». Для Степняка старинная песня прекрасна, глубоко национальна и содержательна: «Полилася песня горькая и унылая, как Русь»<sup>28</sup>. Традиционные песни в «Записках Степняка», как правило, «увязаны» с натурами одаренными, глубокими (Ульяна в «Визгуновской экономии», Егор в «Полоумном», Семен в «Моих домашних»).

Итак, литературный и фольклорный материал в произведениях Эртеля часто уточняет общественную позицию ге-

---

<sup>27</sup> А. И. Эртель. Волхонская барышня. М. — Л., ГИХЛ, 1959, стр. 49.

<sup>28</sup> А. И. Эртель. Записки Степняка, стр. 148.

роя. Включение его в арсенал художественных средств характерно для времени 70 — 80-х годов, когда литературное произведение одновременно было и исследованием народной жизни, а писательское слово ожидалось прогрессивной общественностью как откровение.

До сих пор народное творчество было для Эртеля явлением деревенской жизни, ярким художественным штрихом и поэтическим аргументом в рассказе о пореформенной деревне. Скоро фольклор сам по себе захватывает внимание Эртеля. Его занимает весь круг проблем, которыми интересуются фольклористы: темы, сюжеты и их варианты, социальные мотивы в фольклоре, процессы, характерные для его бытования, методика записей. Свою фольклористическую деятельность Эртель ставит в зависимость от мнения и руководства Пыпина, впервые натолкнувшего его несколько лет назад на мысль о собирании народного творчества как деятельности практически важной.

Возвращение к мысли о собирательстве связано с административной ссылкой Эртеля в Тверь. В ноябре 1885 г. уже из Твери Эртель снова пишет Пыпину о своих фольклористических занятиях, которые, судя по письму, становятся целенаправленнее, специальное: «В деревне мы, совместно с женой, собирали песни и записали их около 200 в одном только сельце, состоящем из 40 дворов. Теперь все ищу печатных сборников, чтоб сравнить нами записанное и узнать, насколько оно имеет цену. Но, во всяком случае, отныне, при всяком удобном случае, буду пополнять свое мизерное собрание, ибо в этой работе нашел я большую прелесть. Я написал для «Рус. ведомостей» статью о песнях, собранных нами, и пошлю Вам ее, когда она будет напечатана; там у меня приведено много отрывков из тех песен, которые показались мне наиболее интересными. Буду ждать тогда Ваших указаний»<sup>29</sup>. Из очерка<sup>30</sup>, о котором Эртель сообщал Пыпину, видно, какими приемами он добивался точности записи, и эти его способы вполне научны. «Записывание происходило так: песня писалась вслед за голосом, затем прочитывалась вслух; что не так — бабы поправляли. Иногда же — особливо если пес-

<sup>29</sup> Ф. 621, ед. хр. 1021, № 36.

<sup>30</sup> А. Эртель. Житье в деревне. — «Русские ведомости», 1885, № 341, 11 декабря.

ня «частая» — записывалась «сначала со слов, а потом уже пелась и с голоса поправлялась». За песни, которые ежедневно приходили петь три бабы, «давались деньги». По мнению Эртеля, те 185 текстов, которые они с женой записали, едва ли исчерпали репертуар деревни. Но он тут же замечает, что многие из песен «только с грехом пополам хранятся в памяти и на «улице» не поются. Таких вышедших из моды песен смело наберется <sup>4/5</sup>».

Признаком умирания старинных песен Эртель считает забывание исполнителями значения слов, что ведет к искажению текста. Появление «мозаичных» (контаминированных) песен он также рассматривает как порчу и забывание. Он замечает, что «играются» песни с новыми оборотами слова, «в которых смутно отражены городские понятия и взгляды». Мимо него не прошел тот действительный факт, что хорошо помнятся свадебные песни. «Затем не выходит еще из моды такая старая песня, к напеву которой очень привыкли и которая исстари поется большою толпой при возвращении с работ и в других подобных случаях».

Эртель столкнулся со «странным» фактом исключения «огромных периодов русской истории» из народного творчества («татарское иго отразилось едва ли не в одной колыбельной песне «о полоняночке»). Трудно себе представить, чтобы Эртель не знал русских исторических песен: еще в 1883 г. он писал Пыпину о своем знакомстве с десятью выпусками песен Киреевского<sup>31</sup>. По-видимому, речь идет о скудности исторических песен на Орловщине, где он занимался собирательством. Здесь он записал песню о смерти Александра с «отвалившимися» начальными строками, старую песню «В 31 году объявил поляк войну...», — о других он не упоминает. Обращает его внимание и то, что крепостное право почти не оставило следов в поэзии народа. В очерке он цитирует «отрывок» величальной свадебной песни, где «мельком» говорится о крепостном праве. Он пишет: «В этой песне жених говорит невесте:

...Я хочу ж тебя, друг, покинуть,  
Я хочу ехать во иной город —  
В свою вотчину, во боярщину;  
Буду суд судить да рассуживать,

<sup>31</sup> Ф. 621, ед. хр. 1021, № 29.

Буду деньги брать да расчет держать:  
Уж я с правого возьму сто рублей,  
С виноватого возьму тысячу, —  
Снаряжу тебя лучше барыни...»<sup>32</sup>

Текст этой песни оставляет странное впечатление. Он уникален. В нем трудно узнать свадебную песню. В то же время строки его напоминают песню о Щелкане Дудетьевиче. Нет никаких оснований подозревать Эртеля в сочинительстве, но настоящий текст представляется фольклорной стилизацией неизвестного автора. Подобные ей попадали в народный репертуар<sup>33</sup>. Интерес Эртеля к такого рода песням и настойчивые их поиски могли заставить певцов припоминать давно неисполнявшиеся, а значит, полузабытые. О том, насколько серьезно Эртеля занимал вопрос об отражении в песенном народном творчестве взаимоотношений антагонистических классов, свидетельствует и интерпретация им лирической песни «Я по бережку похаживала»: в заигрывающих офицерику молодого он видит «отношение дворянина-ферлакура к крестьянке»<sup>34</sup>.

Отсутствие таких песен не может обмануть Эртеля. Ему хорошо известно, что в народе зреют «воинствующие настроения». Они куются в сектах. На них он обращает внимание в тетради крестьянина Тимофея Бондарева, обработанной Л. Толстым. Эرتель замечает, что эти-то настроения «обошел» Толстой. Между тем Бондарев — страстный поборник поруганного права, возмущенный до глубины души обличитель «великосветского класса», «ему негде взять терпения и притворства, чтобы говорить дружелюбно и ласково с белоручками, от которых страшно обижены миллионы людей...»<sup>35</sup>.

В архиве Эртеля нет орловских материалов, на которых построен его очерк. Между тем включенные в очерк песни не все воспроизведены точно. В письме к Пыпину от 7 января 1886 г. он сетовал: «К сожалению, несколько мест из приведенных песен я принужден был согласиться выкинуть: ре-

<sup>32</sup> А. Эртель. Житье в деревне.

<sup>33</sup> В рассказе В. Г. Короленко «Художник Алымов» есть подобная песня о взятии Иваном IV Новгорода.

<sup>34</sup> А. Эртель. Житье в деревне.

<sup>35</sup> А. Эртель. Народ и общество. Цитирую по беловому автографу. Ф. 349, папка 3, ед. хр. 5, 1886 г.

дакция нашла, что слова и образы в этих местах чересчур рискованны для помещения их на страницах газеты — рискованны, ибо несколько скабрёзны»<sup>36</sup>.

Материалы писем и этнографических очерков говорят о том, что у Эртеля скопилось значительное количество записей, что он отчетливо представляет себе важность вариантов в суждениях о жизни и судьбах народных песен. Знание их (прежде всего из практики) позволяет ему говорить о разрушительном воздействии времени на традиционные песни. В том же очерке «Житье в деревне» он сожалел о том, что отсутствие сборников Стаховича, Якушкина, Шейна и других лишает его возможности «сделать тот весьма любопытный анализ песен, который только и доступен при сравнении их с другими, — при сличении и сопоставлении различных вариантов». Эртель в полной мере оценил значение варианта в изучении народных песен.

Пыпин, одобряя статью о песнях, рекомендует искать пути публикации собранных Эртедем текстов (письмо от 5 декабря 1885 г.). Эртеля же все более и более увлекает собирательство. Он строит планы расширения этой деятельности. В письме к Пыпину от 7 января 1866 г. он писал: «... с этих пор я каждое лето буду собирать их и, когда нарастет солидное количество, прибегну к Вам за советом». Он мечтает в будущем отправиться на Кубань, «а по Волге, от Твери до Саратова, уже непременно весной проеду и думаю по дороге записать много, якшаясь с пассажирами III класса». В письме к Пыпину от 4 марта 1886 г. он сообщает ему о своем намерении поехать к кубанским казакам, где «уцелели песни старого склада».

Что касается публикации, то Эртель мечтает издать большой сборник, в который вошли бы записи А. С. Пругавина (до 1000 номеров), Л. Ломовской и его собственные, но пополненные. При этом он озабочен тем, чтобы сборник не был «простой грудой материалов». По-видимому, непосредственные наблюдения над изменениями песен приводят Эртеля к мысли о посюжетном их расположении в сборнике и с учетом вариантов. Он пишет в том же письме: «... мы с Пругавиным предполагали вместе с песнями, записанными нами,

---

<sup>36</sup> Ф. 621, ед. хр. 1021, № 37.

поместить и наиболее характерные варианты, известные по прежним сборникам»<sup>37</sup>.

Планы Эртеля об издании большого сборника получили горячую поддержку Пыпина, который предупреждает лишь о необходимости «строго держаться слышанного, не позволять себе ни малейшего «редакционного» прибавления и убавления (последнее только при цензурной невозможности)». Поддерживая планы Эртеля о поездке на Кубань, которая, по мнению Пыпина, сулит «этнографическое богатство», он пишет о необходимости приготовиться к такой поездке, прочитав литературу о гребенском крае. «Поверьте, это может быть дело серьезное и для вас любопытное и полезное — и с чисто литературной стороны, как тема статей, и с этнографической» (от 6 марта 1886 г.).

Планам Эртеля не суждено было осуществиться. Не состоялась его поездка на Кубань: «по высочайшему повелению» он должен был два года прожить под гласным надзором полиции. Местом жительства он избрал Тверь. На первых порах он не оставляет мысли о дальнейшей этнографической работе. В письме Пыпину от 5 мая 1886 г. он сообщал, что вербует себе помощниц с «мест» и уже получает от них записи. Сам же Эртель намеревался ехать в Самарскую губ. для пополнения своего собрания<sup>38</sup>.

Пыпин в ответном письме, тревожась за качество записей новых помощниц Эртеля, предупреждает о том, что необходимо приобрести «умение записывать и выспрашивать, выспрашивать и записывать». И далее, раздвигая рамки такой работы, он замечал: «Цель во всяком случае не одни песни, а вообще народное миросозерцание...» (от 10 мая 1886 г.). По-видимому, присылка песен с мест осуществлялась. В архиве Эртеля хранятся записи 20 различных песен, сделанные кем-то в с. Пятницы Каширского у. Тульской губ. Каждая песня снабжена пометками: когда исполняется, кем, бытует ли теперь<sup>39</sup>.

Но скоро центр интересов Эртеля переместился с фольклора на вопросы философии, искусства и литературы. В Твери Эртель оказался в обществе тоже поднадзорных, людей высокой культуры: П. А. Бакунина, В. В. Лесевича, Г. А.

<sup>37</sup> Там же, № 38.

<sup>38</sup> Там же, № 39.

<sup>39</sup> Ф. 349, папка 4, ед. хр. 20.



Мачтета, И. М. Петрушевича, общение и споры с которыми дали ему возможность утвердить свое мировоззрение «на гораздо более широких основаниях, чем прежде, и найти смысл в этой кажущейся сумятице жизни»<sup>40</sup>. Невозможность непосредственного собирательства также отвлекала Эртеля от фольклорной работы.

Но в биографии Эртеля как фольклориста случился еще и боевой эпизод. В мае 1897 г. Е. Э. Линева, собираясь за песнями в Воронежскую губ., обратилась к Эртелю с просьбой помочь ей в собирании русских старинных песен, разузнать, в каких местах есть «порядочные певцы». Окончательное определение своего маршрута она ставила в зависимость от ответа Эртеля<sup>41</sup>. Она приехала в усадьбу Эртеля в с. Александровку Тамбовской губ. во время Успенского поста и вместе с хозяином начала записи песен на фонограф. Исполнение крестьянами песен во время поста вызвало недовольство священника Павла Авдакова. Он произнес проповедь, осуждающую «просвещенных людей в усадьбе», а крестьянина Алексея Куликова, певшего Линевой, на все время литургии поставил на колени. Эгель в двух письмах священнику обвинил его в дискредитации важного дела и заставил его не только принести извинения «просвещенным людям», но, по-видимому, признать свою ошибку и перед крестьянами, в противном случае он обещал предать дело гласности<sup>42</sup>.

Эгель, с его глубоким и деятельным интересом к народному искусству, явился продолжателем литературных традиций писателей-народников. Условия политической реакции, наступившей после разгрома революционного народничества, оставляли писателям такие «невинные» способы изучения народа, как собирательство. Этнографический очерк явился оперативной и вполне легальной формой для суждений о сумятице в народной жизни и сознании. Собранные и частично опубликованные Эгелем фольклорные материалы и его суждения о них как современника представляют научный интерес и являются страничкой не только в писательской биографии Эртеля, но и в истории русской фольклористики.

<sup>40</sup> Автобиография А. И. Эртеля (письмо к В. Г. Черткову), стр. 35.

<sup>41</sup> Ф. 349, папка 10, ед. хр. 63.

<sup>42</sup> Ф. 349, папка 7, ед. хр. 1.

**В. Э. ВАЦУРО**

## **ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОЛЕМИК 1820-х ГОДОВ**

В истории русской литературы и общественной мысли начало 1820-х годов занимает совершенно особое место. Это время формирования декабристских обществ — и, с другой стороны, стремительной, но нередко подспудной эволюции поэтического стиля, складывания романтической эстетики, размежевания и противоборства литературных школ. Обоим аспектам этого движения — и общественно-идеологическому, и литературному — был посвящен ряд первоклассных исследований общего и частного характера, и каждое из них вскрывает все новые и новые стороны сложнейшей проблемы, еще подлежащие изучению. Одно из эпизодов литературной жизни этого времени мы коснемся в настоящем этюде. Он относится к 1820 году, году ссылки Пушкина и выступлений Каразина в Вольном обществе любителей рос-

сийской словесности, когда явственно обозначается демаркационная линия между «левым» и «правым» крылом общества, когда выходят на поверхность и внутренние разногласия между «классиками» группы А. Е. Измайлова и «новой школой» Дельвига—Баратынского, когда начинаются полемические выпады Сомова и Цертелева против Жуковского. В ближайшие годы страницы измайловского «Благонамеренного» будут пестреть нападками на «сладолюбивые, вакхические и даже либеральные» стихотворения «баловней-поэтов». Все это известно, как известно и то, что в это время программы враждующих сторон не определились еще окончательно: «баловни» еще некоторое время будут помещать свои стихи в «Благонамеренном», участвовать в заседаниях Михайловского общества и уживаться со своими гонителями под кровом гостеприимного салона Пономаревой, а один из главных эстетических антагонистов Жуковского Кюхельбекер будет пока что прямо подражать ему в собственных стихах, писать элегии и в поэтических декларациях объединять себя, Дельвига и Баратынского в «союз поэтов».

19 января 1820 года в Вольном обществе любителей российской словесности читаются два послания, полученные Дельвигом из Финляндии от Баратынского — «К Д<ельви>гу» и «К К<рылов>у»<sup>1</sup>. Первое из них — известные стихи «Где ты, беспечный друг? где ты, о Дельвиг мой» — напоминание петербургским друзьям о финском изгнаннике. Второе — резко отличное по своей тональности, играющее всеми красками гораццианского гедонизма, призывающее адресата «ловить мгновения» любви и радости в ожидании общего для всех «подземного дома».

Имя адресата второго послания было раскрыто в 1936 г.<sup>2</sup>; это поэт Александр Абрамович Крылов (1793—1829)<sup>3</sup>, на личности которого следует несколько задержаться<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> В. Базанов. Ученая республика. М. — Л., «Наука», 1964, стр. 371.

<sup>2</sup> Е. А. Баратынский. Полн. собр. стихотворений, т. II. Л., «Советский писатель», 1936, стр. 285 (комментарий И. Н. Медведевой).

<sup>3</sup> Годом рождения Крылова принято считать 1798 (по некрологу Я. И. Бередникова. — «Северная пчела», 1829, № 92); мы даем его по формулярному списку 1825 г. (ЦГИА, ф. 1349, оп. 4, № 226 (1825 г.), л. 82 об.), где возраст его указан как «32 года». За указание на этот список благодарю В. П. Степанова.

<sup>4</sup> О Крылове см. библиографическую справку в кн.: Барон Дель-

Крылов с февраля 1817 г. был членом-сотрудником, а с марта 1818 г. — действительным членом Вольного общества любителей российской словесности<sup>5</sup>. Таким образом, он принадлежал к числу старших членов общества, вступивших в него почти вслед за основателями. 9 января 1819 г. Орест Сомов рекомендовал его в действительные члены Общества любителей словесности, наук и художеств, и 23 января состоялось избрание<sup>6</sup>. Уже с конца 1810-х годов определяется его «французская» литературная ориентация: он переводит из «Воображения» Делиля, «Генриады» Вольтера; как и большинство его современников, хорошо знает «легкую поэзию» и отдает дань Оссиану — главным образом, в рецепции Мильвуа. К 1819 г., помимо переводов, он был автором оссианических поэм-баллад («Оскар и Дермид», 1818, «Минвана», 1819). В дальнейшем, в 1820 — 1822 гг. он упрочит за собой славу автора «унылых элегий», рационалистически ясных и сдержанных, в которых современники будут находить «глубокую меланхолию», отличающую и «нравственный характер» самого поэта<sup>7</sup>. Характеристика эта принадлежит более позднему времени; однако и то небольшое, что нам известно из ранних стихов Крылова, не слишком соответствует тому облику «веселого проповедника любви», «любезного говоруна», «Назона правнука и наследника», который был очерчен в послании к нему Баратынского. По-видимому, портрет этот был несколько стилизован — в духе времени и жанра.

Послание Баратынского производит впечатление ответа на какое-то не дошедшее до нас послание Крылова. На эту мысль наводит то обстоятельство, что около 1820 г. аналогичное послание Крылову пишет Дельвиг, друг и литературный единомышленник Баратынского. В стихах Дельвига и Баратынского ощущается некая тематическая общность; но Дельвиг, в отличие от Баратынского, отводит от себя титул

---

виг. Материалы биографические и литературные, собранные Ю. Верховским. Пб., 1922, стр. 101—103; дополнительные данные в нашей заметке: К биографии поэта пушкинского окружения. — Временник Пушкинской комиссии, 1966. Л., «Наука», 1969, стр. 61—63.

<sup>5</sup> В. Базанов. Ученая республика, стр. 442.

<sup>6</sup> Архив Вольного общества любителей словесности, наук и художеств в Отделе редких книг Научной библиотеки им. Горького (ЛГУ), № 200.

<sup>7</sup> «Северная пчела», 1829, № 92.

«беспечного товарища резвых дней», ссылаясь на «хладный опыт», тяготеющий над ним с недавнего времени. Стоит пожалеть, что мы не знаем повода обоих посланий и можем лишь строить предположения, так как дальнейшие события позволяют думать, что уже за ними стояли какие-то литературные разговоры и, быть может, разногласия.

22 марта 1820 г. Крылов, по должности цензора стихов «ученой республики», выступает с рецензией на стихотворение Дельвига «Поэт»; мысль о самоценности и «божественной сущности» поэтического творчества ему, очевидно, близка, и он поддерживает стихи, которые, по его опасениям, могли встретить противодействие гражданской цензуры. Нет сомнения, что та же мысль, развернутая и конкретизированная в знаменитых «Поэтах» Кюхельбекера, читанных на заседании 22 марта 1820 г., равным образом вызывает его сочувствие. Он явно тяготеет к левому крылу общества и становится на его сторону в борьбе со сторонниками В. Н. Каразина<sup>8</sup>.

Все это не означало, однако, что Крылов был и литературным единомышленником «союза поэтов». Как мы уже говорили, он был связан не только с «соревнователями», но и с михайловским обществом. Протоколы этого общества сохранились с лакунами, и нам трудно представить себе общий объем его деятельности в лагере «михайловцев». Во второй половине 1819 г. он посещает 3 собрания из 12; в первой половине 1820 г. — 4 из 14<sup>9</sup>; в «ученой республике» за 1820 г. он был на 6 заседаниях из 33. «Цензор стихов» у «соревнователей», он был в 1819 г. избран и членом комитета для рассмотрения и издания трудов Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, — вместе с Измайловым, Востоковым, Панаевым и В. Княжевичем<sup>10</sup>, и по должности своей представил целый ряд разборов стихов (Покровского, Великопольского, Анненкова, Б. Федорова, Н. Княжевича и «Херсониды» Боброва). Разборы его, насколько можно судить по сохранившемуся их образцу, — характерная для 1820-х годов критика «слога»; он добивается логической и

<sup>8</sup> В. Б а з а н о в. Ученая республика, стр. 143, 133.

<sup>9</sup> Архив Общества в ОРК Научной библиотеки им. Горького (ЛГУ), № 212, 160.

<sup>10</sup> Там же, № 212.

грамматической ясности поэтического выражения; ему претит «утомительность» и «тяжесть» поэзии Ломоносова и Сумарокова, однако он, по-видимому, не склонен принимать и новейшую метафорическую поэзию. В нашем распоряжении нет разборов стихов этого типа, — однако, характерно, например, следующее его замечание (на стихи: «Румянцу свежему, чудесной белизне, В которые покой природы — живость Льет новую и новую игривость»): «Правда, говорят о румянце, что он *играет*, но в нем нет ничего *игривого*, и потому нельзя сказать «игривость румянца». Тем менее можно употребить это слово, поворя о белизне, по той весьма простой причине, что она никогда не играет»<sup>11</sup>. Вне зависимости от справедливости этого комментария применительно к конкретным стихам он утверждает внеконтекстуальность, фиксированность поэтического значения слова. Можно думать поэтому, что в полемике Сомова против Жуковского Крылов должен был принять сторону Сомова.

Равным образом Крылов тяготел к «измайловцам» в их борьбе с «баловнями-поэтами» дельвиговского кружка. Он отделил себя от политических ретроградов, но с течением времени, как мы увидим далее, усиливалось его неприятие гедонистической поэзии. Именно это заставляет нас думать, что в посланиях к нему Дельвига и Баратынского, дружески комплиментарных, содержащих стилизованный и не вполне похожий на реального адресата портрет, ощущаются зародыши некоего литературного спора.

В послании Крылова к Кюхельбекеру, прочитанном 17 января 1821 г. на заседании общества «соревнователей», контуры этого спора несколько проясняются.

Послание это было исследовано В. Г. Базановым, поставившим его в прямую связь со стихотворением Кюхельбекера «Поэты». Не исключено, что в послании есть и прямые намеки на судьбу ссыльного Пушкина<sup>12</sup>; однако в целом оно имело, как нам представляется, более общий смысл.

Крылов почувствовал, что один из столпов «союза поэтов» утверждает принципы высокой поэзии и явно движется в сторону от гедонистической лирики. Такого рода тенденцию

<sup>11</sup> Там же, № 173.

<sup>12</sup> Напечатано в «Соревнователе», 1821, № 1, стр. 85. Ср.: В. Базанов, Ученая республика, стр. 143.

можно было заметить уже и в «Поэте» Дельвига. Крылов спешит откликнуться. Его послание к Кюхельбекеру носит учительный характер. Именно высокая поэзия обозначена здесь традиционной и общепонятной метафорой «слава». Такого рода «славы» и должен добиваться поэт. По-видимому, Крылов вместе с группой Сомова—Цертелева склонен был видеть в стихах молодых «романтиков» пустоту и незначительность поэтического содержания. Мы вправе предположить, что близкие темы затрагивались в посланиях Крылова к Дельвигу и Баратынскому (если таковые были) или, во всяком случае, служили предметом обсуждения.

«Ответы» Дельвига и Баратынского были уклончивы. Баратынский «ответил» изящным «контрпощением»: певец любви, оставайся тем, что ты есть, лови ускользящее мгновение, ибо тебя ждет неизбежная могила. Дельвиг «ответил», что он более не является певцом веселья, как и вообще певцом чего бы то ни было, и может лишь желать своим друзьям-поэтам счастья, самому ему неведомого. Такова гипотетически восстанавливаемая предыстория выступлений Крылова на заседании 22 марта 1820 г., где проблема назначения поэзии возникает в декларативной форме, и, наконец, послания Крылова Кюхельбекеру 1821 г., уже стоящего в преддверии полемики.

Кюхельбекер не ответил на послание Крылова: он был уже в это время за границей. Сам Крылов в 1821 г. также, видимо, по большей части находится вне Петербурга — в своем имении Кулибино Тихвинского уезда. Литературных связей он, однако, не теряет; к 1820—1822 гг. относится расцвет его поэтической деятельности: он пишет ряд элегий (в том числе лучшую из них — «Недоверчивость», 1821) и посылает для чтения свои стихи в оба общества. 26 мая 1821 г. он в Петербурге — и читает в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств два своих стихотворения — «Вакхические поэты» (в форме послания к А. Е. Измайлову) и «Н. Н. Уньковскому»<sup>13</sup>. Первое из них он тогда же вписал в альбом Измайлова «Памятник дружбы»<sup>14</sup>.

Стихотворение «Вакхические поэты» носит воинствующе

<sup>13</sup> Архив Общества в ОРК Научной библиотеки им. Горького (ЛГУ), № 199.

<sup>14</sup> ЦГАЛИ, ф. 1336, оп. 1, № 23, л. 62—63 об.

полемический характер. Крылов обращается к Измайлову в поисках «рода стихов», приносящих «истинную славу». «Слава», как мы уже видели, в его словоупотреблении есть общественное признание поэзии. На нее может претендовать лишь «высокая» поэзия, определяемая в значительной мере жанровыми категориями («род стихов»). Крылов включается в хорошо известную полемику о жанрах начала 1820-х годов, занимая в ней архаистические позиции.

Вслед за тем он декларативно отвергает «вакхическую поэзию». В его описании «модных поэтов» без труда узнавался кружок Дельвига — именно таким он представал в памфлетах и пародиях «измайловцев»:

В том дарованья нет приметы,  
Кто недруг чаше круговой;  
Все наши модные поэты  
В ней потопляют гений свой;  
Забыв уставы Аполлона,  
Они в вине лишь знают вкус,  
И Вакх с вершины Геликона  
Грозит согнать несчастных муз!

Сам Крылов с иронической решимостью уходит в тень, предоставляя шпале деятельности «баловням-поэтам». В его стихи вкрадываются элементы пародии:

Я ввек пойду стезею темной,  
Вдали от счастливых певцов;  
Я никогда не буду с ними  
Среди мечтательных пиров  
Стучать бокалами пустыми!

Однако модных поэтов ждет кара Аполлона:

Пред ними с шумом затворился  
Бессмертия высокий храм!  
Пускай трудятся: их творенья  
Читателей обнимут сном,  
И поглотит река забвенья  
Венец, обрызганный вином!<sup>15</sup>

Резкость этого выступления не вполне понятна. Быть может, оно вызревало исподволь, по мере того как росли расхождения. В другом послании — «Н. Н. Уньковскому» Крылов глухо говорит о «злых толках» на свой счет, о «гласе Зонла», который готов объявить «вечное забвение» ему, уже

<sup>15</sup> «Благонамеренный», 1821, № 10, стр. 140.



удалившемуся из Петербурга в свое тихвинское затворничество. Может быть, все это было и результатом болезненной мнительности — последние годы Крылова были омрачены психическим расстройством.

Как бы то ни было Измайлов поспешил опубликовать этот памфлет в «Благонамеренном». Крылов объявлял молодым поэтам, бывшим своим друзьям, открытую и принципиальную войну.

Тогда Баратынский выступает со вторым посланием Крылову.

Это стихотворение — «К-ву ответ», опубликованное впервые в «Русском инвалиде» под названием «К\*\*\*»<sup>16</sup>, никогда не связывалось с именем Крылова, быть может потому, что оно разительно не похоже по своей тональности на первое послание к нему Баратынского. Между тем, если принять во внимание все перипетии внутренней борьбы, которые мы только что постарались проследить, его появление становится закономерным, а адресат — несомненным. Более того, оно подтверждает косвенно, что и первое послание должно читаться как содержащее внутреннюю полемику, еще не вышедшую на поверхность.

Баратынский сразу же отвечает на выраженное Крыловым «желание славы». Ответ этот полон снисходительной иронии, необычайно язвительной:

Кто жаждет славы, милый мой,  
Тот не всегда себя прославит:  
Терзает комик нас порой,  
Порою трагик нас забавит.  
Путей к Парнасу много есть:  
Зевоту можно произвесть  
Равно и притчею и одой,  
Но век того не приобрести,  
Что не даровано природой.

Переиздавая стихотворение, Баратынский, как он это обычно делал, снял конкретный намек: он изменил начало первой строфы, придав ей обобщенный смысл. «Ты» последнего текста во второй редакции имеет поэтому неопределенно-личное значение. В первой редакции это прямое обращение.

В послании «Н. Н. Уньковскому» Крылов писал о тяж-

<sup>16</sup> «Русский инвалид», 1822, № 28, стр. 112.

ком труде, которого стоят ему его «легкие мелочи». Баратынский отвечает и на это, памятуя, что «союз поэтов» обвиняли в дилетантизме, поверхностности и легкомысленном отношении к творческому труду:

Неисповедим Фебов суд.  
К чертогу Муз, к чертогу Славы  
Одних ведет упорный труд,  
Других ведут одни забавы!

Пример этих «других» — Батюшков и Парни. Пример первых:

Напрасно до поту лица  
О славе Фофанов хлопочет;  
Ему отказан дар певца,  
Трудится он — а Феб хохочет!

Ответ Баратынского заканчивался признанием равноправия жанров перед лицом истинного таланта (если, конечно, он истинный талант, не забывает добавить памфлетист):

Равны все Музы красотой,  
Несходство их в одной одежде.  
Старайся нравиться любой;  
Но помолися Фебу прежде.

Второе «послание Крылову» — один из лучших образцов сатирического мастерства Баратынского. Особое качество его иронии заключается в том, что поэт-адресат нигде не объявляется бездарностью — что, впрочем, было бы и несправедливо. Вместе с тем Баратынский постоянно провоцирует такое подозрение, заставляя читателя толковать поэтические формулы Крылова уже с учетом ответных «объяснений». Логикой читательской ассоциации автор «Вакхических поэтов» втягивается в орбиту уподоблений «Фофанову» и стоящих за ним «певцов пятнадцатого класса».

Полемика на этом закончилась. В ближайшие два года Крылов замыкается в своем тихвинском поместье. Литературная жизнь середины 1820-х годов идет мимо него. Он сохраняет связь едва ли не с одним Плетневым, с которым некогда одновременно учился в Педагогическом институте. Связь эта довольно прочна: так, едва ли не к Крылову обращено стихотворение Плетнева «Невесте поэта»<sup>17</sup>. Друг Кры-

<sup>17</sup> «Благонамеренный», 1821, № 3, стр. 144. Читано в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств 27 января 1821 г. (архив Общества в ОРК. Научной библиотеки им. Горького (ЛГУ), № 199).

лова и ценитель его поэзии, Плетнев пытается теперь побудить его к возобновлению поэтической деятельности; Крылов отвечает ему посланием «К Плетневу», где признается в неизлечимой лени своей музы, замечая при этом, что «прямое наслажденье» заключается в мирных радостях домашнего уединения. «Не слава, а покой мне нужен», — пишет он на этот раз. Плетнев печатно сожалел о молчании Крылова. «Может быть, жизнь сделалась для него лучшей поэзией», — писал он<sup>18</sup>. В начале 1824 г. Крылов, впрочем, предпринимает попытку вернуться к литературе — через Михайловское общество; в ответ на запрос из него он пишет на имя Измайлова письмо, где выражает готовность продолжать сотрудничество. Общество, однако, подходило к своему концу. В 1825—1829 гг. несколько стихотворений Крылова появляется в «Северных цветах», вероятно, при посредничестве Плетнева.

Небезынтересно, однако, что теперь, в 1823—1825 гг. предметом полемики становится творчество самого Крылова. Бестужев в «Полярной звезде» оценивает его как подражательное<sup>19</sup>. Плетнев спешит выступить на защиту, ссылаясь на элегию Крылова «Недоверчивость», «исполненную перво-классных и свежих красот отечественной поэзии»<sup>20</sup> — и развертывает в «Северных цветах» подлинную апологию Крылова как оригинального поэта, полностью приведя ту же элегию<sup>21</sup>. За три-четыре года успела измениться литературно-эстетическая атмосфера. В эстетической системе Бестужева антагонисты Крылов и Баратынский оказываются явлениями одного порядка. Быстро устаревает и «унылая элегия» — против нее выступают не только Бестужев или Кюхельбекер, но и сам Баратынский. Пушкин из Михайловского дает суровый отзыв о статье Плетнева и скептически упоминает Крылова. Не был доволен обзором Плетнева и Баратынский. Плетнев вынужден согласиться<sup>22</sup>.

Накануне, 20 декабря 1820 г. в «ученой республике» было прочитано стихотворение Крылова «Портрет моей невесты» (В. Б а з а н о в. Ученая республика, стр. 391; «Соревнователь», 1821, № 2).

<sup>18</sup> Северные цветы на 1825 г. СПб., 1825, стр. 61.

<sup>19</sup> Полярная звезда на 1823 год. СПб., 1823, стр. 31.

<sup>20</sup> «Соревнователь», 1823, ч. XXI, кн. 1, стр. 102.

<sup>21</sup> Северные цветы на 1825 г., стр. 61—63.

<sup>22</sup> См. письмо Плетнева Пушкину 7 февраля 1825 г. — А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. Изд-во АН СССР, 1937, стр. 139, 140.

Творческий путь Крылова обрывается в половине 1820-х годов; вскоре же обрывается и его жизненный путь. По переписке и материалам архива Андрея Петровича Римского-Корсакова, отца композитора, мы знаем, что Крылов общался с его кругом — средоточием тихвинской интеллигенции, сохранявшим, между прочим, непреходящий интерес к пушкинской поэзии. Я. И. Бередников, историк, будущий академик, знавший Крылова в его последние годы, сообщал о наступившем у него творческом подъеме: поэт занимался итальянским языком и литературой и задумывал исторический роман с изображением нравов провинциальной Руси XVII века. Планам этим не суждено было осуществиться. Зимой 1828-29 гг. Крылов тяжело заболел; болезнь привела к психическому расстройству и слепоте. 14 июля 1829 г. он скончался в своем имени под Тихвином.

Среди бумаг Бередникова в архиве Академии наук СССР сохранились три письма Крылова, относящиеся к 1828 г. Бередников был точен: в 1828 г. Крылов погружен в литературные занятия. Он читает — много и жадно, не упуская ни одного из журналов или газет, попадающих ему в руки. Он изучает Востокова и читает Пушкина; Пушкина в «Московском вестнике», Пушкина в «Северных цветах», Пушкина в «Евгении Онегине». Но едва ли не самое интересное в этих письмах — пристальное внимание к историческим работам и романам Вальтера Скотта. Замысел собственного исторического произведения о провинциальном быте Руси XVII века возникал не на пустом месте, — и обещал быть весьма интересным феноменом в историко-литературном отношении, хотя бы уже из-за личности его автора. Продолжатель элегической и мадригальной поэзии XVIII века, увлекшийся Вальтером Скоттом и большой прозаической формой; поэт «французской» ориентации, читающий «Московский вестник» и описывающий допетровскую Русь; образованный литератор и провинциальный помещик, готовящийся стать бытописателем русской провинции XVII столетия, — таковы парадоксы литературной эволюции, которые оборачиваются закономерностью в иные эпохи, подобные эпохе становления русского романтизма.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

А. А. Крылов — А. Е. Измайлову<sup>1</sup>  
17 января 1824

Милостивый государь  
Александр Ефимович!

Долговременная отлучка моя из Тихвина была причиною, что я не мог отвечать ранее на отношение ваше от 4 октября прошедшего года, которое я имел честь получить уже по моем возвращении. Надеюсь, что вы, уважив сие обстоятельство, не припишете моего продолжительного молчания невнимательности к почтенному Обществу, которое удостоило меня звания действительного члена. Желая сохранить сие лестное для меня звание, я при сем имею честь препроводить к вам тридцать рублей ассигнациями, следующие с меня на расходы Общества за 1823 и 1824 годы, и изъявляю Обществу готовность служить ему посильными своими трудами. Некоторые обстоятельства жизни удаляли меня от Муз, но теперь, возвращаясь к ним снова, я почту приятною обязанностью представлять свои занятия на суд моих почтенных сочленов. С истинным почтением и совершенною преданностью имею честь быть навсегда вашим, милостивый государь, покорнейшим слугою

Января 17 дня  
1824  
Тихвин.

Александр Крылов.

Р. С. При сем препровождаю к вам, почтеннейший Александр Ефимович, за недостатком своего чужой перевод, который покорнейше прошу поместить в вашем журнале, если можно; чем весьма одолжите и меня, и молодую переводчицу, которая предоставляет вам сделать какие угодно поправки в ее рукописи.

*Помета:* Слуш<али> 24 янв. 1824

А. А. Крылов — Я. И. Березникову<sup>2</sup>  
13 июля 1828

Почтеннейший Яков Иванович!

Извините, что не возвращаю вам теперь вашей книги: Стихотворения Востокова. Я не успел еще дочитать ее, потому что с самого приезда в деревню был занят разными домашними хлопотами. К сожалению, не могу вам переслать на этот раз и обещанных «Северных цветов», потому что Кирилл Романович, увидав их у меня вчера, завладел ими почти насильно. Когда вырву их из его хищных рук, то непременно достав-

<sup>1</sup> Архив Вольного общества любителей словесности, наук и художеств в ОРК Научной библиотеки им. Горького (ЛГУ), № 181, л. 53—54.

<sup>2</sup> Архив АН СССР, ф. 345, оп. 3, № 36.

лю к вам при первом случае. Но чтобы послать к вам теперь что-нибудь, препровождаю при сем «Душеньку» Богдановича, которую, помнится, вы изъявляли желание прочесть, и Лафонтенов роман, служивший ей образцом. Les Chroniques de la Capongate, вероятно, еще не прочитаны вами и в таком случае могут у вас остаться, а я займусь на досуге «Историею Шотландии» Вальтера Скотта: роман его пригодится мне на закуску.

Завидую вам в том, что вы будете читать «Телеграф»; даже и «Сын отечества» издали и за недостатком лучшего пленяет меня. Нельзя ли будет вам, пользуясь этими журналами от Тимофеева, снабжать ими после и меня, разумеется, с хозяйского дозволения; а взамен я могу служить Александру Николаевичу моим «Московским вестником», который на сих днях, кажется, должен быть прислан.

Прошу засвидетельствовать мое почтение Павлу Петровичу, если он возвратился из путешествия. Не забудьте вашего обещания посетить с ним мою пустыню, чем сделаете большое одолжение пребывающему к вам с истинною преданностью и почтением вашему покорному слуге

13 июля 1828. А. Крылову.

*На обороте:* Его благородию милостивому государю Якову Ивановичу Бередникову. В Тихвине.

*Рукой Бередникова:* Послано Крыл <ову> Сев. Пч. № 80—83. Акад. Вед. № 53 — 55.

А. А. Крылов — Я. И. Бередникову

3 августа 1828

Милостивый государь  
Яков Иванович!

К сожалению моему, давно я не имел случая писать к вам и доставить книги, которые вы желали прочесть. Теперь посылаю в Тихвину нарочного человека и с ним препровождаю к вам «Северные цветы» и «Онегина». Возвращаю вам также прочитанные мной «Стихотворения Востокова», вашу «Северную пчелу» и «Петербургские ведомости». За все это усердно благодарю. Прошу мне сообщить и следующие №№ «Северной пчелы» и те книжки «Московского вестника», которые вы сами успели прочесть: я полагаю, что он уже должен быть получен вами. Не знаю, в чьих руках находятся теперь «Кенонгетские Летописи»; но если они у вас и свободны, то прошу мне их возвратить, потому что я горю нетерпением с ними познакомиться. «Историю Шотландии» я прочитал, и она мне довольно понравилась, хотя, кажется, нельзя назвать ее отличным историческим творением. Она почти вся наполнена отдельными, частными анекдотами и в некоторых местах имеет занимательность романа. Я готов сообщить ее вам по первому требованию.

Прибытие в Тихвину Андрея Петровича соблазняло и меня пуститься в дорогу, чтобы с ним повидаться, а потом увезти с собою вас и Павла Петровича, волею или неволею, как романтических героинь. Но постоянно продолжающаяся дурная погода и довольно плохое здоровье

удержали меня от этой поездки. Впрочем, надеюсь, что вы и без похищения посетите меня, чем еще более докажете мне вашу благосклонность.

Кирилл Романович свидетельствует вам почтение и благодарит вас за память об нем.

Желаю вам здоровья, и в надежде скорого свидания с вами пребываю навсегда с истинным почтением покорнейшим слугою

3 августа 1828.

А. Крылов.

А. А. Крылов — Я. И. Берендинову  
13 октября 1828

Милостивый государь  
Яков Иванович!

Весьма радуюсь, что вы отложили отъезд ваш из Тихвина и будете снабжать меня по-прежнему новостями литературными. Последние присланных вами газет и журналов я еще не успел прочитать, но перешлю их к вам дня через два с моим человеком, которого отправлю к рекрутской раскладке. Между тем посылаю вам теперь «Историю Шотландии» и четыре книжки прошлогоднего «Московского вестника». С истинным почтением имею честь быть покорнейшим слугою

13 окт. 1828.

А. Крылов.

Р. S. Я хотел было отправить это письмо с Никифором Никифоровичем, но так как он его не дождался, то оно и осталось у меня до отъезда моего человека; а между тем я прочел вашу «Сев<ерную> Пчелу» (6 номеров) и 4 книжки «Сына отечества», которые при сем к вам и препровождаю.

Павлу Петровичу от меня поклонитесь и возьмите у него мои книги. Не пишу к нему особо за недосугом. Можете сообщить ему новость, что сумасшедший моряк, забавлявший его у нас в деревне, переселился ко мне в дом и живет у меня уже несколько дней. Брат опять его побил и, кажется, выколотил из него последний мозг. Теперь я стал настоящим русским помещиком, потому что держу у себя шуга.

16 октября 1828.

А. Крылов.

### З. Я. АНЧИП ОЛОВСКИЙ

## СТИХОТВОРЕНИЕ О ТЕАТРЕ, ПРИПИСЫВАЕМОЕ А. В. КОЛЬЦОВУ

(к вопросу о датировке)

«Дюканж, ты чародей...» в собраниях сочинений поэта-воронежца печатается обычно под рубрикой «Стихотворения, приписываемые Кольцову». Трудно сказать, был ли Кольцов автором его или, может быть, просто переписчиком. Однако известный знаток творчества поэта проф. А. Путинцев счел необходимым отметить: «В принадлежности данного стихотворения Кольцову, как нам кажется, нет серьезных оснований для сомнений»<sup>1</sup>. Не будем пока касаться проблемы авторства, а лишь попытаемся установить дату создания стихотворения. Вот текст его:

Дюканж, ты чародей, и милый, и ужасный.  
Твой Жорж, игрок несчастный,  
Твоя Амалия, твой Варнер — стоят слез!  
Но неужель артистам в честь ни слова?  
Я был обворожён игрою Соколова:  
Я видел Жоржа в нём — и жал меня мороз,  
И сердце обмирало.

---

<sup>1</sup> А. М. Путинцев. А. В. Кольцов. (Очерки). Воронеж, 1927, стр. 71. Машинопись. Хранится у О. Г. Ласунского (Воронеж).



Я б сплел для той венки из роз...  
Ах, нет! для ней и двух лавровых мало,  
Кто не Амалией, а ангелом там был.  
Но кто, но кто изобразил  
Злодея Варнера, — он, он меня смутил.  
Я верить не хотел, что это лишь притворство:  
Такие мины, вид, ехидность и проворство...  
Неподражаемый, ты всех взбесил.  
Я в ярости на Варнера забыл,  
Что ты Канищев сам!  
Ты перешел границы похвалам, —  
И, наконец, тебя бранили!  
Но я люблю сей блеск таланта.  
На зло злодеев ты играй  
И омерзение к злодейству всем внушай,  
Лишь сам противу зла будь тверже адаманта<sup>2</sup>.

Начиная с первой публикации, помеченной припиской: «Число не означено»<sup>3</sup>, это стихотворение во всех изданиях А. В. Кольцова печатается без указания даты. И только один из редакторов — Арс. Введенский счел нужным нарушить традицию, пометив его 1839 г.<sup>4</sup>, видимо, по аналогии с другими стихотворениями, входившими в одну и ту же рукописную тетрадь поэта<sup>5</sup>.

Но если «Дюканж...» действительно принадлежит Кольцову, то он никак не мог быть создан в 1839 г. В этом легко убедиться, сопоставив его с несколькими строками из письма поэта к Белинскому от 20 февраля 1840 г. «Театр у нас есть, — пишет Кольцов, — да такой гадкой, что тошно в нем быть: мужчины бесталанные, а женщины и безобразные. Играют все одни и те же трагедии, драмы, комедии, водевили, оперы, мелодрамы, балеты и всякие другие вещи. «Ревизоры» свои и «Гамлеты» — нипочем. И сборы идут хорошие. Как можно звонким риском да и в пору у нас много выигрывать!»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Полн. собр. соч. А. В. Кольцова. Под ред. и с примеч. А. И. Лященко. Изд. 3. СПб., 1911, стр. 311.

<sup>3</sup> П. Малыхин. Кольцов и его неизданные стихотворения. — «Отечественные записки», 1867, т. 170, № 2-3, стр. 811.

<sup>4</sup> Стихотворения А. В. Кольцова. Полн. собр. Под ред. Арс. И. Введенского. СПб., 1892, стр. 138.

<sup>5</sup> Как свидетельствует А. Лященко, в «Воронежской тетради» № 4, куда включен автограф «Дюканжа...», помещено «пять стихотворений 1829 и 1839 годов» (Полн. собр. соч. А. В. Кольцова, 1911, стр. 318).

<sup>6</sup> Полн. собр. соч. А. В. Кольцова, 1911, стр. 211.

Между указанной Арс. Введенским датой создания стихов и цитированным письмом прошло значительно менее года, ибо после двухлетнего перерыва театральная труппа в городе появилась лишь осенью 1839 г. Невозможно представить себе, чтобы на протяжении столь короткого времени так диаметрально переменялся взгляд Кольцова на театр в Воронеже. Дата, предложенная Арс. Введенским, представляется, таким образом, совершенно неоправданной.

Она вызывает большие сомнения и независимо от того, принадлежат ли интересующие нас стихи Кольцову или другому автору. Мелодрама В. Дюканжа «Тридцать лет или жизнь игрока» (о которой идет речь в стихотворении) была популярна в России довольно долгое время и сама по себе мало что дает для хронологических разысканий. Однако факт появления этой пьесы на сцене Воронежского театра, как и упоминание в стихотворении имен двух актеров, позволяют сделать некоторые выводы.

В стихотворении говорится о Соколове. При всей распространенности этой фамилии в связи с эпохой Кольцова прежде всего вспоминаешь Петра Алексеевича Соколова, довольно крупного антрепренера и актера. Свою сценическую карьеру он начал в труппе знаменитого в свое время И. Ф. Штейна, когда совладельцем ее был О. И. Калиновский. Вместе с Калиновским Соколов покинул в 1816 г. Харьковский театр, который содержал Штейн, и с 1821 г. осел в Воронеже. В середине 20-х годов Калиновский умер, завещав Соколову свое состояние и свое «дело».

Весьма лестные оценки их деятельности содержат две самые первые статьи о театре в Воронеже, частично касающиеся и его истории. «Содержание труппы, — говорится в одной из них, — приняли на себя сначала Калиновский, а потом через несколько времени актер труппы Калиновского — Соколов, оба люди умные, управители прекрасные. Под их управлением театр находился в наилучшем состоянии, как по удачному выбору пьес, так и по самим талантам участвовавших актеров. Даже существовал балет, который мог угрождать самому прихотливому вкусу зрителей»<sup>7</sup>. Автор другой статьи утверждает: «Гг. Калиновский и потом Соколов,

<sup>7</sup>И. Дацков. Воронежский театр. — «Репертуар русского театра», 1840, т. 2, кн. VII, стр. 1.

приняв управление над ним (театром. — З. А.), привели его в цветущее состояние. На сцене явились люди с истинным дарованием и знанием дела, управление было умное и сообразное с потребностями времени»<sup>8</sup>.

В обеих цитированных статьях нет никаких дат. Однако много раньше их появления, еще в 1829 г., в «Московских губернских ведомостях» был напечатан обзор о театрах России, где приводятся некоторые сведения о воронежской труппе Соколова<sup>9</sup>. Таким образом, печать засвидетельствовала время бесспорного пребывания Соколова в Воронеже. А сведения о художественных достоинствах его театра делают понятными восторги, отразившиеся в стихах «Дюканж, ты чародей...».

Что же касается строк «Я был обворожен игрою Соколова: Я видел Жоржа в нем — и жал меня мороз, И сердце обмирало», то они с поправкой на известную преувеличенность чувствований и понятий (вполне в духе того же Дюканжа) согласуются с тем, что известно об актерском искусстве содержателя воронежской труппы. «...Сам г. Соколов, — читаем мы в одной из статей, — участвует иногда, хотя и редко, в некоторых пьесах. Игра его свободна, отчетлива, благородна и естественна и в приемах, и в голосе, и в словах, и в выражениях разного состояния духа и различных страстей; одним словом, он, кроме того что содержатель театра, есть вместе с тем и первый артист в своей труппе»<sup>10</sup>.

Второе имя, упоминаемое в стихотворении, — Канищев. И оно тоже имеет прямое отношение к театру в Воронеже второй половины 20-х гг. XIX в.

В екатеринбургской газете «Деловой корреспондент» была опубликована статья о жизненном пути старейшей провинциальной актрисы Е. А. Ивановой<sup>11</sup>. Статья эта, введенная в научный оборот исследователем уральской театраль-

---

<sup>8</sup> А. Ел — и н. Воронежский театр. — «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. 3, № 7, стр. 102.

<sup>9</sup> См.: «Московские губернские ведомости», 1829, № 19.

<sup>10</sup> Э. С и б и р я к о в. Екатеринбургский театр. — «Репертуар и Пантеон», т. V, кн. 1, 1844, стр. 121.

<sup>11</sup> П. Б — н. Пятидесятилетие Екатеринбургского театра. — «Деловой корреспондент», 1895, № 15, 16, 17.

ной старины Ю. М. Курочкиным<sup>12</sup>, содержит ряд интересных сведений о воронежской антрепризе П. А. Соколова.

Став содержателем труппы, Соколов совершил поездку по театрам средней России. В Спасском-Лутовинове, у помещицы В. П. Тургеневой (матери писателя) ему удалось приобрести несколько крепостных девочек, отданных в оброк, среди которых была и Иванова. Получившие первоначальные сценические навыки в усадебной театральной школе Тургеневой, они теперь становились актрисами Воронежского театра. Однако Соколов позаботился о том, чтобы они продолжили обучение. Для этой цели им были приглашены два танцмейстера — Шольц и Конищев.

Не стоит обращать внимание на разницу написания фамилий (в стихотворении — Канищев, в статье об Ивановой — Конищев): Делалось это по памяти, кому как нравилось. Но бросается в глаза разница профессий — танцмейстер и драматический актер. Возможно ли такое сочетание? Не берясь положительно ответить на этот вопрос, имея в виду конкретно Канищева, отметим, однако, что в принципе ничего невозможного здесь нет. В ту пору актеров часто занимали не только в ролях различных амплуа, но и в спектаклях всех родов — от драмы и комедии до оперы и даже балета. Известна попытка Штейна привлечь М. С. Щепкина к участию в... танцевальном представлении<sup>13</sup>. В. А. Соллогуб в своем рассказе из театральной жизни начала XIX в. «Собачка», выведя под именем Поченовского О. И. Калиновского, пишет, что он был «трагический актер, оперный певец и первый комик...»<sup>14</sup>.

Итак, есть основания полагать, что спектакль, восхищавший автора стихотворения, был поставлен во второй половине 20-х годов, когда в воронежскую труппу входили Соколов и Канищев.

Еще один аргумент в пользу высказанного предположения, в значительной степени его уточняющий. В 1829 г. уче-

---

<sup>12</sup> См.: Ю. Курочкин. Из театрального прошлого Урала. Свердловск, 1957; Ю. Курочкин. Бабушка уральского театра. Свердловск, 1969.

<sup>13</sup> См.: А. С. Щепкин. Из записок о М. С. Щепкине. — «Театр», 1954, № 2, стр. 149.

<sup>14</sup> Граф В. А. Соллогуб. Собачка. — В кн.: «Записки актера Щепкина». М., «Academia», 1933, стр. 196.

ник воронежского благородного пансиона Николай Станкевич написал стихотворение «На игру г-жи Остряковой»:

Талант нас твой обворожает,  
Твой нежный взгляд, твой милый вид  
Невольно в душу проникает  
И сердцу много говорит.  
Ровно в Амалии, Аглаевой прелестна,  
Как и свободы дочь в толпе цыган.  
Ты обрела в природе талисман  
Неподражаемый, чудесный.  
Приятен голос твой и нежен, как свирель,  
Ты всех собой очаровала,  
Искусства ты постигла цель  
И тайну сердца разгадала<sup>15</sup>.

Это примечательное в истории русского театра стихотворение, представляющее собой первый отклик на игру знаменитой провинциальной актрисы Л. И. Млотковской (Острякова — ее фамилия по первому мужу), в данном случае интересует нас более всего своей второй строфой. В ней названы три роли, сыгранные Млотковской на воронежской сцене: Амалия, Аглаева и «свободы дочь в толпе цыган». Две последние не вызывают сомнений — это героиня переводного водевиля Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки» и Земфира в инсценировке пушкинских «Цыган», сделанной П. А. Каратыгиным. С Амалией дело обстоит сложнее. Млотковская могла сыграть ее в двух шедших тогда пьесах: «Разбойниках» Ф. Шиллера и мелодраме В. Дюканжа. Однако, как свидетельствует крупнейший знаток русского провинциального театра А. П. Кличин, «есть основание полагать, что Станкевич имеет в виду Амалию в мелодраме В. Дюканжа. На это (без приведения доказательств) указано в примечании к публикации стихотворения в издании 1880 г. Кроме того, известно, что роль Амалии в названной мелодраме исполнялась артисткой и позже — в Харькове. Никаких же данных об исполнении ею в более поздние годы Амалии в «Разбойниках» в нашем распоряжении не имеется»<sup>16</sup>.

А если это так, то стихотворение «Дюканж, ты чародей...» посвящено одному из тех самых трех спектаклей, что

<sup>15</sup> Поэты кружка Н. В. Станкевича. Библиотека поэта. Большая серия, изд. 2. М. — Л., «Советский писатель», 1964, стр. 83—84.

<sup>16</sup> А. Кличин. Повесть о забытой актрисе. М., «Искусство», 1968, стр. 38.

восхилили Станкевича благодаря игре «г-жи Остряковой». И написано оно в том же 1829 г. Жизнь спектакля длилась тогда недолго и обычно ограничивалась лишь несколькими повторениями.

Разъяснение получает теперь и другая загадка: актриса, не названная по имени в интересующем нас стихотворении, для которой поэт готов сплести венок из роз — «ах, нет, для ней и двух лавровых мало...» — очевидно, и есть прославленная Млотковская. Вспомним: «Кто не Амалией, а ангелом там был». Быть может, потому и не приводится здесь ее имя; что оно было слишком хорошо известно завсегдатаям Воронежского театра.

И уж если следовать более чем столетней традиции и не исключать возможности, что стихи принадлежат А. В. Кольцову, то и тогда 1829 г. представляется наиболее вероятной датой их создания. К этому времени поэт едва достиг двадцати лет. Он не сблизился еще со Станкевичем<sup>17</sup>, он не познакомился еще с Белинским, не видел Мочалова, Щепкина, Каратыгина, Асенкову. Он не окунулся еще в атмосферу философско-эстетических исканий, которыми была заполнена жизнь его московских и петербургских друзей. Все это было еще впереди, как впереди были многие глубокие и тонкие суждения об актерах и спектаклях, сохранившиеся в его письмах.

Тот, будущий Кольцов, толковавший о Шекспире и Гегеле, близко знавший и горячо любивший корифеев русской сцены и русской литературы, едва ли стал бы так безотчетно радоваться успехам воронежских артистов в сентиментальной мелодраме Дюканжа. Он не мог не судить о них с высоты виденного и слышанного в столичных театрах, с высоты достижений реалистической литературы той поры, представленной именами Гоголя, Грибоедова, Пушкина.

А во второй половине 20-х годов юный поэт, приохотив-

---

<sup>17</sup> П. В. Анненков относит время знакомства Кольцова со Станкевичем к периоду учебы последнего в воронежском благородном пансионе, т. е. ко второй половине 20-х гг. («Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография». М., 1857, стр. 21—22). Н. А. Добролюбов замечает, что знакомство Станкевича с Кольцовым состоялось «около 1830 года» (Собр. соч., т. I, М.—Л., ГИХЛ, 1961, стр. 421). Современный исследователь говорит о 1830 годе как дате знакомства поэта с философом (В. Тонков. А. В. Кольцов. Жизнь и творчество. Воронеж, 1958, стр. 80).

шийся в кругу друзей-семинаристов к театральным представлениям, должен был быть потрясен открывавшимся перед ним миром человеческих страстей, таким не похожим на все, что окружало его в Воронеже. И он славил далекого француза в стихах корявых, хоть и прочувствованных. Он славил актеров, пораженный их способностью к перевоплощению. Врожденное чутье не подвело его — по крайней мере, некоторые из них действительно заслуживали похвалы. Но недостаток знаний и вкуса приводил к таким излишествам в оценках, что они переставали умещаться в пределах истины...

Стихотворение «Дюканж, ты чародей...», которое, по нашему мнению, теперь с достаточным основанием можно датировать 1829 г., представляет интерес как своеобразный источник изучения истории театра в Воронеже. В то же время, если считать его принадлежащим Кольцову, — это, по-видимому, первое поэтическое свидетельство увлеченности молодого поэта сценическим искусством, длившейся до последних дней его жизни.

---

## НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ОБ И. А. БУНИНЕ

Публикация А. К. Бабореко

### ПИСЬМА И. А. БУНИНА Н. А. ПУШЕШНИКОВУ

Николай Алексеевич Пушешников (1882—1939) — переводчик Голсуорси, Джека Лондона, Киплинга и Тагора, племянник И. А. Бунина.

Письма публикуются впервые по автографам, хранящимся у вдовы Н. А. Пушешникова — К. П. Пушешниксвой и в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (письма от 25 декабря 1903 г. и 29/14 марта 1909 г., фонд 44, оп. 1, ед. хр. 35).

[Вена], 25 дек[абря] 1903 г.

Еду в Ниццу. Шлю всем поклон. Напиши мне. Адрес — France, Nice, Poste-restante. I. Bunine.

Твой Ив. Бунин.

---

Открытка с видом улицы в Вене. Печатный текст: «Gruss aus Vien». Адресована: «Russland. Ст. Измалково, Юго-Восточной ж. д., село Гло-тово. Н. А. Пушешникову».

В путешествие по Франции и Италии Бунин отправился вместе с



драматургом С. А. Найденовым около 24 декабря, прожили они за границей больше месяца и возвратились в Москву в начале февраля 1904 г.

23 февраля 1905 г.

Почему ни ты, ни Юлий<sup>1</sup> не пишете? Немедленно пишите. Возьми за мой счет у Юлия несколько марок и пиши почаще.

Целую. Все пока слава богу.

23 февр[аля] 1905 г.

Умер Вукол Иванов<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Бунин Юлий Алексеевич (1857—1921) — журналист, брат И. А. Бунина.

<sup>2</sup> Вукол Иванов — прототип «Шаши» в рассказе Бунина «Я все молчу», написанном в сентябре 1913 г.

[с. Глоотово, Орловской губ.], 26 марта [1906 г.]

Еще просьба. Будь добр, *немедленно* сходи в библиотеку Дерягиной (а если у нее не окажется — к Фа...\*) возьми слов[арь] Брокгауза и найди слово Бальдер (или Скандинавия, Скандинавская мифология). Прочти историю Бальдера внимательно и напиши мне: 1) Бальдур он или Бальдер, 2) бог ли он солнца или вообще света, добра и т. д. и 3) кто его убил и чем — стрелой или веткой омелы. Помнишь, что его убил, по наущению Локи, (или Локки?) Гаду... Но у Виноградова: Ходур. Имя это мне особенно важно. И кто был этот Гаду или Ходур? Слепец ли? А еще — кто? Словом, всю историю Бальдера сообщи мне кратко и точно<sup>1</sup>.

И еще просьба. Возьми у Юлия денег и поезжай на извозчике в контору газеты «Путь» — угол Кузнецкого моста и Неглинного проезда, дом Купеческого общества, — и подпишись там еще на один месяц на этот самый «Путь»<sup>2</sup> — с первого апреля до первого мая. Не забудь, что им нужен мой адрес — ст. Измалково, Юго-Вост. ж. д., с. Глоотово. Из «Пути» отправься на Софийку (знаешь эту улочку, где «Альпийская роза»?) и там зайди в магазин Зимина, — против Мандля, немного выше Альп[ийской] розы, — и купи у этого самого Зимина полфунта табаку Асмолова за 2 р. 50 к. (фунт стоит пять р.), называемого: «для любителей, по особому заказу», и имеющегося только в этом магазине.

Ну, вот и все — исполни, милый, поскорее. Табак пришли с Юлием.

Да, еще про Бальдера, что сделали боги (или люди?) с Локки после воскресения Бальдера (кстати, как он воскрес?)? Приковали к скалам? Но где? В пещере? *И какой змей над ним висел?*

А: нужно мне все это потому, что написал я, между прочим, такие стишки:

---

\* Фамилию разобрать не удалось. — А. Б.

## БАЛЬДЕР

Гаду — слепец, он жалок. Мрак глубокий  
Скрывает свет и правду от него.  
Но, чадо тьмы, он весь во власти Локи —  
Он на смерть поражает божество.

И все же мир лишь жаждой света дышит!  
И солнце, погребенное во тьму,  
Из древней тьмы, из бездны ада слышит,  
Что мир в тоске взывает лишь к нему.

И дрогнет тьма, и вспыхнет на Востоке  
Воскресший свет! И боги пригвоздят  
Тебя, как пса, к граниту гор, о Локи,  
И будет змей, свирепый и стокий,  
Точить со скал на темя Локи — яд!

Хрякуешь?

От Маши <sup>3</sup> известий больше пока нет, очень беспокоюсь. Она больна.

Лучше всего было бы, конечно, если бы вы с Юлием прочитали этот стих[отворение], послали бы к Михайлову <sup>4</sup> за словарем и, прочитав про Бальдура, отметили, что в стих[отворении] неправильно. Но ведь Юлий когда соберется! А мне спешно.

Целую.

Ночи и дни были ослепительно-красивы. Почти все стояло.

И. Бунин.

Ах, еще: № 9-й (9-й, а не 8-й) сборн. «Знания!» С моими стихами <sup>5</sup>.  
Купи и мгновенно вышли. В «Труде». Видели объявление.

<sup>1</sup> Бальдер — в скандинавской мифологии бог света (солнца), сын Одина. Локи — божество, являющееся олицетворением огня как разрушительной стихии. Он прекрасен на вид, но постоянно замышляет злое. Хаду — или Годр, слепой бог, убивший кроткого юного Бальдера по наущению Локи ростком омелы — ничем другим поразить нельзя было, так как все существа и все другие вещи дали клятву не причинять вреда Бальдеру. За совершенное убийство Локи был прикован богами к скале, он освободится лишь с наступлением кончины мира, когда силы мирового хаоса восторжествуют над богами. Годр, совершивший преступление против своей воли, и Бальдер возродятся после мировой катастрофы.

Убийству Бальдера посвящена в «Эдде» сага «Песнь о путнике».

Стихотворение «Бальдер» было опубликовано в журнале «Мир божий», 1906, № 7.

<sup>2</sup> «Путь. Ежедневная политическая, общественная и литературная газета». М., 1906. Редактор-издатель А. А. Лопашев. Газета рассылалась подписчикам вместо закрытой газеты «Жизнь и свобода».

<sup>3</sup> Мария Алексеевна (1873—1930) — сестра И. А. Бунина.

<sup>4</sup> Николай Федорович Михайлов — доктор, номинально состоял ре-

дактором журнала «Вестник воспитания», фактическим редактором которого был Ю. А. Бунин.

<sup>5</sup> «Сборник т-ва «Знание» за 1906 г., кн. 9, СПб., 1906. Напечатаны стихи Бунина: «Жизнь» («Набегают впотьмах...»), «Детская» («От пихт и елей в горнице темней...»), «Тлен» («В гостиную сквозь сад и пыльные гардины...»), «Мороз» («Так ярко звезд горит узор...»), «Хризантемы» («На окне, серебряном от инея...»), «Печаль» («На диких скалах, среди развалин...»), «Песня» («Я — простая девка на баштане...»), «Эсхил» («Я содрагаюсь, глядя на твои...»), «Каменная баба» («От зноя травы сухи и мертвы...»), «Айя-София» («Светильники горели, непонятный...»), «У северных берегов Малой Азии» («Здесь царство амазонок. Были дики...»), «Атлант» («И долго, долго шли мы плоскогорьем...»).

Капри, 29/14 марта 1909 г.

Милый Коля, сегодня я познакомился у Горького с Мейером («Мироздание») <sup>1</sup>. На днях пойдем к нему смотреть звезды в телескоп.

Целую  
Ив. Бунин.

Приписка сбоку: «Очень прошу Юлия писать сюда поскорее».

Другая приписка: «Это наши окна» (окна отмечены двумя звездочками на фотографии отеля).

---

Открытка адресована: «Russie, Moscou.

Москва. Арбат, Старокопешенный пер., д. Михайлова, редакция «Вестника воспитания». Ю. А. Бунину для Н. А. Пушкинкова».

<sup>1</sup> Макс Вильгельм Мейер — автор трудов: «Вселенная», ч. 1 и 2, СПб., 1910, и «Мироздание. Астрономия в общепонятном изложении. Перевод с доп. и библиографическим указателем по русской литературе», изд. 4, со стереотипа (1-е изд. — 1900 г.).

## ИЗ ВОСПОМИНИЙ Г. Н. КУЗНЕЦОВОЙ

Галина Николаевна Кузнецова (род. в Киеве 10 декабря — 27 ноября ст. ст. 1900 года) — писательница, поэтесса и переводчица, долгое время жила в доме Буниных, автор книг: «Утро» (рассказы), Париж, 1930; «Пролог» (автобиографический роман), Париж, 1933; «Оливковый сад. 1923—1929» (стихотворения), Париж, 1937; Франсуа Мориак, Волчица

(Genitrix). Перевод Г. Н. Кузнецовой, с предисловием Ив. А. Бунина. Париж, 1938.

Г. Н. Кузнецова писала: «Покинув Россию и поселившись окончательно во Франции, Бунин часть года жил в Париже, часть — на юге, в Провансе, который любил горячей любовью. В Провансе, медленно разрушавшемся провансальском доме на горе над Грассом... Бунины прожили многие годы. Мне выпало на долю прожить с ними все эти годы. Все это время я вела дневник, многие страницы которого теперь печатаю».

«Грасский дневник» Галины Кузнецовой (Вашингтон, 1967) — талантливая и очень ценная для биографии Бунина книга. Большая часть записей «Дневника» печатается в «Литературном наследстве» (т. 84).

А вот одна из дневниковых записей, которая не была нигде напечатана; она прислана мне Галиной Николаевной в июне 1971 г.:

«7 февраля 1928 г. Грасс.

Мы шли по Ниццкой дороге и говорили о второй части «Жизни Арсеньева». Пройдя довольно далеко, заметили, что ночь хороша, что лунный диск стоит по всей долине, и черными столбами поднимаются ввысь кипарисы. Иван Алексеевич говорил:

— Какой поднос получился! Тут и рябчики, и черная икра, и ананасы, и черный хлеб... Что это я наворотил! А как не писать, например, дальше о следующем лете, после моей зимней влюбленности в Анхен? Оно было тоже, пожалуй, удивительнейшим в моей жизни. Я испытывал чувство влюбленности в Сашу Резвую, дочь соседа помещика, красивую девочку с голубыми «волоокими» глазами. Я решил не спать по ночам, ходить до утра, писать... Я чуть не погубил себе здоровья, не спал почти полтора месяца, но что это было за время! Под моим окном густо рос, цвел в ту пору жасмин, я выпрыгивал прямо в сад, окно было очень высоко над землей; тень от дома лежала далеко по земле, кричали лягушки, иногда на пруду резко вскрывали испуганные утки — ка-ка-ка-кря! — я выходил в низ сада, смотрел за реку, где стоял на горе ее дом... И так до тех пор, пока не просыпалось все, пока не проезжал водовоз с плещущей бочкой... Как не написать всего этого! И нельзя, испортить...

Тут мы остановились. Огромный черный кипарис, как черная башня, торжественно-безмолвно поднимался в небо, слева и справа от него сиял Орион. Мы подошли ближе. За большим кипарисом был другой, пониже, почти исчезавший в первом. Они стояли так рядом, как символ какой-то вечной любви, чернея одной массой, сквозь которую чуть пробивался кое-где свет луны. И мы сошли с дороги к таинственно блестящему в глубокой зелени низкому широкому окошку, обошли какую-то усадьбу, казавшуюся в эту весеннюю лунную ночь волшебной, похожей на сказочный терем, спрятанный в чаще. Слышно было, как лепечет, глухим бубенцом, где-то в густой зелени вода, а деревья стоят и слушают и чего-то ждут...

Весь обратный путь мы говорили о романе, о том, как можно было бы писать его кусками, новым приемом, пытаюсь изобразить то состояние мысли, в котором сливаются настоящее и прошедшее, и живешь и в том и в другом одновременно.

Когда подымались по дороге к нашей вилле, между каменными оградами, по белой от луны тропинке, И. А. сказал:

— Запомни этот разговор и напомни мне потом»...

Кузнецова получила много писем от Бунина; а последние годы,

больной, он писал особенно часто, иногда обращаясь к ней и к М. А. Степун, ее подруге, с которой она «корректировала книги Буннина в Чеховском издательстве»<sup>1</sup> (в Нью-Йорке).

«Где вы, умницы и красавицы? Вернулись ли уже домой? — писал он 29 июля 1951 г., вспоминая свое знакомство с Кузнецовой. — Нынче Вера<sup>2</sup> вспоминала июль, бывший 25 лет тому назад. Она сказала, что совершенно точно помнит, что мы познакомились с тобой 6/19 июля; а 15/28 ездили в гости к Зайцевым<sup>3</sup>, которые гостили тогда в имении Эль-яшевича за les Aiges, в лесистой местности, недалеко от одного мертвого, полуразрушившегося аббатства в диком прекрасном лесу, куда мы ходили в тот день с Зайцевыми. А вспомнила все это Вера потому, что переписала нынче на машинке стихотворение мое, написанное сравнительно недавно об этом аббатстве, — под заглавием «Ночная прогулка»:

Смотрит луна на поляны лесные...» — и т. д.<sup>4</sup>

В конце письма — шутливая подпись: «Дорогой Иван Алексеевич».

Писал Бунин Кузнецовой с воодушевлением, трогательно, как очень близкому и дорогому человеку и в свои последние дни:

«*Quelle aînée, top og*<sup>5</sup>, — говорит он в письме 17 июня 1952, — получил твоё письмо (от 6 июня) с тем, что говорил обо мне Назаров. Письмо твоё чудесное, спасибо! *Vis heugreusel*<sup>6</sup>. Чудесное потому, что ты напоминаешь мне о розах, о ящерицах... Где уж мне теперь писать! (Я и сейчас пишу в постели). Но напиши, напиши ты (и просто, просто, без всяких Рильке). Да, я был бы *очень* рад этому!».

Последнее письмо, которое Бунин получил перед кончиной, было от Кузнецовой.

---

<sup>1</sup> Письмо Г. Н. Кузнецовой автору предисловия 2 июня 1971 г.

<sup>2</sup> Вера Николаевна Муромцева-Буннина (1881 — 1961), жена И. А. Бунина.

<sup>3</sup> Борис Константинович Зайцев (1881 — 1972), писатель, и его жена Вера Алексеевна Орешникова (ум. в 1965 г.).

<sup>4</sup> В письме стихотворение дано полностью. Привожу текст этого письма и следующего (отрывок) по фотокопии, любезно присланной Г. Н. Кузнецовой.

<sup>5</sup> Дорогая, золотая моя (*франц.*).

<sup>6</sup> Будь счастлива! (*франц.*).

## Г. Н. Кузнецова

### ПАМЯТИ БУНИНА

О стихах Бунина до сих пор спорят. Поэт ли Бунин или только стихотворец? «Читая стихи Бунина, кажется, что читаешь прозу»<sup>1</sup>, будто бы сказал о нем Гумилев.

Прочтя эти слова, я внезапно вспомнила два высказывания Бунина о Гумилеве: одно в 24-ом году, другое, уже незадолго до его смерти, в 1949-ом.

Первый раз он сказал о Гумилеве нечто, что невольно охладило и даже оттолкнуло меня от него. Я в первый раз говорила с Буниным, у него дома, придя по поручению пражского профессора, выдумавшего это

поручение, чтобы познакомить нас. «Вы едете в Париж? Не можете ли вы передать Бунину эту книгу... Думаю, что для вас, молодой поэтессы, будет весьма полезно познакомиться с ним».

И вот я сидела перед Буниным и смотрела на свою тетрадь в черном клеенчатом переплете, которую он бегло перелистывал. Не помню, о чем мы говорили. Помню, что он спросил меня, на каком факультете я была в Праге<sup>2</sup>, когда приехала, что думаю делать дальше. Потом спросил:

— Кого же из поэтов вы больше всего любите?

Я ответила не совсем честно — я любила не одного, а нескольких — Ахматову, Блока и, конечно, Пушкина:

— Гумилева.

Он иронически засмеялся.

— Ну, невелик ваш бог!

Я ушла охлажденная, разочарованная. Бунин показался мне надменным, холодным. Даже внешность его — он, впрочем, был очень молодой, с едва седующими висками — показалась мне неприятной, высокомерной.

Я решила забыть о своей тетради и о своем знакомстве с ним. Я не знала, что этот человек в свое время окажет на меня большое влияние, что я буду жить в его доме<sup>3</sup>, многому учиться у него, писать о нем.

Через много лет, в одном из своих писем ко мне (я жила в Америке, он — все на той же улице Оффенбаха в Париже), больной, задыхающийся от астмы, в одну из своих бесконечных ночей, стараясь отвлечь себя от болей, он писал мне то о том, то о другом, и между прочим написал об одном знакомом, рассказывавшем ему разные небывлицы о дикарях, удавах и львах...

«Вот так же охотился на львов в Эфиопии и Гумилев, которого я недавно пересматривал и нашел, что у него на пятьдесят глупых надуманных виршей есть два-три неплохих стихотворения. И прочел у него между прочим такое:

Не по залам и по салонам  
Темным платьям и пиджакам  
Я читаю стихи драконам,  
Водопадам и облакам<sup>4</sup>.

И, прочитав, написал на книге своих «Избранных стихов»<sup>5</sup>:

— Завидую! Как прославился стихами! А я? И все потому, что драконы-то — не чета пиджакам и темным платьям, — они понимают толк в стихах! А я облаков видел сколько угодно, водопады тоже видал, а вот драконов — ни одного! Поневоле читал иногда пиджакам».

Впрочем, чего-чего он только не писал мне в эти длинные бессонные ночи! Тут были выписки из Андрея Белого («Пальцы дергунчики выбарабанивали дурандашники») («это для Ф. А. Степуна»<sup>6</sup>, прибавлял он) и переписанные его рукой басни Тэффи, которую он очень любил за ум и талант и искренне горевал, когда она смертельно заболела. Во время этой болезни (у нее была грудная жаба) она писала ему, тоже уже тяжело больному:

«Дорогой брат мой Иоанн Рыдалец, — пишет вам сестра ваша, Надежда Воппеница...»

И дальше в одном из предпоследних писем к нему:

«Дорогой Брат и Друг!

Драгоценное письмо ваше получила, поцеловала его, спрятала. А вечером перечитала и положила под подушку. *Спасибо вам* за эту огромную радость. Каждую букровку рассматривала и умилялась, как самая богаченная старушонка. Хотела сразу ответить, но заболела. Утомил водоворот поздравителей по случаю дня моего рождения: семь человек! Так вот неделю и пролежала... Могла бы написать вам в ответ, да вот — не могу. Не выйдет. «Если бы да кабы корова встала на дыбы».

Навсегда ваша Тэффи».

Смерть Тэффи произвела на Бунина глубокое впечатление<sup>7</sup>. Он писал об этом:

«Все думаю о Тэффи. По ней уже сорокадневную панихиду отпели. И что-то с ней теперь! И куда все это девалось—ее жизнь, талант, острота ума, чувства? Так вскоре *мое все* пройдет...».

Горевал он и об умершем от рака писателе Пантелеймонове<sup>8</sup>, с которым сдружился в последние годы своей жизни: «Все еще *очень* болит сердце — смерть Пантелеймонова большое горе мое!».

Да, не только высмеивать и ненавидеть умел Бунин. Он умел и любить и преклоняться. В его письмах я нашла такие строки:

«Прочел в «Новом русском слове» в письме к князю Вяземскому Василия Афанасьевича Бунина<sup>9</sup> (ставшего на мое великое горе, волей подлой судьбы, Василием Афанасьевичем Жуковским). Он писал о том, как впервые увидел Пушкина, которому шел тогда всего шестнадцатый год, в Царском Селе:

«Я был у него на минуту в Царском Селе. *Милое, живое творение. Он мне обрадовался и крепко прижал руку мою к своему сердцу. Нам всем надо соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который нас всех перерастет...*»<sup>10</sup>.

Не знаешь, кому больше удивиться в этом письме! До чего жив, очарователен, *нов* тут Пушкин! И до чего прекрасен и *прозорлив тот*, кто это письмо писал!»

Но не только мертвых он умел ценить. Сколько имен ныне живущих и пишущих упоминалось в этих его «ночных» письмах! По живости своего темперамента он многих бранил, но часто тут же, в той же фразе, упоминал обо всем талантливом, обещающем, что находил в них. Бранил он легко, очень легко, но это зависело от многого: он был безгранично требователен к себе и хотел того же от других.

Я не избегла общей участи: бранил он и меня и как страстно!

«В своем последнем письме ко мне ты назвала свой рассказ «несовременным»: постыдись, — *разве можно писать что-нибудь художественное, думая о временном?*»

Бунина больше нет. Но мечта его о «памятнике нерукотворном» исполнилась, думаю я, читая письма из Москвы, в которых приводят мне новые и новые имена молодых талантливых писателей, восхищающихся его творением!

И невольно вспоминаю последнюю строку из одного его стихотворения:

Да будет миру весть,

Что День мой догорел, но след мой в мире — есть<sup>11</sup>,

Октябрь 1970 г.

<sup>1</sup> Точная цитата из рецензии Н. С. Гумилева: «Бунин. Том шестой. СПб., 1910...», — «Аполлон», 1910, № 10. — Рецензия очень пристрастная и несправедливая, стихи Бунина будущему лидеру акмеистов оказались чужды по духу и неприемлемы по форме. Совсем по-другому оценивали Бунина-поэта Горький, Блок, Шмелев, Куприн и многие другие современники (см.: А. Бабореко. И. А. Бунин. Материалы для биографии. М., 1967, стр. 85, 114, 204, 205).

<sup>2</sup> Г. Н. Кузнецова писала 31 марта 1968 г. автору данных примечаний:

«В Праге я училась во Французском институте, но не кончила его из-за болезни. Не вынесла пражского климата. Там многие русские студенты умерли от туберкулеза. У меня до туберкулеза не дошло, но начались плевриты, и пришлось уехать во Францию».

<sup>3</sup> У Буниных Кузнецова жила с 1927 г. Иногда уезжала от них на более или менее длительное время и окончательно оставила этот гостеприимный дом в войну. Как писал Л. Ф. Зуров, «Галина Николаевна покинула Буниных во время голода» (письмо 5 июля 1969 г. автору примечаний).

Она писала мне 8 сентября 1969 г.:

«В доме Буниных я прожила, уезжая время от времени на два-три месяца, до весны 42 года, когда совсем переселилась в Канны».

По ее собственным словам, причин «отъезда было много... Однако связь с бунинским домом не была до конца разорвана: впоследствии завязалась переписка, частью и деловая, так как в 52-м, 53-м годах (по желанию И. А.) мне и М. А. Степун была поручена корректура его книг, издававшихся в Нью-Йорке, в Чеховском издательстве («Жизнь Арсеньева», «Митина любовь» и др.). Обе мы вели с ним по этому поводу оживленную переписку ... До самой смерти И. А. мы обе переписывались с В[ерой] Н[иколаевной] и с И. А. Всякий оттенок горечи исчез из его писем, некоторые из них были трогательно-сердечны. Вера Николаевна писала мне, что последнее письмо, которое он получил и прочел, было от меня.

В Америке я прожила десять лет. В 55-м году поступила в ООН, где и прослужила в издательском отделе корректором семь лет. В 59-м году наш русский отдел, в уменьшенном составе (В. Андреева, М. А. Степун и меня) перевели в Женеву». (Письмо Г. Н. Кузнецовой 6 ноября 1969 г. автору примечаний).

<sup>4</sup> Из стихотворения «Я и вы», напечатанного в сборнике стихов Н. С. Гумилева «Костер» (Петроград, 1918). По Эфиопии Гумилев путешествовал в 1910 г.

<sup>5</sup> И в. Б у н и н. Избранные стихи. Париж, 1929.

<sup>6</sup> Степун Федор Августович (1884—1965) — публицист и литературный критик, автор романа «Николай Переслегин». Был фактическим редактором отдела беллетристики в журнале «Современные записки». В спорах с Буниным, которые они нередко вели при встречах, Степун защищал Блока, Белого и других модернистов от ожесточенных нападок автора «Жизни Арсеньева».

<sup>7</sup> Тэффи Надежда Александровна, по мужу Бучинская, урожд. Лохвицкая (9 мая 1872 — 6 октября 1952), известна своими юмористическими рассказами и стихами. Для отношения Бунина к Тэффи характерен, в частности, следующий факт, о котором рассказывает Г. Н. Кузнецова:



«О драме между Толстым и его женой мы спорили до хрипоты в свое время в Грассе. И. А. был за Толстого, конечно, а В. Н. за Софью Андреевну. Я колебалась. Спор утих, когда Н. Тэффи, которую И. А. очень любил и ценил, написала большую статью в газете — яркую защиту Софьи Андреевны. Сколько вообще на Бельведере спорили по тем или иным поводам!» (Письмо Г. Н. Кузнецовой 19 мая 1969 г. автору примечаний).

<sup>8</sup> Пантелеймонов Борис Григорьевич(?) умер 19 сентября 1950 г. (дата рождения неизвестна), автор рассказов, вошедших в сборники «Золотое число» и «Последняя книга».

<sup>9</sup> Жуковский Василий Андреевич, предок И. А. Бунина. Родился от пленной турчанки Сальхи и помещика Афанасия Ивановича Бунина. Отчество и фамилия получены им от дворянина Андрея Григорьевича Жуковского, его воспитателя.

<sup>10</sup> Неточная цитата из письма В. А. Жуковского Петру Андреевичу Вяземскому 19 сентября 1815 г. (В. А. Жуковский. Собр. соч. в четырех томах, т. 4. М. — Л., 1960, стр. 652—653).

<sup>11</sup> Из стихотворения «Луна».

-----

## В помощь практическому работнику

---

А. И. КРЕТОВ

### РУССКИЕ ЧАСТУШКИ О В. И. ЛЕНИНЕ

Как показывают наблюдения, учитель-словесник нередко испытывает большие затруднения при ознакомлении учащихся с устным поэтическим творчеством советского народа, являющимся глубоко новаторским как по своему содержанию, так и по художественной форме. В данной статье сообщаются материалы по одной из важнейших тем советского фольклора, которая имеет большое познавательное и воспитательное значение.

Народ всегда воспевал своих любимых героев. И самое почетное место среди них принадлежит Владимиру Ильичу Ленину. Многочисленные сказы, легенды, сказки, устные рассказы, песни, частушки, пословицы с присущей народному творчеству простотой и сердечностью выражают отношение трудящихся масс к родному Ильичу. Ленин в представлении

народа — это олицетворение правды и справедливости. Ленин — это самый высокий авторитет и пример для подражания. Ленин — это вечно живое знамя борьбы, зовущее к победе, к достижению конечной цели — построению коммунизма. Именно такое осознание народом образа В. И. Ленина позволило А. М. Горькому уже на I съезде советских писателей (1934 г.) сказать, что «фольклор в наши дни возвел Владимира Ленина на высоту мифического героя древности, равного Прометею»<sup>1</sup>.

В советском фольклоре нет ни одного жанра, в котором не было бы произведений, связанных с именем В. И. Ленина. Ярким примером в этом отношении может служить и частушка. В небольшой по размерам песенке, как в капле росы солнце, отражаются идущие от сердца народа самые сокровенные думы и чувства. В ней мы найдем и теплоту народных сердец, и любовь к вождю, и выражение верности ленинским заветам.

Первые частушки о В. И. Ленине возникли сразу же после Октябрьской революции. Их, если судить по публикациям, поначалу было сравнительно немного, но они пользовались большой популярностью и были распространены повсеместно. Наиболее известными среди них являлись многочисленные варианты частушек серии «Яблочко»<sup>2</sup>.

Решимость народа в борьбе за Советскую власть, верность делу, начатому Коммунистической партией под руководством В. И. Ленина, запечатлены и в других народных частушках, например:

Верим, верим  
Тебе, Ленин,  
За тобою все идем  
И буржуев разобьем!<sup>3</sup>

С именем В. И. Ленина связывается в частушках культурная революция 20-х годов:

---

<sup>1</sup> М. Горький о литературе. М., 1953, стр. 703.

<sup>2</sup> См., напр.: А. М. Большаков. Деревня. 1917—1927. М., 1927, стр. 384; В. А. Муринов. Быт и нравы деревенской молодежи. М., «Новая Москва», 1926, стр. 132.

<sup>3</sup> Записана от А. В. Мамоновой (80 лет, с. Садовое Аннинского р-на Воронежской обл.) в 1963 г. студентом ВГУ Э. Ефремовым.

Я теперча не твоя,  
Я теперча Сенина;  
Он меня в Совет водил  
Слушать речи Ленина <sup>4</sup>.

В посиделки не пойду,  
Я не милка Сенина,  
Заведу я граммофон,  
Буду слушать Ленина <sup>5</sup>.

К числу исторических частушек следует отнести и короткие песенки, явившиеся своеобразным откликом народа на болезнь и смерть В. И. Ленина <sup>6</sup>. И одновременно с этим создаются частушки о верности делу, которому В. И. Ленин отдал всю свою жизнь. Причем для некоторых из них характерно творческое использование дореволюционных частушечных образов. Например:

Бога нет, царя не надо,  
Мы с Советом проживем.  
У нас был товарищ Ленин,  
По его стопам пойдем <sup>7</sup>.

По мере того как ленинское учение все больше и больше овладевало массами, как все отчетливее были видны результаты этого учения, ленинская тема в частушках, как и в других жанрах народного творчества, получала все большее и большее развитие. Многие темы советского фольклора неразрывно связаны с именем В. И. Ленина, проходят через все частушечное творчество. Например, в речи на III съезде комсомола В. И. Ленин призывал молодежь учиться, говорил о необходимости овладения теми богатствами, которые выработало человечество. И если в одной из первых частушек пелось:

Воскресенье подошло,  
Не пойду молиться.  
Нам сказал товарищ Ленин:  
— Надо вам учиться, — <sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> В. Я. Струминский. Частушки Оренбургского края. Отд. оттиск II выпуска «Трудов общества изучения Киркрая», Оренбург, 1921, стр. 121, № 1291.

<sup>5</sup> А. Жаров. Красная тальянка. Избранные деревенские частушки. М., 1923, стр. 12.

<sup>6</sup> См.: И. Ерошин. Алтайская деревня и город в частушке. — «Сибирские огни», 1926, № 1-2, стр. 234; Илья Лин. Дивчина. — «Известия», 1925, 22 марта.

<sup>7</sup> Е. И. Вологин. Частушки Ульяновской губернии. По материалам Этнографической секции. — В сб.: Край Ильича, № 1, Казань, 1926, № 4.

<sup>8</sup> В. М. Сидельников. Русская частушка. М., 1941, стр. 59, № 2.

то эта же мысль, как бы постепенно нарастая, находит отражение и во многих других частушках последующих лет. Например: «Почитаю я в читальне Про родного Ильича!..»<sup>9</sup>, «В школе дверь для нас открыта Мудрым, славным Ильичем»<sup>10</sup>, «Мой миленок ходит в школу, Будет образованный»<sup>11</sup>, «На рабфаке буду слушать Про ученье Ленина»<sup>12</sup>, «Научила меня школа Книги Ленина читать»<sup>13</sup>, «Я в колхозе научилась Книги Ленина читать»<sup>14</sup>, «Мой миленок Петенька Ленина читает»<sup>15</sup>, «Ленинизм я изучаю, Шире свет становится»<sup>16</sup>.

С именем В. И. Ленина в сознании народа прочно связана и грандиозная работа по электрификации страны, что также нашло свое отражение в частушках. Новый художественный образ, образ лампы Ильича, проходит через многие из них:

Нет лучины и в помине,  
Позабита и свеча.  
Ярким светом засняла  
Для нас лампа Ильича<sup>17</sup>.

Нам лучинушка светила,  
Воском капала свеча,  
А теперь нам засняла  
Ярко лампа Ильича<sup>18</sup>.

В наши дни в частушках поется о выполнении ленинских предначертаний, выражается сердечная благодарность родному Ильичу:

---

<sup>9</sup> А. Ж а р о в. Красная гармошка. Деревенские политчастушки. Изд. 2. М., «Новая Москва», 1925, стр. 23.

<sup>10</sup> А. И о н о в. Песни и сказы шахтеров. Фольклор горняков Шахтинского района. Ростов н/Д, 1940, стр. 69, № 2.

<sup>11</sup> А. А н а н ь е в. Деревня колхозная. (Очерки культурного строительства в колхозах). Новосибирск, 1935, стр. 89.

<sup>12</sup> «Журнал крестьянской молодежи», 1925, № 3, стр. 8—9.

<sup>13</sup> Частушки Пензенской области. Сост. В. К. Застрожный. Пенза, 1958, стр. 51, № 102.

<sup>14</sup> Ю. С о к о л о в. Песни и рассказы колхозной деревни. — «Колхозник», 1935, № 2, стр. 105.

<sup>15</sup> И. П о л и щ у к. Березка. — «Журнал крестьянской молодежи», 1927, № 5, стр. 7.

<sup>16</sup> Смоленские припевки. Сост. В. М. Сидельников. Смоленск, 1962, стр. 6.

<sup>17</sup> Частушки Пензенской области, стр. 44, № 61.

<sup>18</sup> Колхозные частушки. — «Омская правда», 1937, 11 февраля.

Каждый вечер на селе  
Солнце загорается:  
Это Ленина завет  
Нами выполняется<sup>19</sup>.

Теперь с вечера в селеньи  
Электричество горит,  
И за это население  
Ильича благодарит<sup>20</sup>.

По ленинскому плану коренным образом изменилась жизнь деревни, прочно вставшей на путь социалистического развития. И мысли советского труженика полей вновь обращаются с любовью и благодарностью к любимому вождю, находя отражение в частушке:

Ой, ты полюшко колхозное,  
Тебя я полюбил.  
Это ты, товарищ Ленин,  
Нас на трактор посадил<sup>21</sup>.

Во многих частушках, посвященных колхозной жизни, звучат слова сердечной благодарности В. И. Ленину. В одной из них это даже подчеркивается названием колхоза, в результате чего реальное название его становится большим поэтическим обобщением: «Мы работаем в колхозе «По заветам Ленина»<sup>22</sup>. Не менее красноречиво о колхозной жизни, о чувствах советского крестьянства говорят и другие частушки: «Хорошо в колхозе жить По завету Ленина»<sup>23</sup>, «Погляди, товарищ Ленин, Как колхозники живут»<sup>24</sup>, «За ударную работу Орден Ленина ношу»<sup>25</sup>, «Комсомольцы-трактористы Носят орден Ленина»<sup>26</sup>.

Чувства любви и благодарности В. И. Ленину выражены и во многих частушках лирического плана. Типичным примером могут служить такие:

---

<sup>19</sup> Молодежные частушки. Сост. С. Г. Лазутин. Воронеж, 1959, стр. 33.

<sup>20</sup> Курские частушки. Сост. П. И. Бульбанюк, П. Ф. Лебедев. Курск, 1960, стр. 14, № 21.

<sup>21</sup> Частушки. Сост. Л. Элиасов. Улан-Удэ, 1955, стр. 7.

<sup>22</sup> Частушки Горьковской области. Сост. В. М. Потявин. Горький, 1956, стр. 26.

<sup>23</sup> Русская частушка. Сост. В. Боков. (Библиотека поэта, малая серия). Л., 1950, стр. 238.

<sup>24</sup> Записана на школьном вечере в Дмитришевской средней школе (Хлевенский р-н Липецкой обл.) в 1965 г. студенткой ВГУ Н. Величкиной.

<sup>25</sup> Частушки. Сост. А. Тищенко. М., 1957, стр. 19.

<sup>26</sup> Русское народно-поэтическое творчество в Татарской АССР. Сост. В. Ф. Павлова. Казань, 1955, стр. 200, № 139.

Вставлю Ленина портрет  
В рамку золотую.  
Вывел он меня на свет  
Девушку простую <sup>27</sup>.

Я сорву цветок сирени,  
Приколю его, на грудь.  
Вывел нас товарищ Ленин  
На счастливый, светлый путь <sup>28</sup>.

Тематика частушек, посвященных В. И. Ленину или связанных с именем вождя, его заветами, очень разнообразна. Не одинаковы эти частушки и по форме: наряду с песенками, в которых используются традиционные зачины или же старые образцы, многие частушки созданы под влиянием литературных традиций. Параллельно с фольклором частушки о В. И. Ленине создаются еще и массовой народной художественной самодеятельностью.

Самодеятельных частушек (большинство из них правильнее, пожалуй, рассматривать как фольклорно-самодеятельные), посвященных В. И. Ленину, известно много. Они появились уже в первые годы Советской власти. Характерные литературные образы этих частушек, их публицистичность дают основание для предположения, что создавались они намеренно в агитационных целях. Некоторые из них, возможно, созданы даже поэтами-профессионалами <sup>29</sup>.

Частушки, связанные с именем Ленина, глубоко историчны. Они стремятся как можно полнее отразить важнейшие исторические события. Причем любопытно, что в последнее десятилетие особенно заметно стало обращение частушки к изображению событий прошлого. И хотя в этих частушках рассказывается о давно совершившемся, по своим мыслям и чувствам они обращены к сегодняшнему дню и будущему. Показательны в этом отношении частушки, в которых народ обращается к биографическим фактам, определяющим и роль В. И. Ленина в истории, и его чисто человеческие качества как руководителя государства:

---

<sup>27</sup> В песнях славим край родной. Частушки, записанные в Карелии в 1953—1961 гг. Сост. И. Гин и Н. Полищук. Петрозаводск, 1961, стр. 8.

<sup>28</sup> Молодежные частушки. С предисловием В. Тонкова. Воронеж, 1938, стр. 8.

<sup>29</sup> См., напр.: Веселый гармонист. Частушки, Л., Госиздат, 1927; Частушки. Сборник комсомольских и бытовых частушек в освещении новой деревни. Под ред. И. Лукашина. М., 1926, стр. 20; Хребес. Современная деревня в частушках и песенках революционной молодежи. М.—Л., 1925, стр. 31.

Ленин — партии опора,  
Ленин — гений Октября.  
Известила мир «Аврора»  
О падении царя <sup>30</sup>.

Принимал Ильич охотно  
От народа ходоков,  
Уважал народ рабочий —  
Бедняков и батраков <sup>31</sup>.

Однако большинство бытующих в наше время частушек посвящено современности. В частушках последних лет с гордостью рассказывается о достигнутых советским народом под руководством Коммунистической партии успехах. Среди них особое место принадлежит произведениям, в которых поется о построении по заветам В. И. Ленина коммунизма:

Честно трудимся, живем  
По заветам Ленина.  
К коммунизму мы идем  
Твердо и уверенно <sup>32</sup>.

К жизни радостной, счастливой  
С каждым годом мы идем;  
Наша верная дорога —  
Идти ленинским путем <sup>33</sup>.

Каждый новый день приносит нам новые радости, новые трудовые победы и приближает нас к заветной цели. Имя Ленина, учение Ленина, как лучи солнца, освещают путь к этой цели — коммунизму. Все свои важнейшие дела, все свои главные достижения советские люди связывают с В. И. Лениным. Они с благодарностью и душевной сердечностью поют о самом святом имени, самом дорогом для нас человеке:

Нашей партии создатель  
Не забудется вовек.  
Разве может жить без Ленина  
Советский человек? <sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Ленин — наше солнце. Сборник сибирского народного творчества и поэзии. Сост. Н. А. Антропянский, Н. Ф. Бабушкин и Я. Р. Кошелев. Томск, 1960, стр. 62.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Частушки Черноземья. Под ред. С. Г. Лазуткина и А. И. Кретьова. Воронеж, 1970, стр. 144.

<sup>33</sup> Там же, стр. 145.

<sup>34</sup> Народное творчество Северной Двины. Сост. В. В. Митрофанова и Л. В. Федорова. Архангельск, 1966, стр. 16.



**Л. Г. САФОНОВ**

## **НАРОДНАЯ ЖИЗНЬ ТЕАТРА**

В России истоки самодеятельного театрального творчества уходят в глубину веков, когда скоморохи, сказители, былинники прямо на площадях разыгрывали свои действия. Представления по случаю религиозных праздников, официальных церемоний и т. д. вошли в плоть и кровь народного искусства; традиции передавались из поколения в поколение в письменной и устной фольклорной форме.

Этот вид самодеятельного искусства со временем значительно трансформировался. В развитии самодеятельного театрального искусства четко прослеживается особое направление — художественное театральное любительство. В дореволюционное время оно процветало в основном среди имущих классов, интеллигенции. Любительское театральное творчество сформировало и выдвинуло из своей среды немало художников, внесших большой вклад в развитие профессионального искусства. Известно, что выдающийся деятель советского театра К. С. Станиславский начинал свою карьеру как любитель.

В начале XX в. фабрично-заводские рабочие и крестьяне создают свои любительские кружки и объединения, которые в будущем становятся формами не только их активной худо-

жественной, но и общественной деятельности. Большевистская «Правда» писала 7 мая 1912 г.: «Среди рабочих определенно появилось стремление к живописи, театру, вообще к искусству... Любовь рабочего класса к свободе позвала его и к красоте. И первые шаги рабочих художников вызвали похвалу и у прессы и у художников. Не меньше похвал вызывает и у актеров игра рабочих и крестьянских кружков».

Однако в условиях царского режима трудящиеся не могли приобщиться к искусству, полностью раскрыть свои художественные дарования. Великая Октябрьская социалистическая революция раскрепостила духовные и творческие силы народа, открыла широкие возможности для художественного совершенствования каждой личности. В художественной самодеятельности советского времени как бы слились в единый поток, с одной стороны, традиционные формы народного творчества и, с другой, — любительское и профессиональное творчество. Наше поколение является свидетелем интереснейшего процесса в духовной жизни общества, когда происходит все более глубокое взаимопроникновение фольклора и литературы, профессионального и самодеятельного искусства.

Интересно проследить на некоторых местных примерах, как осваивалась литература (имеется в виду русская и советская драматургическая классика) на самодеятельной театральной сцене. Уже в первые годы Советской власти, когда трудящиеся получили возможность «высказаться», «раскрыться», в Воронежской губернии возникают «живые газеты», агитбригады, организуются театрализованные митинги и концерты. Репертуар самодеятельных кружков был разнообразен: он включал произведения современных авторов, классическое наследие и народное творчество. Естественно, что на первый план выдвигалась революционная тематика. На самодеятельной сцене были весьма популярны имена М. Горького, Д. Бедного, А. Блока, В. Маяковского.

Театральное действо с подмостков ярмарочных балаганов перешло на сцену сельских и городских клубов. Здесь начинала формироваться армия новых зрителей и слушателей, воспитывалась культура художественного восприятия. Клубы явились теми очагами, где ковался новый, культурный, гармонически развитый человек. Клуб нес знания в массу,

учил трудящихся коллективизму. С его сцены все ценное старого искусства и все новое, растущее, жизнерадостное советского искусства преподносилось массе. Здесь ее учили понимать художественные произведения, постепенно вытягивая «... из водоворота художественной халтуры и клубного кустарничества к действительным формам искусства»<sup>1</sup>.

Уже на первом этапе развития художественной самодеятельности ее участники и зрительская аудитория воспитывались на лучших произведениях советских авторов, отличающихся от мещанско-обывательской «продукции» высоким идейно-художественным содержанием. К концу 20-х годов в репертуаре драматических кружков нашей области преобладали советские пьесы, многие из которых шли на профессиональной сцене. Журнал «Советское просвещение» в 1928 г. с полным на то основанием писал о благополучном положении с репертуаром в самодеятельных театральных коллективах: «В клубах ставятся такие пьесы, как «Рост» Глебова, «Любовь Яровая» Тренева, «Клещ и уголь» Лавренева, «Бронепоезд 14-69» Иванова — прекрасные пьесы, перлы советской драматургии. Драматическая чепуха вроде «Тайны садовой скамейки» или «Баронессы Феклы» занимает уже не более 5 процентов к общему количеству проработанных пьес. Значит, со стороны подбора материала все обстоит хорошо»<sup>2</sup>.

Стремительный ритм жизни, «шаги саженьи» первых пятилеток вторгались в художественное творчество, одухотворяя созидательный труд строителей нового общества. Повышается идейно-художественная требовательность зрителя. Теперь он «хочет видеть в художественном оформлении работу своего завода, своей фабрики, внутреннее положение республики, отображение международных событий, но не прошлых, а сегодняшних, еще не покрытых пылью»<sup>3</sup>.

В бурном росте художественной самодеятельности немалую роль сыграли энтузиасты-профессионалы. Примечательные сведения отыскали мы в фондах партийного архива Воронежской области. Созданный из 10 артистов Воронежский деревенский передвижной театр осенью 1928 г. за три месяца

---

<sup>1</sup> Партийный архив Воронежской области (далее — ПАВО), ф. 5, оп. 2, ед. хр. 401, л. 12.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

ца объехал 17 деревень, сыграл 55 постановок, обслужив 21 тысячу зрителей, провел 4 красных свадьбы, одну октябрину, 11 бесед, 2 вечера самодеятельности<sup>4</sup>. Артистов театра волновало, что средств на работу сельских кружков художественной самодеятельности в плановом порядке отпускалось мало, чем нередко пользовались кулаки и попы в своих классовых интересах. Нужно было принять меры, призванные упорядочить развитие массовой художественной самодеятельности в области. В феврале 1930 г. в Воронеже организуется Дом искусств, который должен был осуществлять руководство культурно-просветительной работой в городе и деревне. Разрозненные и изолированно работающие кружки художественной самодеятельности теперь стали иметь свой методический центр.

С образованием Дома искусств в развитии театральной самодеятельности Воронежской области наступил заметный сдвиг. Большое внимание было обращено на создание колхозно-совхозной самодеятельности. В качестве методистов, инструкторов и организаторов в деревню были посланы десятки творческих работников из Воронежа. Результаты не замедлили сказаться: уже в 1934 г. стало возможным проведение областной олимпиады сельской художественной самодеятельности с участием любительских театральных коллективов.

По мере развития драматических кружков росло мастерство режиссерских кадров, на высший уровень поднималась исполнительская культура, создавалась своя драматургия. Формирование репертуара шло по двум линиям. С одной стороны, шло качественное переосмысливание фольклора, народных традиций, смело обогащавшихся за счет нового содержания социалистического уклада жизни, а с другой — самодеятельность вторгалась в «запретную» зону — профессиональное искусство.

Кружки художественной самодеятельности 30-х годов развивались такими стремительными темпами, что им в скором времени оказалось под силу освоение сложных по содержанию и форме произведений, в том числе драматургических, которые прежде считались уделом профессиональных коллективов. Так, в августе 1936 г. участниками само-

<sup>4</sup> Там же, л. 1.

деятельности Битюгского свеклосовхоза Лосевского района была поставлена опера С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем». Эта опера уже в послевоенные годы была поставлена на других самодеятельных сценах — в клубе Ольховатского сахарного завода и в рабочем клубе Ленинского района г. Воронежа.

Во всех видах и жанрах самодеятельного искусства было заметно появление новых, высших форм народного творчества, обусловленное объективными причинами, прежде всего возросшим образовательным и культурным уровнем населения, самих участников и руководителей художественной самодеятельности.

Театральная самодеятельная традиция приобретает новые формы в послевоенное время. Все более определяющим становится коллективное начало. На смену драмкружкам приходит народный театр.

Еще в 1886 г. в селе Никольском Верхнехавского района сестрой К. С. Станиславского — Зинаидой Сергеевны и ее супругом доктором К. К. Соколовым был организован из местной интеллигенции и крестьян драматический кружок, время от времени ставивший спектакли для односельчан<sup>5</sup>. Но лишь в советское время были созданы благоприятные условия для его плодотворной работы. В разное время в Никольском театре были поставлены «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «Богатая невеста» А. Н. Островского, «Веселка» М. Зарудного, «Егор Булычев и другие» М. Горького, «Сердце не прощает» А. Софронова, «Пути-дороги» Н. Федорова, «Дали неоглядные» Н. Вирты, пьеса воронежского писателя В. Петрова «Кто зажигает звезды» и др.

Жителей села можно смело отнести к категории активных зрителей: они присутствуют на читках пьес, на репетициях спектаклей, обсуждают работу режиссеров, художников, актеров. Театру одному из первых в области в январе 1959 г. было официально присвоено звание народного. В составе коллектива около 30 человек. Одна из старейших участниц театра учительница Любовь Федорова Тупикова более 35 лет беспрерывно руководила коллективом. В последние годы большую шефскую помощь оказывали театру артисты област-

---

<sup>5</sup> См.: К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., «Искусство», 1962, стр. 527.

ного драматического театра им. А. Кольцова народный артист СССР С. И. Папов и заслуженная артистка РСФСР В. Г. Рощина.

С первых дней Советской власти возник драматический кружок в Бутурлиновке. Долгое время им руководила профессиональная актриса О. А. Ильинская, связавшая свою судьбу с театральной самодеятельностью. Особенно успешно работал коллектив в послевоенные 40-е и 50-е годы. Ко времени присвоения театру звания народного (1959 г.) в его репертуаре уже значились «Гроза», «Бесприданница», «Не все коту масленица» А. Н. Островского, «Женитьба» Н. В. Гоголя, «Мораль пани Дульской» Г. Запольской, «Поют жаворонки» К. Крапивы, «В добрый час» и «В поисках радости» В. Розова. К сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции театр поставил пьесу Б. Лавренева «Разлом». Театр пользуется большой популярностью среди бутурлиновцев, которые часто по коллективным заявкам приезжают на его представления из сел, отдаленных от районного центра на десятки километров. В свою очередь артисты народного театра систематически выезжают в колхозы и совхозы области.

С 1959 г. коллективом руководил большой энтузиаст самодеятельного театрального искусства С. Я. Деев; он же талантливо исполнял ведущие роли в спектаклях. Зимой 1969 г. в Бутурлиновке было торжественно отмечено 10-летие со дня присвоения театру звания народного. Наиболее активные участники коллектива — А. С. Каменцева, В. И. Ключников, Н. С. Жидкова, Б. К. Турбин и С. Я. Деев были награждены Почетными грамотами обкома партии и облисполкома. В том же году коллектив с большим успехом выступил в помещении областного драмтеатра им. А. Кольцова со спектаклем «Любовь Яровая». По мнению общественности, артисты сумели на достаточно высоком профессиональном уровне раскрыть идейно-художественное содержание пьесы, создать яркие сценические образы. В 1970 г. режиссеру театра С. Я. Дееву было присвоено звание заслуженного работника культуры РСФСР.

Трудно переоценить роль сельского народного театра в эстетическом воспитании местного населения. Ведь он является как бы постоянно действующим университетом художест-

венного образования как для своих участников, так и для зрителей. Отношение к нему как к «своему», родному творческому коллективу создает особую благодатную психологическую атмосферу.

Интересные драматические самодеятельные коллективы складываются и в городе. Левобережный народный театр в Воронеже по своим творческим данным близко подошел к уровню профессионального мастерства. Здесь регулярно два раза в неделю проводятся репетиции и три раза в месяц идут спектакли. Руководители театра профессиональные актеры В. Гликін и народный артист РСФСР Н. Дубинский большое внимание уделяют совершенствованию актерского мастерства, повышению культуры и техники речи. Артисты театра не замыкаются в рамках своего коллектива, активно участвуют во всей культурно-массовой работе Дворца культуры им. Кирова. Театр установил дружбу с труженниками пригородного совхоза «Масловский». Рабочие совхоза регулярно смотрят новые спектакли заводского коллектива, обращаются к театру за помощью в организации своей художественной самодеятельности.

В труппе постоянно занято более 50 человек, в основном рабочих и служащих завода синтетического каучука им. Кирова. Некоторые из них имеют почти 30-летний стаж работы сначала в драмкружке, а затем в народном театре. Бюро театра (общественный орган самоуправления) долгое время возглавлял А. Ф. Андреев, старейший участник художественной самодеятельности Дворца культуры им. Кирова (он работает на заводе со дня его основания, с 1932 г.).

За последние 10 лет в репертуар театра вошли пьесы «Обыкновенный человек» Л. Леонова, «Дали неоглядные» Н. Вирты, «Внук короля» Л. Шейнина, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, «Верность» Н. Погодина, «Старые друзья» Л. Малюгина, «Безупречная репутация» К. Смирнова и М. Крайндель, «Любовь Ани Березко» В. Пистоленко, «Временный жилец» В. Полякова, «Старик» М. Горького, «Беда от нежного сердца» В. Сологуба, «Год 19-й» И. Прута, «Бой с тенью» В. Тура, «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Машенька» А. Афиногенова, «Звезда Вьетнама» И. Куприянова и др.

Этот перечень сам по себе уже говорит о сложности творческих задач, решаемых коллективом, его исполнитель-

ских возможностях. Выступая на смотрах и фестивалях самодеятельного искусства, коллектив неоднократно завоевывал звание лауреата, награждался дипломами первой степени. Весной 1968 г. спектаклем «Старик» М. Горького он представлял в г. Горьком воронежское самодеятельное театральное искусство на Всесоюзной творческой конференции режиссеров народных театров. Значительным событием в культурной жизни области стала и постановка в этом коллективе «Ленинаны», составленной из отрывков из пьес Н. Погодина. Роль В. И. Ленина исполнял Н. В. Дубинский.

Больших успехов достиг студенческий коллектив Воронежского государственного университета — театр миниатюр. В его инсценировках по произведениям А. П. Чехова, И. Ильфа и Е. Петрова, юмористических сценках, литературно-музыкальных монтажах много выдумки, свежести, непосредственности. В коллективе выросли такие, безусловно одаренные, самодеятельные актеры, как Л. Кройчик, В. Семенов, В. Сисикин, З. Солдатова и др. Из работ театра выделяется своеобразно поставленный литературно-музыкальный монтаж «Школа Ленина», с успехом показанный на городском смотре студенческой самодеятельности в 1969 г.

Для последнего времени характерен рост школьной театральной самодеятельности. В нашей области насчитывается около 100 пионерских театров. В ряде случаев детским и взрослым коллективам предоставляется возможность объединить свои творческие силы в единых постановках. Это больше всего характерно для сельской местности, где школьные и клубные учреждения осуществляют большие театрализованные тематические постановки с участием сотен человек. Традиции массовых представлений «Дня урожая», «Проводов зимы», «Березки», «Встречи Нового года» и других прочно прижились в районах и городах нашей области. Эти представления в новом качестве воскрешают фольклор, способствуют рождению народных эпических произведений с новым современным содержанием. Стало уже привычным, что в народных празднествах находит отражение тема труда, героической истории Советской страны.

Театральная самодеятельность имеет и своих сценаристов. М. М. Микляева преподает литературу, а в сельском Новокурлакском клубе Аннинского района ведет драмати-



ческий кружок. На школьных вечерах и клубной сцене звучат стихи поэтов. Драматический кружок по инсценировкам М. М. Микляевой поставил «Мертвое озеро» Н. Некрасова, «Идиот» Ф. Достоевского и ряд других значительных произведений. На материалах истории и нынешней жизни села Микляева создала несколько сценариев для местной агитбригады.

Немаловажное значение приобретает прикладной характер самодеятельного театрального искусства. Редко какой праздник, значительное событие в жизни коллектива обходится без художественного оформления, театрализации. С каждым годом в повседневный быт все настойчивее внедряются новые советские обряды, в большей или меньшей степени основанные на старинных или современных фольклорных традициях. Сложными и многообразными становятся подчас задачи кружков художественной самодеятельности, осуществляющих культурное обслуживание населения преимущественно и непосредственно в производственных коллективах и по месту жительства.

Художественная самодеятельность вовлекает в сферу своей деятельности огромные массы людей. Поэтому предмет особой заботы должно стать содержание самодеятельного искусства, репертуарная политика, создание теории художественной самодеятельности. Несомненно, что успех будет сопутствовать тем коллективам художественной самодеятельности, которые, исходя из общих задач воспитания нового человека, будут находить «свои» темы, отвечающие высоким требованиям современной аудитории.

В решениях XXIV съезда партии подчеркивается возрастающая роль всех видов художественного творчества, в том числе и самодеятельного театрального искусства, в великом общенародном деле коммунистического строительства: «Социализм не только открыл трудящимся массам широкий доступ к духовным ценностям, но и сделал их непосредственными творцами культуры. Одно из ярких свидетельств того — необычный размах художественного народного творчества... Художественное творчество народа — одна из характерных черт нашей советской действительности, нашей жизни»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Материалы XXIV съезда КПСС. М., Политиздат, 1971, стр. 89.

Художественная самодеятельность призвана показать нашего современника, обладающего высокими нравственными качествами, самобытным, творческим характером.

\*           \*

\*

За более чем полувековой путь развития театральная самодеятельность нашей области накопила огромный опыт, который должен стать предметом изучения исследователей. В данной статье мы отметили лишь основные вехи этого развития, кратко рассказали о работе наиболее интересных, на наш взгляд, творческих коллективов. Мы предполагаем, что этот материал может послужить подспорьем в практической работе руководителей и участников художественной самодеятельности.

---

**Б. Ф. ЕГОРОВ**

## **КНИГА О РУКОПИСЯХ И КНИГАХ\***

Существует довольно обширная литература по палеографии, науке, изучающей древние рукописи. Выработаны методические приемы по исследованию древних текстов, особенностей графики, материалов и орудий письма и т. п. Но ведь современные ученые, главным образом представители гуманитарных наук — историки, литературоведы, лингвисты, философы, частично же и историки наук негуманитарных, имеют и в дальнейшем все больше будут иметь дело с рукописями нового времени — XVIII, XIX и XX вв. Нам necessarily необходимы труды об этих рукописях, и на наших глазах создается особая отрасль — палеография нового времени. Термин звучит, конечно, парадоксально и напоминает оксю-

---

\* С. А. Рейсер. Палеография и текстология нового времени. М., «Просвещение», 1970. 336 стр.

мороны типа «честный вор»: ведь «палеография» означает науку о древнем письме; но лучше оксюморон при уже укоренившемся термине, чем изобретать новые слова вроде «неография».

Книга С. А. Рейсера является фактически первым исследованием, добрая четверть которого посвящена палеографии нового времени. Поэтому богатый, разнообразный материал, разысканный и предлагаемый автором, является еще и очень свежим, первородным. Естественно, при полном отсутствии трудов предшественников, С. А. Рейсер многие частные факты преподносит на основании личных наблюдений, а некоторые из них не всегда точны (например, на стр. 13 автор указывает, что грифельная доска исчезла в России после Октябрьской революции; но я, учившийся в школе в 1930-х годах, все свое раннее детство усердно пользовался грифельной доской, знаю и других своих сверстников, владельцев таких досок; могу присоединиться к сожалению С. А. Рейсера по поводу полного исчезновения грифельных досок в наши дни; появившиеся в продаже миниатюрные доски для писания мелом никак не могут соперничать с грифельными: школьники младшего возраста перепачкаются мелом и насорят в комнате, в то время как грифельки и грифельные карандаши практически не пачкали рук, не говоря уже о неудобстве грубых, толстых и нечетких линий, проводимых мелом).

В целом же часть книги, посвященная палеографии, поражает обилием и ценностью фактов; некоторые разделы читаются почти с «детективным» интересом: таковы главы «Гусиное перо», «Металлическое перо», «Писарь», «Стенография. Магнитофон», «Почерк». И авторские идеи, и оценки, а также прогнозы на будущее вызывают согласие и сочувствие. Несомненно, С. А. Рейсер прав, предрекая дальнейшее ограничение в употреблении карандашей и, наоборот, дальнейшее распространение шариковых ручек, предрекая скорое исчезновение стенографии при наличии магнитофонов и диктофонов. Следовало бы только подчеркнуть, что — это уже неоднократно отмечалось в нашей печати — в Советском Союзе слишком мало еще выпускается (или совсем не выпускается) диктофонов, копировальных аппаратов, приборов для чтения микрофильмов и тому подобных приспособлений для научного и секретарского труда — их отсутствие сильно увеличивает не-

производительные затраты времени на механическую работу по переписыванию нужных материалов.

К сожалению, палеографическая часть книги иногда конспективна, особенно в главе «Из истории русской графики». Например, студентам и молодым научным работникам очень было бы полезно узнать о типических особенностях русских письменных букв в XIX в., в отличие от современного написания («л» как греческая «лямбда»; «ж», отдаленно напоминающая скорописную «р»; «т», похожая на семерку и т. д.), а также о начертании письменных букв, ликвидированных в реформу 1918 г., особенно буквы «ять»: ведь не все знают, что «ять» в скорописи выглядела подобно латинскому «т».

Текстологическая часть книги С. А. Рейсера находится несколько в ином положении по сравнению с палеографической, так как опирается на богатую традицию русской науки, возникшей в начале XX в. Эта часть ценна, аналогично первой, обширным фактическим материалом, важными уточнениями в текстологических методах и классификациях, а главное — ценна своим, так сказать, «вариативным», антинормативным пафосом: С. А. Рейсер решительно борется с догматическим и механистическим подходом к художественным текстам (недаром он резко возражает против термина «канонический текст», омертвляющего объект исследования), борется с заранее заданными правилами и процентными нормами (в практике большинства наших издательств до сих пор ведь в ходу запрещение объема примечаний свыше 10 или 15% по отношению к самому художественному произведению; следовательно, если издается, например, научная антология эпиграмм, в основном, как известно, состоящих из четырех стихотворных строк, то комментарий к одной эпиграмме не должен превышать в среднем полстроки!!).

Принципы творческого отношения к тексту, к выбору и к исправлениям текста пронизывают рецензируемую книгу. С большинством конкретных рекомендаций автора нельзя не согласиться: они уточняют или развивают далее идеи основоположников нашей науки текстологии Б. В. Томашевского, Б. М. Эйхенбаума и других, но верны их духу, их пафосу творчества, диалектики, историзма, вариативности, выбора.

Правда, в некоторых случаях С. А. Рейсеру не удалось избежать относительной «жесткости» нормативов.

На стр. 145 рекомендуется следующим образом сверять два текста, когда работают вдвоем (один громко читает один текст, коллега следит по другому тексту): 1) читать следует более сложный текст, т. е. тот, где «можно ждать большего числа ошибок»; 2) читать должен более «ответственный за текст работник». Здесь можно согласиться с принципом «сложный текст — у ответственного лица», но вряд ли стоит безоговорочно требовать от этого человека чтения, нужно учитывать индивидуальные особенности публикатора: некоторые при собственном чтении более рассеяны, чем при слушании другого и при молчаливом слежении за текстом.

Иногда С. А. Рейсер чрезмерно категоричен в уточнениях и исправлениях произведений художественной литературы. Например, в стихотворении А. Л. Боровиковского «К судьям» (1877) говорится о народнице:

Крестьянские вериги вместо платья  
Одев, и сняв преступно башмаки,  
Я шла туда...

С. А. Рейсер на основании одного подпольного революционного сборника 1886 г. предложил читать начало первой строки как «Крестьянскую дерюгу» и не согласился с «веригами» даже тогда, когда Е. Г. Бушканец нашел автограф стихотворения, — на том основании, что вериги бывают монастырскими, подвижническими, но не крестьянскими (см. стр. 168—169). Между тем перед нами, видимо, обычная метафора: грубую крестьянскую одежду автор воспринимает как вериги народоволки. Может быть, следовало бы ввести в текстологию принцип, подобный юридической «презумпции невиновности»: лишь тогда исправлять текст, когда доказана полная бессмыслица какого-либо места и когда есть уверенность именно в такой, предлагаемой альтернативе; во всех же сомнительных случаях оставлять текст на «совести» автора. С. А. Рейсер именно так и поступает с подавляющим большинством сложных фактов и декларирует подобный принцип теоретически (см. стр. 161).

Однажды С. А. Рейсер допустил излишнюю теоретическую нормативность. Е. И. Прохоров в книге «Основы текстологии» предлагал (и, мне кажется, справедливо) делить текстологическую работу на два этапа: выявление, при нали-

ции нескольких возможных, текста произведения, который берется за основу издания (Е. И. Прохоров называет его основным) и затем обработка этого текста, выявление в нем ошибок, вставок, пропусков и т. д., в результате чего устанавливается, наконец, подлинный текст, подлежащий опубликованию. С. А. Рейсер решительно протестует против двуэтапности на том основании, что, как правило, текстологи берут за основу последнее прижизненное издание какого-либо писателя, и текст этого издания уже исследуется «одноэтапно» (стр. 125—126).

Но ведь сам С. А. Рейсер приводит в своей книге много примеров, когда текстологи вынуждены отступать от принципа последней авторской воли (см. стр. 129—134); С. А. Рейсер справедливо предлагает заменить формулу «последняя авторская воля» принципом «последняя творческая воля автора». А раз так, то текстолог в любом случае стоит перед выбором: брать ли последнее прижизненное издание или какое-нибудь другое, следовательно, двуэтапность все-таки имеет место.

Еще раз подчеркну, что подобная «жесткость» очень не характерна для серьезной и диалектически тонкой книги С. А. Рейсера. Главный раздел текстологической части книги — «Проблема основного текста» — в целом очень важен именно как образец вдумчивого, гибкого, исследовательского подхода к текстам. Я не говорю уже об обилии интересных конкретных фактов, иллюстрирующих положения автора, о ценных уточнениях (например, см. на стр. 209—211 изящное определение временного интервала при датировке письма И. С. Тургенева к И. М. Толстому: 1855—1860, вместо четвертьвекового «1844—август 1867» в академическом собрании сочинений; этот пример может стать хрестоматийным).

С. А. Рейсер существенно упростил некоторые классификации (см., например, на стр. 295—298 сведение всех видов комментария к трем типам). Классификация типов изданий из шести наименований (стр. 261), по-моему, может еще более упроститься, если ликвидировать как отдельную рубрику «Переводы» (она не противостоит, а включается обычно в другие виды, как частный случай) и слить вместе «Жанровые и тематические сборники» и «Антологии». Тогда останется всего четыре типа изданий.

Очень мне по душе настойчивая пропаганда автором важности вспомогательной литературы. Нам так не хватает справочников и словарей по художественной литературе вообще, по отдельным писателям в частности. До сих пор еще не вышла «Лермонтовская энциклопедия», подготовленная группой энтузиастов во главе с проф. В. А. Мануйловым, а сколько бы нужно создать подобных энциклопедий! И как плохо обстоит у нас дело с указателями к научным изданиям. С. А. Рейсер законно негодует по поводу произвольного расположения указателей в собраниях сочинений, не говоря уже о том, что многие собрания выходят вообще без указателей. Да что там, посмотрите рецензируемую книгу: к труду, посвященному, в частности, вспомогательному аппарату изданий и содержащему несколько сотен имен авторов, издательство не удосужилось приложить даже именного указателя; а уж о предметно-тематическом и говорить не будем.

Вообще, издательская культура в данной книге оказалась не на высоте: очень много опечаток, есть какие-то смысловые пропуски (например, на стр. 153: «если вариантность превышает основной текст...» — просто не понять, что это значит). Между тем в книге отсутствует список даже основных опечаток (мне известно, что автор сам размножил 200 экземпляров такого списка и разослал в научные библиотеки).

Досадные издательские промахи и некоторые положения автора, вызывающие спор, не могут, однако, существенно повлиять на ценность и значительность рецензируемой книги.

---



**В. А. МАЛКИН**

## **ЭКСКУРС В ТВОРЧЕСКУЮ ЛАБОРАТОРИЮ Н. А. НЕКРАСОВА**

Новая книга М. Гина «От факта к образу и сюжету», посвященная творчеству Н. А. Некрасова, — исследование проблемного характера. Автор анализирует специфику художественного мастерства великого поэта, пытаясь установить некоторые закономерности его поэтического мышления. Известно, что в своем творчестве Некрасов всегда опирался на реальную основу. Однако то или иное конкретное лицо или событие, послужившие писателю отправным моментом, первоосновой, проходили сложную трансформацию в процессе воплощения авторского замысла. Путь от сырого материала к законченному литературному образу М. Гин изучает, анализируя историю создания различных некрасовских произведений. При этом он опирается не на привычные и ставшие как бы обязательными определения, а на конкретные факты биографии и творчества писателя, рассмотренные в совокупности всех привходящих обстоятельств.

«Представление о своеобразии художественного мышления, — утверждает М. Гин, — о его принципах изображения действительности невозможно получить из абстрактного описания, даже самого искусного. Здесь необходим экскурс в

творческую лабораторию, изучение конкретной творческой практики, как она проявляется в большом и малом, в целом произведении и отдельной детали, иной раз даже в мелкой и мельчайшей. Чем больше примеров, самых различных по типу, характеру и значению удается вовлечь в изложение, тем полнее и убедительнее будет картина в целом, общее представление»<sup>1</sup>. В соответствии с таким пониманием литературоведческой задачи М. Гин не только обобщает известные в Некрасоведении источники, но привлекает много новых материалов. Это позволяет ему по-иному воспринять и осмыслить отдельные произведения Некрасова, а тем самым углубить общее представление о его творчестве.

Много раз отмечалось тяготение Некрасова к фактичности, документальности. Кто не знает, например, что стихотворение «Орина, мать солдатская» написано под впечатлением рассказа крестьянки о злосчастной участи ее сына, что «Размышления у парадного подъезда» вызваны зрелищем, которое Некрасову довелось наблюдать из окна своей квартиры. Менее изучено другое: соотношение между исходным материалом и законченным произведением. С какими представлениями поэт приступал к работе и как они изменялись, углублялись, совершенствовались в процессе творчества? Именно на этом вопросе М. Гин концентрирует основное внимание и приходит к обоснованному выводу: «При всем внимании Некрасова к конкретному факту, при всей насыщенности его стихов картинками и отзвуками реальной действительности, факт, как таковой, никогда им не фетишизируется. В исходном виде его текст, как правило, ближе к своему конкретному индивидуальному источнику, чем в окончательной редакции. В ходе работы нередко спирается сугубо частное, восходящее к той или иной реальной личности, но неизменно остается общее, характерное, типичное и те индивидуальные черты и особенности, которые помогают понять общее»<sup>2</sup>.

В главе «Герой и его прототип» автор убедительно показал, что Некрасов, даже в изображении исторических лиц умел пренебрегать мелкой биографической достоверностью,

<sup>1</sup> М. Гин. От факта к образу и сюжету. М., «Советский писатель», 1971, стр. 32—33.

<sup>2</sup> Там же, стр. 41.

если она противоречила большой правде художественного обобщения. Так он поступал не только в описании лично незнакомых ему декабристов, но и создавая литературные портреты своих ближайших друзей и единомышленников — Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Шевченко.

Долгое время оставался спорным вопрос о героях и прототипах стихотворения Некрасова «Блажен незлобивый поэт». Одни в «незлобивом поэте» видели изображение Пушкина, другие полагали, что это собирательный образ поэтов «чистого искусства». Работа М. Гина не оставляет сомнения в том, что проблематику этого стихотворения нельзя рассматривать вне литературной борьбы того времени, без учета ожесточенной полемики, которая велась вокруг Гоголя в годы «мрачного семилетья».

Плодотворным оказался экскурс автора в споры о Гомере, вызванные публикацией переведенной Жуковским «Одиссеи». В итоге можно считать окончательно установленным, что Некрасов имел в виду Жуковского, когда писал о поэте, которому «современники... при жизни памятник готовят». С другой стороны, подчеркивает М. Гин, хотя стихотворение и посвящено Гоголю, некрасовский поэт-обличитель не адекватен своему реальному прототипу. Карающая лира поэта, питающего ненавистью грудь, это выражение революционно-демократического взгляда автора на высокое пророческое назначение поэта. Этот образ перекликается с Гоголем реалистом, сатириком и противостоит автору «Выбранных мест из переписки с друзьями».

С исчерпывающей полнотой изучены автором фольклорные источники легенды «О двух великих грешниках». Заново прокомментирована творческая история стихотворения «Княгиня». Внимательно проанализирована поэтическая декларация Некрасова, стихотворение «Поэт и гражданин». Этот краткий перечень, безусловно, разумеется, не исчерпывает всех достоинств рецензируемого исследования.

Не все в книге М. Гина «От факта к образу и сюжету» представляется бесспорным. Мы не решились бы вслед за автором сомневаться в гармоническом равновесии идеи и образа в творчестве Некрасова, а тем более утверждать, что гениальный поэт «к нему часто и не стремился»<sup>3</sup>. Такое ут-

<sup>3</sup> Там же, стр. 24.

верждение воскрешает в памяти давно отвергнутую выдумку буржуазного литературоведения о художественном несовершенстве некрасовского творчества и ограниченности его поэтического дара. В том и бессмертие Некрасова, что, «служа великим целям века», он сумел выразить их с соответственной художественной силой.

Нам кажется неубедительным противопоставление Некрасова Чернышевскому и Добролюбову в их отношении к теории «разумного эгоизма». По мнению М. Гина, «нет ни малейших оснований утверждать, что Некрасов разделял эту теорию», так как поэт видел этический идеал в жертвенном служении обществу. «Для Чернышевского и Добролюбова само понятие «жертва» не существовало, оно устранялось теорией «разумного эгоизма»<sup>4</sup>. К такому выводу можно прийти лишь формально истолковывая этические понятия революционных демократов. Да, отмежевываясь от практически бесполезной болтовни о жертвах, якобы приносимых во имя\* меньшего брата, Чернышевский отказывался от скомпрометированного либералами слова «жертва» в его набившем оскомину понимании. Но значит ли это, что Некрасов навязал вилюйскому узнику не свойственное ему миропонимание, когда писал: «Не говори: «Забыл он осторожность! Он будет сам своей судьбы виной!». Не хуже нас он видит невозможность служить добру, не жертвуя собой»? Неужели можно думать, что Чернышевский не разделял некрасовского убеждения: «Сила с неправдою не уживается, жертва неправдою не называется»? С другой стороны, разве некрасовские стихи «Зрелище бедствий народных невыносимо, мой друг! Счастье умов благородных видеть довольство вокруг» расходятся с теорией «разумного эгоизма»? На наш взгляд, в соответствии с теорией «разумного эгоизма» Некрасов создал образ Григория Добрюсклонова, счастье которого не могут омрачить предстоящие «чахотка и Сибирь».

М. Гин уделяет большое внимание выяснению роли Николая I в строительстве железной дороги между Москвой и Петербургом. Он старается доказать, что Некрасов, называя Клейнмихеля, метил в Николая, и в этом усматривает главную причину враждебного отношения цензуры к поэме «Железная дорога». Нам представляется более обоснованным ут-

<sup>4</sup> Там же, стр. 112.

верждение К. Чуковского: «Как и всякий революционный борец, Некрасов бил по живому врагу, по фактам современной действительности. Во имя чего стал бы он выступать в шестидесятых годах против давно умершего деспота?» <...> Только из-за цензуры Некрасов изобразил дело так, будто сюжетом поэмы является исключительный случай, относящийся к полузабытому прошлому»<sup>5</sup>.

В главе «Сюжет детского стихотворения» автор сопоставляет множество фольклорных вариантов сюжета, разработанного Некрасовым в стихотворении «Генерал Топтыгин». Это сопоставление навело его на мысль, что Некрасов поступился правдоподобием, заставляя лошадей смирно стоять на станционном дворе; тогда как во всех народных рассказах лошади в страхе бегут домой. Однако М. Гин не учел, что станция, на которую прибежали кони «обратного» ямщика, и есть их дом: где станция там и конюшня.

Спорность некоторых положений, те или иные недоработки — явление обычное в большом монографическом труде. Они не перечеркивают достоинств книги. Исследование М. Гина — одно из самых серьезных трудов о Некрасове, появившихся в юбилейный некрасовский год.

---

<sup>5</sup> К. Чуковский. Мастерство Некрасова. М., 1962, стр. 391, 393.



**ПАМЯТИ ПРОФ. П. Г. БОГАТЫРЕВА**  
**(1893—1971)**

Умер доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, почетный доктор Карлова университета в Праге и университета им. Я. Коменского в Братиславе Петр Григорьевич Богатырев.

П. Г. Богатырев был видным советским ученым. Круг его научных интересов был очень обширен. Он оставил много трудов по вопросам этнографии, фольклористики и другим гуманитарным наукам.

Научные интересы П. Г. Богатырева были очень устойчивыми и целенаправленными. Начиная со студенческих лет и до самых последних дней своей жизни, он с увлечением занимался исследованием народных обрядов, опубликовав на эту тему большое количество интересных книг и статей. Около пятидесяти лет он изучал народный театр. Его книга «Народный театр чехов и словаков» (1940) получила мировую известность.

В 1929 г. П. Г. Богатырев опубликовал содержательную и оригинальную статью «Фольклор как особая форма творчества». Этой работой было положено начало исследованиям вопросов теории фольклора, которые также были в центре постоянного внимания ученого. Особый интерес представляют такие его теоретические статьи, как «Традиции и импровизации в народном творчестве» (1964), «Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии» (1965) и другие. Под влиянием проф. П. Г. Богатырева его ученики и последователи выполнили ряд оригинальных работ по вопросам поэтики фольклора.

Велики заслуги П. Г. Богатырева в разработке вопросов методологии советской фольклористики. Ему принадлежат оригинальные работы по исследованию структуральной поэтики фольклора. Несомненный научный интерес в плане сравнительного изучения фольклора представляют многие работы ученого, начиная с книги «Чешский кукольный и русский народный театр» (1923) и кончая одной из последних его работ «Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов» (1962).

Широко известны переводы П. Г. Богатырева произведений выдающихся чешских писателей И. К. Тыла, А. Ирасека, Я. Гашека. Особенно популярен в нашей стране перевод П. Г. Богатырева крупнейшего в мире антивоенного романа Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны».

П. Г. Богатырев уделял большое внимание подготовке пособий по фольклору для высшей школы. В последние годы он стал известен как редактор и автор разделов вузовского учебника «Русское народное поэтическое творчество».

П. Г. Богатырев трудился до последних дней своей жизни. За несколько месяцев до смерти ученого вышла в свет

его книга «Вопросы теории народного искусства» (М., «Искусство», 1971).

Научная и педагогическая деятельность Богатырева тесно связана с Воронежским государственным университетом. Он долгое время был профессором нашего университета.

Богатырев способствовал развитию славяноведения в Воронежском университете. По его инициативе здесь было организовано преподавание чешского языка, которое продолжается до настоящего времени. Под руководством П. Г. Богатырева в Воронежском университете был выполнен ряд диссертаций по поэтике фольклора, языку фольклорных и литературных произведений. Вопросам славяноведения (изучению чешского и словацкого фольклора, произведений Ю. Фучика, сопоставительному анализу чешского и русского языков) были посвящены многие дипломные работы, руководимые П. Г. Богатыревым

П. Г. Богатырев был инициатором новых аспектов научных исследований в Воронежском университете. Филологами университета при активном содействии П. Г. Богатырева был издан к IV Международному съезду славистов «Славянский сборник» (вып. II, филологический. Воронеж, 1958), на страницах которого опубликована обширная и интересная статья Петра Григорьевича «Пушкин у западных и южных славян».

Многие ученики П. Г. Богатырева успешно работают ныне в разных вузах Центрального Черноземья и других краев нашей страны.

П. Г. Богатырев был добрым, сердечным, необычайно скромным и очень простым в обращении со всеми человеком. Он постоянно оказывал помощь своим ученикам и коллегам советами, консультациями, рецензиями, устными выступлениями, сообщениями и докладами, участием в обсуждении диссертаций, публикуемых работ.

Студенты и преподаватели на долгие годы сохраняют память о деятельности Петра Григорьевича Богатырева в Воронежском университете.

*С. Г. Лазутин  
Я. И. Гудошников  
В. И. Собинникова*



## СОДЕРЖАНИЕ

### Русская литература

Б. Т. Удодов. К творческой истории романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	3
С. Г. Лазутин. К истории создания романа «Тонкий человек» и поэмы «Саша» Н. А. Некрасова	19
Л. Н. Назарова. О традициях И. С. Тургенева в творчестве В. И. Дмитриевой	32
В. П. Скобелев. Крестьянский герой Гл. Успенского в свете ленинской концепции развития русской деревни (70—90-е годы XIX века)	43
А. А. Слинко. К оценке общественно-литературной позиции Н. К. Михайловского	54
Н. И. Пруцков. А. П. Чехов и И. Ф. Анненский	72
В. П. Вильчинский. Реализм или натурализм? (О повести А. И. Куприна «Яма»)	85

### Русско-немецкие литературные связи

А. Б. Ботникова. Фарнгаген и русская литература	96
Е. А. Маймин. Поэты-любомудры и «немецкая школа»	115

### Фольклор и фольклористика

Л. С. Шептаев. Историческая действительность и традиции в прозе разинского цикла	134
В. К. Архангельская. А. И. Эртель — фольклорист*	145

### Разыскания. Публикации

В. Э. Вацуро. Из истории литературных полемик 1820-х годов	161
З. Я. Анчиполовский. Стихотворение о театре, приписываемое А. В. Кольцову (к вопросу о датировке)	175
Новые материалы об И. А. Бунине. Публикация А. К. Баборек.	183

### В помощь практическому работнику

А. И. Кретов. Русские частушки о В. И. Ленине	193
Л. Г. Сафонов. Народная жизнь театра	200

### Библиография

Б. Ф. Егоров. Книга о рукописях и книгах	213
В. А. Малкин. Экскурсе в творческую лабораторию	216
Н. А. Некрасова	221
Памяти проф. П. Г. Богатырева	221

Цена 83 коп.