

НАСЛЕДИЕ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ДЕМОКРАТОВ
И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

НАСЛЕДИЕ
РЕВОЛЮЦИОННЫХ
ДЕМОКРАТОВ

*и
русская
литература*

*Светлой памяти
Евграфа Ивановича Покусаева
посвящается*



Stromycael

НАСЛЕДИЕ
РЕВОЛЮЦИОННЫХ
ДЕМОКРАТОВ

и

*русская
литература*

ИЗДАТЕЛЬСТВО
САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1981

Книга, посвященная жизни и деятельности русских революционных демократов, изучению их литературного наследия, подготовлена в память о выдающемся литературоведе профессоре Саратовского университета Еврафее Ивановиче Покусаеве. Круг проблем исследований, инициатором разработки которых в большинстве случаев был Е. И. Покусаев, отражает широту специальных интересов ученого, отвечающих актуальным запросам современной науки. В статьях и материалах освещаются во многом спорные и нерешенные вопросы теории и поэтики русской сатиры, стилистики, художественного мастерства и идейно-эстетических позиций писателей и критиков революционно-демократической ориентации.

Предназначается специалистам гуманитарного профиля и широкому кругу любителей русской литературы.

Р е д к о л л е г и я :

академик *А. С. Бушмин* (ответственный редактор), член-корреспондент АН СССР *Н. Ф. Бельчиков*, доктор филологических наук *С. А. Макашин*, доктор филологических наук *Т. М. Акимова*, доктор филологических наук *А. А. Жук*, доктор филологических наук *Е. П. Никитина*, доцент *Г. В. Макаровская*, доктор филологических наук *В. В. Прозоров* (заместитель ответственного редактора).

Н ⁷²²⁻²⁶ — 199—80 4603010100
176(02-81)

А. С. БУШМИН

ЭНТУЗИАСТ ЩЕДРИНОВЕДЕНИЯ

Штрихи к портрету Е. И. Покусаева

Превосходно эрудированный и теоретически вооруженный литературовед, Евграф Иванович Покусаев в своих работах (их опубликовано около 150) касался многих вопросов истории русской литературы XIX столетия и литературы нашего времени. Но прежде всего он был выдающимся знатоком и исследователем литературного наследия революционных демократов. Значительны его заслуги в изучении и популяризации эстетики и критической деятельности Белинского, Герцена, Добролюбова, Писарева, особенно — теоретического и художественного наследия Чернышевского и творчества Салтыкова-Щедрина.

В течение многих лет (вплоть до своей кончины в августе 1977 года) Е. И. Покусаев руководил — как организатор дела и редактор — подготовкой сборников «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования, материалы», привлекая к участию в них историков и литературоведов не только Саратова, но и других городов. Это серийное издание (вышло уже восемь выпусков) получило признание широкой научной общественности, и ныне Саратовский университет стал крупнейшим вузовским центром по изучению Чернышевского.

Книга Е. И. Покусаева «Н. Г. Чернышевский. Очерк жизни и творчества. Пособие для учителей» выдержала пять изданий (последнее — в 1976 году), и в каждом новом издании она совершенствовалась — исправлялась и дополнялась — с учетом как позднейших достижений литературоведческой мысли, так и результатов непрекращающейся работы самого автора по на-

учному изучению мировоззрения и литературно-общественной деятельности Чернышевского.

Нисколько не умаляя значения других работ Е. И. Покусаева, следует признать наиболее ценными в научном отношении его труды по изучению творчества Салтыкова-Щедрина. Именно в этой области проявились особенно ярко и полно его даровитость, его многостороннее профессиональное мастерство — мастерство исследователя, текстолога, редактора, пропагандиста, воспитателя и организатора научных сил. Всему этому он отдавался горячо, увлекаясь сам и увлекая других. Он был подлинным энтузиастом советского щедриноведения.

Щедриноведческие интересы Е. И. Покусаева, определившиеся в годы аспирантуры, подсказали ему темы кандидатской («Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина и обличительная беллетристика пятидесятых годов XIX в.) и докторской («Идейно-творческий путь Салтыкова-Щедрина в шестидесятые и семидесятые годы») диссертаций и преобладающей части всех созданных им работ.

Исследования Е. И. Покусаева характеризуются глубиной научного анализа художественного, публицистического, эпистолярного наследия великого русского сатирика и посвященной ему литературы, стремлением постичь внутреннюю логику идейно-творческого развития писателя, тщательностью и оригинальностью аргументации выводов и — что особенно примечательно — смелым вторжением в область наиболее трудных и спорных проблем.

В многочисленном цикле щедриноведческих работ — книг и статей — Е. И. Покусаева важнейшими являются две его монографии. Написанные на основе докторской диссертации, они дают основное представление о творческой индивидуальности исследователя. Первая из этих книг — «Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы» (1957) — посвящена идейному развитию и общественно-литературной деятельности сатирика в 1850-е и 1860-е годы. Сама проблема не нова: она останавливала на себе внимание многих исследователей. Тем показательнее, что Е. И. Покусаев, возвращая нас к вопросам, уже подвергавшимся неоднократной разработке, сумел сказать действительно новое слово, обогащающее и уточняющее наши представления о становлении мировоззрения Щедрина, об эволюции художественной мысли писателя, развивавшейся в интенсивных исканиях и сложных противоречиях, но всегда устремлявшейся к более полному овладению идеалами революционной демократии.

Сама тема исследования, как «старая» тема щедриноведения, побывавшая под перекрестным освещением с разных точек зрения, предопределила неизбежность частых столкновений Е. И. Покусаева с предшественниками. Поэтому книга приобрела остро полемический характер. Исследователь критически пересматривает — и в большинстве случаев весьма успешно и убедительно — целый ряд положений, выводов, концепций, выдвинутых его предшественниками.

Основной смысл полемики сводится к доказательству того, что идейно-творческое развитие Салтыкова-Щедрина в 50-е и 60-е годы было значительно богаче, сложнее, противоречивее, чем это изображалось прежними исследователями. И несомненно, что тот сложный рисунок, который предложен автором книги, дает более верную и более полную характеристику переломных Салтыковым фазисов идейного развития, сложной эволюции его общественных взглядов.

В работах, посвященных исследованию мировоззрения Салтыкова, довольно обычным является упрощение противоречий идейно-творческого развития писателя в 50-е и 60-е годы. Этот недостаток проявляется двояко. Некоторые авторы, касаясь временных заблуждений Салтыкова, делали поспешные выводы о сближениях писателя с либералами и славянофилами. Такая тенденция была особенно заметна в работах 30-х годов. Напротив, в более поздних исследованиях все чаще наблюдается игнорирование сложности ранних идейных исканий Салтыкова, искусственное «выпрямление» революционной идеологии писателя, снимающее в сущности вопрос о формировании и эволюции его взглядов.

Е. И. Покусаев избежал этих ошибок. Без «снисхождения» к слабым сторонам великого писателя (отбросив этот распространенный в нашем литературоведении предрассудок), он тщательно и шаг за шагом раскрывает сложную картину напряженных идейных исканий писателя и связанных с этими исканиями временных иллюзий и ошибок. Вместе с тем исследователь, тщательно изучив «амплитуду» идейных колебаний писателя, справедливо и мотивированно утверждает, что они никогда не были настолько значительными, чтобы можно было говорить об отрыве писателя — хотя бы и кратковременном — от революционной демократии, что они, эти колебания по отдельным вопросам идеологии и политической тактики, не останавливали восходящего движения писателя, процесса кристаллизации и укрепления его революционно-демократического мировоззрения.

Идейно-творческая эволюция Салтыкова-Щедрина раскрывается в книге Е. И. Покусаева в живом и сложном взаимодействии фактов личной биографии писателя с факторами, так сказать, биографии русской демократии в целом.

Революционно-демократическое направление русской общественной мысли было явлением сложным, многогранным, развивавшимся во времени и обогащавшимся опытом освободительной борьбы. Исследователь вполне справедливо выступает против тех, кто рассматривает революционный демократизм догматически, как нечто всегда себе равное, неподвижное, кто стирает различия в идейной позиции отдельных его представителей. Устанавливая соотношение воззрений Щедрина с воззрениями революционной демократии вообще и воззрениями Герцена, Чернышевского, Добролюбова и Писарева в частности, Е. И. Покусаев сохраняет за Щедриным все своеобразие его оригинальной индивидуальности.

Е. И. Покусаев, исследуя явления во всей их жизненной конкретности и сложности, великолепно дает почувствовать пафос идейных исканий сатирика, страстность его высокой гражданской мысли, никогда не успокаивающейся, никогда не удовлетворяющейся уже достигнутым, всегда зовущей вперед, всегда устремленной к будущему.

Книга Е. И. Покусаева, свободная от схематизма, абстрактных построений и упрощений, показательна и поучительна объективностью научного исследования, стремлением раскрыть конкретную картину живого и противоречивого движения мысли и творчества писателя.

В монографии можно было бы выделить ряд наиболее значительных открытий, проникновенных наблюдений и блестяще мотивированных обобщений. К ним следует отнести прежде всего анализ одного автобиографического признания Салтыкова-Щедрина в «Круглом годе» о своей литературной деятельности в 50-е и 60-е годы. В 1879 году, находясь на вершине своей идейной и художественной зрелости, Щедрин подверг самокритике некоторые слабые стороны своей идейной позиции в 50-е и 60-е годы, выразившиеся в том, что в это время, во имя «принципа пользы», достижения ближайших целей, он порой был склонен к такой тактике «компромисса», «уступок», которая наносила некоторый ущерб теоретическим принципам революционной демократии.

Автобиографическое признание, мимо которого прошли все прежние исследователи сатирика, не только впервые обнаружено Е. И. Покусаевым, не только мастерски извлечено им из

иронической оболочки, в которой оно так долго пряталось от взора наблюдателей, но и отлично, с большим познавательным эффектом прокомментировано. Это открытие позволило исследователю по-новому осветить как характерные особенности литературной деятельности Щедрина до середины 60-х годов, так и причины его трехлетнего молчания (1865—1867) на переходе к высшему этапу идейно-творческого развития.

Исследователь полагает, что по своему значению самокритические свидетельства писателя в «Круглом годе» могут быть приравнены к тем, которые содержатся в очерке «Имярек». И это совершенно справедливо.

Книга Е. И. Покусаева является результатом внимательного критического изучения фактов и их строгого научного анализа. Проиллюстрируем это одним примером. Е. И. Покусаеву удалось уточнить, что письмо Салтыкова к Некрасову, датируемое редакторами XVIII тома полного собрания сочинений сатирика 5 октября 1863 года, на самом деле было написано 5 октября 1864 года. Новая датировка письма в свою очередь позволила Е. И. Покусаеву установить, что остававшиеся неопубликованными до 1933 года публицистические статьи 1864 года: «Начну с того самого пункта» (корректурa) и «Итак, история утешает» (рукопись) — представляют собою не варианты XI главы хроники «Наша общественная жизнь», как считалось до сих пор, а самостоятельные и разновременные главы хроники, из которых первая предназначалась для апрельской, а вторая для октябрьской книжек «Современника» за 1864 год.

Новая датировка этих статей, в свое время не увидевших свет, установление их места в публицистике 1864 года и тщательный анализ их содержания помогли исследователю внести существенные дополнения и уточнения в сложную картину внутриредакционных отношений Салтыкова с группой Антоновича в «Современнике», а также в историю участия Салтыкова в журнальной полемике с «Эпохой» Достоевского и с «Русским словом». Кстати заметим, что освещение полемики Щедрина с группой «Русского слова» полно новизны и должно быть отнесено к лучшим страницам книги Е. И. Покусаева.

Вторая монография Е. И. Покусаева «Революционная сатира Салтыкова-Щедрина» (1963), являясь непосредственным продолжением первой, отличается от крупных щедриноведческих работ других авторов прежде всего тем, что она специально посвящена самому замечательному десятилетию литературной деятельности писателя — произведениям 70-х го-

дов, созданным сатириком в пору высшего расцвета его творчества.

В книге исследованы крупнейшие щедринские произведения (романы и циклы) этого периода: «История одного города», «Помпадур и помпадурши», «Господа ташкентцы», «Дневник провинциала в Петербурге», «Господа Молчалины», «Благонамеренные речи», «Господа Головлевы», «Современная идиллия». Каждой из этих сатир посвящена особая глава, в которой дается слитный идейно-художественный анализ произведения как сложного целого, неповторимо синтезирующего духовные искания писателя, картины реальной жизни и формы их образного воплощения. Главы монографии, создавая законченное представление об отдельном произведении и сохраняя известное самостоятельное значение, вместе с тем находятся в органическом единстве и взаимодействии, воспроизводят целостную и последовательную картину эволюции Салтыкова-Щедрина с конца 60-х до начала 80-х годов.

Творчество сатирика освещено исследователем в его тесных и разносторонних контактах с жизнью эпохи, в нерасторжимых связях с освободительной борьбой, развитием общественной мысли и литературным движением, а также в аспекте его восприятия и оценки как прижизненной писателю критикой, так и позднейшей научной литературой.

Обширное наследие Салтыкова-Щедрина неоднократно исследовалось многими авторами с точки зрения выраженных в нем идеалов и общественного мировоззрения сатирика. Можно даже сказать, что именно такой аспект был преобладающим в советском щедриноведении. Несмотря на это, Е. И. Покусаяву удалось впервые раскрыть смысл целого ряда важных историко-литературных явлений, имеющих принципиальное значение для понимания идейно-творческой эволюции Салтыкова и его отношения к тем или иным сложным проблемам своего времени. Таково, например, истолкование исследователем страниц из «Господ ташкентцев», выражающих сложное и противоречивое отношение сатирика к «насильственным» методам революционного преобразования жизни.

Большое внимание уделено в монографии проверке достоверности щедринского реализма фактами жизни, доказательству его соответствия реальной действительности. Для этой цели приводятся обширный и разнообразный материал документально-исторического характера. Извлеченные из многочисленных источников факты убедительно соотнесены исследователем с проблематикой и содержанием, с персона-

жами и сюжетными ситуациями анализируемых произведений.

Особенно интересны и важны те страницы книги, где исследователь во всеоружии историко-литературных фактов характеризует яркую творческую оригинальность Салтыкова как художника, отмежевавшего себе, по выражению И. С. Тургенева, в нашей словесности целую область и занявшего в ней место неоспоримого мастера и первого человека.

Творческий метод, художественные принципы, сатирическая стилистика Салтыкова-Щедрина охарактеризованы не путем извлечения и отвлечения отдельных примеров, а в процессе целостного, многостороннего конкретного анализа произведений, взятых в единстве их содержания и формы. При этом та или иная особенность художественного метода и стиля Салтыкова наиболее полно освещается в связи с теми произведениями, которые открывают для этого лучшие возможности. Так, если основные суждения о художественном преувеличении, гротеске и фантастике приурочены к «Истории одного города», то широко и мастерски использованный Салтыковым прием пародии занял внимание автора монографии отчасти в анализе этого произведения, а преимущественно при разборе «Дневника провинциала в Петербурге», где изложены и соображения о строении сюжета в щедринском романе. Точно так же излюбленный Салтыковым прием включения предшествующих литературных персонажей в круг действующих лиц сатиры раскрыт прежде всего в связи с анализом последних глав «Помпадуров и помпадурш». В свою очередь развернутая характеристика своеобразия щедринского художественного психологизма нашла свое законное место в главах о «Господах Головлевых» и «Господах Молчалиных».

Роман «Современная идиллия» наиболее ярко совместил в себе основные особенности сатирического искусства Салтыкова. Поэтому заключительная глава монографии, посвященная этому роману, явилась естественным, закономерным завершением последовательных наблюдений и выводов над щедринским художественным методом, представленным как в движении, в эволюции, так и в его итоговом, целостном выражении.

Характеристика революционизирующей роли щедринского смеха и его художественной специфики в свете теории комического составила содержание краткого заключения к монографии.

Отличительной особенностью работ Е. И. Покусаева о Салтыкове является пристальное внимание к психологическим приемам как органической части щедринского сатирического

анализа действительности. Автор справедливо утверждает, что психологизм «Господ Головлевых», «Господ ташкентцев», «Господ Молчалиных» настолько объемён, своеобразен, что в значительной мере именно он обеспечил создание полнокровных, широко захватывающих жизнь сатирических типов. Этот тезис подробно развит в конкретном анализе произведений.

Проникновенное постижение общественной психологии условий, классов, политических группировок, мастерски закрепленных в коллективных портретах «помпадуров», «градоначальников», «ташкентцев», «пенкоснимателей», «чумазах»; острое обнажение диалектики «оподления души» людей господствующих паразитических классов, основывающих свое благополучие на порабощении народных масс; глубокое раскрытие сложного процесса пробуждения сознания, совести, стыда, «человеческого» начала в преступных личностях, переживающих потрясения под влиянием трагически сложившихся обстоятельств, — таковы важнейшие грани щедринского художественного психологизма, исследованные в книге Е. И. Покусаева с редкой полнотой и тщательностью.

Примечателен в этом отношении разбор рассказа «Больное место», примыкающего к «Господам Молчалиным». Незаслуженно затерявшийся в массе прославленных щедринских сатир, этот рассказ в сильной степени помогает уяснению психологического рисунка Салтыкова-художника. «Больное место» наиболее тесно сближает Салтыкова с проблематикой и психологическим методом Льва Толстого, в частности с его повестью «Смерть Ивана Ильича».

Анализ «Больного места» в сопоставлении с повестью Толстого позволил Е. И. Покусаеву как бы заново открыть читателю маленький шедевр Салтыкова в области художественной трактовки психологии трагически угасающей человеческой жизни. Рассказ исследован с таким мастерством, что мы готовы признать эти страницы лучшими в научной литературе, посвященной искусству щедринского психологического портрета.

Широко и разносторонне осуществлено в монографии сопоставление произведений сатирика с творчеством его крупнейших литературных предшественников и современников (Гоголя, Некрасова, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Льва Толстого). Новые аспекты сравнительного анализа, включение в круг наблюдений ранее неизвестных фактов и обобщений, сделанных на основе этих фактов, позволили исследователю конкретнее, рельефнее определить роль Салтыкова в литера-

туре 70-х годов, полнее раскрыть специфику щедринского реализма, существенно обогатившего национальный литературный опыт.

Наиболее постоянными объектами сопоставительного анализа творчества Салтыкова служат произведения Толстого. Уже сам этот масштаб сравнений и оценок свидетельствует, что исследователь избрал для себя сложный и ответственный путь. Многое на этом пути автор монографии открывает впервые или же впервые придает надлежащие размеры тому, что у других исследователей присутствовало в виде намека, догадки или предположения. Таковы, например, страницы, освещающие моменты близости или полемики в «Истории одного города» и «Войне и мире», в «Господах ташкентцах» и трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность», в рассказе «Большое место» и повести «Смерть Ивана Ильича».

Сближение или, напротив, расхождение, полемика Салтыкова с Толстым, выраженные художественными средствами, могли быть в отдельных случаях обусловлены сознательными намерениями сатирика, и Е. П. Покусаев не упускает поводов указать на эти случаи и привести возможные доводы. Вместе с тем исследователь совершенно справедливо видит главное основание для сопоставления двух великих писателей-современников не в сфере их только литературно-творческих взаимоотношений, а прежде всего в том, что одного и другого волновали важнейшие жизненные проблемы освободительного движения пореформенной эпохи, на которые каждый из них отвечал по-своему.

В краткой характеристике двух самых значительных книг Е. И. Покусаева о Салтыкове-Щедрине я считал необходимым подчеркнуть лишь их достоинства. Встречаются в них и дискуссионные положения и частные погрешности, о которых мне в свое время приходилось писать¹. В целом же это оригинальные и яркие исследования, богатые фактами, наблюдениями, размышлениями и выводами, и они, несомненно, должны быть отнесены к лучшим достижениям советской литературной науки.

Много труда отдал Е. И. Покусаев подготовке недавно завершенного издания Собрания сочинений Салтыкова-Щедри-

¹ См.: Научный вклад в щедриноведение.— Русская литература, 1958, № 3, с. 238—244; Салтыков в годы творческого расцвета.— Русская литература, 1964, № 2, с. 192—196; см. также: Макашин С. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860 годов. М., 1972, с. 510.

на в 20-ти томах. В этом издании он выступал в роли автора блестяще написанной вступительной статьи, активного члена редколлегии, ответственного редактора отдельных томов и комментатора нескольких произведений.

Не менее важен и такой результат деятельности профессора Е. И. Покусаева, как подготовка научной смены в излюбленной им области литературной науки. Находить способных молодых людей, пробуждать в них интерес к научным занятиям, заражать их своим энтузиазмом, выводить их на поприще щедриноведения — все это было его внутренней потребностью, его призванием, служило ему источником морального удовлетворения. Нельзя назвать другого ученого, который приобщил бы к изучению наследия великого русского сатирика столько людей, как Е. И. Покусаев. Примечательно: большинство из ныне активно действующих щедриноведов младшего и среднего поколения вышли из саратовской школы профессора Покусаева, сформированной под его научным руководством, из его заботливых рук получили путевку в большую науку.

Е. И. Покусаев был не только талантливым исследователем, но и превосходным лектором, умелым организатором учебного процесса, чутким воспитателем научно-педагогической смены. Другими словами, он был ученым, как я полагаю, именно *университетского* склада, которому равно необходимы и кабинет для уединенных научных занятий и профессорская кафедра в многолюдной аудитории. Это свойственно далеко не всем вузовским преподавателям. Что-то одно из двух — или научные занятия или занятия педагогические, — иных тяготит, и при удобном случае они стремятся от чего-то избавиться.

Натура Е. И. Покусаева, по моим наблюдениям, не испытывала такого разлада. Наука и педагогика у него не соперничали, а дружно уживались. Ему неоднократно делались предложения перейти на научно-исследовательскую работу в Институт русской литературы АН СССР. Он устоял против этого соблазна. Педагогическая закладка, заложенная еще ранним опытом учительской работы в школе и окрепшая на университетской кафедре, была в нем сильна. Чистый «академизм» был ему не по нутру. Этим, очевидно, прежде всего объясняется и тот факт, что Е. И. Покусаев был одновременно и активным исследователем и популяризатором науки. Он охотно и успешно участвовал в создании учебных пособий для высшей и средней школы. Кроме уже ранее упомянутого, многократно

издававшегося очерка жизни и творчества Н. Г. Чернышевского, назову, например, еще и такие книги: написанный совместно с В. В. Прозоровым биографический очерк о М. Е. Салтыкове-Щедрине, издававшийся дважды в качестве пособия для учащихся; под редакцией Е. И. Покусаева и с его пояснительными статьями (совместно с В. Н. Баскаковым) издано пособие для учителей «М. Е. Салтыков-Щедрин в портретах, иллюстрациях, документах»; в серии массовой историко-литературной библиотеки вышла книга о «Господах Головлевых» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Одним словом, Е. И. Покусаев усердно трудился на ниве народного просвещения.

Все, кто сотрудничал и близко общался с Е. И. Покусаевым, испытали на себе щедрость его отзывчивой души. Он многим подсказал темы диссертаций, книг, статей. Он радовался успехам своих коллег по литературоведению, нередко сам выступал с рецензиями на работы, заслуживающие внимания, или поощрял к этому своих сотрудников. На работы, присылавшиеся ему многими авторами, он, несмотря на большую занятость, считал своим долгом своевременно отозваться, откровенно высказать о них то суждение, которого они, с его точки зрения, заслуживали.

Об исключительной отзывчивости, доброжелательности, человечности Е. И. Покусаева я имею возможность судить и на основании личных впечатлений. Крепкая многолетняя, ничем не омраченная дружба связывала меня с Е. И. Покусаевым, единомышленником и соратником по щедриноведению, жизне-радостным, жизнедеятельным, обаятельным человеком. Горько сознавать, что и частые личные встречи и постоянная переписка с ним (у меня сохранилось несколько сотен его писем) — все это уже безвозвратно минувшее. Не считаю, однако, уместным в данном случае отдаваться дорогим моему сердцу воспоминаниям, но заканчивая свои беглые штрихи к портрету друга, не могу не сказать, что живое общение с ним приносило мне не только большую человеческую радость. Будучи ровесником Евграфа Ивановича, я значительно позже его приобщился к щедриноведению, и в этой области своих научных занятий многим обязан ему.

СТАТЬИ

С. А. МАКАШИН

ГОЛОВЛЕВЫ: ЛЮДИ И ПРИЗРАКИ¹

По силе изобразительности и словесной крепости «Головлевы» сравнимы только с Толстым, по яркости и глубине чувств — с Достоевским.

А. Ремизов

Для своей страны и эпохи, для России второй половины XIX столетия, Салтыков-Щедрин был «властителем дум» всех живых, протестующих сил нации, воспитателем ее общественного самосознания, ее духовным вождем. Он был обличителем и судьей всего существовавшего в стране неправого «порядка вещей». Все творчество Щедрина пронизано прямой политической, а еще более социально-этической страстью: оно тенденциозно в высоком, энгельсовском, смысле этого понятия. По всем этим причинам писателя хорошо знали не только в общественных, но также и в правительственных кругах старой России. Здесь за ним пристально следили как за самым могущественным в литературе, после смерти Герцена, критиком режима и всех его идеологических основ. Его читала вся высшая и губернская бюрократия царизма, читали в Зимнем дворце и во дворцах великих князей, его изучали лидеры российской реакции — Катков и Константин Леонтьев, Победоносцев и Дмитрий Толстой.

Но для подавляющего большинства читателей нашего времени Щедрин известен только по имени или как автор двух-

¹ Доклад, прочитанный 15 декабря 1976 года в Париже, на заседании Международного «круглого стола», посвященного 150-летию со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина.

трех произведений из многих десятков им созданных. Эта суровая правда отражает драматическую судьбу «русского Эзопа», им самим не раз предугаданную и с горечью предсказанную.

Щедрин обладал огромным художественным талантом. Он владел всей необходимой творческой силой для изображения мира живых людей, создания глубоких характеров. Эту силу признавали в нем, в самых высоких оценках, Некрасов и Островский, Тургенев и Гончаров, Достоевский и Толстой, признавал многотысячный безымянный «читатель-друг». Но сам Щедрин не шел в своей деятельности по пути исключительно художественного творчества, в обычном понимании этого слова. К литературе его влекла не только возможность создавать образы, воспроизводить жизнь. Не менее сильна была в нем потребность непосредственно воздействовать на русское общество в направлении воспитания в нем духа «свободы», «развития» и «справедливости». Этими тремя словами Щедрин не раз формулировал общий смысл своих стремлений, своих идеалов.

Конечно, не он один видел в искусстве слова нечто значительно большее, чем только «эстетические экскурсии» в область прекрасного. И все же в русской и мировой литературе трудно назвать другого великого писателя, для которого идея *общественного служения* имела бы такую же императивную силу, как для Щедрина, крупнейшего представителя социально активной эстетики русского реализма, требовавшего, чтобы «каждое произведение искусства имело непосредственный результат, а именно тот внутренний переворот в совести <читателя>, который согласен с видами художника»².

Главным возбудителем его творческой активности была, по собственному определению писателя, «мучительная восприимчивость», с которой он относился к современности, в ее дисгармоничных, отрицательных, темных сторонах. Он откликался своим пером на все главнейшие проявления того общественного зла, которым со всех сторон была объята современная ему русская жизнь. Вместе с тем он подвергал глубокой критике и многие явления в социально-экономической и духовной жизни современного ему Запада.

Сказанное не означает, что художник уступал в нем место

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., 1965—1977, т. 5, с. 13. В дальнейшем цитируется это издание с указанием в тексте номера тома (выделен курсивом) и страницы.

политику и журналисту. Публицистика не подменяла у него художественного изображения. Оба эти элемента органически входили в драгоценный сплав созданного им сугубо критического искусства. Верно, однако, что это искусство глубже, чем искусство других русских классиков, погружено в политический быт и общественную борьбу своего времени. По этой причине доступ к истинно великим духовным ценностям щедринских книг определенным образом затруднен. Нам сегодня нелегко или уже невозможно изведать в полной мере то горькое наслаждение, которое доставлял этот писатель своим современникам, и ощутить непосредственное могущество его грозного авторитета, силу и глубину его мысли, которые современники называли «сократовским». Эта эпоха ушла в далекое прошлое, пафос ее утрачен. Явления исторической «несовместимости» в той или иной степени неизбежны во взаимоотношениях любого «наследства» и его «наследников».

И все же, если и не целиком, то в своих высших достижениях, литературное наследие Щедрина, как и всякого великого писателя, принадлежит не только прошлому, но и нашему настоящему и будущему. Оно открыто для них. Открыто в двух главнейших качествах — как ценность историко-познавательная и как ценность живой духовной силы.

Наиболее открыто и всем доступно художественный гений Щедрина предстает перед читателем в его единственном несатирическом романе «Господа Головлевы». Произведение это — такой же абсолютный шедевр писателя в искусстве психологического реализма, как «История одного города» — в искусстве высокой сатиры. В тексте романа нет того обилия злободневного общественно-политического материала и того множества иносказаний и намеков «эзопового языка», которыми отличаются большинство других сочинений щедринского пера. Русская речь здесь звучит строго, слова точны, образы живы, мысль ясна, повествование внутренне напряжено, и всюду присутствует та идейная и моральная высота взгляда автора, без которой даже искуснейшая, в смысле мастерства, литература — мертва. Все эти качества содействовали успеху переводов романа на иностранные языки. Мировая известность Щедрина, в той малой мере, в которой она реально существует, зиждется больше всего на «Господах Головлевых».

Как и в других своих крупных произведениях, Щедрин выступает в «головлевской хронике» великим социальным критиком и социальным же моралистом. Его видение общественно-го мира и здесь, как и в его гениальных сатирах, резко конт-

растно и потому трагично. Осмысление темы и материала романа даны в системе одного из высших философско-исторических обобщений, созданных писателем — в образной системе «призраков» или «пустоты» жизни (социальной).

По определению Щедрина, «призрак» — «это такая форма жизни, которая силится заключить в себе нечто существенное, жизненное, трепещущее, а в действительности заключает лишь пустоту» (6, 382—383). Каждый из «призраков» обладал в свое время истиной или долей ее, но с течением времени утратил их и превратился в мертвую форму, в «пустоту», угнетающие живую жизнь. «<...> Исследуемый мною мир есть воистину мир призраков» (13, 424), — заявлял Щедрин, относя к этому миру все общественные институты, идеалы, этические нормы и социально-психологические комплексы, которые были выработаны человечеством в рамках формаций и систем, уже исторически изживших себя или изживающих.

Для воспроизведения «призрачного мира», или «мира пустоты», Щедрин пользовался как искусством гротеска, так и реалистическим письмом. В этой последней манере образы «призраков» и «пустоты» жизни с наибольшей силой художественной выразительности и психологической глубины разработаны в «Господах Головлевых».

Краткая справка из творческой истории романа поможет сразу же заглянуть в глубину замысла писателя, понять суть его намерений.

Определяя в одном письме 1881 года общую идею своих произведений 1870-х годов, Щедрин писал: «Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в личности ничего этого уже нет. Что, стало быть, принципы, во имя которых стесняется свобода, уже не суть принципы даже для тех, которые ими пользуются <...>» (19, 1; 194). И пояснял далее, что на принцип собственности им написаны «Благонмеренные речи», на принцип семейственности — «Господа Головлевы» и на принцип государственности — «Круглый год».

Это был подход писателя и мыслителя, усвоившего от классиков утопического социализма, от Фурье и Сен-Симона и от русских последователей гегелевской диалектики, критику основополагающих понятий («институтов») человеческого общежития как категорий дисгармоничных и исторических, то есть преходящих, становящихся со временем «призрачными», «пустыми». «Ведь семья, собственность, государство — тоже были в свое время идеалами, — пояснял в том же письме Щедрин, — однако ж они, видимо, исчерпываются».

Свое «исследование» основополагающих идеалов, выработанных человечеством (в их досоциалистическом содержании), Щедрин первоначально хотел осуществить в рамках одного, но крупного произведения. С этой целью он предпринял работу над циклом рассказов и очерков под общим названием «Благонамеренные речи». Заглавие было «эзоповским», индифферентным. Оно иронически переосмысляло, в прямо противоположном смысле, значение примененного фразеологизма. В политическом лексиконе дореволюционной России слово «благонамеренный» было синонимом сторонника существовавшего в стране «порядка вещей» и всех общественно-политических институтов, на которых этот «порядок» покоился. К этим институтам относилась семья в том ее содержании и типе, которые сложились в феодально-буржуазном обществе. Социально-экономической основой семьи этого типа была частная собственность, идеологической — патриархальный, «домостроевский» патернализм и предписания церкви.

Работа над «Благонамеренными речами» была начата в 1872 году. Но судьба одного рассказа из этого цикла — «Семейный суд», написанного в 1875 году в Баден-Бадене и Париже, изменила первоначальные намерения писателя. «Семейный суд» был задуман как рассказ, призванный проиллюстрировать художественными образами определенную мысль автора. Он должен был показать на некоторых эпизодах из жизни одной помещицкой семьи суровую реальность современного «семейного начала» — роковые стигмы его дисгармонии, вражды, лицемерия и распада.

Вслед за «Семейным судом» Салтыков намеревался написать еще один рассказ, сюжетно и тематически не связанный с предыдущим, и на этом покончить с «Благонамеренными речами». Все, однако, получилось по-другому.

В «Семейном суде» Щедрин нарисовал несколько фигур: властной и грозной хозяйки головлевской усадьбы Арины Петровны, мнящей себя служителем и хранителем воздвигнутой ею «семейной твердыни», и ее сыновей — старшего, талантливого, но никчемного Степана, известного в семье под именем «Степки-балбеса», среднего, Порфирия, прозванного «Иудушкой» и «кровопивушкой», и младшего, Павла, человека угрюмого и «лишенного поступков». Хотя и набросанные эскизно, фигуры эти были исполнены высокого мастерства. Они сразу же произвели на читателей большое впечатление силой жизненной правды и художественной выразительности.

Щедрин, находившийся тогда на лечении за границей, по-

лучил из России много похвал, в том числе от наиболее близких ему литераторов. Особенное значение имел для него отзыв Тургенева, литературно-критические суждения которого он высоко ценил. «Я вчера <...> прочел «Семейный суд», которым остался чрезвычайно доволен, — писал Тургенев Щедрина. — Фигуры все нарисованы сильно и верно; я уже не говорю о фигуре матери, которая типична — и не в первый раз появляется у Вас — она, очевидно, взята живьем — из действительной жизни. Но особенно хороша фигура спившегося и потерянного «балбеса». Она так хороша, что невольно рождается мысль, отчего Салтыков вместо очерков не напишет крупного романа с группировкой характеров и событий, с руководящей мыслью и широким исполнением. На это можно ответить, что романы и повести до некоторой степени пишут другие — а то, что делает Салтыков, кроме его некому. Как бы то ни было — но «Семейный суд» мне очень понравился, и я с нетерпением ожидаю продолжения — описание подвигов Иудушки»³.

«Летописец минуты», как он сам себя называл, Щедрин с большим внутренним сопротивлением отвлекался от работы на животрепещущие темы современности в пользу того, что он называл «бытовым» и «бытовыми вещами». Кроме того, ему было присуще определенное недоверие к пластической силе своего дарования. Но похвалы и советы Тургенева, а также других писателей победили скептицизм Щедрина (хотя и не без колебаний). В итоге рассказ «Семейный суд» из «Благонамеренных речей», уже занумерованный порядковой цифрой этого цикла, оказался первой главой романа, которому суждено было стать одним из великих произведений русского реализма.

«Господа Головлевы» — роман глубочайшего проникновения в темные сферы социального поведения человека и вместе с тем — выдающееся по своей изобразительной силе и познавательной ценности историко-бытовое полотно определенного пласта русской жизни. Произведение совмещает в себе три главные линии или темы, каждая из которых имеет свой материал и свою образную систему.

Первая тема (*социально-историческая*) — судьба русского помещика дворянства. Она показана в картинах жизни помещицкой семьи среднего достатка — Головлевых, в последние годы крепостного строя и в первое десятилетие его отмены

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. М.—Л., 1966, т. XI, с. 149.

(время действия в романе: конец 1850-х — начало 1870-х гг.).

Вторая тема (*социологическая*) — художественный суд писателя над современной ему семьей, все более превращавшейся, в условиях всестороннего «распада связей» кризисной эпохи промышленной революции, из ячейки соединения и близости людей в форму разобщения, отчуждения и губительной междоусобицы своих членов.

Третья тема (*социально-этическая*), она же и генеральная — пустота или призрачность жизни, подчиненной не истинным ценностям человеческого духа и дела, а их зловредным оборотням и теням: стяжательству, скупости, праздномыслию, пустословию, злобе.

Разработка названных и подчиненных им побочных тем и материалов ведется в полифоническом единстве общего развития романа⁴. Однако сила и полнота звучания голосов, ведущих темы, различны. От главы к главе *crescendo* звучит и наконец заполняет все пространство романа тема «умертвий», «вымороочности» и «беспредельной светящейся пустоты». Олицетворение этой темы дано в жутком образе Иудушки. Все расширяющимся, до огромности, серым призраком он парит над всеми другими призраками головлевского дома и мира.

Изображение быта и судеб русского поместного дворянства отнюдь не впервые встречается у Щедрина в «Господах Головлевых». Начиная с первого своего крупного произведения, «Губернских очерков», и кончая предсмертной «Пошехонской стариной», писатель не уставая вел на страницах своих сочинений хронику исторического распада «первого сословия» старой России. В этой глубоко критической хронике правящий класс Российской империи нигде ни разу не показан в цветении дворянской культуры, как, например, у Толстого в «Войне и мире». Это везде лишь грубая, принуждающая сила или же сила выдохнувшаяся, распавшаяся, бесполезная. В ряду этих картин эпизоды из жизни семейства Головлевых отличаются необычайною, даже для Щедрина, мрачностью красок. Других таких суровых, безрадостных и вместе с тем бесстрашно правдивых изображений помещицкой жизни нет в русской литературе, за единственным исключением щедрин-

⁴ Из побочных тем особенно примечательна история гибели племянниц Иудушки Анниньки и Любиньки. Грязная пучина провинциально-театрального быта эпохи (изображение этого быта было высоко оценено Островским) засосала этих юных актрис. «Святое искусство,— пишет Щедрин,— привело их в помойную яму».

ской же «Пошехонской старины». Эти два произведения заполнили пробел о русском поместном дворянстве в нашей литературе, который оставили Пушкин, Тургенев и Толстой и который не был (не мог быть) устранен впоследствии и Буниным, несмотря на его беспощадный и щемящий «Суходол», написанный почти что щедринским пером.

Средоточием, центром дворянско-оседлого быта была помещичья усадьба. Образ ее — образ усадьбы Головлево — входит в роман одним из его главных «действующих лиц», как ранее входил в «Губернские очерки» провинциально-поэтический Крутогорск, в «Историю одного города» — фантазмагорический Глухов, в «Дневник провинциала в Петербурге» — реальная столица Российской империи периода грюндерства промышленной революции. Обращение к топонимическим образам — одна из характерных особенностей поэтики Щедрина. Обобщающая сила, вложенная в них писателем, велика.

Усадьба Головлево, в изображении автора, не тургеневское «дворянское гнездо», исполненное светлой поэзии и культуры, не патриархально-поместный приют тепла, уюта, гостеприимства. Головлево — «постылое». «Головлево — это сама смерть, злобная, пустоутробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву». «Везде было пустынно, неприятно, пахло отчуждением, выморочностью». Дни здесь тянулись с цинической наготой «пустоты», один за другим, бесполезно утопая «в серой, сияющей бездне времен». Головлево — это образ последнего безысходного отчаяния.

Не следует думать, что Щедрин отрицал художественную правду и поэзию светлых усадебных картин Тургенева и Толстого (известен восхищенный отзыв Щедрина о «Дворянском гнезде»). Но, во-первых, в его понимании, а оно находилось в согласии с объективной истиной, эти и другие писатели изображали по преимуществу весьма тонкий верхний слой русского поместного дворянства, относительно редкие оазисы культуры. Предметом же изображения Щедрина в «Господах Головлевых» (как и позднее в «Пошехонской старине») была жизнь «той мелкой дворянской сошки, которая без дела, без связи с общей жизнью и без правящего значения, сначала ютилась под защитой крепостного права, рассеянная по лицу земли русской, а ныне уже без всякой защиты, доживает свой век в разрушающихся усадьбах». Жизнь этого основного слоя уже упадающего помещичьего класса была несопоставима с элитной и потому несопоставимо же типичнее и показательнее для той массы русского поместного дворянства, хроника распада

которого классически воссоздана в сочинениях Щедрина, в том числе и особенно в «Господах Головлевых».

Сгущение мрачных тонов в «головлевской хронике» имеет, однако, и другие причины. Они коренятся отчасти в том историко-социологическом, отчасти в автобиографическом материале, который был привлечен автором для разработки одной из главных тем произведения — распада семейного начала, семейных связей. Тема эта сильно интересовала большую литературу эпохи. Для России это была эпоха разложения крепостного строя и созданных на его основе идеологий и общественных институтов, эпоха интенсивной промышленной революции, ломавшей все вековые устои, в том числе — в сфере быта и семейные. Для старых стран Запада это была эпоха установившегося господства буржуазии и одновременно начала ее культурно-исторического упадка, эпоха начинавшейся деградации ее институтов, в том числе и «семейного начала». В разных идейно-художественных аспектах разработке темы семьи и ее распада было уделено много внимания в таких современных «Господам Головлевым» произведениях, как грандиозная серия Эмиля Золя «Ругон-Маккары»⁵, и в таких великих творениях русской литературы, как «Анна Каренина» Льва Толстого и «Братья Карамазовы» Федора Достоевского.

Наряду с широким общественным интересом к вопросу о семье у Щедрина существовали и личные мотивы этого интереса. Они внесли дополнительные темные тоны суровости в анализ «принципа семейственности», в горькие раздумья автора на эту тему.

В записной тетради Достоевского за 1876 год — год создания «головлевской хроники» — читаем: «Нет семьи (говорит Щедрин)»⁶. Эту мысль Щедрина Достоевский, не называя его, повторил в декабрьском «Дневнике писателя» за тот же 1876 год, в главе «Кое-что о молодежи»: «Да, семейства у нас вовсе нет, — заметил мне недавно, возражая мне, один из наших талантливейших писателей». Слова Щедрина, привлечшие внимание Достоевского, передавали общее и личное. Биографический комментарий к «Господам Головлевым», осу-

⁵ Одно из первоначальных заглавий романа Щедрина — «Эпизоды из истории одного семейства». В мае 1876 года, когда писались «Господа Головлевы», Щедрин встречался в Париже с Золя, находившимся в разгаре работы над своей эпопеей.

⁶ Литературное наследство. М., 1971, т. 83, с. 560.

шествленный при помощи семейного архива Салтыковых, переписки писателя и других объективных источников, устанавливает, что в удручающей безрадостности романа отразилось немало впечатлений писателя от кровно близкой ему семьи «господ Салтыковых», столбовых русских дворян (по отцу). Однако отразилось не фабульно и не сюжетно, а типологически. Друг и врач Щедрина, его лучший мемуарист Н. А. Белоголовый, записал в своих воспоминаниях, со слов писателя: «Семья была дикая и нравная, отношения между членами ее отличались какой-то зверскою жестокостью, чуждой всяких теплых родственных сторон; об этих отношениях можно отчасти судить по повести «Семейство Головлевых», где Салтыков воспроизвел некоторые типы своих родственников и их взаимную вражду и ссоры, — но только отчасти, потому что, по словам автора, он почерпнул из действительности только типы, в развитии же фабулы рассказа и судьбы действующих лиц допустил много вымысла»⁷.

Главный образ, при помощи которого писатель творит свой суд над «принципом семейственности» — образ хозяйки головлевской усадьбы Арины Петровны. Взятый, по приведенному слову Тургенева, «живьем», из действительности, срисованный во многом с реальной Ольги Михайловны Салтыковой, матери писателя, этот образ вместе с тем широко и мощно обобщает характерные черты и судьбы всей социально-психологической группы, к которой он принадлежит. Писатель показывает, как в условиях бездуховной, «призрачной», в его определении, среды умиравшего крепостного быта, в атмосфере служения идолам стяжания и накопительства разрушается и гибнет все ценное в человеке. Он показывает, как природно-богатые задатки изображенного им женского типа — Арины Петровны — получают уродливое развитие, становятся асоциальными, ведущими к разъединению и распаду.

Слово «семья» не сходило с языка Арины Петровны. Служение «семье», а по существу имущественному фетишу семьи или, в определении Щедрина, ее «призраку», играло в сознании властной и грозной хозяйки Головлева роль первого двигателя всей ее деловой активности. И оно же предопределило глубокий трагизм конечных итогов ее жизни — неизбежное крушение мнимой «семейной твердыни», распад всех родственных связей, духовную и физическую гибель близких ей по

⁷ М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. Предисловие, подготовка текста и комментарии С. А. Макашина. М., 1975, т. 1, с. 264.

крови людей. Удивительно сильно нарисованная фигура Арины Петровны, особенно в моменты ее трагического прозрения «пустоты» прожитой жизни, принадлежит к крупнейшим достижениям Щедрина. «Старуха, которая плачет при восхождении солнца, — писал Щедрину Тургенев, — это, что называют французы, *unetrouvaille*, да и вся ее фигура превосходна. Умение возбудить сочувствие к ней читателя, не смягчив ни одной ее черты, — это только большим талантам на руку»⁸.

Но еще выше поднялся Щедрин-художник в разработке образа социальной пустоты жизни — образа существования человека в вакууме разобщения с другим человеком, с обществом. Воплощение этого образа дано в жуткой фигуре Иудушки, господствующей над всем мрачным романом, подобно тому как страшнейшая из химер в «Истории одного города», Угрюм-Бурчеев, господствует в читательском восприятии и памяти над всеми другими впечатлениями, полученными от чтения великой сатиры. Некоторые краски, психологические и другие черты для характеристики этой фигуры Щедрин, по собственным его признаниям, также заимствовал у кровно близкого ему человека — старшего брата Дмитрия Евграфовича Салтыкова. В одном из писем к своему другу, адвокату Унковскому, Салтыков называет Дмитрия Евграфовича «негодяем» и пишет: «Это я его в конце Иудушки изобразил» (18, 2; 352)⁹.

Щедрин показывает своего «выморочного» героя идущим по губительному пути утраты живых интересов и дел действительности. Иудушка все глубже погружается в пучину мнимых ценностей жизни, в сферу ее условных внешних «знаков», а не реальностей. Как всегда у Щедрина, эти особенности психологии и поведения его «выморочного» героя мотивируются социально¹⁰. Истоки социальной неумелости, непрактичности и как результат — никчемности и пустопорожности Иудушки коренятся в почве крепостного права. Оно мучило и губило мно-

⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем, т. XI, с. 191.

⁹ Письмо датировано 1/13 ноября 1875 года (Ницца), и таким образом слова о «конце Иудушки» относятся не к финалу романа, а к окончанию либо первой, либо второй его главы («Семейный суд» или «По-родственному»), то есть к Иудушке, еще не затронутому катарсисом последних итогов жизни.

¹⁰ Диалектика характера главного героя щедринского романа нашла глубокое истолкование в трудах Е. И. Покусаева (см.: Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963; «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. М., 1975).

гострадальных людей неволи и развращало всевластием и праздностью их господ.

Постепенно Иудушка достигает пределов асоциальности, отчуждения от людей. Он предстает перед читателем «живым призраком, витающим над массой других серых призраков, шевелящихся во всех углах выморочного головлевского дома». Суровость реалистического письма в «портрете» Иудушки сочетается с почти что импрессионистической палитрой каких-то зыбких и мрачных полутонов и пятен, используемых для передачи гнетущей атмосферы, которую источает из себя этот вконец обезчеловеченный человек.

Встречающееся в литературе понимание Иудушки как лицемера по преимуществу узко и недостаточно. Лицемерие Иудушки — лишь одна из потребностей его натуры, потребностей стихийных, далеко не всегда осознаваемых им. «Иудушка — по определению Щедрина — не столько лицемер, сколько пакостник, лгун и пустослов». Главное — пустослов. Душевный мир Иудушки наполнен «прахом и смертью». В нем уже нет никаких моральных и общественных ценностей. Но вместе с тем Иудушка весь опутан сетью пустых, насквозь прогнивших афоризмов ходячей, догматической морали, прописной мудрости. Отсюда самое страшное свойство Иудушки: «человек, у которого никогда не сходило с языка божественное», он ядом своего «благонамеренного» пустословия, вносил во все смуту и трепет, отраву и разложение. В его словах — пишет Щедрин — «звучала какая-то сухая, почти отвлеченная злоба ко всему живому <...>»

Образ Иудушки далеко выходит за пределы породившей его национальной почвы, социальной среды и эпохи. Лев Толстой утверждал: «Зло есть разобщение людей». «Иудушка» едва ли не сильнейший выразитель в литературе этого зла, несущего гибель людям и самому себе. Более мрачный образ, в котором показана крошечность человеческой природы, едва ли еще есть во всемирной литературе. Это вечный образ такого же мирового масштаба и значения, как образы Шейлока, Гобсека, Плюшкина, Смердякова.

Прочитав в журнальной публикации предпоследнюю главу романа «Недозволенные семейные радости», писатель И. А. Гончаров обратился к Щедрину с двумя письмами, из которых нам известно лишь одно, второе. В нем, вместе с признанием художественного «величия» образа Иудушки, Гончаров высказал свое понимание натуры этого «выморочного героя» и ожидающего его «конца». По мнению Гончарова,

«концом» для Иудушки не могло стать самоубийство. «Ведь нанести себе удар ножом, пустить пулю в лоб,— аргументировал Гончаров свой взгляд,— это значит все-таки сознать какой-нибудь ужас своего положения, безотрадность падения, значит почувствовать в себе утробу — нет, в такой натуре — ни силы на это не хватит, ни материалу этого вовсе нет»¹¹.

Щедрин, однако, изобразил конец своего «героя» по-другому, чем это представлялось Гончарову, и, быть может, первоначально самому автору («у него должен быть свой Седан»¹²). Он изобразил его последний «расчет» с истинно шекспировой силою. Не только гениальный художник, но и великий социальный моралист-просветитель, чей образ в восприятии современников был исполнен этически-библейским пафосом («пророк» — звали его), Щедрин не побоялся показать пробуждение совести в своем, казалось бы, душевно мертвом «герое». Конец Иудушки — абсолютная вершина в искусстве трагического у Щедрина.

Финальные сцены романа происходят в неподвижной и как бы не существующей жизни головлевского дома, из каждого угла которого ползут шорохи и трепеты «умертвий». Сгущая постоянно этот мрак, Щедрин как бы растворяет в нем Иудушку. Но вдруг писатель бросает в эту тьму, как Рембрандт на своих полотнах, тонкий луч света. Слабый луч, всего лишь от искры пробудившейся в Иудушке «одичалой совести», но пробудившейся поздно для возможности новой жизни.

И вот — чудо художника, чудо великого моралиста! — отвратительная и страшная фигура, воплощение пустоты и лжи жизни, живой призрак, превращается в трагический образ. Вконец обесчеловеченный человек возвращает себе человеческое, испытывает нравственные страдания. И это не оправдание Иудушки, которому Щедрин возвращает в финале — не может не вернуть! — его подлинное имя Порфирия Владимыча. Это завершение суда над ним моральным возмездием, но таким, которое содержит истинно великий катарсис, необходимое очищение античных трагедий.

«И вдруг — читаем на последних страницах романа — ужасная правда осветила его совесть, но осветила поздно, без пользы <...>». Ужас, но и свет этой правды передан в последних словах Иудушки: «Что такое! что такое сделалось?! Где

¹¹ Литературное наследство. М., 1934, т. 13—14, с. 355.

¹² Это слова Салтыкова, приведенные в упомянутом письме к нему Гончарова.

все?» В этих словах — трагические итоги жизни, проведенной в отчуждении и пустоте, итоги существования, приведшего к утрате «всего» и «всех». В Иудушке возникает идея о саморазрушении, которая, прокрадываясь глубже и глубже в сознание, наконец, сделалась для него «единственной светящейся точкой во мгле будущего». И вместе с тем чутье, такт психолога и художника заставили Щедрина ограничить меру ясности и определенности как самого этого решения, так и его исполнения. «Трудно сказать, — замечает Щедрин, — насколько он сам сознавал свое решение». Отправился ли Порфирий Владимирыч морозной мартовской ночью на кладбище «к покойной маменьке» с сознательной целью «пасть на могилу и застыть в воплях смертельной агонии» или же просто замерз по дороге — остается не до конца ясным.

Не только в русской, но и в мировой литературе прошлого едва ли еще есть произведение, в котором образ пустоты обесчеловеченного человека, образ отчуждения от всех живых сил жизни был бы показан с такой же силой и бездонной глубиной. Но катарсис финала подымает это мрачное повествование до абсолютных высот в искусстве трагического. Подымает, а значит — и просветляет!

Величие Щедрина-моралиста, с его почти религиозной верой в силу нравственного потрясения и пробудившегося сознания, нигде не выразилось с большим художественным могуществом, чем в конце его романа, одного из великих, хотя и мрачных украшений русской и мировой литературы.

МАРИЯ РЕВ

«ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ» САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА И ЕВРОПЕЙСКИЙ СЕМЕЙНЫЙ РОМАН

Салтыков-Щедрин в «Господах ташкентцах» в главе «Что такое «ташкентцы»», напечатанной в «Отечественных записках» в 1869 году, изложил свои размышления о дальнейшей судьбе романа. Щедрин не был отвлеченным теоретиком и в своих рассуждениях и критических заметках отнюдь не претендовал на признание своей позиции как единственно неоспоримой. Однако как трезвый и дальнзоркий человек он многое заметил, увидел в запутанных, очень разветвленных обще-

ственных тенденциях. Именно плодом таких наблюдений следует считать его слова о том, «что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский), или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль»¹.

Итак, писатель оценивает жанр романа как особое отражение в литературе буржуазного принципа семейственности. Однако он замечает в общественных условиях такие сдвиги, на основе которых предсказывает видоизменение этого жанра. Ведь в той же части цикла очерков о «Ташкентцах» Салтыков-Щедрин развивает свою идею: «Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но между тем в них, несомненно, есть своя строгая последовательность, только усложнившаяся множеством разного рода мотивов, которые и до сих пор еще ускользают от нашего внимания или неправильно признаются нами недраматическими. Проследить эту неожиданность так, чтоб она перестала быть неожиданностью, — вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман» (10, 33—34).

В это время в русской литературе уже существовали семейные романы («Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова, «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого и т. д.). Салтыков-Щедрин, по всей вероятности, имел что-то совершенно иное в виду, когда писал эти строки. И на самом деле, вскоре после этих высказываний Щедрина появляются три произведения, которые — каждое

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1970, т. 10, с. 32—33. В дальнейшем произведения Салтыкова-Щедрина цитируются по этому изданию с указанием непосредственно в тексте первой цифрой (выделена курсивом) тома и второй — страницы.

по-своему — ведут к обновлению не только русского романа, но и европейского: «Анна Каренина» Льва Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского и его собственные «Господа Головлевы».

В круг моих размышлений входит анализ специфики романа «Господа Головлевы» и в связи с этим постановка вопроса о том, что именно нового внес Щедрин в структуру семейного романа, в чем писатель оказался прав, и даже, может быть, предсказал в какой-то мере развитие романа в XX веке, когда изложил свои соображения в очерке «Что такое «ташкентцы»».

Об истории рождения замысла романа «Господа Головлевы» имеется довольно обширная литература². Материал, которым обладал писатель, перерос рамки эпизода и стал широким социально-психологическим изображением истории распада дворянской семьи, хроникой семейства «Господ Головлевых».

Новизна романа в том, что Щедрин в сжатой, замкнутой форме повествует об истории трех поколений одного семейства. Коротко характеризуется деятельность матери, потом появляется ее любимец — Порфирий Владимыч, — получивший от старшего брата прозвище Иудушка. Он и остается в центре всего повествования, несмотря на появление представителей третьего поколения, жизнь которых, правда, вскоре трагически обрывается. Таким образом, рассказывая о трех поколениях одной семьи, Щедрин создает разновидность семейного романа — романа поколений с исключительно интересной структурой: сочетанием последовательности и одновременности. События раскрываются в их временной последовательности, друг за другом, как это действительно бывает в жизни, но вместе с тем в центре остается всегда Иудушка, его поведение, его липкие слова, его извращенная личность. По-

² Известны высказывания И. С. Тургенева, П. В. Анненкова, Н. А. Некрасова о создании романа. Анализом этой темы больше всего занимались С. А. Макашин (Салтыков-Щедрин. Биография. М., 1951, т. 1), А. С. Бушмин (Сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1959), Е. И. Покусаев (Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963); см. также мою статью «Образ Иудушки и некоторые вопросы сатирического и психологического изображения» в журнале «Studia Slavia Academiae Scientiarum Hungaricae» (1967, с. 47—87). В новом двадцатитомном собрании сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина с этой точки зрения представляет большой интерес вводная статья Е. И. Покусаева и В. В. Прозорова, а также текстологические разделы комментария В. Н. Баскакова (т. 13, с. 654—694).

стоянное внимание к герою как будто замедляет действие, и создается ощущение одновременности.

Щедрин в «Господах Головлевых» сосредоточил все свои усилия на психологической характеристике членов семьи Головлевых, на их душевных переживаниях и настроениях. С привычной ему лаконичностью в первой главе он очертил интересы, соображения и стремления первого и второго поколения Головлевых. Основная идея романа заложена в образе Порфирия Владимыча Головлева. И в нем вырисовывается деформированная сущность деформированного человека, но человека, а не «мультипликационной» фигуры. Писатель разобрал по косточкам внутреннюю жизнь, мелочно жестокие и эгоистические переживания Иудушки. В каждой новой главе, в каждом его поступке освещается новая сторона его подлости и дополняется новыми оттенками. Поэтому «Господа Головлевы» вместе с тем и сатирический роман, а не только роман об истории трех поколений. Только сатирический эффект в нем достигается средствами не гиперболы или гротеска, а сохранением человеческих контуров героев и использованием иронии, повторений, служащих увеличительным стеклом для более выпуклой обрисовки отрицательных черт героя.

Пожалуй, в сочетании этих двух планов, в переплетении этих двух линий и заключается своеобразие архитектоники и эффект необычайного художественного воздействия этого мрачного, но подкупающего своей эмоциональной силой (идущей от «противного») романа.

В историко-литературных трудах последних десятилетий А. Бушмин обращает внимание прежде всего на лицемерие Иудушки, Е. Покусаев выделяет пустословие как самую характерную черту его. Я. Эльсберг и С. Бочаров в главе «Психологический анализ в сатире» (в книге «Вопросы теории сатиры») указывают на злость как на пружину всех поступков Порфирия Владимыча³. Однако выделение одной основной черты характера Иудушки лишало бы его обобщающего значения. Иудушка — многогранное олицетворение подлости и злости в очень сложной форме: можно ли настолько явно ощутить лицемерие Иудушки без его липкого, елейного потока слов? А могли бы развиться эти свойства в такой мере, если

³ См.: Бушмин А. Сатира Салтыкова-Щедрина; Покусаев Е. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина; Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры. М., 1957 (глава «Психологический анализ в сатире» написана С. Бочаровым).

бы они не понадобились для прикрытия жадности и скупости? Ложь полезна для отвода глаз от эгоизма и тщеславия, а боязнь бога, религиозность, законопочитание — для утаения прелюбодеяния и кляузничества, для успокоения самого себя соблюдением «надлежащих правил». Не случайно Е. Покусаев в новой книге о романе Щедрина главу, где глубже всего анализируется характер Иудушки, назвал словами самого писателя «Пакоcтник, лгун и пустослов»⁴.

Уже первая глава «Семейный суд» дает почувствовать, что Иудушка любил «приласкаться» к «милому другу маменьке», но возбуждал определенную боязнь и опасения в душе Арины Петровны. Однако Порфирий «как бы провидел сомнения, шевелившиеся в душе матери, и вел себя с таким *расчетом* (выделено мною. — М. Р.), что самая придирчивая подозрительность — и та должна была признать себя безоружно перед его кротостью» (13, 16). Он вполне сознательно лишил наследства своего брата Степана. Затем во второй главе («Породственному») жадность Иудушки возрастает до чрезвычайной степени, и он не стыдится обокрасть свою мать, хотя всем своим имуществом обязан только ей одной. Подготовка к отмене крепостного права и его отмена нанесли удар властности Арины Петровны, и Порфирий с «*изумительной чуткостью*» отгадал смятение (13, 59), овладевшее матерью, и воспользовался этим «с свойственной ему *лукавой ловкостью*» (13, 59. Выделено мною. — М. Р.). Когда мать истратила все свои деньги на «округление» имени любимого сына, он неожиданно очень «почтительно» попросил составить подробные отчеты о хозяйственных делах. Тут, помимо лицемерия и жадности, проявляются новые черты: мелочная алчность и неблагодарность. В связи с образом Арины Петровны не лишне вспомнить эти страницы. Щедриноведы при анализе ее характера указывают на то, что она была сломлена отменой крепостного права. Но внимательный анализ текста подсказывает другие выводы. Арина Петровна после первой растерянности скоро нашла себя и дальше играла роль деятельной и умелой помещицы, и лишь эгоизм и нетактичность, мелочность и жадность Иудушки вырвали почву из-под ее ног. По мере развертывания действия все ощутимее выступают отрицательные свойства Иудушки. Мастерское сгущение красок в обрисовке персонажей не лишает их реалистической основы, об-

⁴ См.: Покусаев Е. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. М., 1975.

разы Щедрина отнюдь не лишены глубины, не стали нарочитыми. Салтыков сплетает нить событий таким образом, что его главный герой третий раз проявляет хищническое стяжательство и в то время, как умирает его младший брат Павел, окончательно разоряет мать и племянниц. Сцена посещения Иудушкой умирающего брата отличается драматизмом, и вместе с тем в ней есть что-то комическое. Алчная жадность Иудушки обогащается новыми конкретными деталями: липкое празднословие передано с изумительным мастерством. Непрерывающимся потоком текут из его уст елейные слова с уменьшительными эпитетами и ласкательными концовками, и благодаря повторению отдельных выражений впечатление еще более усиливается⁵. По художественной силе и убедительности можно считать более удачной только общеизвестную сцену с тарантасом, которая сильно подействовала и на тонкий вкус И. А. Гончарова.

В связи с моими замечаниями интересно привести размышления Е. Соловьева: «Иудушка прежде всего человек очень и очень себе на уме. Он превосходно понимает не только свои личные выгоды, но и способы их достижения. Уже в детстве он сообразил, что прямые пути не для него, так как физически он слаб, быстрым разумом и остроумием не отличается, смелости и решительности не имеет никакой»⁶.

И Иудушка ни в какой ситуации не может стать выше своей мелочной сущности, а наоборот, как раз она и руководит им. В заостренной драматической ситуации сатирический эффект вызван противоречием серьезности созревшего положения с несерьезным, безалаберным поведением действующих лиц. И это закономерно и понятно в семье Головлевых, где все зависело только от прихоти Иудушки, не понимающего и не видящего ничего, кроме своих мелочных забот.

Щедрин не однажды пользуется целым рядом синонимов для более ощутимой характеристики Иудушки, но не пренебрегает и повторениями. В одном абзаце (13, 216—217) он де-

⁵ О пустословии как о характерном свойстве Иудушки очень убедительно пишет Е. И. Покусаев в своих монографиях «Революционная сатира Салтыкова-Щедрина» и «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина». В первом венгерском издании романа в предисловии профессор З. Трочани тоже отмечает: «В семействе Головлевых речь всегда идет ни о чем, вокруг «ничего» — и мы любим художественно изображенной пустотой» (Будапешт, 1943, с. 8).

⁶ Соловьев Е. Холопы и холопство в сатире Щедрина.— Жизнь, 1899, № 4. Цитируется по сборнику Н. Денисюка «Критическая литература о произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина» (1905, вып. 3, с. 348).

вать раз повторяет слово *мстить* для того, чтобы четко очертить психологическое состояние, чтобы точно охарактеризовать пьяный экстаз своего героя. И емкость этого образа лучше всего бросается в глаза благодаря показу мира фантазмагорий, когда Иудушка мысленно еще раз совершает все, что было им до этого сделано, и когда все его отрицательные свойства полностью оттенены всеми возможными вариантами его злодеяний. Ведь такого рода повторение является также своеобразным использованием увеличительного стекла.

Салтыков-Щедрин не приуменьшает тяжести злодеяний Иудушки. Писатель мастерски обобщает в последней главе романа итог пустой жизни своего героя, осознающего, что только смерть избавит его от терзающих угрызений. Пробуждением совести в Порфирии Владимирыче, осознанием того, что он всех обидел и измучил, признанием бессмысленности собственной жизни автор усиливает разоблачительную направленность романа и подчеркивает еще раз, что в его герое нужно видеть человека, иметь в виду человека, и поэтому две линии романа в конце особенно явственно объединяются. Весь трагизм заключается в том, что Порфирий Головлев, осознав ужасающее прошлое, понимает полную безвыходность своего настоящего и будущего. На последних страницах романа герой заговорил настоящим человеческим языком. Здесь «авторская речь утратила иронические интонации, не слышны в ней больше насмешка, издевка» (13, 663). Порфирий Головлев замерз по дороге к могиле матери. Наступил конец драматической агонии, не вызвав у читателя сострадания или жалости. Последовательность писателя по отношению к своему герою успокаивает читателя. Окончание, как и весь роман, жизненно и реально. Рассказывая историю трех поколений семьи, Салтыков показывает ее вырождение и гибель.

История трех поколений семьи Головлевых предвещает возникновение в европейской литературе других историй нескольких поколений одного семейства. В связи с этим необходимо отметить, что о непосредственном воздействии романа Салтыкова-Щедрина нет точных данных, хотя на немецком языке известны два издания на рубеже двух веков: 1886 и 1914 годов, а на французском языке — издание 1889 года⁷.

⁷ *Die Herren Golowjew. Roman aus dem Russischen des Saltykows-Stschedrin. Uebers. von Hans Moser. Leipzig, 1886; Die Herren Golowjew. Roman aus dem Russischen ueberetzt von Fega Frisch. Muenchen und Leipzig, 1914; Les messieurs Golovleff, roman traduit du russe par Marina Polonsky et G. Debesse. Préface de M. Polonsky. Paris, 1889.*

Здесь, наверное, сыграл роль и интерес к былому процветанию и современному вырождению семьи в буржуазном обществе. Эмиль Золя в «Парижских письмах» говорил о том, что расчет вытесняет любовь из семьи, и она быстро разрушается⁸. Сам Э. Золя писал об этом не только в своей публицистике, но и создал историю семьи Ругон-Маккаров в широких многотомных полотнах. Однако Салтыков-Щедрин — в противоположность своему великому французскому современнику — искал причины, определяющие деградацию человека, в первую очередь не в биологических данных и законах наследственности, а в калечащих людей социально-общественных условиях.

Имя Томаса Манна стало общеизвестным благодаря его первому роману, повествующему о судьбе четырех поколений любекских патрициев: «Будденброки» (1901). Роман носит подзаголовок «Упадок одной семьи», и история и причины «упадка» прослеживаются всесторонне, более широко, чем в «Господах Головлевых». Показаны место семьи в городе, отношения между разными семьями торговцев. Общее между «Будденброками» и «Господами Головлевыми» в том, что в обоих романах меньше внимания уделяется укреплению, процветанию семьи. Это изображено более скупой и коротко. Центральное место занимает предпоследнее поколение (Томас Будденброк и Порфирий Головлев), которое лишь внешне сохраняет силу: ведь при Иудушке Головлеве, несмотря на его «кропотливое» усердие, имение находится в полном беспорядке, а Томас Будденброк добивается успеха, но достигает этого путем огромного внутреннего напряжения, преодолевая склонность к рефлексиям. Маленький Ганно, сын Томаса, более привлекателен своей чистой чувствительностью и увлечением музыкой, чем третье поколение семейства Головлевых, но они одинаково не приспособлены к жизни. Примечательна еще архитектура романа Т. Манна. Он такой же стройный, компактный, замкнутый, как «Господа Головлевы», и упоминание о революции 1848 года занимает только немногим больше места, чем рассуждения Иудушки с попом о мужиках и об их стремлении учиться. Именно в этих моментах проявляется типологическое сходство двух романов, хотя у Томаса Манна гораздо меньше иронии и сатирического черта. Сатирический роман Салтыков-Щедрин развил в «Современной идиллии»; в мировой литературе самыми яркими примерами этого жанра можно считать романы «Остров пингвинов» и «Восстание ан-

⁸ См.: Вестник Европы, 1876, № 1.

гелов» А. Франса, в русской литературе эту традицию продолжили М. Горький, А. Платонов и М. Булгаков.

Максим Горький развил и другую линию, начатую Салтыковым-Щедриным, в романе «Дело Артамоновых». История создания романа общеизвестна⁹, однако здесь необходимо заметить то, что М. Горький во время долгого вынашивания замысла этого произведения довольно много занимался Салтыковым-Щедриным: это подтверждается его лекциями по истории русской литературы и упоминанием фигуры Иудушки, которую автор «Дела Артамоновых» назвал «монументальной»¹⁰. Горький сохранил ту же компактную структуру романа: рассказывая об истории трех поколений, представителю первого, Илье Артамонову, он уделяет также мало места, но очерчивает его художественно очень сильно. В центре романа — второе поколение: скучный, чувствующий себя жертвой дела Петр Артамонов. Однако новизна М. Горького именно в том, что, сохраняя сжатое единство истории трех поколений в архитектонике романа, он много места уделяет рабочим, отношениям Артамоновых к ним; раскрытие этих отношений является вместе с тем и оценкой человеческих качеств героев. Таким образом, жизнь больше вторгается в роман поколений, и история решает судьбу семьи Артамоновых.

Это вторжение истории как бы подтверждает размышления Салтыкова-Щедрина, высказанные более 100 лет тому назад — о видоизменении романа, и прежде всего — видоизменении романа поколений. Сжатая, единая структура семейного романа о нескольких поколениях одной семьи уступает место широкому течению жизни, в которой члены одной семьи, разные поколения ее, разными путями ищут свое место в жизни. То есть действие на самом деле выходит «на улицу». Об этом свидетельствуют, в частности, многотомные романы французского писателя Р. Мартена дю Гара «Семья Тибо» (1922—1940) и английского писателя Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах» (1918—1928), где тоже раскрывается история трех поколений одного семейства, но еще более разветвленно, чем у Горького. Судьбы многочисленных членов разных поколений раскрываются на фоне действительных исторических событий, от которых нельзя уже «уйти в семейный уют». Поэтому трансформируется и структура романа. Судьбы героев и

⁹ См.: *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т. М., 1952, т. 16, с. 596—600.

¹⁰ См.: Там же, т. 26, с. 224; *Горький М.* История русской литературы. М., 1939, с. 269—275.

события раскрываются в отдельных эпизодах, сцепление которых и создает широкий поток открытого повествования. Не случайно, что «Семья Тибо» и «Сага о Форсайтах» писались долгие годы и печатались первоначально отдельными частями.

Вопрос о дифференциации семейного романа и романа поколений требует дальнейшего специального рассмотрения, которое должно учитывать практику и теоретические размышления Салтыкова-Щедрина.

В. А. МЫСЛЯКОВ

О ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ ЩЕДРИНСКОГО НАСЛЕДИЯ

Творчество Салтыкова-Щедрина — важное звено в цепи исторического развития русской словесности, крупнейшее историко-литературное явление (что по преимуществу и подтверждено существующими исследованиями). Этим, однако, сказано не все. Щедринское наследие — это и феномен большой теоретико-литературной значимости. Иными словами, Салтыков-Щедрин интересен не только как писатель-практик, действовавший на определенном этапе литературы и создавший — наряду с другими — еще один неповторимый художественный мир, еще одну оригинальную поэтическую систему; он поучителен и как писатель-теоретик, прямо или косвенно вторгавшийся в область общих, заглавных проблем и понятий искусства слова, много способствовавший углублению и развитию литературно-эстетической мысли.

Вообще говоря, творческое наследие всякого крупного самобытного писателя — это не только история литературы, но и ее теория. Само собой разумеется, что степень теоретического значения творчества того или иного художника в силу различных причин далеко не одинакова.

Активность *обобщающе-осознающего* начала, *принципа, установки*, прогрессивность идейно-эстетических позиций — все это значительно усиливает теоретико-литературный потенциал слова Щедрина, определяя настоящую потребность соответствующего аспекта его изучения.

Формирование Щедрина-писателя начинается в 40-е годы XIX века, когда явственно обозначился поворот литературы к действительности, ее реальным противоречиям и запутанным делам. С другой стороны, это время значительных свершений эстетической мысли, период активного научного осознания принципиальных начал искусства, его теоретического самоопределения в трудах Белинского. Салтыков-Щедрин, испытавший сильное влияние «критики Белинского»¹, рано почувствовал вкус к уяснению основополагающих принципов творческой практики, к их более или менее открытому провозглашению в своих произведениях. Уже в начале первой повести — «Противоречия» — писатель теоретически декларирует авторскую установку: отказ от «трескучих эффектов»². В последующих щедринских созданиях теоретические отступления становятся явлением весьма распространенным. Вспомним, к примеру, экспликации Салтыкова-Щедрина о «преувеличениях» («Помпадуры и помпадурши»), или о жанре нового общественного романа («Господа ташкентцы»), или о «реализме» и «псевдореализме» («За рубежом»), или же о «тайне куклы» («Игрушечного дела людешки»), или, наконец, о «читателе-друге» («Мелочи жизни»).

В «Круглом годе» теоретико-литературные высказывания автора, обычно представленные в форме «диалогического монолога», столь существенны по смыслу и объему, что придают циклу еще и значение литературного трактата. Особого внимания заслуживают глубокие суждения Салтыкова-Щедрина по такой кардинальной проблеме, как литература и общество. Рассматривая литературу как «воплощение всех духовных сил страны» (13, 457), автор «Круглого года» убедительно обосновывает ее святое право свободно мыслить, искать, подвергать суровому суду «призраки», будить «общественную совесть» (13, 465). Развивая антитезу, намеченную в известном лирическом отступлении Гоголя о двух типах писателя (7-я глава «Мертвых душ») и затем продолженную Некрасовым («Блажен незлобивый поэт...»), Салтыков-Щедрин неопровержимо доказывает глубоко патристическую природу подлинной сатиры, далекой от показного отчизнолюбия при-

¹ См.: *Щедрин Н.* (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч. М., 1941, т. 1, с. 82.

² *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т. М., 1965, т. 1, с. 71. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте: первая цифра (выделена курсивом) обозначает том, вторая — страницу.

верженцев «дифирамбов» (13, 465). Он настаивает на том, что в борьбе за социально-политические преобразования и идейно-нравственное воспитание личности литературе принадлежит важная роль и что отношение общества к литературе — точный определитель уровня его самосознания. Являясь приверженцем гоголевского направления в литературе, сторонником материалистической эстетики Чернышевского, Салтыков-Щедрин стремится логически отчетливо обозначить самые принципы реалистического искусства, тезисно-понятийно представить читателю осуществляемую в том или ином произведении идейно-художественную концепцию.

Не следует упускать из виду и то обстоятельство, что Салтыков-Щедрин в течение продолжительного времени — и как раз в период расцвета своей творческой деятельности — выполнял ответственные функции журнального редактора, требовавшие максимально *осознанного* подхода к художественному творчеству. Выработывая и проводя в жизнь литературную политику руководимого им органа — журнала «Отечественные записки», писатель не мог оставаться в стороне от теоретико- и критико-литературных интересов и проблем.

Предельная теоретическая насыщенность, повышенный рационализм творческих установок, строгая продуманность художественных принципов и средств в известной мере приглашают «стихийно»-образное начало произведений Щедрина, сообщая им научно-статейную, дискурсивную³ окраску. Кстати, сам писатель мог в письмах именовать некоторые из своих очерков и рассказов «статьями»⁴. Но вместе с тем это определяет и ту идейную мощь, энергию мысли, ту целенаправленность и концептуальность, которые лежат в основе щедринского стиля вне исключительной зависимости от того, использует ли сатирик условные формы («История одного города», «Современная идиллия», «Сказки») или же он остается в рамках жизнеподобия («Господа Головлевы», «деруновская» трилогия из «Благонамеренных речей», «Господа Молчалины»).

³ Ср. верное замечание П. В. Анненкова об избранной автором «Сатир в прозе» (а именно здесь проявились характерные признаки щедринской манеры) «форме повествовательных размышлений» (Анненков П. В. Русская беллетристика в 1863 г. Г-н Н. Щедрин. — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., 1959, с. 168).

⁴ См., например, его письма к Н. А. Некрасову в сентябре — октябре 1875 года.

Примечательно, что произведения Щедрина побуждали уже его современников к широким теоретико-литературным выводам и обобщениям. Вот пример: у автора «Губернских очерков» подчеркнута определяющая роль социального окружения в формировании человеческой личности; революционно-демократическая критика в лице Чернышевского и Добролюбова придала особое значение такому подходу, такой установке. Именно в статье о «Губернских очерках» Чернышевский отчетливо и развернуто обосновывает существеннейший принцип реализма — принцип социально-исторического детерминизма в изображении человека ⁵.

* * *

В богатом щедринском наследии немалое число страниц занимают непосредственно «статейные» выступления писателя — теоретика литературы, критика, рецензента, публициста. Следует отметить, что не только обобщенно-программные работы вроде «Напрасные опасений», но и тематически локализованные статьи и рецензии Салтыкова-Щедрина заключают в себе большой теоретико-литературный смысл, вводя читателя в сферу важнейших проблем искусства слова. Так, в рецензии на «Горькую судьбину» А. Ф. Писемского (после театральной премьеры пьесы) Салтыков-Щедрин довольно полно представил свою концепцию подлинного реалистического искусства — «истинного реализма» (5, 197). Он указал прежде всего на необходимость руководящей мысли, соответствующего «миросозерцания», «идеала» для постижения правды жизни, проникновения в ее глубинные сферы. Ставя вопрос об идеале, Салтыков-Щедрин затронул и такой важный аспект проблемы, как формы его воплощения, пути достижения идейно-эстетической цели в искусстве. Его суждения о косвенном способе утверждения идеала в критико-сатирических произведениях и убедительный пример — ссылка на гоголевского «Ревизора», где нет «идеальных людей», но налицо идеал, — созвучны соответствующим положениям эстетики Белинского. Непременным условием реализма, по мнению рецензента, является также всесторонность в обрисовке «внутреннего мира» героев (5, 186). И здесь Салтыков-Щедрин продолжает традиции передовой

⁵ Подробнее об этом см.: *Покусав Е.* Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957, с. 55—62.

русской литературной мысли, ведущие начало еще от Пушкина, который именно в этом плане отдавал предпочтение Шекспиру перед Мольером.

Опуская подробности, отметим, что в рассматриваемой рецензии Салтыковым-Щедриным проведено весьма четкое разграничение натурализма — «грубого, механического списыванья с природы» и «истинного реализма», не удовлетворяющегося «одною голою передачей внешних признаков», но берущего жизненное явление в его сущности, в историческом развитии, «со всеми его определениями» (5, 196—197), — и сделано это тогда, когда «ни общественная мысль, ни эстетическая литература не проводили еще подобного разграничения»⁶. В дальнейшем писатель-теоретик продолжит критику «псевдо-реализма» как в русской литературе, так и в литературе западноевропейской, осуществляя ее (критику) и в «статейной» форме (отзывы о романах В. А. Авенариуса, П. Д. Боборыкина, А. К. Шеллера-Михайлова), и в виде специальных отступлений в тексте произведений (саркастические страницы о французских натуралистах в 4-й главе цикла «За рубежом»⁷), и, наконец, поддерживая ее всем социально-реалистическим пафосом своей художественной практики.

Вне сомнений большая теоретико-литературная значимость рецензий Салтыкова-Щедрина на произведения Ф. М. Решетникова («Где лучше?» Роман Ф. Решетникова), И. В. Федорова-Омулевского («Светлов, его взгляды, характер и деятельность»), С. В. Максимова («Лесная глушь». Картины народного быта С. Максимова), не говоря уже о таких статьях — из числа тематически «персональных», — как «Стихотворения Кольцова» (особенно в доцензурной редакции) или же «Уличная философия».

Обратим внимание на одну весьма существенную особенность теоретических высказываний Салтыкова-Щедрина — их более или менее прямую связь с его собственной художественной практикой. Щедрин-теоретик, устремляясь к решению общих задач и проблем искусства, рассматривал их и приме-

⁶ Кирпотин В. Я. Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина. М., 1957, с. 301.

⁷ Особой была позиция Салтыкова-Щедрина по отношению к главе школы французских натуралистов — «несомненно талантливому» Э. Золя. Подробнее об этом см.: Бушмин А. С. Из истории взаимоотношений М. Е. Салтыкова-Щедрина и Эмиля Золя. — В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966, с. 360—371.

нительно к себе как к писателю, вырабатывал основные принципы творчества не только для других, но и для себя. В суждениях Салтыкова-Щедрина по вопросам литературы и искусства в силу различных причин — объективного и субъективного плана — могли иметь место и некоторые просчеты, неточности, упущения, но неизменными свойствами этих суждений были обусловленные вышеотмеченным обстоятельством профессиональное знание дела и поистине кровная заинтересованность во всем, что касалось писательства.

Отмечаемая связь теоретических деклараций и художественной практики у Салтыкова-Щедрина разностороння и многообразна. Один из случаев ее может быть определен как предварение: той или иной творческой акции предшествует (или сопутствует) соответствующая теоретическая разработка в статье или рецензии. Так, используемый в «Губернских очерках» принцип «монографического» исследования явлений русской действительности, строящий книгу, определяющий жанровую форму ее, был обоснован и провозглашен в статье «Стихотворения Кольцова», написанной в самом начале работы над произведением и запланированной в качестве первого печатного выступления писателя по возвращении из Вятки⁸.

Рассматривая «зависимость» идейно-художественной концепции «Губернских очерков» от программных положений статьи о Кольцове, С. А. Макашин замечает: «Предварительное теоретическое уяснение в критической или публицистической статье стоявших перед Салтыковым-художником общих задач литературы было отличительной чертой его писательской индивидуальности. Такое уяснение было, видимо, необходимо ему для определения процесса собственного творчества»⁹.

Отметим, что Салтыков-Щедрин мог предварительно «уяснять» не только общие, но и более или менее частные задачи, связанные с каким-то конкретным художественным решением. В рецензии на роман А. К. Толстого «Князь Серебряный»

⁸ См.: Макашин С. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860 годов. Биография. М., 1972, главы 5 и 6 («Статья о Кольцове», «Губернские очерки»).

⁹ Там же, с. 90; примечательно, что и в структуре ряда щедринских произведений (в их окончательной композиции) просматривается принцип предварения: конкретно-образное (художественное) воплощение того или иного жизненного явления, типа предваряется обобщенно-«статейной» (теоретической) разработкой его («Господа ташкентцы», «Благонамеренные речи», «Господа Молчалины»).

(«Современник», 1863, № 4), например, он «продумывал» сатирический план-аспект будущего «исторического» повествования о Глупове, определял тот принцип изображения сатирического персонажа, который будет использован им при создании образов глуповских градоначальников (см. иронические рассуждения рецензента о «вождях народных» и «градоначальниках», ниспосылаемых божеством в грады и веси для того, чтобы заставить забывшийся «народ» «восчувствовать», «очиститься от грехов», а также пожелание, чтобы справедливости ради «промысл в таких случаях употреблял орудиями не действительных людей, а, так сказать, подобия их, или, лучше сказать, такие сомнительные существа, которые имели бы наружный человеческий облик, но внутреннего человеческого естества не имели бы» — 5, 359—360, 645—646).

Еще один вид связи между Щедриным-художником и Щедриным-теоретиком — вид постпозитивный, когда теоретическая мысль-обобщение композиционно следует за художественным словом. «Я знаю: прочитав мой рассказ, читатель упрекнет меня в преувеличении» (8, 189). Так, заключая повествование о «помпадуре борьбы», начинается самое известное, пожалуй, щедринское отступление — о «преувеличениях», где на основе собственной творческой практики теоретически определены существенные стороны реалистического письма вообще и сатиры в частности.

Два специальных тома статей и рецензий в последнем собрании сочинений Салтыкова-Щедрина (пятый и девятый) далеко еще не исчерпывают всех теоретико-критических материалов. Их состав существенно пополняется письмами сатирика, приобретающими в отдельных случаях значение глубокой, содержательной статьи. Таковы, например, апрельские — за 1871 год — письма А. Н. Пыпину и в редакцию «Вестника Европы» по поводу «Истории одного города» или же письмо А. Н. Пыпину от 1 ноября 1883 года по поводу «Современной идиллии». Все это вместе взятое обеспечивает большие исследовательские возможности того подхода к писателю, который ставит своей задачей уяснение важнейших проблем щедринского творчества в единстве его теоретического и художественно-практического аспектов¹⁰.

¹⁰ Одна из проблем весьма удачно, на наш взгляд, рассмотрена в этом плане А. С. Бушминым — см. его работу «Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина» (в кн.: История русского романа. М.—Л., 1964, т. 2, с. 350—389).

Стиль Салтыкова-Щедрина (как и всякого художника) может быть осмыслен в его характерных проявлениях и закономерностях только в связи с тщательным изучением составной части мировоззрения писателя — эстетической системы. Задачи усвоения литературных уроков Салтыкова-Щедрина, постижения художественного смысла его оригинального наследия побуждают к углубленному изучению эстетики и поэтики сатирика в их тесной связи, в постоянном и непосредственном соотнесении.

Подчеркнем, что рассмотрение теории и практики щедринского творчества с учетом и выявлением данной взаимосвязи, взаимообусловленности способно расширить наши представления не только в «персонально»-щедринском, но и общем теоретико-литературном отношении.

* * *

В разное время исследователями делались попытки рассмотреть теоретико-критическую деятельность Салтыкова-Щедрина. Наиболее значительные из них — это работа А. Лаврецкого «Щедрин — литературный критик», выполненная сорок с лишним лет назад, и книга В. Я. Кирпотина «Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина», опубликованная в 1957 году.

Более полно, чем другие исследования тех лет (Ф. Бутенко, С. Борщевского, С. Макашина), освещая вопрос о литературоведческой деятельности писателя, работа А. Лаврецкого оставляла возможности для дальнейшего изучения проблемы¹¹. Существенной преградой на пути к наиболее полному пониманию критико- и теоретико-литературных представлений Салтыкова-Щедрина на различных этапах его идейно-творческой эволюции являлось то обстоятельство, что не был еще должным образом определен состав его статей и рецензий, отсутствовали сведения о доцензурных вариантах некоторых из них (например, очень важной статьи о Кольцове). Не были бесспорными в тот период и теоретико-литературные взгляды самого Лаврецкого, выдвигавшего на основе усматриваемой им мировоззренческой общности ряда писателей

¹¹ Сам А. Лаврецкий оговаривал «предварительный» характер ее постановки (см.: *Лаврецкий А. Щедрин — литературный критик*. М., 1935, с. 16).

мысль о революционно-демократическом реализме в русской литературе XIX века¹².

Появившаяся два десятилетия спустя книга В. Я. Кирпотина «Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина» также испытала на себе действие некоторых из отмеченных факторов, в частности текстологического. Так, уже после публикации монографии вышел в свет 67-й том «Литературного наследства», значительно пополнивший сведения о Салтыкове-Щедрине как литературном критике-мыслителе.

В. Я. Кирпотину удалось наметить ряд важных вопросов в изучении эстетических воззрений Салтыкова-Щедрина, но в соответствии со своей установкой он ориентировался по преимуществу на теоретические суждения писателя как таковые, не соотнося теоретического и художественного аспектов в решении той или иной проблемы в творчестве Щедрина, не поверяя эстетику художника его поэтикой. В отдельных случаях абсолютизировал далеко не самые сильные суждения и оценки сатирика (например, о «Горькой судьбине» Писемского), являющиеся, в сущности, данью конкретной исторической ситуации, «истине минуты»¹³. Вообще в капитальной работе В. Я. Кирпотина дает себя знать некоторая односторонность представлений автора о мировоззренческих позициях Салтыкова-Щедрина в разные периоды его сложной идейной эволюции¹⁴.

Наличие указанных работ с их несомненными научными завоеваниями и — в силу различных причин — упущениями, ценные наблюдения, содержащиеся в новейших исследованиях (Бушмин, Макашин, Покусаев), а также в комментариях к упомянутым выше пятому и девятому томам нового собрания сочинений Салтыкова-Щедрина, не исключают, а предполагают создание крупного труда, в котором имели бы место,

¹² Эта мысль, развернутая несколько позже А. Лаврецким в специальной работе «Эстетика революционно-демократического реализма» и ставящая во главу угла «политический критерий», «не привилась в советском литературоведении» (см.: *Ждановский Н. П.* Особенности реализма писателей-демократов 60-х годов XIX в.— В кн.: *Проблемы типологии русского реализма.* М., 1969, с. 307).

¹³ Частично на это обращено внимание в нашей работе «Салтыков-Щедрин о Писемском» (*Русская литература*, 1971, № 4, с. 93—97).

¹⁴ В иной связи и по поводу других публикаций В. Я. Кирпотина на эту односторонность указывали Е. И. Покусаев (*Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы.* Саратов, 1957, с. 190—201; *Революционная сатира Салтыкова-Щедрина.* М., 1963, с. 116—123, 205—213), А. С. Бушмин (*Сатира Салтыкова-Щедрина.* М.—Л., 1959, с. 90, 287 и сл.), С. А. Макашин (*Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860-х годов.* Биография. М., 1972, с. 336).

с одной стороны, систематизация и обобщение уже сделанного щедриноведами в данной области, а с другой — отвечающее уровню развившейся литературной науки вообще и щедриноведения в частности, современное осмысление всех материалов и фактов в том их строго выверенном составе и виде, в каком они определены новым изданием сочинений писателя.

Примерный проблемный «профиль» такого труда, который, по-видимому, должен быть коллективным исследовательским начинанием, представляется нам таким: 1) принципы реализма в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина; 2) проблема идеала и формы его воплощения у писателя; 3) концепция народности; 4) жанры — теория и практика; 5) эстетика и поэтика сатиры.

Понятно, что здесь обозначены только некоторые, основные, на наш взгляд, моменты выдвигаемой задачи, способной к тому же трансформироваться, принимать несколько иные очертания (литературная теория и практика писателя в их взаимосвязи; эстетические воззрения Салтыкова-Щедрина; Салтыков-Щедрин и проблемы теории литературы).

Щедринская мысль обнимала весьма широкий круг эстетических проблем. Среди них, в частности, вопрос о предмете и функциях искусства (художественной литературы). У наших современных авторов, не говоря уже о представителях различных школ и направлений в эстетике, вопрос о предмете искусства вызывает заметные разногласия, продолжая оставаться дискуссионным. Не вдаваясь в детали спора, напомним, что одни склонны отождествлять предмет искусства и науки как форм общественного сознания — см., например, книгу А. К. Дремова «Специфика художественной литературы» (М., 1964). По их мнению, искусство, как и наука, призвано отражать весь объективно существующий мир, всю жизнь природы и общества. Другие настаивают на специфичности предмета искусства, объявляя им общественное *человека*, взятого целостно, во всей совокупности и всем многообразии его свойств и отношений — см. работу А. И. Бурова «Эстетическая сущность искусства» (М., 1956).

В связи с этим небезынтересно обратиться к некоторым щедринским суждениям, высказанным в статье «Стихотворения Кольцова». Вслед за Чернышевским, делавшим акцент на человеческой жизни при рассмотрении вопроса о предмете и содержании искусства¹⁵, Салтыков-Щедрин утверждает, что

¹⁵ См., например: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1949, т. II, с. 278.

источником содержания искусства является социальная действительность¹⁶. Сила кольцовской поэзии, по его мнению, связана, помимо всего прочего, с верным пониманием того, «что как бы ни была хороша природа, она все-таки второстепенный член в искусстве, что все-таки прямым предметом искусства должен быть человек» (5, 24). Заметим в скобках, что художественная практика самого Салтыкова-Щедрина — глубокого аналитика русской общественной жизни, творца многочисленных человеческих образов — находится в полном соответствии с этой теоретической посылкой.

Как и для других литераторов-демократов, данный вопрос в условиях полемики со сторонниками «чистого искусства» имел для Салтыкова-Щедрина особо важное, принципиальное значение. Отсюда безусловный, категорический характер его суждений.

Трудно не согласиться с мнением Салтыкова-Щедрина о том, что главным предметом искусства должна быть человеческая жизнь во всех ее различных — не только семейно-бытовых, но, прежде всего, общественных — проявлениях, во всех многообразных связях с окружающим миром.

А вот в вопросе о задачах, функциях искусства и науки, о художественном и научном способах познания жизни автор вышеназванной статьи о Кольцове допускает, думается, известную односторонность, чрезмерно сближая, чуть ли не отождествляя их¹⁷.

В какой-то степени эта тенденция была свойственна и другим демократам-шестидесятникам, в частности Чернышевскому и Добролюбову. Вообще вопрос о связи теоретико-литературных представлений Салтыкова-Щедрина с эстетическим учением Чернышевского и Добролюбова должен быть исследован полнее и шире, чем это сделано до сих пор¹⁸. Связь эта дает себя знать в щедринских высказываниях об общественном назначении искусства, о роли передового мировоззрения в

¹⁶ Понятнее действительность имеет еще и отвлеченно-философский, а также естественнонаучный аспекты. Некоторые из участников вышеуказанной полемики, приводя авторитетные высказывания Белинского, Чернышевского и Добролюбова о предмете искусства, не оговаривают, к сожалению, в каком плане используется цитируемыми авторами данный термин.

¹⁷ См.: Макашин С. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860 годов, с. 94.

¹⁸ В этом плане представляют интерес наблюдения С. А. Макашина над соотносительностью программной части статьи «Стихотворения Кольцова» и «Эстетических отношений искусства к действительности» (там же, с. 95—104).

художественном творчестве; она различима в настойчивом требовании высокой идейности, подлинной народности, в защите «гоголевского направления» — критического реализма, в призыве к всепроникающему анализу «основ» жизни, к разоблачению «призраков». В отдельных случаях (например, при рассмотрении вопроса об отношении искусства к жизни и его назначении) щедринские суждения не только по смыслу, но и в формулировочной части заметно приближаются к соответствующим высказываниям Чернышевского и Добролюбова. Сравним. Добролюбов: «<...> поэзия и вообще искусства, науки слагаются по жизни, а не жизнь зависит от поэзии»¹⁹. Салтыков-Щедрин: «сфера изящного» «фаталистически следует за интересами жизни и не над нею господствует, не ей предлагает готовое содержание, но сама у нее это содержание вымалывает» (5, 308).

Несколько абсолютизируя содержательное начало в художественной литературе, недооценивая специфический аспект ее — аспект эстетический, Добролюбов утверждает: «Литература представляет собой силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует»²⁰. Беря в расчет прежде всего социально-мобилизующую энергию искусства, Салтыков-Щедрин формулирует: «Литература и пропаганда — одно и то же» (9, 62).

* * *

Задача освоения всего теоретико-литературного потенциала щедринского наследия предполагает соответствующую интенсификацию научно-исследовательской мысли, способной извлечь обобщенный смысл из самой художественной конкретности созданий писателя, поставить и решить на богатом материале его творчества серьезные и актуальные эстетические проблемы.

В этом плане необходимо дополнительное внимание теоретиков и к тому, с чем связано неувядающее значение щедринской сатиры, так великолепно отмеченное В. И. Лениным в его известных высказываниях о писателе.

Сатира — искусство в высшей степени злободневное. Не нужно доказывать, что творчество Салтыкова-Щедрина весь

¹⁹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., М.—Л., 1962, т. 2. с. 222.

²⁰ Там же, т. 6, с. 309.

ма и весьма тесно связано с конкретными социально-историческими условиями, с эпохой, в которую писатель жил. О том, что его произведения насквозь «проникнуты современностью», очень «плотно прилаживаются к ней», не раз говорил сам сатирик, скромно именовавший себя «летописцем минуты». В самом деле, дворянско-крепостническая, самодержавно-чиновничья, буржуазно-хищническая русская действительность прошлого столетия с ее характерными «признаками времени» и «героями времени» глубоко, правдиво отразилась в зеркале щедринской сатиры. Недаром Горький предупреждал: «Невозможно понять историю России во второй половине XIX века без помощи Щедрина»²¹. Но ведь для теперешних читателей все это именно история, «дела давно минувших дней...» Почему же и сейчас интересен Щедрин, содержателен и поучителен его смех? Где причина «долгожития» сатирика?

Автор инсценировки «Современной идиллии» С. Михалков, размышляя над вопросом, «в чем же заключается живое значение Щедрина, в частности его «Современной идиллии», для нашего общества?», говорит: «Конечно не только и не столько в обличении царского самодержавия и его слуг, а также буржуазно-дворянских идеологических систем, в том числе идеологии российского либерализма. Велики заслуги великого сатирика в борьбе с ними. Но эти силы давно уже стали для нашей страны историческим прошлым. Возбудить интерес современного человека к Щедрину только на этой платформе невозможно.

Другое дело — щедринская критика общих норм общественного сознания и поведения с точки зрения высших идеалов. Она помогает нам в наших сегодняшних трудах на ниве коммунистического воспитания человека»²².

Как это и свойственно большому искусству, в щедринских созданиях налицо единство двух различных начал: того, что прямо связано со своим временем, действительностью, и того, что затрагивает какие-то долговечные стороны и свойства человеческого существования вне определенных временных и национальных рамок, то есть диалектика конкретно-исторического и общего. Как и всякий великий писатель, Салтыков-Щедрин в своих образно-публицистических обобщениях воплощал не только «злобу дня», отражал не только сиюминут-

²¹ Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 274.

²² Михалков С. Живой Щедрин. — Лит. газета, 1973, № 38, 19 сентября.

ное, но и погружался в глубинные пласты человеческого бытия, человеческой психологии. К примеру, в образе Порфирия Головлева представлено сугубо конкретное социально-историческое явление — деградирующий помещик. Но сводимо ли это многомерное художественное обобщение — Иудушка — к указанному явлению, исчерпывается ли им? Не уловлено ли сатириком здесь то, что может проявиться не только в личности «выморочного» помещика? Известно, что В. И. Ленин находил черты щедринского Иудушки у людей иной эпохи и иного социального положения²³.

Не следует думать, что диалектика исторического и общего в щедринской сатире свойственна лишь «психологизированным» образам — вроде Иудушки или Молчалина. Она различима и в созданиях иного ряда, в таких типах, как Органчик, Угрюм-Бурчеев, Вяленая вобла. Нельзя не согласиться с Е. И. Покусаевым, отмечающим при характеристике Угрюм-Бурчеева, что здесь «схвачены и сатирически рельефно запечатлены все бюрократические ухищрения антинародной власти», как таковой, в какой бы стране и в какое бы время она ни существовала, что «знаменитым казарменным «идеалом» Угрюм-Бурчеева охватываются наиболее реакционные эксплуататорские режимы не одной какой-нибудь эпохи, а многих эпох»²⁴. В самом деле, в лице Угрюм-Бурчеева сатирик обличает самодержавие, царскую власть в России, намекая рядом деталей (портрет, фамилия) на некоторых конкретно-реальных ее представителей (в частности, на Николая I, Аракчеева). Но опять же мысль писателя так глубоко проникает в сущность деспотического правления, что угрюм-бурчеевщина — это и весь русский самодержавно-монархический строй, и французский бонапартизм периода Второй империи, и бисмарковский милитаристский «порядок», и, наконец, фашистские системы и режимы современной нам эпохи.

Теоретическую мысль, ставящую вопрос о форме обобщения в искусстве слова, не может, думается, не заинтересовать и такое примечательное явление в сатирической практике

²³ См. VII раздел вступительной статьи Д. Заславского к первому тому Полн. собр. соч. Н. Щедрина (М., 1941, с. 38—45). О «временном» и «длительном историческом значении» образа Иудушки и об использовании последнего в сочинениях В. И. Ленина см. также: Бушмин А. С. Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина, с. 374—378.

²⁴ Покусаев Е. М. Е. Салтыков-Щедрин. Очерк творчества. — В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 1, с. 33.

Салтыкова-Щедрина, как групповой портрет, «стадный» тип (помпадур, ташкентец, пенкосниматель, чумазый)²⁵, где наблюдается несколько иная структура, несколько иной, чем в обычном образе, «механизм» взаимосвязи обобщенно-собирающего и конкретно-индивидуального начал. В условно-общем виде это различие можно бы представить так: в одном случае обобщенное растворено в индивидуальном, во втором — оно кристаллизовано и сосуществует с индивидуальным, сохраняя способность к растворению.

* * *

Одним из важнейших условий необходимого углубления и совершенствования современных литературоведческих представлений и концепций является все большее освоение исторического опыта русской классической литературы. Особого внимания в этом отношении заслуживает многоаспектное литературное дело Салтыкова-Щедрина — писателя, теоретически и художественно утверждавшего прогрессивные принципы реалистического искусства.

В. В. С М И Р Н О В А

ФОРМА «ОБЩЕСТВЕННОГО РОМАНА» В ТВОРЧЕСТВЕ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА И ДОСТОЕВСКОГО

К постановке проблемы

Оригинальная теория романа, сложившаяся у Салтыкова-Щедрина в его критических статьях и литературно-критических размышлениях, которые органической частью входят в его произведения, издавна привлекает внимание исследователей. В монографиях и статьях А. С. Бушмина, Е. И. Покусаева, В. Я. Кирпотина всесторонне и глубоко определено воздей-

²⁵ О генезисе и назначении в щедринской сатире этих типов-характеристик см.: *Покусаев Е. И. О собирательных типах салтыковской сатиры.* — В кн.: *Поэтика и стилистика русской литературы.* Л., 1971; с. 213—219.

ствие этой концепции общественного романа на творческую практику самого Салтыкова, дана ее проекция на широкий фон демократической беллетристики, сложившейся в конце 1860-х годов вокруг «Отечественных записок» и других передовых органов той поры. Думается, однако, что прогнозы Салтыкова были чуткой теоретической и художественной реакцией на более глубокий перелом, идейно-структурное изменение, которое назревает в типе русского романа в целом, а не только в этой его демократической ветви. Сама литературная практика свидетельствует о том, что русский классический роман в самых больших именах и ярких образцах двинулся в разведку того русла, которое с особой четкостью намечено Салтыковым в его «Господах Ташкентцах» (1869).

По мнению сатирика, современный роман должен покончить с господством в нем «теплого, уютного, хорошо обозначившегося» любовного, семейного элемента. «Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома; и притом разрешается <...> почти непредвиденным образом», начинается «поцелуями двух любящих сердец», а кончается «получением прекрасного места, Сибирью и т. п.»¹. Злободневными фактами политической жизни определяется в новом романе судьба человека, конкретное содержание «одноактной, скоропостижной трагедии» (15, 104) его жизни. Наиболее полно замысел такого романа был осуществлен сатириком в его «Современной идиллии», где замкнута «семейственность» прежней литературы не только снижена пародийным использованием традиционного для нее конфликта сердец (литературный опыт Фаинушки), но и полностью снята всем строем произведения, детально исследующего разнообразные и трагически неожиданные последствия «вторжения внутренней политики в судьбы людей»².

Переход к новому «общественному роману» на рубеже 1860-х—1870-х годов определил эволюцию русского реализма в целом на несколько десятилетий вперед. Осмысление этого процесса широкой критикой той эпохи — сложный и интересный вопрос, который еще ждет своего решения. Здесь же мы,

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1970, т. 10, с. 33—34. Далее Салтыков-Щедрин цитируется по этому изданию с указанием в скобках арабскими цифрами тома (выделено курсивом) и страницы.

² Бушмин А. С. Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина. — В кн.: История русского романа, М.—Л., Наука, 1964, с. 379.

в порядке постановки проблемы, коснемся лишь некоторых фактов литературной жизни, шедших навстречу теоретическим прогнозам Салтыкова-Щедрина.

В 1867 году Тургенев создает во многом необычное для его прежней творческой манеры произведение — «Дым». В этом романе возвышенная любовь девушки-дворянки, традиционно определившаяся для писателя как главное испытание общественной значимости и жизнестойкости его героя, уже не может служить ориентиром Литвинову, неожиданно потерявшемуся в мучительной путанице псевдопрогрессивных и реакционных идей времени, в вихре общественного эгоизма и бездумной восторженности. Характерно, что само действие «Дыма» происходит не в мирном, овеванном грустной дымкой «дворянском гнезде», а в Баден-Бадене с его вавилонским столпотворением сословий и политических течений. Эта обескураживающая конечная независимость чувств и поступков человека от него самого, от преданий узкой привычной среды, в которой он сформировался, еще более ярко предстанет в романе «Новь», написанном Тургеневым в 1876 году. Замена понятий «среды», «семьи» на понятие «дух времени», соединившее в себе множество воздействующих на личность факторов конкретной общественной реальности, отразится и в законченном в 1868 году «Обрыве» Гончарова.

Особенно близко в своих творческих исканиях соприкоснулся с Салтыковым зрелый Достоевский, остро чувствующий необходимость подкрепить обычный для внутреннего мира его героев психологический конфликт их политическим самоопределением и самочувствием. В его позднем творчестве складывается нерасторжимое единство злободневно-политического и нравственного, которое шведский исследователь «Братьев Карамазовых» С. Линнер удачно определил как «two languages of society» (два языка в обсуждении общественных вопросов)³, показав, что Достоевский, открывая проблему на социальном уровне, пытается решить ее на уровне этическом и наоборот. Еще более прозрачна эта взаимосвязь аспектов в романе «Бесы».

Так же, как в позднейшей «Современной идиллии», на арену выводятся здесь все слои русского общества, личная трагедия совпадает с трагедией общественной и так же, как и у Салтыкова, трагическое поминутно отзывается шутовством:

³ Linner S. Starets Zosima in The Brothers Karamazov. A study in the mimesis of virtue. Stockholm, 1975, p. 223.

марионеточная фигура Петра Верховенского, уродливое кривляние Лебядкина, комически нелепая «кадриль литературы» — на фоне всеобщей жестокости, убийств и пожаров. Двуплановая композиция романа соответствует тому, что нигилизм как политическое течение отрицается Достоевским в его несостоятельности по отношению к законам человеческой «гуманной совести»⁴, а страшная бездна индивидуализма Ставрогина до конца раскрывается в деяниях беса-нигилиста Петра Верховенского. По Достоевскому, самоуверенным, эгоистическим безумием охвачена не только «склеенная кровью» пятерка в провинциальном городке; «наши» скрываются везде — и в страшной толпе, топчущей Лизу, и в аристократической компании, с жадным любопытством и веселием рассматривающей юношу-самоубийцу. «Слушайте, я их всех сосчитал, — восторженно восклицает Петр Верховенский, — учитель, смеющийся с детьми над их богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтобы испытать ощущения, наши <...> Администраторы, литераторы, о, наших много, ужасно много, и сами того не знают!» (X, 324). Роман, задуманный как «тенденциозный памфлет» на нигилистов, перерастает в гневный трагический гротеск на все общество — «кисельную массу», которую «внезапно охватил цинизм» (XI, 308).

В соответствии с разными позициями Достоевского и Салтыкова в современной им общественной борьбе их поиски источников социального зла и личной трагедии человека в подвергшемся «химическому разложению» мире порою ведутся в прямо противоположных направлениях. Непримирины были их идейные разногласия, широк диапазон их художественной и публицистической полемики, которая уже получила основательное и подробное освещение в исследовательской литературе⁵. Но тем ярче обозначается объективная близость их творческих исканий в области *поэтики общественного романа*, еще раз веско доказывающая насущную необходимость этой новой формы изображения изме-

⁴ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., Наука, 1974, т. XI, с. 239. Далее Достоевский цитируется по этому изданию с указанием в скобках римской цифрой — тома и арабской — страницы.

⁵ См.: Борщевский С. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. М., ГИХЛ, 1956; Покусаев Е. И. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., Худож. литература, 1963.

нившейся действительности, необходимость, остро осознанную и претворенную в конкретную художественную практику русским реализмом второй половины XIX века.

* * *

Новая романная форма означала и качественное изменение приемов аналитического проникновения в сложное сплетение судеб, идей, политических течений и событий. С ее появлением обнаружилась недостаточность спокойных, как бы приглушенных тонов прежней литературы в новых условиях социальной динамики. «К этому валяющемуся во тьме и недугах миру нельзя подойти иначе, как предварительно погружившись в ту же самую тьму и болея тою же самой проказой, которая грозит его истребить» (14, 228), — писал Салтыков-Щедрин, определяя позицию современного художника-исследователя. Самой удобной формой анализа осложнившейся действительности, освобождающей от обыденного взгляда на вещи, явился гротеск. И неслучайно повышение аналитичности отзывается на рубеже 1870-х годов «обострением проблематики, нарастанием конфликтности, сгущением трагедийности»⁶ параллельно у всех крупных писателей с уже вполне сложившейся самостоятельной творческой манерой.

Крайним выражением этой общей «интенсификации» средств художественного изображения и стал гротеск, наиболее ярко и самобытно проявившийся как последовательная система в индивидуальных творческих методах Салтыкова и Достоевского. Знаменательно, что, работая над книгой «Гротески Достоевского», Е. И. Покусаев этим художественным приемом обозначил «контур искусства сатиры великого романиста»⁷ именно в сопоставлении с его современником Салтыковым-Щедриним. Обращение к гротеску, в особенности в зрелый период их творчества, имеет общую предпосылку в сознательной установке писателей на воплощение так называемых «крайностей» (9, 362), «исключений»⁸, в стремлении к «логическому доведению <...> принципа до всех последствий, какие он может из себя выделить» (6, 399), к формулированию «невысказанного будущего слова» (XI, 237).

⁶ Жук А. А. От Гоголя к Щедрину (Эволюция поэтики русской сатиры). — В кн.: Салтыков-Щедрин. 1926—1976. Л., Наука, 1976, с. 163.

⁷ Покусаев Е. И. Ответ на анкету журнала «Вопросы литературы» «Страничка о своей работе». — Вопросы литературы, 1973, № 8, с. 300.

⁸ Литературное наследство. М., Наука, 1965, с. 77, с. 342.

В «Бесах» (1869—1872) Достоевского и в «Современной идиллии» (1877—1883) Салтыкова, созданных в сходные по своему содержанию исторические моменты, отмеченные контрастными реакциями, идеологической сумятицей, отсутствием единого направления в освободительном движении, моральной деградацией общества, художественное соответствие распространяется на все детали гротескного рисунка. Особенно наглядно это проявляется в изменении характера фантастики как структурного стержня гротеска. Невероятное во внешнем очертании предметов и явлений (фантастические фигуры градоначальников, ожившие оловянные солдатики в «Истории одного города» или проглоченный крокодилом в петербургском Пассаже чиновник в «Крокодиле») уступает место фантастическому сцеплению фактов обыденной жизни, в которой произошло искажение всех норм и понятий. «Безобразнейший сон», «волшебство, происходящее от начальства», «сонные видения» — так Салтыков определяет обстановку, где проходит каждодневное бытовое существование героев его «Современной идиллии». Излишне вмешательство сказочно чудесных сил: фантастически безумна действительность, в которой «уголовная неблагонадежность» оказывается единственным способом для человека защититься от «неблагонадежности политической» (19, 246), где «преступление уже не помешательство, а именно здравый-то смысл и есть, почти долг <...>» (X, 324). Да и сама эта действительность — не что иное, как «несостоятельная форма общежития, присвоившая себе наименование порядка» (15, 142). Характерно, что даже невероятные вводные эпизоды, так сказать, сказочные ответвления от сюжетной линии романа — избавление ретивого градоначальника от «рассуждения», суд над «потрясшими основы» кашинскими пескарями, появление «Таксы» и «Объявления» «Красы Демидрона» на лице Очищенного — утрачивают свой ярко выраженный фантастический характер в сгущающейся атмосфере нереальности, в бесконечном ряду трагических несообразностей. Даже финал, связанный с не совсем обычным «вступлением на арену Стыда», сам Салтыков считает не менее естественным, «нежели разрешение посредством вступления в брак или монастырь» (19, 246). В «Современной идиллии» фантастическое и реальное причудливо сплетаются между собой, их постоянный взаимопереход и взаимоналожение создают необходимый для гротеска «эффект абсурда».

У Достоевского чуткость восприятия фантастической ра-

зорванности, алогичности окружающего мира тоже заметно возрастает с конца 1860-х годов наряду с расширением рамок его романа. Именно с этого времени в его статьях, письмах, набросках появляется стремление писателя к серьезному теоретическому осмыслению и истолкованию своего творческого метода — «фантастического реализма».

Невероятному предположению: что произойдет, если вдруг ординарный чиновник будет проглочен крокодилом, в «Дневнике писателя» за 1876 год («Золотой век в кармане») соответствует казалось бы вполне естественный вопрос: «Ну что <...> если бы все эти милые и почтенные господа (гости на балу — В. С.) захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными? <...> Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости <...> добрых желаний <...>?» Но как раз этот простой вопрос кажется окружающим диким и нелепым. «Вы смеетесь? — обращается к ним автор. — И однако же все, что я сейчас навоскличал, не парадокс, а совершенная правда <...> А беда ваша вся в том, что вам это невероятно»⁹. Уже в этом небольшом отрывке обозначается понимание писателем фантастического в самой реальной жизни. Поясняя закономерность и преимущества своей творческой ориентации на изображение «чрезвычайного», Достоевский пишет: «У меня свой особый взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня составляет самую сущность действительного»¹⁰. «Талантливые писатели наши, — продолжает он в набросках к предисловию романа «Подросток», — изображавшие жизнь средне-высшего круга <...> Толстой, Гончаров думали, что изображают жизнь большинства, — по-моему они-то и изображают жизнь исключений <...>, а моя есть жизнь общего правила»¹¹.

Таким образом, именно в исключительном, по Достоевскому, наиболее выпукло проступают закономерности реальной жизни, ее «общие правила». Оно кажется необычным как раз по сгущенности в нем типического, общечеловеческого, истинного. «Это характер, редко встречающийся во всей своей типичности (то есть в этом его странность. — В. С.), но это

⁹ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г. («Золотой век в кармане»). — Собр. соч. в 23-х т. Спб., Просвещение, 1911, т. 20, с. 11—12.

¹⁰ Достоевский Ф. М. Письма в 4-х т. М.—Л., ГИХЛ, 1930, т. II, с. 169.

¹¹ Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». — Литературное наследство. М., Наука, 1965, т. 77, с. 342.

характер русский, известного слоя общества»¹², — писал Достоевский, отвергая возможные обвинения в ходульности, выдуманности образа Ставрогина.

В исключительном открывается многогранность и неисчерпаемость явления. Оно «фантастично» с точки зрения обыденного здравого смысла, которому знакомо лишь «насушное, видимотекущее, но в смысле ином, внутреннем, оно совершенно справедливо»¹³. Такое противоречие, по мнению писателя, совершенно закономерно: ведь «... в России истина почти всегда имеет характер вполне фантастический <...> Люди сделали, наконец, то, что все, что налжет и перелжет себе ум человеческий, им уже гораздо понятнее истины, и это сплошь и на всем свете»¹⁴.

Непосредственно в художественной практике писателя это противоречие реализуется в особом типе фантастики, в которой решающую роль играет установка на восприятие с первого взгляда, с точки зрения обыденного здравого смысла. Нечто подобное отмечает Я. О. Зунделович в повести Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», подчеркивая, что состояние потрясенности перед женитьбой для героя естественно и реально, «несмотря на нереальность подобного состояния вообще»¹⁵. В «Бесах» противоположность и взаимосвязь внешней алогичности изображаемого явления и его строгой внутренней закономерности поддерживается Достоевским на протяжении всего повествования. Так, невероятный, на первый взгляд, вопрос, брошенный генеральшей Ставрогиной сыну вместо приветствия после долгой разлуки и буквально ошарашивший всех собравшихся в ее гостиной — жена ли ему хромая юродивая Марья Лебядкина — оказывается глубоко мотивированным логикой внутреннего мира героини и внешним чрезвычайным стечением обстоятельств. «Но чтоб объяснить тот ужасный вопрос <...>, возможности которого я даже и в самой Варваре Петровне не мог бы предположить, — заявляет автор-хроникер, — я попрошу читателя вспомнить, что такое был характер Варвары Петровны во всю ее жизнь и необыкновенную стремительность его в иные чрезвычайные минуты. Попрошу тоже сообразить, что, несмотря на необычно-

¹² Достоевский Ф. М. Письма в 4-х томах, т. II, с. 289.

¹³ Там же, т. IV, с. 110.

¹⁴ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1873 г. — Собр. соч. в 23-х т. Спб., Просвещение, 1911, т. 19, с. 291.

¹⁵ Зунделович Я. Поэтика гротеска. — В кн.: Проблемы поэтики. М.—Л., ЗИФ, 1925, с. 76.

венную твердость души и на значительную долю рассудка <...>, которыми она обладала, все-таки в ее жизни не переводились такие мгновения, которым она отдавалась вся, всецело. Прошу взять, наконец, во внимание, что настоящая минута действительно могла быть для нее из таких, в которых вдруг, как в фокусе, сосредоточивается вся сущность жизни, — всего пережитого, всего настоящего и, пожалуй, будущего» (X, 145). Таким образом, если в фантастическом гротеске «Крокодила» эффект абсурда присутствует постоянно, то в «Бесах» он постепенно снимается, но его начальное чрезвычайно резкое действие продолжает сохраняться и, не нарушая общего правдоподобия картины жизни, гротескно смещает и обостряет ее.

Характеризуя тип «подпольного человека», Достоевский писал: «Что может поддержать исправляющегося? Награда? Вера? Награды — не от кого, веры — не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна»¹⁶. И тайна становится основным проводником фантастики в романе «Бесы», в котором трагедия русского «подполья» находит свое крайнее выражение. Подготовительные материалы, черновые наброски к роману обнаруживают чрезвычайную озабоченность писателя разработкой своеобразной поэтики недоговоренностей по отношению к главным персонажам. Под рубрикой «Очень важное» читаем: «Тон в том, что Нечаева и Князя не разъяснять. Нечаев начинает со сплетен и обыденностей, а Князь раскрывается постепенно в действии и без всяких объяснений» (XI, 261). Последнее положение нуждается в конкретизации. Рассказ о загадочных поступках Ставрогина сопровождается попытками автора-хроникера и всего провинциального общества так или иначе их истолковать. Но все эти истолкования неизменно оказываются фиктивными. Постоянно перекрещиваясь между собой и перечеркивая друг друга, они в конечном итоге оборачиваются для читателя все той же знаменитой фразой из «Крокодила»: «Тут с первого раза видна вся нелепость <...>, но кто его знает, может быть оно и могло как-нибудь там случиться» (V, 345). Так, серия скандалов, произведенных Ставрогиным при первом появлении его в родном городе, казалось бы, находит всех умиротворившее объяснение в сумасшествии героя. Но при всей своей убедительности оно отсвечивает

¹⁶ Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». — Литературное наследство, т. 77, с. 342.

ложью: «<...> некоторые из нас так и остались в уверенности, что некогдай просто насмеялся над всеми, а болезнь — это что-нибудь так» (X, 44). И лишь только это предположение в свою очередь опровергается репликой рассказчика о всеобщей ненависти, которую возбудил к себе Николай Всеволодович своей гордыней, как одна незначительная деталь снова возвращает читателя к нему. Узнав, что Липутин считает его способным на всякий безумный поступок в полном рассудке, Ставрогин «несколько побледнел <...>». Но и здесь ничего окончательно не доказано — «<...> или так только показалось Липутину» (X, 44), — спешит оговориться хроникер. «И однако, как же это случилось? Как могло это случиться... Со своей стороны, я даже до сих пор не знаю, как объяснить», — вот единственно достоверное, что может сообщить господин Г-в в данном случае.

Черновые наброски и варианты дают возможность проследить, как в процессе работы над «Бесами» Достоевский последовательно исключает из текста все авторские отступления, четко и определенно характеризующие Ставрогина. Послесловие «Анализ» (XI, 149), в котором писатель планировал дать завершённое определение личности русского «великого грешника», так и не появилось в окончательной редакции романа. Интересно также, что первоначальный вариант главы «У Тихона» (1871 г. XI, 5—30) не содержит развернутой вставки от лица хроникера с прямым указанием мотивов, приведших Ставрогина к намерению опубликовать свою исповедь; вставки, внесенной писателем в 1872 году (список А. Г. Достоевской. XII, 108) с целью смягчить общее содержание главы по настоянию М. Н. Каткова. Таким образом, по замыслу Достоевского, читатель постоянно должен находиться в сомнении: подлинное ли раскаяние в совершенном преступлении движет поступком героя или по-прежнему гордыня «сильной личности», охваченной жадной самоутверждения, или то и другое вместе. «Князь постоянно и со всеми никогда окончательно не высказывается, даже с Тихоном» (XI, 242). Этот принцип построения образа Ставрогина вытекает из особого диалектического взгляда на природу человека, который для Достоевского «есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается весь настоящим»¹⁷. Но в романе «Бесы» традиционная незавершенность героя Достоевского несет

¹⁷ *Неизданный* Достоевский. — Литературное наследство. М., Наука, 1971, т. 83, с. 628.

дополнительную нагрузку: перерастая в фантастически-гротескное разложение личности, она приводит Ставрогина к беспощадному отрицанию своей собственной индивидуалистической жизненной позиции — к самоубийству.

Особый тип фантастики с установкой на восприятие с точки зрения обыденного здравого смысла реализуется в «Бесах» и в форме невероятных слухов, которыми до предела насыщена эта «хроника одного любопытного <...> происшедшего вдруг, неожиданно, события» (XI, 241). Под непроницаемым покровом самых нелепых и диких предположений полностью теряется действительный смысл происходящего и реальная картина жизни приобретает гротескно искаженный, зыблущийся характер. И вот — сама по себе безобидная фамилия пристава первой части Флибустьерова в возбужденном мозгу губернатора превращается в зловещие фигуры «флибустьеров нашего времени», а на месте чуть было не попавшего под розги Степана Трофимовича Верховенского появляется вдруг какая-то фантастическая кладбищенская богаделенка Торопыгина, якобы высеченная действительно. Причем в пользу этого фантастического лица в городе устраивается вполне реальная подписка.

В настоящей статье речь идет об одной из наиболее характерных черт общественного романа в творчестве Салтыкова и Достоевского — гротеске. Безусловно, многообразие приемов его построения в «Современной идиллии» и «Бесах» не сводится к одной фантастике. Но именно особый взгляд на нее, как на свойство реальной конкретной действительности, обуславливает своеобразие гротескного рисунка Салтыкова и Достоевского на фоне других писателей с обостренной, концентрированной поэтикой. Дальнейшие сопоставления «Бесов» и «Современной идиллии» должны идти в направлении выяснения роли гротеска как органического воплощения их идейно-художественной концепции, как их структурного центра, вбирающего в себя элементы пародии, карикатуры, иронии, юмора, сарказма, определяющего характер развития сюжета и способ повествования.

МОТИВ «ИСПОРЧЕННОЙ ГОЛОВЫ» В САТИРЕ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

В свои сатирические сказки Щедрин постоянно вводит персонажей, сюжетные мотивы, приемы, речения русской народной сказки. Но использует он фольклор в своих целях, никогда не следуя за ним пассивно. Неучет этого приводит к непониманию функций щедринских сатирических приемов. Вот характерный пример.

В. В. Гиппиус привел интересную параллель из народной сказки к мотиву снятия головы и обратного ее водружения в главе «Органчик» «Истории одного города»:

«<...> сидит королевна, убирается; сняла с себя голову, мылом намылила, чистой водой вымыла, волосы гребнем расчесала, заплела косу и надела потом голову на старое место».

Но при этом В. В. Гиппиус дает совершенно неубедительное толкование данного мотива у Щедрина: «Мотив снимающейся головы здесь исполняет единственную функцию — предельного абсурда и очевидно, что на его месте мог бы быть любой сказочный мотив»¹.

Никогда сатирические приемы Щедрина не исполняют функции «предельного абсурда». Они всегда являются индизонированиями определенной мысли, всегда несут точную оценку. В частности, мотив деформированной головы — один из особо разработанных в фантастике Щедрина. Он связан с характерной для просветителя темой неразумия, несознательности. Если в народной сказке фантастические изменения человеческого тела это, как правило, появление крыльев, хвоста, куриных лап и т. п., — то в щедринской фантастике деформируется голова. Причем эта деформация создается, как обычно у Щедрина, путем развития и реализации метафоры.

Основная метафора, определяющая гротескную трансформацию, — «пустая голова». Голова щедринского героя представляет собой «пустой и бесполезный сосуд (9, 304)»².

¹ Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова. — В кн.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М. — Л., 1966, с. 317.

² Ссылки в тексте даются по изданию: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1965—1977. Первая цифра обозначает том (выделена курсивом), вторая — страницу. Когда том состоит из двух книг, то полутом указывается римской цифрой.

Пустота его нередко подчеркивается наличием в нем различных предметов — преимущественно из тех, что заводятся в пустых и заброшенных помещениях. Наиболее колоритный случай — в характеристике Федора Архимедова («Пестрые письма», 1884 г.):

«Некоторые даже утверждали, что у него в голове завелось мышинное гнездо, и приставали к нему, спрашивая, выпросталась ли старая мышь, и не беспокоят ли его своей беготнёй молодые мышата» (16, I; 257—258).

Думаю, что эта гротескная выдумка связана с метафорой, обозначающей слабость сознательной мысли — и употребленной Щедриным за много лет до того, в «Похвале легкомыслию» (1870 г.):

«Когда нам говорят о каком-нибудь человеке, что он легкомыслен, то мы обыкновенно представляем себе, что у этого человека мысли бегают в голове, точно мыши в мышеловке» (7, 402).

«Мышиное гнездо» свидетельствует лишь о слабости сознания; есть другие образы, которые связывают пустоту и легковесность голов со специфическим их содержанием; таковы головы, «начиненные циркулярными предписаниями» (12, 311), набитые «вышедшими из употребления предписаниями» (8, 292). С образом «пустого сосуда», который можно «набить» чем угодно, связана мысль фантастического рассказа «Органчик», вошедшего в «Историю одного города». Этот рассказ — одна из реализаций характерной щедринской метафоры «человек-автомат». Превратиться в автомат может лишь человек, лишенный человеческого сознания, или, на языке метафор, для того, чтобы в человеческой голове мог быть водружен органчик, необходимо, чтобы эта голова представляла собой пустой сосуд или «ящик» (8, 288). О градоначальнике Брудастом ведь прямо говорится: «у которого на плечах, вместо головы, была пустая посуда» (8, 286), «имеющий вместо головы простую укладку» (8, 289).

«Пустота» головы градоначальника, делающая ее ненужной для производимых им действий, демонстрируется и в фабульных ситуациях:

«<...> градоначальниково тело, облеченное в вицмундир, сидело за письменным столом, а перед ним, на кипе недомочных реестров, лежала, в виде щегольского пресс-папье, совершенно пустая градоначальникова голова» (8, 285).

«<...> заседатель Толковников рассказал, что однажды он вошел врасплох в градоначальнический кабинет по весь-

ма нужному делу и застал градоначальника играющим своею собственною головою, которую он, впрочем, тотчас же поспешил пристроить к надлежащему месту. Тогда он не обратил на этот факт надлежащего внимания, и даже счел его игрою воображения, но теперь ясно, что градоначальник, в видах собственного облегчения, по временам снимал с себя голову и вместо нее надевал ермолку, точно так как соборный протоиерей, находясь в домашнем кругу, снимает с себя камилавку и надевает колпак» (8, 286—287).

«<...> господин градоначальник сняли с себя собственную голову и подали ее мне. Рассмотрев ближе лежащий предо мной ящик, я нашел, что он заключает в одном углу небольшой органчик, могущий исполнять некоторые нетрудные музыкальные пьесы. Пьес этих было две: «раззорю!» и «не потерплю!»» (8, 288).

Здесь — показ в действии пустоты и ненужности голов у градоначальников. «Иносказательный смысл тоже имеет право гражданства <...> Если б, вместо слова «Органчик», было поставлено слово «Дурак», то рецензент, наверное, не нашел бы ничего неестественного», — писал Салтыков в письме в редакцию «Вестника Европы» по поводу напечатанной в этом журнале рецензии А. С. Суворина на «Историю одного города» (18, II; 83—84).

Все дело в том, что, хотя «Органчик» развил деятельность неслыханную и именно такую, какая нужна правительству, — голова его «настоящих мыслей иметь не может». Это выражение — из показания часовщика Байбакова:

«На спрашивание же вашего высокоблагородия о том, во-первых, могу ли я, в случае присылки новой головы, оную утвердить, и, во-вторых, будет ли та утвержденная голова исправно действовать? ответить сим честь имею: утвердить могу и действовать она будет, но настоящих мыслей иметь не может» (8, 288).

Метафоричность образа «пустого сосуда» в рассказе «Органчик» разоблачена с полной ясностью.

«<...> все члены заволновались, зашумели и, пригласив зрителя народного училища, предложили ему вопрос: бывали ли в истории примеры, чтобы люди распоряжались, вели войны и заключали трактаты, имея на плечах порожний сосуд? Зритель подумал с минуту и отвечал, что в истории многое покрыто мраком; но что был, однако же, некто Карл Простодушный, который имел на плечах хотя и не порожний, но все равно как бы порожний сосуд, а войны вел и трактаты

заключал» (8, 287). Ср. в статье 1864 г. «Журнальный ад»: «можно мыслить без головы» (6, 502).

Таким образом, «мотив снимающейся головы» у Щедрина обозначает «неименные головы» владыками «мира неразумия и лжи», и вовсе не связан с «функцией предельного абсурда».

Вариант образа пустой головы — «прозрачная голова». Сравнивая в «Наших глуповских делах» нового глуповца со старым, Щедрин писал: «Голова последнего положительным образом представляла собой плотную роговую накипь, сквозь которую трудно было даже с молотком пробраться; голова первого, напротив того, на свет прозрачна, а при малейшем щелчке звенит, как серебро» (3, 500).

Ср. другие контексты:

«<...> что общего между тобой и этим гнилым расслабленным меценатом, у которого даже головы совсем нет, а есть, вместо нее, какое-то прозрачное на свет яйцо?» (6, 235).

«Принимаешь, скорлупная голова? (У немцев, — я это заметил, — головы всегда несколько прозрачны на свет!)» (10, 80).

Правда, поскольку тут голова сравнивается с яйцом, она, как будто, должна представляться не совсем пустой, а «легкою начинкою начиненной» (8, 268).

Наряду с головой, вмещающей органчик, в «Истории одного города» дан образ «фаршированной головы». При этом в двух ранних рукописных редакциях «Органчика» (под заглавиями «Фаршированная голова» и «Неслыханная колбаса») градоначальник (в первой редакции губернатор) Брудастый обладает фаршированной головой и погибает от чревоугодия предводителя дворянства, съевшего его голову. Впоследствии фаршированная голова, замененная у Брудастого органчиком, была передана градоначальнику Прыщу.

Образ градоначальника с фаршированной головой смущал современников своей «нелепостью», — и, например, Тургенев в тонкой рецензии на «Историю одного города» предположил, что весь смысл этого образа в том, чтобы сбить с толку цензоров насчет смысла целого произведения. «Часто также, — пишет Тургенев, — автор дает полную волю своему воображению и доходит до совершенных нелепостей. Так, например, в ряду типичных градоначальников Глупова есть один, у которого вместо головы — *rôté de fois gras*; в конце концов ее пожирает предводитель дворянства, большой *gougnand* и любитель трюфелей. Весьма возможно, что подобные нелепицы введены с

умыслом, чтобы сбить с толку слишком бдительного или чиновного читателя»³.

Между тем, как бы в ответ на подобные толкования, Салтыков объяснял в письме к А. Н. Пыпину: «<...> градоначальник с фаршированной головой означает не человека с фаршированной головой, но именно градоначальника, распоряжающегося судьбами многих тысяч людей. Это даже и не смех, а трагическое положение» (18, II; 75—76).

Градоначальник с фаршированной головой, то есть лишь с подобием мозгов, — это тоже человек, который «настоящих мыслей иметь не может». Но самый образ не так прозрачен, как «органчик». Происхождение его, видимо, связано с некоторым случайным моментом, со свойством прототипа Дементия Брудастого. Странно как будто и предполагать, что у этого героя, одного из самых фантастических у Щедрина и совершающего только фантастические поступки, может быть прототип; однако об этом согласно свидетельствуют два мемуариста.

«Живя в Туле, — пишет Е. И. Жуковская, — он написал целую летопись о губернаторах, причем местного губернатора, как он нам пояснил, изобразил в виде губернатора с фаршированной головой. До появления этой летописи в печати, он читал ее не только нам в Петербурге, но и своим знакомым в Туле, что, разумеется, стало известно губернатору, и он хлопотал о переводе Салтыкова в другой губернский город»⁴.

То же говорит И. М. Мерцалов: «Он стал повсюду публично издеваться над тульским помпадуром, написал на него памфлет под названием «Губернатор с фаршированной головой» и читал его довольно открыто своим клубным собеседникам»⁵.

В Брудастом с его «раззорю» и «не потерплю» отразились, очевидно, основные черты облика губернатора М. Р. Шидловского, с которым Салтыкову пришлось служить в Туле. Шидловский, даже по отзыву весьма благожелательного мемуариста, «не особенно располагал к себе своей прямолинейностью и иногда чрезмерною горячностью; действия его часто подвергались резкой критике, причем не скупился награждать его не совсем лестными для него эпитетами, по поводу его внеш-

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. М.—Л., 1967, т. XIV, с. 253.

⁴ Жуковская Е. И. Из воспоминаний о М. Е. Салтыкове. — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. Изд. 2-е. М., 1975, т. 1, с. 216—217.

⁵ Мерцалов И. М. М. Е. Салтыков в Туле. — Там же, с. 150.

них форм, несколько напоминавших военную дисциплину времен Николая I-го»⁶.

Можно себе представить, какими эпитетами награждал губернатора Салтыков, который «Шидловского просто не переносил и, где только мог, подымал на смех»⁷. Видимо, одним из этих эпитетов и была «фаршированная голова». В произведениях Салтыкова часто переходили клички, которые он постоянно давал реальным лицам.

«Все, кто знал Салтыкова и часто видел его, припомнят, конечно, множество случаев подобных раздражений, по поводу часто самых мелочных казусов, поразивших его неожиданно. Раздражения эти заканчивались обыкновенно крепким словом или характеристической кличкой по адресу того, кто был их виновником или подсел к ним повод»⁸.

«Когда я впоследствии читала произведения Салтыкова, то часто встречала те самые выражения, которые слышала в его разговоре»⁹.

Кажется, можно сделать предположение о том, что именно в Шидловском подало идею клички «фаршированная голова». Салтыков вспоминал впоследствии, что у Шидловского была какая-то давившая на мозг опухоль, от которой он «дурил и выкидывал глупости»¹⁰.

Эта особенность Шидловского должна была привлечь творческое воображение Щедрина. «Нарыв в голове» для него — один из символов, связанных с неверным и вредным мышлением: здесь только подчеркнута не пустота, а болезненность, то есть ненормальность, неестественность мыслей. Этот образ употреблен Щедриным в хронике «Наша общественная жизнь» в 1864 г., почти за три года до знакомства с Шидловским. Речь там идет о дураке и невежде Васе, «компонующем», однако, всякие административные «проэскты»:

«Очевидно, что Вася крепчал и мужал и что в голове его назревал некоторый злокачественный нарыв, из которого готова была развиться какая-то целая система» (6, 301).

⁶ *Стремоухов П. Д. М. Р. Шидловский.* — Русская старина, 1903, кн. 6, с. 553—554.

⁷ *Оболенский Д. Д.* Наброски из воспоминаний. — Русский архив, 1895, № 1, с. 64.

⁸ *Елисеев Г. З.* Из неоконченных воспоминаний о М. Е. Салтыкове. — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. Изд. 2-е. М., 1975, т. 2, с. 11.

⁹ *Панаева (Головачева) А. Я.* Из «Воспоминаний». — Там же, т. 1, с. 190.

¹⁰ *Семевский М. И.* Михаил Евграфович Салтыков. — Там же, с. 182.

Любопытно, что впоследствии, при характеристике Федота Архимедова, тоже дурака, невежды и автора административных проектов, Щедрин возвращается в круг этого образа: «<...> он начинает, не торопясь, разматывать предо мной, один за другим, нагнувшись в его голове прожекты» (16, 1; 259).

Вероятно, по опухоли голова Шидловского получила название «фаршированной», а дальше образ пошел разворачиваться по законам щедринского стиля.

В окончательной редакции истории о градоначальнике Прыще мы узнаем только, что голова его была наполнена вкусным фаршем, в состав которого входили трюфели. В ранних редакциях это — колбасный фарш. Подобно тому, как «соломенная голова» (7, 103) или «булужниковая голова» (7, 110) реализуются у Щедрина в «соломенный намет на плечах» (7, 108), «каменоломню на плечах» (4, 100), — и голова с колбасным фаршем реализуется в колбасу на плечах. У градоначальника здесь «на плечах не голова, а колбаса»; директору народных училищ задают вопрос о возможности совершать исторические поступки, «имея на плечах колбасу», он же отвечает, что Карл Простодушный «имел на плечах хотя и не колбасу, но все равно как бы колбасу»; новую голову выписывают из колбасной Морá, а обыватели покорно рассуждают: «Ежели колбасе велят кланяться, так и ей, матушке, поклониться»¹¹.

Необходимо отметить, что Брудастый и Прыщ, на которых, так сказать, раздвоился градоначальник с фаршированной головой, — персонажи полярные. У обоих нет мозгов, — но первый именно поэтому оказывается особенно исполнительным автоматом, второй же, ничего не выдумывая, ничем и не отягощает обывателей. Образ простодушного администратора, приносящего счастье обывателям своим бездельем, полнее разработан Щедриным в рассказе «Единственный», вошедшем в цикл «Помпадурсы и помпадурши»¹².

Основная тема «Истории одного города» и «Помпадуров и помпадурш» — вред административного «коверканья» жизни; тема пользы административной инертности является лишь оборотом той же темы.

¹¹ Цитирую по рукописи, хранящейся в ИРЛИ (Пушкинском Доме) АН СССР (ф. 366, оп. 1, № 85, л. 1).

¹² Рассказ написан в том же 1870 г., что и глава «Эпоха увольнения от войн», включающая историю Прыща.

Образ «органчика», кажется, давно уже ждал у Салтыкова своего художественного воплощения. Первая редакция рассказа о губернаторе с фаршированной головой и самый замысел рассказа датируются 1867 г., а по воспоминаниям А. Я. Панаевой Салтыков еще в начале 60-х годов «всех смешил энергическими эпитетами, которыми награждал чиновничество, и говорил, что служить более не может, выходит в отставку и займется литературой; что отупеешь в среде людей, у которых вместо мозга в голове органчик с единым мотивом «Тебе бога хвалим»¹³.

Заменив у Брудастого фаршированную голову более выразительным для его темы «органчиком», Салтыков перенес гастрономический образ на добродушного Прыща. Отмечу, что вариант этого образа вошел впоследствии в характеристику «беспременно закусывающего» полководца Редеди:

«Выражение его лица было любезное и добродушное, так что с первого взгляда казалось, что на вас смотрит сычуг из колбасной Шписа, получивший способность улыбаться» (15; 1; 120).

«По-прежнему лицо его было похоже на улыбающийся фаршированный сычуг» (15, 1; 267).

Преемник Прыща на посту глуповского градоначальника, статский советник Иванов, в основном дублирует Прыща, так как он тоже приносит благополучие обывателям благодаря фантастическим свойствам своей головы. Этот Иванов, по одной версии, «умер от испуга, получив слишком обширный сенатский указ, понять который он не надеялся. Другой вариант утверждает, что Иванов совсем не умер, а был уволен в отставку за то, что голова его, вследствие постепенного присыхания мозгов (от ненужности в их употреблении), перешла в зачаточное состояние. После этого он будто бы жил еще долгое время в собственном имени, где и удалось ему положить начало целой особи короткоголовых (микроцефалов), которые существуют и доднесь.

Какой из этих двух вариантов заслуживает большего доверия — решить трудно; но справедливость требует сказать, что атрофирование столь важного органа, как голова, едва ли могло совершиться в такое короткое время. Однако ж, с другой стороны, не подлежит сомнению, что микроцефалы действительно существуют и что родоначальником их предание на-

¹³ Панаева (Головачева) А. Я. Из «Воспоминаний». — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, т. 1, с. 189.

зывает именно статского советника Иванова. Впрочем, для нас это вопрос второстепенный, важно же то, что глуповцы, и во времена Иванова, продолжали быть благополучными и что, следовательно, изъян, которым он обладал, послужил обывателям не во вред, а на пользу» (8, 374).

Еще в очерке 1861 г. «Клевета» («Сатиры в прозе») Щедрин употребил такую смелую метафору для обозначения преобладания животных инстинктов над сознанием: у глуповца «два желудка и только половина головы» (3, 471). Теперь мы видим образ головы, сокращенной уже до «зачаточного состояния».

Образ высохших мозгов Щедрин вновь вводит в сказке «Вяленая вобла». Но если статский советник Иванов был за присыхание мозгов уволен в отставку, — героиня сказки только и получает признание и популярность после того, как, вследствие процесса вяленья, у нее «голова подсохла, и мозг, какой в голове был, выветрился, дряблый сделался» (16, I; 62). Дряблый мозг засохшей воблы вырабатывает «резонные мысли»: «о том, что тише едешь, дальше будешь, что маленькая рыбка лучше, чем большой таракан, что поспешишь — людей насмешишь и т. п. А всего больше о том, что уши выше лба не растут» (16, I; 64—65). Оппортунистическая мудрость вяленой воблы приводит в восторг обывателей, ибо «бывают такие обстановочки, когда подлинного ума-разума и слыхом не слышать, а есть только воблушкин ум-разум» (16, I; 65).

«— И откуда у тебя, воблушка, такая ума палата?» — дивятся пискари.

— От рожденья бог меня разумом наградил, — скромно отвечает воблушка: — а сверх того, и во время вяленья мозг у меня в голове выветрился... С тех пор и начала я умом раскидывать» (16, I; 65).

Образ испорченной головы служит Щедрину в этом случае для нападения на убогий «здравый смысл» соглашателей-либералов. Но в основном деформации головы связаны у него почти всегда с изображением царской администрации. Недаром три глуповских градоначальника имеют фантастически искаженные головы. Эти три деформации, как бы реализующие обычную метафору «безмозглый», вполне соответствуют теме Глупова и глуповцев.

В 1882 г. Щедрин написал «Сказку о ретивом начальнике», как бы повторяющую и усиливающую темы «Истории одного города». Герой сказки, «ретивый начальник», обладает головой с особым устройством, дающим возможность механиче-

ским путем избавляться от «рассуждения». Стремясь к полной «нерассудительности», то есть к деятельности наперекор всем естественным основам человеческого разума, он находит колдунью, которая «между прочим умела и «рассуждение» отнимать. Побежал он к ней, кричит: отымай! Видит колдунья, что дело к спеху, живым манером сыскала у него в голове дырку и подняла клапанчик. Вдруг что-то из дырки свистнуло... шабаш! Остался наш парень без рассуждения» (15, I; 193).

В одной из редакций этой сказки ретивый начальник после того и сам научился выпускать «рассуждение», как только оно опять «прикопится»: «Отыщет в голове дырку (благо узнал, где она спрятана), приподнимет клапанчик, оттуда свистнет — опять он без рассуждения сидит» (15, I; 294).

Это все — «глуповская» тема, веско охарактеризованная Салтыковым в известном письме А. Н. Пыпину по поводу «Истории одного города»: «Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия» (18, II; 76).

«Иго безумия» — вот что Щедрин хотел показать своими фантастическими изображениями пустых, фаршированных, высохших и лишенных «рассуждения» голов.

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ САТИРЫ

На протяжении многих столетий сатира была одним из самых «традиционных» жанров. От Лукиана и до конца XVIII века она особенно охотно пользовалась набором одних и тех же полутрафаретных сюжетов и мотивов, расцвечивая их каждый раз по-новому и приспособляя к общественным и политическим потребностям своей эпохи. Фантастические путешествия в чужие страны и на другие планеты или на острова, населенные причудливыми, неизвестными цивилизованному миру народами, история легендарной страны глупцов и другие сюжеты анекдотического или сказочного происхождения, подвергшиеся последующему, аллегорическому истолкованию, картина воспитания молодого царя (или вообще знатного человека), соединенная с сатирой на его учителей, разго-

воры в царстве мертвых, рассказы о священниках или жрецах-обманщиках и сластолюбцах, о хвастливых воинах-трусах, фантастических обжорах, глупых, жадных и невежественных отцах, мешающих счастью своих детей, — такова была та традиционная, повторяющаяся «рамка», которой успешно пользовались на протяжении многих веков сатирики самых различных стран и народов для осмеяния людей и нравов своего времени.

Иное мы видим у Щедрина. Щедрин начал свою литературную деятельность с опытов социально-психологической повести из современной жизни, близких по общему художественному строю повестям Герцена, Некрасова, Достоевского 1840-х годов. Переходя от них к созданию «Губернских очерков», Щедрин пользуется формой, сложившейся в несатирических жанрах современной ему русской литературы, генетически связанных с физиологическим очерком 1840-х годов, «Записками охотника», очерковой литературой начала 1850-х годов. В дальнейшем найденная в работе над «Губернскими очерками» форма цикла, в котором из отдельных сюжетно не связанных или полусвязанных друг с другом очерков перед глазами читателя складывается постепенно целостная, широкая сатирическая картина определенной полосы русской общественной жизни, характерной для нее политической обстановки, социальных веяний и умонастроений, становится для работы Щедрина определяющей. Осложняясь новыми литературными воздействиями — современного Щедрину русского социально-психологического романа, с одной стороны, а с другой — политической публицистики, фельетона, сатирической оперетты (и вообще сатирического театра «малых» жанров), демократической журнальной сатиры и пародии 1860-х годов, сатира Щедрина в 1870—1880-е годы сохраняет общую верность своей «очерковой» основе, резко отличающей ее от европейской сатиры XVII—XVIII веков.

При этом особенно важным и существенным представляется одно обстоятельство.

На определенном этапе своего творчества, в 1860—1870-х годах, Щедрин — после создания им целого ряда очерковых циклов, в каждом из которых в центре внимания сатирика находились «признаки времени», неповторимые особенности политической жизни и общественной атмосферы данного момента, — испытывает потребность в сатире иного, «обобщающего» характера. Эта потребность приводит его к созданию «Истории одного города» и «Сказок». Щедрин вершит здесь суд не

над лицами и нравами того или иного десятилетия, но над *всем* слагавшимся веками строем русской общественной и политической жизни дворянско-крепостнической эпохи, охватывая в единой многозначной системе образов ее прошлое и настоящее, вскрывая в самом построении образов их глубинную связь. Новые задачи приводят сатирика на этом высшем этапе его творческой зрелости к выработке нового, предельно емкого типа образов-обобщений, которые по внутренней масштабности и вместе с тем простоте, наглядности, впечатляющей силе, монументальности не должны были уступать и не уступают образам прежней, классической сатиры. Но при этом сатирик не возвращается назад, не обращается к арсеналу традиционных образных средств и приемов построения прежней «классической» сатиры. Используя в одном случае реальные краски русской истории, а в другом — приемы и образы сказки и басни, он создает на этой основе произведения, одновременно предельно «простые» и исключительно сложные по своему строению, насыщенные многообразными, неожиданными, противоречивыми ассоциациями (летопись и парадоксально сближаемые с нею труды историков «государственной» школы, реальная история и ее фантастическое преображение в «Истории одного города»; традиционные образы и сюжеты и их неожиданное, новое переосмысление в ряде сказок). Своей внутренней сложностью, обращенностью каждого образа и слова к различным «лицам» истории и современности великие творения писателя резко отличаются от прежней — более однозначной — сатиры. Таким образом, и в тех произведениях великого сатирика, где образы героев имеют характер предельно широких в историческом смысле обобщений, стремящихся уловить явление в его наиболее «чистом» и общем виде, они все же гораздо сильнее связаны с эмпирической «почвой», пронизаны отражениями конкретной истории и быта, чем в творчестве кого-либо из мастеров дореалистической сатиры.

Итак, гротескные сюжеты и образы «Истории одного города» и «Сказок» возникли как закономерное продолжение и обобщение работы Щедрина над сатирическим изображением современности. Именно эта работа дала им кровь и плоть, подготовила новую поэтику сатирического обобщения, которая получила выражение в «Истории одного города» и «Сказках». После того же как в этих произведениях Щедрин разработал ряд новых для него и для всей литературы XIX века приемов реалистической сатиры, он снова исторически закономерно вернулся к изображению текущей общественной хроники. Ибо

без постоянного внимания к движению и изменению жизни, без напряженной работы над анализом и художественным воссозданием ее «сегодняшних», постоянно изменяющихся форм Щедрина, как и другие писатели XIX века, не мог бы разрешить и задачи создания образов более обобщенного монументального характера.

Таковы, как нам представляется, не лишенные более общего значения теоретические соображения, к которым приводят, с одной стороны, сравнение поэтики Щедрина с жанровыми формами сатирической литературы предшествующих веков, а с другой стороны, анализ основных этапов его творческой эволюции, взятых в наиболее «чистом» виде.

Д. П. НИКОЛАЕВ

МАСКИ САТИРИКА

Много раз уже говорилось о том, что писатели-сатирики «срывают» со своих героев все и всяческие маски. Это действительно так. Они и в самом деле сдергивают личину благообразия с тех, кто пытается казаться лучше, чем есть. Однако сатирики не только срывают маски. Нередко они их надевают. Маска — одно из важнейших и эффективнейших художественных средств, с давних пор используемых сатириками всех стран. Участник театрализованного представления надевал маску в буквальном смысле слова. Маска не только скрывала его истинное лицо и придавала ему комичный внешний вид. Маска предопределяла облик того персонажа, который он изображал.

Писатель-сатирик зачастую также предстает перед читателем в маске. Только маска эта воображаемая. Впрочем, от этого она не становится менее выразительной и рельефной. Маска писателя проявляется в манере повествования, в построении фраз, в лексике. Она предопределяет точку зрения на описываемые события, а также идейно-эмоциональное отношение к изображаемому. Она обуславливает ту или иную форму осмеяния, обуславливает стиль произведения.

Маска — это «образ рассказчика», когда автор и рассказчик не идентичны. Как правило, это образ незримый, бесплот-

ный, воплощенный лишь в стиле повествования. Но иногда он обретает фигуру, имя, отчество, фамилию и выступает в качестве особого персонажа.

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя рассказчик не имеет ни фигуры, ни фамилии, хотя отчетливо ощущается в манере повествования, в интонации. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» он условно персонифицирован в лице пасичника Рудого Панько.

В русской сатирической литературе второй половины XIX века маска становится весьма популярной. К ней обращаются многие авторы «Искры». Ее использует Добролюбов в «Свистке», явившись перед читателями в облике Конрада Лиленшвагера и Якова Хама. Прием этот настойчиво и целеустремленно применяют братья Жемчужниковы и А. К. Толстой, создав образ незабвенного директора пробирной палатки Козьмы Пруткава.

Однако особенно плодотворное развитие маски получили в творчестве величайшего русского сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина. Писатель любил вести рассказ от лица вымышленного персонажа. Любил «спрятаться» за спину своих героев, чтобы можно было свободнее повествовать обо всем на свете. В его сочинениях мы встречаемся с самыми различными разновидностями масок.

Уже в «Губернских очерках» Салтыков предстал перед читателем как отставной надворный советник Николай Иванович Щедрин... Фамилия, которая ныне воспринимается нами как псевдоним сатирика и прочно приросла к его собственной, унаследованной от отца, поначалу относилась всего лишь к маске писателя. Маске, обретшей не только имя, отчество и фамилию, но и фигуру, ставшей персонажем.

Разумеется, эта первая маска сатирика была еще во многом alter ego писателя. И все же отождествлять Николая Ивановича Щедрина и Михаила Евграфовича Салтыкова, как об этом уже не раз писалось, — в корне неверно.

В дальнейшем маски сатирика становятся более разнообразными и нередко более отдаленными от самого писателя. То он предстает перед читателем в облике некоего провинциала (в «Дневнике провинциала в Петербурге»). То выступает в роли «племянника» (в «Письмах к тетеньке»). То становится неожиданно «дяденькой» (в «Круглом годе»). Порой же «раздваивается», как в «Истории одного города», и надевает сразу две маски — архивариуса и издателя. Порой принимает облик совершенно чуждого ему персонажа и ведет повествование от

его имени (например, в «Рассказах майора Горбылева» из цикла «Пошехонские рассказы»).

Каков же смысл обращения Салтыкова к тем или иным маскам? Что давали они писателю?

Прежде всего они, конечно, помогали провести через цензуру такие политические и социальные идеи, которые прямо, «от своего имени» высказать было трудно. Ведя повествование от вымышленного лица, от имени «маски», писатель стремился обезопасить себя от придирок цензуры, от упреков в «подрыве» основ общества. Ведь маска позволяла сделать вид, что ты тут ни при чем, что это ее суждения, взгляды, умозаключения.

Но вместе с тем маски были весьма эффективны и с чисто художественной точки зрения. Они позволяли Салтыкову отыскивать такие ракурсы, которые были наиболее выигрышны в сатирическом отношении. Они давали возможность выбирать и варьировать как формы осмеяния, так и интонацию, манеру повествования.

Собственно говоря, маска — в известной мере — присуща сатире по самой своей природе. Ведь для того, чтобы написать сатирическое произведение, чтобы оно было выдержано в определенной комической тональности, автор должен находиться «в образе» соответствующего повествователя. Даже в тех случаях, когда сатирическое повествование ведется от лица самого автора, фактически это лицо рассказчика, то есть перед нами тоже маска (только не осознанная автором или же сознательно отождествляемая с собственным «я»).

В процессе своего исторического развития сатирическая литература выработала несколько основных типов масок, которые варьируются во множестве сатирических произведений самых разных авторов. К ним относятся, например, маски простодушного, балагура, глупца, чудака, скептика.

В творчестве Салтыкова-Щедрина мы тоже встречаемся с вариантами этих масок. Вместе с тем надо сказать, что маски сатирика всегда представляют собой нечто социально целеустремленное и оригинальное. Перед нами не просто абстрактный протак или скептик; перед нами *современники* писателя, люди определенного социального слоя, определенной психологии и т. д. и т. п.

В «Помпадурах и помпадуршах» это — усердный, простодушный, начальстволюбивый чиновник, который считает «не лишним» познакомить читателя со своею собственной персоной и так излагает жизненное кредо: «Я человек преданный; все

начальники знают это и смотрят на меня одинаково; я со своей стороны тоже смотрю на всех начальников одинаково, потому что все они — начальники. Растолковать это как следует я не могу, но полагаю, что читатель поймет меня и без объяснений. Всех начальников я одинаково жалею, всем — одинаково радуюсь. Знаю, что если начальник без причины вспылит на меня, то он же, когда будет нужно, и простит меня. Знаю, что я виноват; если не виноват в действительности, то виноват тем, что сунулся на глаза начальнику не вовремя; потому что ведь и он тоже человек и по временам имеет надобность в уединении. Начальство с своей стороны снисходительно, и хотя знает, что я виноват, но видит, что и я это очень чувствую, и потому прощает мне. В этих мыслях я воспитал жену свою и надеюсь воспитать все семейство»¹.

Нетрудно заметить, что в данном случае под маской простодушного, начальстволюбивого служаки-чиновника скрывается иронист. И его смирение, его покорность судьбе, его дифирамбы начальству — все это форма выражения злой, ехидной иронии, пронизывающей повествование.

В «Дневнике провинциала в Петербурге» маской является провинциальный дворянин, разоряющийся помещик, который едет в столицу, чтобы понять «куда ветер дует» и попытаться поправить свое пошатнувшееся финансовое положение какой-нибудь удачной «операцией». Но все попытки его оказываются, мягко выражаясь, не очень удачными. Герой не только ничего не приобретает, но то и дело попадает в ситуации нелепые, комические, демонстрирующие его «неприспособленность» к новой жизни.

На сей раз перед нами тоже вариант «простодушного». Эта маска позволила писателю, с одной стороны, «изнутри» раскрыть истинные намерения и мечты разоряющегося провинциального дворянства, а с другой — передать ту атмосферу политической подозрительности и социального хищничества, которая была характерна для пореформенной поры.

«Рассказы майора Горбылева» написаны от лица весьма недалекого по умственному уровню и общему развитию военного, который самозабвенно повествует о своих «подвигах» на ниве картежной игры, амурных походов и прочих аналогичных деяний. Здесь перед читателем предстает развязный,

¹ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1969, т. 8, с. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

самонадеянный балагур, болтовня которого позволяет писателю рассказать о быте и нравах «славного» царского воинства.

Маски сатирика порой сбивали с толку современную Салтыкову критику. Находились рецензенты, которые не понимали этого литературного приема и предъявляли писателю претензии, основываясь на суждениях тех персонажей, от лица которых ведется повествование.

Так, один из журналистов забросал сатирика разного рода упреками, оперируя высказываниями «автора» «Дневника провинциала в Петербурге». «Оказывается, — писал в связи с этим Салтыков, — что он, читая «Дневник», не понял самого главного: что я веду «Дневник» от третьего лица, которого мнения суть выражения мнений толпы, а отнюдь не моих личных» (10, 607).

Аналогичным образом были восприняты некоторыми критиками и «Рассказы майора Горбылева». Они не поняли (или не захотели понять), что перед нами очередная маска сатирика и готовы были обвинить писателя в пошлости, проповеди «клубницизма», в приспособлении к низменным вкусам читателя и тому подобных мнимых грехах.

В ряде произведений Салтыкова-Щедрина повествование ведется вроде бы от его собственного лица, то есть от лица писателя, журналиста, человека передовых убеждений. Однако и в этих случаях образ автора зачастую обретает характернейшие черты маски. Оказываясь в различных жизненных ситуациях, сталкиваясь с разными людьми, автор-рассказчик порой вынужден играть определенную роль, прикидываясь вовсе не тем, кем он является на самом деле. Писатель как бы надевает маску прямо на наших глазах, и маска эта помогает ему не только избежать «неприятностей» в описываемых ситуациях, но и блестяще высмеять те или иные стороны окружающей действительности.

В цикле «За рубежом» автор-рассказчик беседует с бесшабашными советниками Удавом и Дыбой. Те пытаются «читать в сердце». Но не тут-то было! Оказывается, рассказчик — стреляный воробей. И на все каверзные вопросы он отвечает в столь благонадежном духе, что его собеседники просто поражены.

Разумеется, благонадежность в данном случае мнимая, показная. Рассказчик *разыгрывает* из себя закоренелого обывателя, «патриота». Причем «патриотизм» этот выражается настолько рьяно, в столь преувеличенной форме, что читателю

сразу же становится видна *пародийность*, *ироничность* изображаемого.

Бесшабашный советник Дыба расхваливает хлеба, уродившиеся в Германии, и говорит о том, что у нас хлеба саранча поела. «Вы как об этом полагаете... а?» — обращается он к рассказчику.

«— Я так полагаю, ваши превосходительства, — отвечает тот, — что ежели у нас жук и саранча даже весь хлеб поедят, то и тогда немец без нас с голоду подохнет!» (14, 26—27).

На смену Дыбе приходит Удав, который тоже испытывает автора-рассказчика:

«— Нет, хорошо, что литература хоть изредка да подбадривает... Помилуйте! личной обеспеченности — и той нет! Сегодня — здесь, а завтра — фюйти!»

Сказавши это, Удав совсем было пристроился, чтоб непременно что-нибудь в моем сердце прочитает. И с этой целью даже предложил вопрос:

— Ну, а вы... как вы насчет этой личной обеспеченности... в газетах нынче что-то сильно об ней поговаривают...

— И на этот счет могу вашим превосходительствам доложить, — ответил я, — личная обеспеченность — это такое дело, что ежели я сижу смирно, то и личность моя обеспечена, а ежели я начну фыркать да фордыбачить, то, разумеется, никто за это меня не похвалит. Сейчас за ушко да на солнышко — не прогневайся!

— Не прогневайся! — словно эхо, хотя вполне машинально, повторили Дыба и Удав» (14, 29).

Столь явственная благонадежность в ответах автора-рассказчика так поразили Удава, что тот умолк. Но Дыба «все еще не считал тему либерализма исчерпанною»:

«— Вот вы бы все это напечатали, — сказал он не то иронически, не то серьезно, — в том самом виде, как мы сейчас говорили... Вероятно, со стороны начальства препятствий не будет?»

— У нас, ваши превосходительства, для выражения похвальных чувств никогда препятствий не бывает. Вот ежели бы кто непохвальные чувства захотел выразить — ну, разумеется, тогда не прогневайся!

— Не прогневайся! — подтвердил Дыба.

— Так вы, значит, думаете, что и свобода книгопечатания у нас существует? — попытался подловить меня Удав.

— У нас все существует, ваши превосходительства, только нам не всегда это известно. Я знаю, что многие отрицают

существование свободы печати, но я — не отрицаю» (14, 31).

Воссоздавая ответы автора-рассказчика, демонстрируя его «верноподданническое» поведение, Щедрин использует тот сатирический прием, который впоследствии подхватит и разовьет Гашек, рисуя бравого солдата Швейка. Ведь Швейк, с чрезмерным усердием выполняя то, что предписывает начальство, своей гиперболизированной исполнительностью доводит эти предписания до абсурда и таким образом вскрывает их нелепость и идиотизм.

В «Недоконченных беседах» автор, как и в «Истории одного города», — раздвоился. Одна маска — это рассказчик, человек наивный, принимающий все за чистую монету; это либерал, склонный к иллюзиям и «упованиям». Другая маска — приятель его Глузов — это, напротив, человек предельно трезвый, не поддающийся ни на какие уловки; это скептик, подвергающий все сомнению, срывающий всевозможные покровы с истинной сущности вещей.

Столкновение столь различных масок-персонажей позволяет Щедрину осветить изображаемое «двойным» сатирическим светом. Ведь за наивным, склонным к упованиям рассказчиком обнаруживается иронист: а за скептиком Глузовым — остроумец. Перед нами, таким образом, вариант той «традиционной» комической пары, которая нередко встречается в сатире (особенно в сатире театральной). Маски-персонажи выступают в этом случае в роли обозревателей или комментаторов происходящего.

Характернейшая особенность масок Щедрина — их подвижность, относительность, изменяемость. Писатель никогда не рассматривал маску как нечто застывшее, обязывающее его к строгому соблюдению «правил игры». В голосе рассказчика часто появлялись интонации и рассуждения, ему явно не свойственные, выпадающие «из образа». Но сатирик этим не смущался. Он сознательно шел на подобного рода «метаморфозы» ради того, чтобы высказать волновавшие его мысли не только в иронической форме, от противного, но и в прямой, позитивно (насколько, конечно, это было возможно) ².

В известном письме в редакцию журнала «Вестник Евро-

² О рассказчике и его соотношении с автором в «Дневнике провинциала в Петербурге» и в некоторых других щедринских произведениях см. в книге Е. И. Покусаева «Революционная сатира Салтыкова-Щедрина» (М., 1963). Эта проблема исследуется также в монографии А. С. Бушмина «Сатира Салтыкова-Щедрина» (М.—Л., 1959) и в работе В. А. Мыслякова «Искусство сатирического повествования» (Саратов, 1966).

пы» Салтыков сам признавался в том, что форма повествования от определенного лица отнюдь не была для него догмой, прокрустовым ложем. «<...> историческая форма рассказа,— писал он об «Истории одного города», — представляла мне некоторые удобства, равно как и форма рассказа от лица архивариуса. Но, в сущности, я никогда не стеснялся формой и пользовался ею лишь настолько, насколько находил это нужным; в одном месте говорил от лица архивариуса, в другом — от своего собственного... И мне кажется, что в виду тех целей, которые я преследую, такое свободное отношение к форме вполне позволительно» (8, 452).

Приведенное высказывание может быть с полным основанием отнесено и к другим произведениям Щедрина, ибо писатель, по его собственному признанию, «никогда не стеснялся формой». Меняя маску, выводя в качестве рассказчика новое лицо, Щедрин тем самым изображал обличаемое явление в новом ракурсе — неожиданным, открывающем в этом явлении такие стороны, которые еще не были показаны читателю. Иногда подобных масок-рассказчиков — сразу несколько. Тогда появляется своего рода «стереоскопический» эффект.

Замечательный сатирический цикл «Помпадуры и помпадурши» завершается главой «Мнения знатных иностранцев о помпадурах». Писатель предстает здесь сразу в пяти масках. Начинается глава от лица того самого рассказчика, которому принадлежит предыдущее повествование. Затем сатирик надевает маску князя де ла Кассонад, бывшего обер-егермейстера Его Величества Императора Сулука I, а ныне главного гарсона в кафе Риш в Париже. Потом мы знакомимся с воспоминаниями о пребывании в России французского политического сыщика Шенапана, а также с отрывком из сочинения какого-то российского деятеля, скрывшегося под псевдонимом Беспристрастный наблюдатель. Завершая этот блестящий парад масок, сатирик появляется в облике Хабибулы Науматуловича, бывшего служителя в одном из петербургских отелей, а позже — воспитателя некоего восточного принца.

Четыре новые маски, каждая из которых по-своему выразительна, позволили Щедрина взглянуть на помпадуров как бы «свежим взглядом», «со стороны», и нанести «под занавес» столь мощный сатирический удар, что оправиться от него было уже невозможно. Именно эта последняя глава цикла до конца обнажает мракобесную сущность помпадуров и вместе с тем их полнейшую внутреннюю несостоятельность, их комизм.

Ограниченные размеры данной статьи, к сожалению, не позволяют остановиться на других аспектах проблемы масок в творчестве Щедрина, в частности, на тесной связи между масками писателя и его стилем.

Завершая этот, по необходимости краткий, разговор о масках сатирика, нужно еще раз подчеркнуть их огромную идейно-художественную эффективность. «<...> идея в маске, — как справедливо заметил А. В. Луначарский, — это одна из высших форм искусства. Именно то, что свой тончайший и ядовитейший анализ русской общественности и государственности Щедрин умел виртуозно одевать в забавные маски, спасло его от цензуры и сделало его виртуозом художественно-сатирической формы»³.

Ю. Н. БОРИСОВ

О МУЗЫКАЛЬНОМ АСПЕКТЕ ЩЕДРИНСКОЙ ПОЭТИКИ

Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств.

В. Г. Белинский

Среди важнейших проблем современного щедриноведения Е. И. Покусаев особо выделял проблемы поэтики, эстетического своеобразия художественного наследства Салтыкова-Щедрина. «Тут, — отмечал ученый, — на главном направлении в изучении искусства сатиры художника, далеко еще не все исследовано»¹. К числу незатронутых наукой свойств щедринского стиля должна быть отнесена его своеобразная музыкальность.

³ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. М., Худож. литература, 1963, т. 1, с. 280.

¹ Покусаев Е. И. Салтыков-Щедрин в советском литературоведении. — Русская литература, 1975, № 4, с. 26.

Постоянно углубляющийся интерес современной литературоведческой мысли к аналитическому постижению внутреннего мира произведения, его архитектоники, поэтической специфики естественно приводит к необходимости осмыслить «присутствие» музыки, звуковой стихии в границах словесно-художественной композиции². По верному суждению Д. Д. Благого, «искусство слова-мысли, как сама мысль, — всеобъемлюще. Благодаря условно-рефлекторной связи, устанавливающейся по мере того, как ребенок начинает овладевать речью (по Павлову, — второй сигнальной системой), между словом-«знаком» («символом») и значением слова, оно может вызвать в сознании любое соответствующее представление и, посредством художественного воображения, возвести его — *вообразить* (курсив автора. — Ю. Б.) — в любой же эстетически действенный образ — зрительный, слуховой, осязательный и т. п. Но именно в сознании, а не непосредственно — органами чувств»³.

Произведение, несомненно, воздействует на читателя как целостная художественная система, всей совокупностью заключенных в нем образов в их нераздельном слиянии. Вместе с тем каждый комплекс однородных образных элементов (звуковых, цветовых, пластических и т. п.) занимает свое особое место в системе целого, выполняет свою особую функцию, что и позволяет разграничивать их в процессе анализа. Это тем более необходимо, что у разных авторов соотношение различных образных комплексов (или пластов) внутри целого будет неодинаково в зависимости от специфики их художественного мировосприятия и творческой манеры.

В данном случае предлагается опыт восприятия внутреннего мира одного из произведений Салтыкова как мира «звучащего». Здесь возникает задача изучения «звуковой организации» произведения, причем не с точки зрения «поэтической фонетики», а с точки зрения всей совокупности звуковых образов (в том числе и связанных непосредственно с музыкальными впечатлениями), содержащихся в тексте. Подобный подход к анализу щедринской поэтики может показаться неожиданным. Однако он вполне закономерен.

Музыкальные интересы Салтыкова были, по-видимому, и

² См.: Литература и музыка./Под ред. Б. Г. Ремизова. Л., 1975.

³ *Благой Д. Д.* Мысль и звук в поэзии. — В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973 г. Доклады советской делегации. М., 1973, с. 99.

глубоки, и разнообразны. О широкой осведомленности писателя в вопросах музыкального искусства свидетельствуют нередкие упоминания в его произведениях имен композиторов, их сочинений, описания звучащей музыки, многообразные музыкальные ассоциации, органично включенные в структуру образов. Об искренней заинтересованности судьбами музыкальной культуры свидетельствует страстность полемики Салтыкова с В. В. Стасовым и представителями «Могучей кучки» по казалось бы специальным проблемам музыкального развития⁴. И в «Недоконченных беседах», где средствами словесного искусства писатель создает великолепную музыкальную пародию, и в ряде других случаев Салтыков демонстрирует свободное владение музыкальной терминологией и такие представления о структуре музыкального произведения, которые даются лишь специальными познаниями и немалым слушательским опытом.

Мемуарно-биографические источники содержат очень скудные сведения на интересующую нас тему. Вероятно, Салтыков был чрезвычайно сдержан в проявлении своих музыкальных наклонностей. Музыкальность вообще как-то не вязалась с обликом этого сурового, внешне мрачного и угрюмого человека, с представлением о сатирике как о строгом судии общественных пороков.

Сохранилось воспоминание, в некоторой степени характеризующее музыкальные начинания писателя. Воспоминание это, рисующее уникальный портрет Салтыкова за роялем, относится к середине 60-х годов и принадлежит Е. И. Жуковской: «Несмотря на свой свирепый вид, Салтыков очень любил музыку, охотно ездил в оперу<...> Живя в провинции, он выучился⁵ несколько играть на фортепьяно под руководством своей жены, хорошей музыкантши. Однажды, перебирая мои ноты, он вдруг вытащил какое-то легонькое попури в четыре руки из какой-то оперы и предложил мне сыграть с ним, *к на-*

⁴ См.: Заславский Д. О. Щедрин, Мусоргский, Стасов. — Красная новь, 1940, № 11—12. Содержательная полемика с суждениями Д. О. Заславского дана в работе Ю. В. Келдыша «В. В. Стасов и революционные демократы» (Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978).

⁵ По замечанию С. А. Макашина, «не выучился, а несколько усовершенствовался. Занятия музыкой входили в программы и домашнего и лицейского воспитания Салтыкова» (М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1957, с. 695). См. также: Макашин С. А. и Никитина Н. С. Из родового архива Салтыковых. Материалы для биографии писателя. — В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826—1976. Статьи. Материалы. Библиография. Л., 1976, с. 254, 255.

шему величайшему удивлению, так как мы и не подозревали за ним музыкальных талантов (выделено мной.— Ю. Б.). Играл он со своей обычной суровой серьезностью, соблюдая все оттенки, добросовестно останавливался на ошибках, исправляя их, тогда как я самым недобросовестным образом смазывала свои и продолжала, не останавливаясь, дальше. Впрочем, за музыкой я его видала всего один раз и не слышала о его дальнейших успехах в этом искусстве»⁶.

Мемуаристы не раз отмечали пристрастие Салтыкова и его петербургского окружения к музыкальному театру. «Усердными посетителями» балета и итальянской оперы называет Салтыкова и его товарищей Н. А. Некрасова, А. Н. Еракова, А. М. Унковского в своих воспоминаниях сын последнего М. А. Унковский⁷. Эти театральные интересы живо отразились в творчестве сатирика.

Музыкальные ассоциации возникали порой в сознании Салтыкова при оценке литературных произведений. Л. Ф. Пантелеев вспоминает об одной из встреч с Салтыковым, состоявшихся в 80-е годы: «Раз как-то Михаил Евграфович был в очень хорошем расположении духа (что в последние годы его жизни случалось не часто), говорил о драме и при этом высказал следующее:

— Я знаю две драмы, удивительные как по глубине внутреннего содержания, так и по художественному достоинству. Это — «Ревизор» и «Свои люди — сочтемся»; конечно, последняя без приделанного для цензуры конца. Обе, как *бетховенские симфонии* (выделено мной.— Ю. Б.): ни одного слова нельзя ни убавить, ни прибавить»⁸. В этом неожиданном, на первый взгляд, сближении все встанет на свои места, если признать, что симфонические шедевры Бетховена были (по крайней мере в данном случае) для писателя высшим образцом художественного совершенства, тем эталоном, по отношению к которому измеряется глубина постижения жизни и эстетическая ценность произведений искусства, независимо от их видовой и жанровой принадлежности.

Необходимо отметить, что музыка, как искусство предельно эмоциональное по содержанию и в то же время строго логичное по форме, находит удивительное соответствие в духовно-психологическом строе личности Салтыкова, сочетавшего в се-

⁶ М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, с. 84.

⁷ См.: Там же, с. 660.

⁸ Там же, с. 182.

бе повышенную эмоциональность со столь же обостренным рационализмом мышления, склонностью к исследованию и теоретическим обобщениям.

В пределах настоящего сообщения музыкальность писателя понимается и рассматривается нами не только (и не столько) как сумма его вкусов и пристрастий в сфере «искусства дивного», а как специфика восприятия им звучаний, наполняющих реальный мир, и их эстетическое претворение в художественной ткани произведения. Иными словами, нас будут интересовать звуковые образы в сочинении Салтыкова, их свойства и функции.

Внутренний мир произведений сатирика всегда наполнен звуками и созвучиями. Если сравнить звуковую палитру писателя с цветовой, то первая несомненно выигрывает. Особенность зрительных образов в творчестве Салтыкова заключается в их «графичности», в преобладании формы, линии над цветом. Звуковой же строй произведений Салтыкова, как правило, отличается богатством и разнообразием оттенков звучания. Здесь мы встречаем обостренное восприятие звука художником, обусловленное как особенностями его творческой индивидуальности, так, вероятно, и связью с традициями литературы романтизма, заново открывшей пути слияния и взаимодействия искусств⁹.

Музыкальность в творчестве Салтыкова выступает прежде всего как отношение писателя к звуку с точки зрения его эстетических качеств, его эмоционального содержания. Из всего многообразия звучаний реального мира художник строго отбирает лишь те, которые художественно необходимы в каждом данном контексте. В этой работе задачи писателя и задачи композитора в какой-то мере сближаются.

У Салтыкова звуковые образы органично вплетаются в поэтический строй повествования, вступают в сложное взаимодействие с другими его элементами и между собой. Все звуковые образы внутри данного произведения складываются в

⁹ Если признать справедливой мысль о плодотворности усвоения великими реалистами прошлого века достижений романтического искусства, то с необходимостью возникает вопрос и об отражении в реалистической литературе «одной из характернейших черт романтического периода развития художественной культуры», чем является, по мнению И. Ф. Бэлы, «необычайное, дотоле еще никогда не бывавшее воздействие литературы на музыку и музыки на литературу», «процесс взаимопроникновения средств выразительности, на протяжении многих веков накопленных в литературе и искусстве» (Бэла И. Литература романтизма и музыка. — В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с 454).

своего рода систему, определяющую «звуковую организацию» (мы пока оставляем в стороне проблемы «поэтической фонетики») данного текста.

Богата звуковая палитра «Губернских очерков». В этом сочинении, где, по словам С. А. Макашина, «ирония и сарказм сосуществуют со стихией лиризма — лиризма не только обличительного, горького, но и светлого, вызванного глубоким чувством любви к народной России и к родной природе»¹⁰, звуковые образы выступают прежде всего как носители лирической стихии. Музыкальность художественного мировосприятия Салтыкова находит здесь, пожалуй, наиболее яркое выражение.

Подъезжая к Крутогорску, рассказчик ощущает «что-то успокаивающее душу в тишине, которая царствует на стогнах его» (с. 7). «Но вот долетают до вас звуки колоколов, зовущих ко всенощной; вы еще далеко от города, и звуки касаются слуха вашего безразлично, в виде общего гула, как будто весь воздух полон чудной музыки, как будто все вокруг вас живет и дышит <...>» (с. 8).

Утонченные слуховые ощущения, подобные описанному, не редкость у Салтыкова, но писатель не чуждается и передачи более простых звуковых образов, если того требует повествование. В лаконичном описании деревни, где ненадолго остановился рассказчик, главная и наиболее выразительная деталь — звуковая: «в воздухе раздаются самые разнообразные звуки, от мычания до визгливого голоса тетки Арины, громко ругающейся на всю деревню <...>» (с. 13). Этих нескольких слов достаточно, чтобы создать живой и емкий образ.

Н. Щедрин внимательно вслушивается в многообразные звуки городской жизни и, умело монтируя свои слуховые впечатления, немногими точными штрихами набрасывает звуковой силуэт города. Наступление ночи, например, воссоздается следующим образом: «Наконец и совсем стемнело; гуляющие исчезли с улиц; окна в домах затворяются; где-где слышится захлопыванье ставней, сопровождаемое звяканьем засовываемых железных болтов, да доносятся до вас унылые звуки флейты, извлекаемые меланхоликом-приказным.

Все тихо, все мертво; на сцену выступают собаки» (с. 9—10).

Мастерски воспроизводит Салтыков многоголосье толпы.

¹⁰ Макашин С. А. [Вводная статья к примечаниям]. — В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений в 20-ти т. М., 1965, т. 2, с. 497. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

Его «полилоги» напоминают оперные ансамбли, в которых голоса соединяются в одно гармоническое целое и вместе с тем не утрачивают самостоятельности — каждый из участников (или хоровая группа) ведет свою партию, с своим текстом и мелодическим рисунком. Особое внимание привлекают народные сцены, насыщенные музыкально-поэтическим фольклорным материалом и бытовыми разговорными интонациями.

«Гул толпы ходит волнами по площади, принимая то веселые и беззаботные, то жалобные и молящие тоны.

У меня во пустыни много нужи прйти,
У меня во пустыни постом попоститися,
У меня во пустыни скорбя поскорбети,
У меня во пустыни терпя потерпети...—

голосит заунывно одна группа нищих, и десятки рук протягиваются с копейками к деревянным чашкам убогих калек.

— Помолись, родимый, за меня! помолись, миленький! — говорит молодая бабенка, опуская свою копейку в чашку слепенького старика, сидящего на корточках; но он, не обращая на это внимания, продолжает тоскливо тянуть свою песню:

Не страши мя, пустыня, превеликими страхами...

— Издалеча, касатка, пришли? — спрашивает молодуху сгорбленная и сморщенная старуха, тут же остановившаяся с суковатую клюкою своей <...>

Новая толпа богомолков прерывает начатый разговор.

Всяким грешникам
Будет мука разная...—

раздается в одной группе нищих...

Народился злой антихрист,
Во всю землю он вселился,
Во весь мир он вооружился,
Стали его волю творити:
Власы, бороды стали брити,
Латынскую одежду носити...—

раздается в другой группе.

«Порадейте, православные! на церковное строение! святому угоднику на встречу!» — так взывает небольшой, колченогий мужичок, бойко пробираясь на своей деревяшке сквозь густую толпу богомольцев <...> и т. д. (с. 112—113).

Перед нами словно оперное либретто — народная сцена в духе Мусоргского, чьи искания впоследствии Салтыков не принял, но, как можно предположить, в чем-то предвосхитил своими многоголосыми сценами, подобными приведенной.

Вероятно, театральные, в том числе и музыкально-театральные впечатления, оказывали известное воздействие на творческий процесс Салтыкова. В построении сцен, в поведении персонажей, в характере их жестов, мимики нередко в произведениях сатирика ощущается влияние театра (ср. использование водевильно-опереточных шаблонов в эпизодах ухаживания помпадуров за Надеждой Петровной Бламанже в «Помпадурах и помпадуршах»). Вряд ли случайна фраза, завершающая картину крутогорского дня, в которой ощутим сценический элемент: «Все тихо, все мертво; на сцену выступают собаки». Это напоминает ремарку (не без оттенка иронии), место действия названо: сцена. Недаром музыкально-драматический элемент присутствует во многих очерках, а некоторые целиком даны в драматической форме. В эпилоге «Очерков» Салтыков применяет к обозначению своих героев термины музыкального театра: «все это примадонны и солисты крутогорские» (вообще персонажи щедринских сатир много и охотно поют, чего не избежал и мрачайший из них — Угрюм-Бурчеев). Шествующие в финале один за другим под звуки «дикой, нестройной музыки», персонажи «Губернских очерков» — «примадонны» и «солисты» — выступают словно участники фантастического спектакля, вышедшие для поклона. Сцена, на которой происходило это небывалое представление — сама жизнь.

В «Губернских очерках» мы встретим такие высказывания, в которых музыкальные ассоциации привлекаются писателем для обобщенного выражения своего восприятия жизни народа: «Мне мил этот общий говор толпы, он ласкает мой слух пуще лучшей итальянской арии, несмотря на то, что в нем нередко звучат самые странные, самые фальшивые ноты» (с. 11). Комментируя эту фразу, С. А. Макашин замечает, что «речь идет тут о тяжелой еще непробужденности народных масс, их темноте, гражданской неразвитости и, прежде всего, пассивности» (с. 495—496). Это и есть «фальшивые ноты», которые чутко улавливает слух сатирика в «говоре» народной толпы.

Далее Салтыков возвращается к намеченному им кругу музыкальных образов, чтобы емко, лаконично, эмоционально-насыщенно сформулировать лирико-публицистический пафос произведения: «Да, я люблю тебя, далекий, никем не тронутый край! Мне мил твой простор и простодушие твоих обитателей! И если перо мое нередко коснется таких струн твоего организма, которые издают неприятный и фальшивый

звук, то это не от недостатка горячего сочувствия к тебе, а потому, собственно, что звуки эти грустно и болезненно отдаются в моей душе» (с. 14).

Музыкальная стихия в «Губернских очерках» столь сильна, что на высочайшем подъеме лирической волны в эпилоге Салтыков ощущает необходимость в непосредственном слиянии лирического слова с музыкой. «И между тем внутри меня совершается странное явление! Я слышу, я чувствую, что какое-то неизъяснимое, тайное горе сосет мое сердце; я чувствую это и припадаю головой к кибитке, а слезы, невольные слезы, так и бегут, так и льются из глаз. Неизвестно почему, неизвестно откуда, в ушах моих раздаются звуки анданте пасторальной сонаты Бетховена <...>» (с. 466).

Бетховенская мелодия органично входит в лирическое повествование и служит аккомпанементом, музыкальным комментарием к переживаниям героя. Мужественная, сдержанная и просветленная скорбь ре-минорных разделов анданте (именно эту музыку, а не грациозный ре-мажорный эпизод того же сочинения скорее всего имеет в виду писатель), чуждая всякой эмоциональной расслабленности, разнеженности, умеряет, уравнивает чувство героя, которое автор облакает в романтически приподнятые тона, так что порой остается один лишь шаг до мелодраматической позы.

Салтыкову, вероятно, было важно, чтобы читатель обязательно услышал музыку, сопровождающую прощание героя с Крутогорском, и потому, осуществляя выбор музыкальной темы для этого эпизода, он остановился на одной из популярных сонат Бетховена — эту музыку «идеальный читатель», «читатель-друг» Салтыкова должен знать и воссоздать в своем воображении, читая финальные страницы «Губернских очерков».

Размеренная поступь этой музыки, маршеобразный ритм ее эмоционально готовят заключительную символическую сцену «похорон прошлых времен», однако на смену возвышенной бетховенской гармонии в конце приходит «дикая, нестройная музыка», которой только и достойны участники печального парада — Чебылкины, Порфирии Петровичи, Фейеры, Живновские и т. д. Эта «дикая, нестройная музыка» в какой-то мере характеризует и самочувствие лирического героя — состояние душевной «нестройности», растерянности перед сложными и во многом непонятными событиями отнюдь не гармоничной, меняющейся на глазах жизни.

В ранних произведениях Салтыкова, включая «Губерн-

ские очерки», музыка нередко появляется во фрагментах лирико-патетического характера и выступает как выражение высоких духовных начал бытия (ср. эпизод оперы в повести «Запутанное дело»). Другая тенденция — использование музыкальных средств для создания комического эффекта — выявляется не менее отчетливо. Именно этой, второй, тенденции суждено большое будущее в сатирическом творчестве Салтыкова. Уже в «Губернских очерках» музыка становится способом социально-профессиональной характеристики персонажей, например: «Я ужасно люблю господ гарнизонных офицеров. Есть у них на все этакой взгляд наивный, какого ни один человек в целом мире иметь не может. Нынче гитара и флейта даже у приказных вывелись, а гарнизонный офицер остается верен этим инструментам до конца жизни, потому что посредством их он преимущественно выражает тоску души своей. Обойдут ли его партией — он угрюмо насвистывает «Не одна во поле дороженька»; закрадется ли в сердце его вожделение к женской юбке — он уныло выводит «Черный цвет», и такие вздохи на флейте выделявает, что нужно быть юбке каменной, чтобы противостоять этим вздохам» (с. 97).

Музыкальные традиции, вкусы и пристрастия, культивируемые в той или иной социальной среде, оказываются достаточно точными показателями уровня духовных запросов, культуры чувств и нравственного достоинства людей. Со временем в процессе утверждения Салтыкова на позициях революционно-демократической сатиры, когда аналитическая мысль художника все глубже проникала в отвратительный мир идеологии и психологии «помпадуров», «ташкентцев», «молчалиных», на страницах щедринских книг существенное место занимает музыка, процветавшая в «помпадурском» быту и выявлявшая пошлость и духовное ничтожество правящих сословий. Это оперетта, канкан; это фривольные песенки и сентиментальные романсы; это, наконец, музыка официальных ритуалов — барабанный бой и знаменитый полонез-гимн «Гром победы раздавайся» (у Салтыкова иногда — «Звон победы раздавайся»), превратившийся под пером сатирика в символ всей официальной идеологии самодержавия и психологии верноподданничества, восторженной благонамеренности.

Звук и музыка играют заметную роль в творчестве Салтыкова-Щедрина, органически входят в художественный мир щедринской сатиры. Изложенные наблюдения позволяют высказать предположение о том, что музыкальность была од-

ним из свойств художественного мировосприятия писателя. Но это предположение останется таковым до тех пор, пока не будет осуществлен анализ под предложенным углом зрения всего творческого наследия сатирика в сравнении с творчеством крупнейших писателей XIX века, прежде всего Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова. Лишь тогда можно будет более отчетливо определить специфику музыкальных ассоциаций в поэтической системе Салтыкова-Щедрина.

Целесообразно, на наш взгляд, ввести применительно к изучению наследия Салтыкова (как и творчества других писателей) понятие «музыкальный аспект поэтики». В полном объеме понятие это должно включить в себя, кроме рассмотренных нами явлений, музыкальность языка; разнообразные элементы звукописи, проблемы речевого и композиционного ритма и, наконец, общие принципы построения произведения, те черты его архитектоники, которые литература «заимствует» у музыкальных форм. В этой связи весьма своевременным и плодотворным представляется напоминание о «верности почти забытого сейчас теорией литературы (впрочем, точно так же и другими теориями искусств) принципа всеобщности эстетических законов, лежащих в основе всякого подлинно художественного высказывания, к какому бы виду искусства оно ни принадлежало»¹¹.

Н. А. ПОПОВ

ДОСТОЕВСКИЙ И САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

К полемике 1870-х годов

Традиционно параллель «Салтыков-Щедрин — Достоевский» строилась как история полемики, идейной борьбы писателей-антагонистов. В последнее время, однако, все чаще высказывается мысль, что исключительная сосредоточенность на изучении идейного конфликта «явно искажает реальную, сложную и противоречивую историю в разные годы неодинаково складывавшихся отношений»¹ Достоевского и Щедри-

¹¹ *Фортунатов Н.* Пути исканий. О мастерстве писателя. М., 1974, с. 133.

¹ *Туниманов В. А.* Достоевский и Салтыков-Щедрин (1856—1863). — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., Наука, 1978, т. 3, с. 94.

на, что диалог «Щедрин—Достоевский» следует анализировать «не только в публицистическом плане, но именно в плане художественном»².

Сами по себе эти замечания, бесспорно, верны, но вряд ли стоит так резко противопоставлять «полемические» и «неполемические» аспекты взаимоотношений писателей-антагонистов. Свидетельствуя о принципиальных различиях, полемика в то же время является специфическим способом взаимосвязи в историко-литературном процессе, ибо «творческое воздействие одних писателей на других проявляется и тогда, когда между ними нет творческой близости, когда они находятся в состоянии идейно-творческой вражды. Вызываемая этим полемика — могучий побудитель к творчеству»³.

В настоящей статье взаимное «враждебное тяготение» Щедрина и Достоевского рассматривается как особый вид взаимодействия в литературном развитии, точнее: предпринята попытка исследовать некоторые особенности влияния Салтыкова-Щедрина на творческую практику Достоевского (по верному наблюдению В. А. Туниманова, Достоевский «был жизненно заинтересован в аргументах, «антикритике» Щедрина»⁴). Основанием для анализа послужил один из эпизодов итогового романа Достоевского «Братья Карамазовы».

«Щедринский материал», который входит в полемический кругозор Достоевского, организован в «Братьях Карамазовых» как своего рода «отрицательная сторона», противостоящая идеям и поучениям старца Зосимы — «идеала, образца, самого безусловного критерия»⁵. Поэтому, очевидно, существенно выяснить, какое из художественных произведений Щедрина (и почему) представлено Достоевским как выражение положительной программы своего противника (хотя бы эта программа и была трактована в пародийно-искаженном виде). Таким литературным источником, как справедливо

² Белкин А. Щедрин и Достоевский (По поводу книги С. Борщевского «Щедрин и Достоевский»). — В кн.: Читая Достоевского и Чехова. М., Худож. литература, 1973, с. 137.

³ Бушмин А. С. Преемственность литературного развития. — В кн.: Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., Наука, 1974, с. 164—165.

⁴ Туниманов В. А. Цит. статья, с. 96.

⁵ Свительский В. А. Композиционная структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». — Известия Воронежского педагогич. ин-та, Воронеж, 1977, т. 173, с. 17.

заметил С. Борщевский, является очерк Салтыкова-Щедрина «Непочтительный Коронат»⁶.

Правда, автор монографии «Щедрин и Достоевский» излишне конкретизировал «символ веры» семинариста-карьериста Ракитина, полемически направленный против убеждений Ивана Карамазова (и старца Зосимы) о необходимости веры в бессмертие души. Реплика семинариста-карьериста — «человечество само в себе силу найдет, чтобы жить для добродетели, даже и не веря в бессмертие души! В любви к свободе, к равенству, братству найдет <...>»⁷, — как видно из черновых набросков к роману, свидетельствует, что Достоевский имел в виду более универсальную цель: борьбу с рационалистическим складом мышления (в частности, со стилем мышления просветителей)⁸. Тем не менее, исследователь прав, утверждая, что в приведенном высказывании Ракитина как бы незримо присутствует «оглядка» Достоевского на своего главного идейного противника второй половины 1870-х годов⁹. И это побуждает нас более внимательно рассмотреть данную полемику.

Очерк «Непочтительный Коронат» был опубликован в 11-м номере «Отечественных записок» за 1875 год. В этом же номере журнала напечатаны 5—8-я главы III части романа «Подросток» — произведения, которое, по свидетельству Достоевского¹⁰, явилось «первой пробой» давнего замысла об «отцах и детях» (напомним, что среди главных тематических линий романа «Братья Карамазовы» — тема борьбы и смены поколений, воплощающих прошлое, настоящее и будущее

⁶ См.: *Борщевский С. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы* М., ГИХЛ, 1959, с. 312—313. С. Борщевский отметил также ряд записей, относящихся к раннему этапу полемики с идейно-художественной концепцией очерка «Непочтительный Коронат» (с. 288—290).

⁷ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., Наука, 1976, т. XIV, с. 76. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте. Там указан римской цифрой, страница — арабской).

⁸ См. комментарии (XV, 469) и черновые записи к роману «Братья Карамазовы»: «Руссо — любовь, общество само из себя любовь» (XV, 208).

⁹ Помимо указанной реплики, С. Борщевский отмечает в суждениях Ракитина еще несколько полемических выпадов-цитат из щедринских произведений (см.: *Борщевский С.* Указ. соч., с. 313—314).

¹⁰ См.: *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1876 год. — Полн. собр. соч. СПб., 1895, т. 10, с. 6. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указано: Д. П. и страница).

России, и тема семьи, взятая в широком, принципиальном аспекте¹¹).

Центральная мысль романа «Подросток» — идея поисков «добра» и «зла», «руководящей нити поведения» в период разложения, захватившего все слои и возрасты¹² («все врозь и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми» — XVI, 16).

Особый аспект в теме взаимоотношения поколений был избран Щедриным, который изобразил довольно характерный для периода демократического подъема 70-х годов конфликт: выбор — в определенных условиях — «детьми» своего пути, разрыв с «отцами»¹³. Причем «Непочтительный Коронат» объективно оказался своеобразной параллелью к тем эпизодам романа Достоевского, в которых описываются члены кружка Дергачева: в щедринском очерке отчетливо чувствуется исполненное глубокой серьезности и уважения отношение автора к «подвигам и революционному самоотвержению молодежи» (II, 608). Более того, можно отметить, и определенную полемическую направленность образа непочтительного Короната по отношению к идейно-художественной концепции образа Аркадия Долгорукого — главного героя романа «Подросток»¹⁴.

Однако, как свидетельствуют заметки, сделанные Достоевским в «Записной тетради 1875—1876 гг.», его внимание привлекли не только тема, проблематика очерка, но и сама поэтика «Непочтительного Короната».

«Непочтительный Коронат» заметно выделяется среди других произведений Салтыкова-Щедрина в том отношении, что наряду с персонажами отрицательными («христианкой и

¹¹ О сопоставительном анализе темы семьи в трактовке автора «Братьев Карамазовых» и в «Господах Головлевых» см.: *Покусавев Е. И.* Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., ГИХЛ, 1963, с. 391—392. Л. П. Гроссман отмечает: «Одна из основных тем «Братьев Карамазовых», явственно осознанная Достоевским еще в эпоху «Подростка», — это распад семьи <...>» (*Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 10-ти т. М., ГИХЛ, 1958, т. 10, с. 477).

¹² См. комментарии к роману «Подросток» (XVII, 259).

¹³ См. комментарии к очерку «Непочтительный Коронат», в кн.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1971, т. 11, с. 607. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома (выделен курсивом) и страницы.

¹⁴ См.: *Смирнов В. Б.* К истории публикации в «Отечественных записках» романа Достоевского «Подросток». — В кн.: *Писатель и время.* Ульяновск, 1975, вып. 2, с. 162.

матерью» Марней Промптовой, сестрой Короната Нонночкой, Головлятами — сыновьями Иудушки) в нем нарисован — пусть в самых общих чертах, эскизно — образ положительный. Причем в образе Короната есть одна существенная особенность, объективно сближающая положительного героя Щедрина с «героями-идеологами» Достоевского: мироотношение Короната показано автором очерка подобно «идее-чувству» и формулируется оно в виде «самых первых вопросов о смысле жизни». Мы имеем в виду ответ Короната на вопрос дяди (от лица которого ведется повествование) о том, почему он, несмотря на тяготы, опасности и лишения, выбрал путь, противоположный образу жизни Головлят: «<...> если б вам, с одной стороны, предложили жить в сытости и довольстве, но с условием, чтоб вы не выходили из дома терпимости, а с другой стороны, предложили бы жить в нужде и не иметь постоянного ночлега, но все-таки оставаться на воле, — что бы вы выбрали?» (11, 377). Правда, в образе Короната (как и в образах Головлят) нет того «двогласия», противопоставления и разрешения реплик за и против¹⁵, которое лежит в основе своего рода «взаимопонимания» полярно противоположных героев Достоевского¹⁶. В отличие от «героев-идеологов» Достоевского, персонажи щедринского очерка внутренне не противоречивы, зато принципиальное значение имеет подчеркнуто контрастное, «полюсное» противопоставление идеала (Коронат) и отрицаемого (Головлята). Собственно, «идея-чувство» Короната приобретает конкретный смысл, становится понятной именно из этого противопоставления.

И именно эту резкую контрастность пытается снять Достоевский, полемически интерпретируя идейно-художественную концепцию очерка «Непочтительный Коронат»: «Плотоядность молодежи. Да ведь вы сами того хотели. Чтоб никакого духа, вы истребили бога. — Но и без бога надо быть гуманным, любить человечество. — Но на кой черт я буду гуманен. Я хочу, чтоб весело, весело, весело <...>, чтоб есть слабого сильным. Скажут: вам стыдно это. — Почему? А мне наплевать на вас»¹⁷.

¹⁵ См.: *Скафтымов А.* Тематическая композиция романа «Идиот». — В кн.: *Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках.* М., Худож. литература, 1972, с. 86.

¹⁶ См.: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., Худож. литература, 1972, с. 304.

¹⁷ *Литературное наследство, М., Наука, 1971, т. 83, с. 375.*

Перед нами — своеобразная попытка «перевода» идеологии и художественных принципов Щедрина на язык эстетики и мирозерцания автора «Подростка». Утверждая, что бездуховность и «плотоядность» молодежи являются прямым следствием отрицания бога поколением «нигилистов-отцов» (в том числе, автором «Непочтительного Короната»), Достоевский пытается опровергнуть предполагаемое возражение оппонента («и без бога надо быть гуманным») весьма необычным способом: он как бы подключает к полемике с сатириком третий, решающий «голос» (идеологическую позицию «плотоядной» молодежи), используя при этом отдельные художественные детали, заимствованные, как нам кажется, из «Непочтительного Короната» Салтыкова¹⁸.

И все-таки этот «решающий» голос ничего не решает: он недостаточно конкретен, и еще более проблематична взаимосвязь его с формулой идеала, приписанной Достоевским Салтыкову-Щедрину. В читательской реакции Достоевского зафиксированы две равно возможные концепции. Одна — собственная, объясняющая «плотоядность», аморальность молодежи отрицанием бога; при этом нравственность охраняется общественной моралью («скажут: вам стыдно это»). Другая — щедринская, изображающая «плотоядность» как следствие лицемерия общества, в том числе, и «христолюбивых» отцов и матерей (Иудушка, Мария Промптова). Опровергнуть щедринскую трактовку оказывается задачей неожиданно сложной, а потому тем более вызывающей на полемику. Отнюдь не случайно отсутствует в записи Достоевского образ непочтительного Короната: ведь определяя «идею-чувство» своего героя как жгучую (злободневную) проблему текущей действительности, Салтыков-Щедрин специально подчеркивает взаимосвязь «самоотвержения» непочтительного Короната с его глубоко осознанным противостоянием повседневной практике «отцов», практике, которой следует «плотоядная» молодежь.

Однако, по Достоевскому, желание «оставаться на воле» (хотя бы для этого и приходилось жить в лишениях и нужде),

¹⁸ Мы имеем в виду просьбу Нонночки съездить за Головлятами, чтобы составить веселую компанию: «Съезди, Поль<...>душка! Ах, маменька! Как будет весело! Весело, весело, весело!...» (II, 398). Другим источником для характеристики Достоевским мироотношения «плотоядной» молодежи послужил, очевидно, роман «Подросток» (эпизод спора Аркадия Долгорукого с дергачевцами — XIII, 49).

разрыв с «правилами отцов» не может лежать в основе «принципа сознательности» (общественная мораль не столько лицемерна, сколько спасительна: «Скажут: вам стыдно это»). Следовательно, автору «Подростка» необходимо было уточнить свое понимание причин морального релятивизма, обратившись для этого к таким же неординарным, злободневным, как революционное «самоотвержение» подобной Коронату молодежи, примерам текущей действительности.

И Достоевский вводит конкретно-жизненное содержание, связанное с образом непочтительного Короната, казалось бы, в совершенно не сопоставимый, лежащий в совершенно иной плоскости контекст: контекст своих размышлений над явлением, которое представлялось ему столь же необычным, дразняще-провоцирующим и столь же неприемлемым. Он неожиданно изменяет первоначальную редакцию объяснения «психоидеологии» самоубийц («Для чего ж и жить, как не для гордости») ¹⁹ на вариант окончательный — перифразу из щедринаского очерка «Непочтительный Коронат». Так в первой главе январского выпуска «Дневника писателя» за 1876 год появляется довольно странная мотивировка причин самоубийства «современных самолюбцев»: «Уверяют печатно, что это у них оттого, что они много думают. «Думает-думает про себя, да вдруг где-нибудь и вынырнет, и именно там, где наметил». Я убежден, напротив, что он вовсе ничего не думает <...>, до дикости неразвит, и если чего захочет, то утробно, а не сознательно <...> И при этом ни одного Гамлетовского вопроса: «Но страх, что будет там...» (Д. П., 4).

Для читателя, знакомого с очерком Салтыкова-Щедрина, включение скрытой цитаты из «Непочтительного Короната» в такой контекст кажется не только неожиданным, но и безусловно неправомерным. Постараемся, однако, понять логику Достоевского: что это — раздражительность, неудачный полемический прием или такое «включение» продиктовано какими-то глубинными, концептуальными соображениями, нашедшими свое воплощение в еще нечеткой, ассоциативной форме?

Заметим прежде всего, что главная задача Достоевского состояла, на наш взгляд, не столько в опровержении идейно-художественного замысла Салтыкова-Щедрина, сколько в освоении — соответственном принципам своего мирозерцания и эстетики — того объективного содержания, которое было затронуто в образе непочтительного Короната. Разумеется,

¹⁹ Литературное наследство, т. 83, с. 367.

это «освоение» не могло игнорировать щедринскую трактовку образа.

Непочтительный Коронат — пусть в самой общей, не столько идеологической, сколько эмоциональной форме — ставит вопрос о смысле жизни, говоря словами Достоевского, «у стены» (недаром в «Дневнике писателя» сохраняется щедринская формула: «думает-думает <...>, да вдруг где-нибудь и вынырнет»). Его отрицание окружающей действительности бескомпромиссно. Возможно, именно эта последовательность отрицания наводит Достоевского на мысль, что неприемлемое для него «самоотвержение» искренней ищущей молодежи, подобной Коронату, в чем-то родственно такому глубоко интересовавшему его злободневному явлению, как эпидемия самоубийств. Самоубийцы, презревшие «дар жизни», наиболее остро ставят вопрос о смысле бытия: ведь самоубийство — высшая степень «обособления», симптом «химического разложения» общества, какой-то глубинной, еще не совсем ясной закономерности.

Разнохарактерные случаи самоубийств, приводимые Достоевским в черновых набросках и в окончательном тексте январского выпуска «Дневника», объединяют людей, «проденных самолюбием», когда всякий уверен, что «все принадлежит ему одному» (Д. П., 3). Это гипертрофированное возвышение своего «я» за счет обезличивания других. Такой «самолюбец» — постоянно на грани самоотрицания: «для чего ж и жить, как не для гордости?».

В то же время, по мнению Достоевского, молодежь, подобная Коронату, искренне уверовав в ложную идею-«парадокс», тем самым приходит к отрицанию «живой жизни», которая не укладывается в умозрительную схему. Один из вариантов такого «парадокса» (якобы учения социалистов) приводится в сцене спора Аркадия Долгорукого с дергачевцами. Главный тезис этого учения — «разумное отношение к человечеству есть тоже и моя выгода» (XIII, 49) — требует полного подчинения личности во имя маленькой части «серединной выгоды». Подобные умозрительные, ложные теории, считает Достоевский, разъединяют Коронатов с конкретными, реальными людьми. Когда это «разъединение», «обдуманная отчужденность» (II, 376) проводятся в жизнь последовательно, то сознательный выбор (стремление «оставаться на воле») мало чем отличается от своеволия.

Итак, по мысли Достоевского, теория и практика непочтительных Коронатов — это симптом (хотя и «с другой сторо-

ны») того же процесса «обособления», «химического разложения» общества. В январском выпуске «Дневника» Достоевский отказывает Коронатам даже в «страстной вере», подобной убеждениям Дидро и Вольтера. Идея-«парадокс» самоотверженной молодежи определяется как *tabula rasa* и в этом отношении приравнивается к мироощущению самоубийц. Основа для такого сближения — отсутствие «высшего смысла», «гамлетовских вопросов», веры в бессмертие души как у самоубийц-«самолюбцев», так и у непочтительных Коронатов.

Думается, что полемическая заостренность этого высказывания вызвана тем, что Достоевскому было необходимо преодолеть щедринскую трактовку образа, «заместить» ее в сознании читателя своим пониманием актуального, злободневного явления действительности. Поэтому он уже не ограничивается ссылкой на противоречие щедринского идеала своим убеждениям о необходимости веры в бога, бессмертие души, как это было сделано в «Записной тетради», но главное — радикально меняет контекст, с которым соотносится формула «идеи-чувства» Короната. Сближая явления, сходные лишь в одном — радикальном отрицании существующей действительности, — автор «Дневника» пытается изменить принцип взаимосвязи сравниваемых явлений: «противопоставление» уступает место «обособлению» как принципу, с точки зрения Достоевского, более универсальному. «Обособление» помогает, на первый взгляд, увидеть в диаметрально противоположном нечто общее: в стремлении «оставаться на воле» — «своеволие»; в теории-«парадоксе» — «безмыслие». Так в идейно-художественной концепции Достоевского щедринский «принцип сознательности» вытесняется представлением о «парадоксе-безмыслии» (то есть отсутствии «высшего», истинного смысла, связанного с верой в бессмертие души), а действительным, реально-жизненным в выборе непочтительного Короната признается лишь узкопрагматическое содержание: желание идти не по юридической части, но поступить в Медицинскую академию. В этих обстоятельствах «идея-чувство» Короната, его (и; по мысли автора «Подростка», щедринский) идеал — «и без бога надо быть гуманным, любить человечество» — есть нечто бессодержательное, декларативное.

Но подмена идеологического начала в «идее-чувстве» Короната осуществлена неорганически: даже в чужеродном, враждебном контексте «щедринский материал» говорил своим языком, ибо не изменился тот эмоциональный фон, который свойствен именно щедринской трактовке образа. Видимо, сам

Достоевский заметил, что подобное «освоение» реально-жизненного содержания, связанного с образом Короната, как бы подтверждает его собственную мысль о том, что «идею-чувство» можно изменить не иначе, как заменив ее другим, равносильным чувством, что «всегда трудно, а во многих случаях невозможно» (XIII, 46)²⁰.

В то же время логика сближения явлений, выбранных Достоевским, приводила к еще одному непредвиденному результату. По мнению автора «Дневника», принцип «обособления» позволял — путем сравнения с мироощущением самоубийц-«самолюбцев», то есть переноса качеств одного явления на другое — обнаружить в Коронатах «своеволие» и «безмыслие». Но этот же принцип подразумевал и необходимость обратного сопоставления, в результате чего «самолюбцы» оказались как бы причастны к «раздумьям» и — более того — искренности и самоотверженности Коронатов. Результат воистину неожиданный не только для читателя, но, по-видимому, и для самого Достоевского. И, может быть, в разговоре с Салтыковым-Щедриным («Дневник» за 1876 год, октябрь), когда был затронут вопрос «о трудности определить явление, назвать его настоящим словом» (Д. П., 346), Достоевский имел в виду не только щедринский тип Молчалина, но и во многом загадочную «психоидеологию» современных самоубийц, раздумья над которой у автора «Дневника» внезапно и странно переплелись с мыслями, чувствами, ассоциациями, возникшими в связи с полемической попыткой осознать жизненные истоки образа непочтительного Короната²¹.

Это «переплетение» стало логически упорядоченным, приобрело ясную, четкую форму, когда Достоевскому удалось совместить разнородное и несоединимое в едином сознании самоубийцы-материалиста («Дневник» за 1876 год, октябрь, глава «Приговор»).

Какие же условия требовались для того, чтобы организовать столь разнохарактерный материал?

Прежде всего было необходимо, чтобы самоубийца-мате-

²⁰ Ср. замечание Достоевского о «современном юноше» в февральском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год (Д. П., 49).

²¹ В разговоре с Щедриным Достоевский скорее всего имел в виду 3-ю главу молчалинского цикла Салтыкова (именно из этой главы взята сюжетная ситуация, своеобразно использованная в июльско-августовском выпуске «Дневника»). В 3-й главе молчалинского цикла читатель знакомится с детьми Молчалина, манера поведения, образ мыслей которых напоминают непочтительного Короната (12, 58—61).

риалист обладал высокоразвитым сознанием. Во-вторых, самоубийца-идеолог должен быть предельно последователен в своих выводах. Наконец, такая последовательность не могла вытекать из неудовлетворенного «утробного» желания. Здесь необходима была самоотверженность, предполагавшая «идею-чувство». И вот в таком повороте темы от январского до октябрьского выпуска «Дневника», думается, сказалось — подсознательно, как отзвук отдаленной полемики, — обратное влияние щедринской концепции «идеи-чувства» Короната (мотива «самоотвержения» молодежи).

Однако, по Достоевскому, такой альтруизм, если он лежит в основе обостренной до предела «идеи-чувства» материалиста, не может быть ни чем иным, как одним из альтернативных вариантов процесса «обособления». Парадоксально, но именно мотив «обособления» организует в конечном счете необычайно развитое, хотя и глубоко дисгармоничное самосознание героя: глава «Приговор» — это исповедь перед самоубийством. Поэтому все соображения идеолога-самоубийцы — от убежденности, что «по-животному жить отвратительно, ненормально и недостаточно для человека» (Д. П., 424), что в современном ему мире невозможно устроиться на «основаниях разумных» (Д. П., 350), до смутного предчувствия «гармонии целого» (Д. П., 349), — все эти соображения не имеют никакого значения, так как принципиально исключается возможность иных точек зрения (то есть принципиально исключается диалог).

«Внедиалогичность» — главная беда самоубийцы-атеиста, хотевшего при жизни «найти примирение» в «любви к человечеству». Однако, согласно убеждению Достоевского, любовь к человечеству «немыслима, непонятна и совсем невозможна без совместной веры в бессмертие души человеческой» (Д. П., 425). Правда, о сущности такой морали Достоевский может высказать лишь ряд «голословных утверждений». Но именно в этом автокомментарии к главе «Приговор» автор «Дневника» словно намечает «второе измерение» образа: необходимость веры в бессмертие души человеческой или, по крайней мере, сознание возможности такой веры (наряду с негодованием честного материалиста, познавшего глубину и силу зла). А это уже сродни внутренне противоречивым, диалогически обращенным друг к другу героям-идеологам Достоевского.

Но, отмечая принципиальную «внедиалогичность» (то есть, в сущности, не «материализм», но «солипсизм») персонажа

главы «Приговор», Достоевский, видимо, не случайно игнорирует другую важную особенность рассуждений самоубийцы-идеолога. Импонирующий автору «Дневника» пафос «высшей тоски» (Д. П., 428) самоубийцы-«материалиста» — убежденные, что «жизнь человечества в сущности такой же миг, как и его собственная» жизнь (Д. П. 425), — предопределяет полное безразличие героя Достоевского к «фазисам» развития. Он упоминает прошлое и будущее, но в действительности целиком сосредоточен на настоящем — мгновении своей жизни. Для него сегодняшнее «зло» мало чем отличается от «зла» вчерашнего, ибо меняется только обличье, «форма». В этом отношении образ самоубийцы-идеолога резко противостоит образу непочтительного Короната, в «идее-чувстве» которого — пусть в самых общих чертах, эскизно — намечен именно новый «фазис» исторического развития²². Достоевский же не усматривал определяющего значения конкретного социального адреса. В случае с Коронатом, по-видимому, он просто видел старое в новом обличье. Следовательно, и внимание к новому «фазису» могло показаться ему случайным, даже конъюнктурным — «подлизыванием к юности»²³.

В результате самостоятельной углубленной разработки материала, связанного — в самых ранних, начальных моментах — с щедринским очерком «Непочтительный Коронат», Достоевский приходит к выводу, что на практике формула идеала материалистов («и без бога надо быть гуманным, любить человечество», отрицание необходимости веры в бессмертие души) может иметь лишь декларативно-бессодержательное, узко-прагматическое, конъюнктурное значение. С подобным критерием Достоевский подходит к оценке системы убеждений семинариста-карьериста Ракитина в романе «Братья Карамазовы».

Свой идеал Ракин полемически противопоставляет тезису Ивана Карамазова: «Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, все позволено» (XIV, 76). Между тем это суждение Ивана очень напоминает автокомментарий Достоевского к главе «Приговор» (по мнению ряда исследователей, размышления самоубийцы-идеолога содержат зародыш аргу-

²² Об отмеченной особенности художественного видения Достоевского и Щедрина см. подробнее: *Кирпотин В. Я.* Особенности художественного видения у Достоевского. — В кн.: *Писатель и жизнь.* М., 1963, с. 79.

²³ Литературное наследство, т. 83, с. 374.

ментации Ивана Карамазова в главе «Бунт») ²⁴, где автор «Дневника», с симпатией упомянув о своем герое, утверждает, что рассуждения идеолога-самоубийцы ошибочны лишь в одном: «потере веры в бессмертие» (Д. П., 424).

Так в романе «Братья Карамазовы» в полемическом выпаде семинариста-карьериста против Ивана оказались как бы противопоставленными начальный этап размышлений автора «Дневника писателя» над очерком «Непочтительный Коронат» и окончательный вывод, сделанный Достоевским уже на основе самостоятельной разработки материала (включая подсознательный учет обратного влияния некоторых моментов щедринской концепции).

Рассмотренный случай полемики — литературного взаимодействия показывает, что переосмысленный, окончательно отвергнутый или «освоенный» в ходе серьезного идейно-художественного спора материал, связанный изначально с враждебной концепцией, был поистине «выстрадан», а потому и особенно дорог. Он затрагивал глубинные слои мироотношения Достоевского и усваивался надолго, прочно. При этом отдельные нюансы щедринской трактовки, нашедшие место в идейно-художественной системе Достоевского, впоследствии могли полемически быть использованы автором карамазовской хроники против Салтыкова-Щедрина.

Итак, тематическое сходство (тема «отцов» и «детей»), проблематика и, главное, некоторые художественные особенности щедринского очерка «Непочтительный Коронат» послужили стимулом для особого поворота в разработке давно интересовавшего автора «Подростка» злободневного явления. Отзвуки этой полемики чувствуются в итоговом романе Достоевского отнюдь не только в рассуждениях семинариста-карьериста Ракитина (как это показано С. Борщевским), но и в самом способе, форме введения «щедринского материала» в общий контекст карамазовской хроники. Причем эти «формы» и «способы» диктовались не только замыслом романа «Братья Карамазовы», но и теми выводами, к которым пришел Достоевский в процессе полемического преодоления щедринской

²⁴ См. комментарии к роману «Братья Карамазовы» (XV, 407). Косвенно на эту связь указывает и рукописный вариант разговора Ивана с Алешей: «Сладострастие. Погрузиться в скотское упоение, как отец. Да грязно очень. Лучше истребить себя» (XV, 229). В черновиках к роману в тезисе Ивана не было вывода «все позволено» (XVI, 64—65), но лишь утверждение, что «если нет бога и бессмертия души, то не может быть и любви к человечеству» (XV, 207).

трактовки, самостоятельного «освоения» того реально-жизненного содержания, с которым, по его мнению, был связан очерк Щедрина «Непочтительный Коронат».

В. В. ПРОЗОРОВ

ЛЕНИНСКИЕ ОЦЕНКИ РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ

В 1967 году, в канун 50-летия Октябрьской революции, отвечая на анкету журнала «Вопросы литературы», Е. И. Покусаев писал: «Назрела крупная задача: вплотную заняться обобщением методологического опыта советского литературоведения, совершенствованием его аналитического аппарата, наращиванием, так сказать, новых мощностей строгой научности, и прежде всего там, где еще чувствуется давление эстетически не освоенного социологизма, где вольно или невольно размывается образная специфика искусства слова, нарушаются принципы научного историзма»¹. За последние годы специальный интерес к методологии литературоведения заметно оживился. Заново осмысливаются критерии точности, степень объективности литературоведческого анализа, характер сочтения объективного и субъективного начал, соотношение логического и исторического, исторического и современного аспектов в филологическом исследовании. Обсуждается широкий круг тем, посвященных прогрессу в литературе, его специфике.

Обостренное внимание к методологии свидетельствует о росте самосознания литературной науки, одно из главных назначений которой — деятельное участие в воспитании новых поколений читателей. Неоценимо в этой связи постоянное обращение гуманитариев к теоретическому наследию Ленина и, в частности, — к системе ленинских оценок творчества революционных демократов. «Вполне естественно, что внимание

¹ Покусаев Е. И. Советская литературная наука и классическое наследие. Ответы на вопросы редакции. — Вопросы литературы, 1967, № 9, с. 46.

литературоведов останавливают на себе в первую очередь те суждения Ленина, которые касаются непосредственно общих проблем эстетики, вопросов истории и теории литературы, творчества отдельных писателей или конкретных художественных произведений. Однако, — замечает А. С. Бушмин, — не менее важно глубоко постигнуть и те драгоценные положения ленинизма, которые хотя и не относятся к области литературно-эстетических проблем, но повышают уровень нашего теоретического мышления, вооружают нас философско-методологическими принципами научного анализа общественных явлений»².

В 1970-е годы на страницах «Вопросов литературы» (а также «Русской литературы») проходила дискуссия на тему: «Наследие революционных демократов и современность»³. Подобная постановка вопроса приближает нас к решению проблем необычайной трудности, к пониманию «вечно живущих и движущихся явлений, не останавливающихся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающих развиваться в сознании общества»⁴. Для нас несомненна (и в ходе упомянутой дискуссии неоднократно, хотя и по-разному это подчеркивалось) внутренняя духовная связь наследия и наследников, живая сила революционно-демократических традиций во многих областях искусства, философии, эстетики, этики, литературной критики, публицистики, журналистики, педагогики, социологии и т. д. Очевидны и издержки любой односторонности: всякое намеренное, «аллюзионное» сближение с сегодняшним днем, как и бесстрастная отрешенность от животрепещущих вопросов нынешнего века, неизбежно обедняют изучение революционно-демократического наследия и художественной литературы в целом. В этом отношении опыт Ленина, смысл и характер ленинских обращений к «писателям старой народнической демократии», суждений о них, напоминаний, цитаций, перифраз и т. д. весьма поучительны. Верно и то, что преимущественное внимание специалистов, как правило, бывает привлечено к дореволюционной поре, когда Ленин особенно часто по различным конкретным социально-историческим пово-

² Бушмин А. С. Ленин и вопросы культуры. — Русская литература, 1970, № 1, с. 14.

³ Итоги дискуссии подведены в статье С. И. Машинского «Опыт, уроки, перспективы» (Вопросы литературы, 1977, № 5).

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., Изд-во АН СССР, 1954, т. V, с. 555.

дам обращался к оценке деятельности Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, Писарева, Некрасова.

В принципиально новых исторических условиях, после победы пролетарской революции, реализация невиданных по своим масштабам созидательных идей (неотложные задачи просвещения масс, пропаганды научных знаний, борьба с мелкобуржуазным сектантством и мнимой революционностью и многое другое) происходит как бы в живом присутствии тех, чей теоретический и практический опыт, чьи трудные жизненные судьбы предуготовили марксизм в России.

В речи по поводу безвременной кончины Я. М. Свердлова Ленин говорил: «История русского революционного движения в течение многих десятилетий знает мучеников людей, преданных революционному делу, но не имевших возможности найти практического применения своим революционным идеалам. И в этом отношении пролетарская революция впервые дала прежним одиночкам, героям революционной борьбы, настоящую почву, настоящую базу, настоящую обстановку, настоящую аудиторию и настоящую пролетарскую армию, где эти вожди могли проявить себя»⁵. После Октября 1917 года меняется и отношение к литературному наследию тех, кто не имел при жизни «возможности найти практического применения своим революционным идеалам». Создание «настоящей почвы, настоящей базы, настоящей обстановки, настоящей аудитории и настоящей пролетарской армии» повелевало иначе взглянуть и на идейно-творческие завоевания «шестидесятников». Многие из того, что прежде справедливо расценивалось как проявление социально-философского утопизма, теперь уже, когда задача завоевания власти пролетариатом была решена, приобретало куда более реально-практические очертания и из области недостижимого переходило в долговременный перспективный план действий.

* * *

Связь с современностью — вопрос непреходящий для литературной науки, предполагающий по крайней мере два взаимосвязанных аспекта. Во-первых, чем основательнее и глубже конкретно-историческое изучение классического наследия, тем

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 75.

естественнее и непринужденнее выявляется его внутренняя близость к нашему времени. Глубина постижения историко-литературного материала в сложном контексте породившей его эпохи, тщательное исследование художественного произведения в единстве его формы и содержания, с точки зрения «потенциала восприятия», заключенного в самом тексте, обеспечивают непреднамеренные, «неподстроенные» выходы и в нашу современность, так как при этом обнаруживаются живые, сохраняющие заряд духовной энергии нравственно-этические и эстетические вопросы, волнующие нас не меньше, а подчас острее и сильнее, чем в минувшие века. Углубление в историю (в том числе — в историю литературы) обогащает чувством времени, пониманием времени, делает осязаемой нашу причастность прошлому, приобщает к тайнам человеческого бытия и бытия.

Есть и другой, методологически недостаточно еще осмысленный и практически слабо реализуемый пока способ установления внутренней связи литературного наследия с современностью. Речь идет о том, какое место занимает и какую роль играет классика в современном общественно-литературном движении⁶. Внутренняя динамика литературного процесса, его противоречиво-сложное самодвижение может быть понято как взаимодействие читательских потребностей и писательского предложения в каждую историческую эпоху. Причем предложение подразумевает не только современную литературную продукцию, но и то, что было создано прежде и осталось в поле зрения последующих поколений читателей, обретая достоинство классического наследия. Именно такова счастливая участь «шестидесятников», творчество которых продолжает интенсивно влиять на общественную борьбу, на «художественное развитие» (В. И. Ленин) России в 1880-е годы, на рубеже XIX—XX веков, в нашем столетии.

В марте 1918 года в работе «Главная задача наших дней», появившейся в пору мирной передышки, достигнутой благодаря заключению Брестского договора, Ленин, намечая первые практические шаги социалистического строительства, выработывая новые принципы хозяйствования, вспоминает изве-

⁶ См.: Хранченко М. Б. Время и жизнь литературных произведений. — В кн.: Творческая индивидуальность писателей и развитие литературы. Изд. 2-е. М., Сов. писатель, 1972; Осьмаков Н. В. Историко-функциональный подход в изучении художественной литературы. — Филологические науки, 1979, № 2, с. 26—30.

стные некрасовские строки из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная,
Матушка-Русь!

Разъясняя остро злободневный смысл некрасовских стихов, Ленин пишет о «непреклонной решимости добиться во что бы то ни стало того, чтобы Русь перестала быть убогой и бессильной, чтобы она стала в полном смысле слова могучей и обильной»⁷. Вместе с тем Ленин предупреждает и об огромных трудностях на неизведанных путях исторического созидания: «Надо иметь мужество глядеть прямо в лицо неприкрашенной горькой правде»⁸. Формулируя одно из заветных своих убеждений о сложном пути революционных преобразований, Ленин подчеркивает: «История идет зигзагами и кружными путями»⁹.

В тяжелых, часто драматических ситуациях Ленин не раз оживляет в памяти своих соотечественников и рабочих других стран глубокое представление Чернышевского об истинно диалектическом характере исторического прогресса, о неизбежных «компромиссах» для достижения цели¹⁰. В «Письме к американским рабочим» от 20 августа 1918 года Ленин напоминает: «Историческая деятельность — не тротуар Невского проспекта, говорил великий русский революционер Чернышевский. Кто «допускает» революцию пролетариата лишь «под условием», чтобы она шла легко и гладко, чтобы было сразу соединенное действие пролетариев разных стран, чтобы была наперед дана гарантия от поражений, чтобы дорога революции была широка, свободна, пряма, чтобы не приходилось временами, идя к победе, нести самые тяжелые жертвы, «отсиживаться в осажденной крепости» или пробираться по самым узким, непроходимым, извилистым и опасным горным тропинкам, — тот не революционер, тот не освободил себя от педантизма буржуазной интеллигенции, тот на деле окажется постоянно скатывающимся в лагерь контрреволюционной буржуазии...»¹¹.

⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 79.

⁸ Там же, с. 79.

⁹ Там же, с. 82.

¹⁰ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., Гослитиздат, 1950, т. VII, с. 923.

¹¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 57.

Крылатые строки Чернышевского вновь вспомнятся Ленину в 1920 году в работе «Детская болезнь «левизны» в коммунизме»¹². К словам Чернышевского, но уже не прямо, не цитатно, а опосредованно, косвенно, восходят и такие (актуально звучащие сегодня) ленинские предостережения: «Коммунисты должны приложить все усилия, чтобы направить рабочее движение и общественное развитие вообще самым прямым и самым быстрым путем к всемирной победе Советской власти и диктатуре пролетариата. Это бесспорная истина. Но стоит сделать маленький шаг дальше — казалось бы, шаг в том же направлении — и истина превратится в ошибку. Стоит сказать, как говорят немецкие и английские левые коммунисты, что мы признаем только один, только прямой путь, что мы не допускаем лавирования, соглашательства, компромиссов, и это уже будет ошибкой, которая способна принести, частью уже принесла и приносит, серьезный вред коммунизму»¹³.

С большой долей вероятности можно указать и на то, как мысль Чернышевского, полюбившаяся Ленину, оказала влияние на яркий образно-речевой строй «Заметок публициста. О восхождении на высокие горы, о вреде уныния, о пользе торговли, об отношении к меньшевикам и т. п.» (конец февраля 1922 года). «Представим себе, — пишет Ленин, — человека, совершающего восхождение на очень высокую, крутую и не исследованную еще гору. Допустим, что ему удалось, преодолевая неслыханные трудности и опасности, подняться гораздо выше, чем его предшественники, но что вершины все же он не достиг. Он оказался в положении, когда двигаться вперед по избранному направлению и пути оказалось уже не только трудно и опасно, но прямо невозможно. Ему пришлось повернуть назад, спускаться вниз, искать других путей, хотя бы более длинных, но все же обещающих возможность добраться до вершины»¹⁴. И далее Ленин продолжает развивать свое исполненное экспрессии и меткости сравнение, восходящее к Чернышевскому: «Едва ли не будет естественным предположить, что у человека, оказавшегося в таком положении, являются, — несмотря на то, что он поднялся неслыханно высоко, — минуты уныния (невольнo приходит на память красноречивое признание Чернышевского в письме к Некрасову: «<...> я знаю,

¹² См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 55.

¹³ Там же, с. 89.

¹⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 415.

что необходимы в жизни минуты уныния»¹⁵. — В. П.). И, вероятно, эти минуты были бы многочисленнее, чаще, тяжелее, если бы он мог слышать некоторые голоса снизу, наблюдающие из безопасного далека, в подзорную трубу, этот опаснейший спуск, который нельзя даже назвать (по образцу «сменовеховцев») «спуском на тормозах», ибо тормоз предполагает хорошо рассчитанный, уже испробованный экипаж, заранее подготовленную дорогу, испытанные уже ранее механизмы. А тут ни экипажа, ни дороги, вообще ничего, ровно ничего испытанного ранее!»¹⁶.

Всю силу гневного сарказма Ленин направляет против тех, кто не желает считаться с противоречиво сложной логикой исторического развития. В памяти всплывает бессмертный образ щедринского героя — лгуна, пустослова и предателя. Мало того, Ленин в щедринском стилевом ключе воспроизводит вероятные речи новоявленных Иудушек, передает их характерные жесты, их фарисейскую, деланно-скорбную, приторно-участливую интонацию: «Голоса же снизу несутся злорадные. Одни злорадствуют открыто, улюлюкают, кричат: сейчас сорвется, так ему и надо, не сумасшествуй! Другие стараются скрыть свое злорадство, действуя преимущественно по образцу Иудушки Головлева; они скорбят, вознося очи горе. К прискорбию, наши опасения оправдываются! Не мы ли, потратившие всю жизнь на подготовку разумного плана восхождения на эту гору, требовали отсрочки восхождения, пока наш план не кончен разработкой? И если мы так страстно боролись против пути, оставляемого теперь и самим безумцем (смотрите, смотрите, он пошел назад, он спускается вниз, он целыми часами подготавливает себе возможность подвинуться на какой-нибудь аршин! а нас поносил подлейшими словами, когда мы систематически требовали умеренности и аккуратности!), — если мы так горячо осуждали безумца и предостерегали всех от подражания и помощи ему, то мы делали это исключительно из любви к великому плану восхождения на данную гору, чтобы не скомпрометировать этот великий план вообще!»¹⁷. Хорошо, что этих речей не слышал путешественник, «а то бы его, пожалуй, стошнило»¹⁸.

¹⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., Гослитиздат, 1949, т. XIV, с. 324.

¹⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 416.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же, с. 417.

Всякое «восхождение», считает Ленин, полностью солидаризируясь с Чернышевским и привлекая для дополнительной аргументации своего убеждения щедринский сатирический образ, немислимо без «замедлений», «остановок» и даже временных «отступлений». Эти ленинские положения, социально-историческое значение которых трудно переоценить, имеют и особый философско-методологический смысл для историко-литературного исследования. Без своего рода «замедлений» и «отступлений» нет и не может быть подлинного прогресса, в том числе и в литературно-общественном движении, в самом процессе художественного творчества. Причем очень важно принять во внимание, что эти «отступления» воспринимаются Лениным не как достойные сожаления утраты и тем более ошибки, но как неотъемлемая составная часть, как естественные и необходимые признаки прогресса.

* * *

Ленин избирает Чернышевского своим союзником в принципиальных вопросах о характере и сущности революционного развития, и ленинское же отношение к этим вопросам помогает глубже понять идеи самого Чернышевского, его единомышленников, избегать выпрямленных схематических толкований, побуждает отрешаться от представлений о прогрессе как о безостановочном, безмятежно-равномерном движении. Плодотворным, в частности, может оказаться изучение неоднозначного, сложного воздействия, которое революционные демократы оказывали на своих идейных противников, на образно-публицистическую систему, на характер литературно-критических квалификаций своих антагонистов, на их нравственно-философские искания. Ленинская мысль способствует полному, объемному пониманию наследия революционной демократии.

Нередко еще считают, порой даже с некоторой долей филантропического сожаления, что литературно-публицистическая деятельность была для революционных демократов чем-то вынужденным, уступкой обстоятельствам, которые невозможно было одолеть иными, в большей степени социально-активными средствами. Не проявляем ли мы излишней поспешности, всякий раз давая понять, что Чернышевского «томила, — как писал в свое время И. Лежнев, — эта необходимость держаться узких рамок литературных вопросов. Он тяготился своей скованностью и рвался на простор политиче-

ской жизни»¹⁹. Литература была важна для Чернышевского — критика и художника как средство служения общественному делу, и он не столько «рвался» из тесных пределов эстетики, сколько расширял социальный диапазон искусства слова, открывал в нем новые политические, социально-нравственные стороны. Если обращение к литературному слову и можно отнести к «вынужденной» форме самопроявления революционных демократов, то вынужденность эта сродни осознанной необходимости, неустранимой внутренней потребности.

Сохраняет свою силу и давняя привычка подходить к роману Чернышевского «Что делать?» с «прикладной», «иллюстративной» меркой. Чернышевскому, лишенному возможности высказываться открыто, ничего, мол, не оставалось, как обратиться к жанру романа и свои излюбленные идеи «подать зашифрованно, завуалированно, в форме художественных образов, а там, где автор явно не надеялся на выразительность собственных картин, прибегать к откровенной публицистике, к тенденциозному нажиму. В итоге, в некоторых, как пишет Г. Е. Тажарченко, «кусках текста», мы имеем дело с рядом «художественных погрешностей — беглой описательностью вместо пластического воспроизведения жизни, иллюстративностью, подменяющей образную «логику вещей», и т. п.»²⁰.

Инерция читательского и исследовательского восприятия способна достоинство автора ненароком превратить в его же недостаток. Между тем в «Что делать?» художественные средства соответствуют высокой и сложной писательской цели, достичь которую на путях традиционного романного творчества («пластическое воспроизведение жизни») невозможно. Чернышевский создал новаторский философско-публицистический, революционно-просветительский роман-диалог, «непринужденный, прямо и непосредственно адресованный читателю «рассказ о новых людях», которые в отличие от «допотопных» пошлых людей строят свою жизнь на началах истинной равноправности и свободы. Многочисленные авторские «отступления» от сюжета, «остановки» в пути, многозначительные умолчания; картины «снов», разговорно-ироническая интонация авторской речи, разнообразные вводные конструкции, переспросы, уточнения, цифровые расчеты и пояснения воспроизводят неповторимую атмосферу доверительной и доказательной беседы с чи-

¹⁹ Лежнев И. Избранные статьи. М., Гослитиздат, 1960, с. 246.

²⁰ Тажарченко Г. Е. Чернышевский-романист. Л., Худож. литература, 1976, с. 176.

тателем-другом и одновременно беспощадного спора с пошло-самонадеянным и всезнающим читателем-врагом, «проницательным читателем».

Бытует представление, что талантливые писатели прошлого века следуют в своей работе не иначе как по пути, предусмотренному современной им эстетической теорией революционных демократов. «Есть основание полагать, — сказано, к примеру, в одном из авторитетных проблемных сборников, — что в драматической практике А. Островского периода 1860—1863 годов нашли свое воплощение и многие из положений теории трагического Н. Г. Чернышевского»²¹. И далее следует цепь необязательных параллелей и сближений, которые, намекая не на объективную близость, а на непосредственную зависимость от теории, в сущности лишают художника творческой самостоятельности.

Игнорирование сложностей историко-литературного развития подчас доводит некоторых авторов до очевидных натяжек. Уверенность в том, что лишь великие художники способны оказывать влияние на своих более скромных по творческим возможностям собратьев, исключает представление об обратной связи: «Вслед за Щедриным Осипович вскрывает растлевающее воздействие антагонистического общества на личность: обездушивание человека, засасывание его в болото мелочей и пустяков». Приводится соответствующая цитата из Осиповича и — в параллель, для убедительности, — из цикла очерков Салтыкова-Щедрина «Мелочи жизни»²². Достаточно вспомнить, однако, что А. Осиповича не стало в 1882 году, а замысел «Мелочей жизни» возник в 1886 году, чтобы усомниться в правомерности подобных построений.

В той же работе читаем: «Как Щедрин и писатели-народники, Осипович-Новодворский считал одной из своих задач создание групповых образов, олицетворяющих положительные стороны народных масс или отрицательные стороны эксплуататорских классов»²³. Категорически разделительное «или» здесь не на месте. Известно, что «групповых образов, олицетворяющих положительные стороны народных масс» Салтыков-Щедрин не создавал и что его сила — в другом, в созда-

²¹ А. Н. Островский и русская литература. Кострома, 1974, с. 8.

²² Горячкина М. С. Салтыков-Щедрин и демократическая литература 1870—1880-х годов. — В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826—1876. Статьи, материалы, библиография. Л., Наука, 1976, с. 116.

²³ Там же, с. 117.

нии, к примеру, групповых собирательных образов, олицетворяющих слабость, безропотность, бесправие масс (классический пример — щедринские «глуповцы»).

Показательны и непрекращающиеся споры вокруг символических финалов некоторых произведений Салтыкова-Щедрина (в первую очередь — «Истории одного города»), споры о смысле образа «смерча», который возвещает то ли приход революции, то ли наступление глухой поры реакции. Желание перевести на язык четких логических квалификаций исполненный принципиальной недоговоренности образный строй авторского повествования часто оборачивается заведомой выпрямленностью исследовательских выводов. Щедринские сатирические циклы (особенно сказывается это в финалах) несут на себе печать прозорливой незавершенности, мудрого скепсиса писателя, свято хранившего в душе своей «идеалы будущего» и вместе с тем реально, трезво оценивавшего конкретно-исторические возможности социальных сдвигов.

* * *

Методологически полно и точно понять неоднократно растолкованную Лениным мысль Чернышевского — значит не считать противоречия и колебания в напряженных идейно-творческих исканиях Белинского, Чернышевского, Герцена, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, эстетический ригоризм Писарева или драматический «раскол в нигилистах», жестокую полемику Салтыкова-Щедрина и Писарева, Антоновича и Зайцева, спор Писарева с некоторыми из положений Добролюбова, внутри-редакционный конфликт в «Современнике» после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского, разлад в редакции «Русского слова» и т. д. чем-то случайным, «нечаянным», плодом досадных недоразумений и субъективных ошибок. Эти и многие другие факты — существенные и неустранимые звенья в прогрессивном развитии революционной демократии. Не утрачивает своей актуальности напоминание Е. И. Покусаева о том, что «само революционно-демократическое мировоззрение, его программные и тактические установки, идеи, принципы не есть затвердевшая, раз и навсегда установившаяся идеологическая данность, не есть нечто всегда себе равное, неподвижное, неразвивающееся»²⁴.

²⁴ Покусаев Е. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957, с. 126.

Заслуги отечественного литературоведения в изучении революционных демократов столь же неоспоримы, как очевидна и необходимость постоянного совершенствования путей и способов этого изучения. Истинные завоевания филологической науки в исследовании наследия «шестидесятников», как и классического наследия в целом, — на пути дальнейшего освоения методологических уроков Ленина.

Б. Т. УДОДОВ

СПОРЫ ОБ ОНЕГИНЕ И РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Тип «лишнего человека» — один из своеобразнейших и значительнейших в русской литературе. Тем не менее до сих пор нет единого мнения о его историко-литературном, художественно-эстетическом содержании и значении. В полной мере это относится и к родоначальнику «лишних людей» — Онегину. Споры о нем начались еще при жизни Пушкина и продолжают по сию пору. При этом не может не поражать амплитуда колебаний в оценках Онегина как характера и типа. Это и лучший представитель русского дворянского общества 20—30-х годов — и пустой фат, светское ничтожество; пародия на байронического героя — и самобытный русский национальный характер; классически выраженный тип «лишнего человека» — и в то же время оппозиционер, больше того — почти декабрист и т. д.

Прослеживая историю этих мнений, нельзя не заметить, что в основе их — два различных подхода. Первый теперь бы назвали конкретно-историческим, второй — типологическим. Наиболее же плодотворными оказывались суждения, основанные на более или менее органическом сочетании обоих подходов.

О единстве конкретно-исторического и типологического изучения романа Пушкина и его центрального героя можно с полным основанием говорить применительно к статьям Белинского. Во многом объединяя образы Онегина, Печорина, Бельтова как «героев времени», критик внимательнейшим образом исследовал их конкретно-историческое, социально-психологическое, художественно-эстетическое своеобразие. Белинский нигде не употребляет определения «лишний человек», которое,

как известно, родилось позже. Тем не менее его определения не противоречат существу этого термина.

Приступая к рассмотрению романа Пушкина, критик заявлял: «Прежде всего в «Онегине» мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения «Евгений Онегин» есть поэма *историческая* <...>»¹. Историзм Белинского сказывался и в его анализе образов главных героев, он чутко улавливал динамику их характеров.

Белинский далек от мысли, что человек рождается с готовым, предопределенным природою характером. Но он и не разделяет убеждения, по которому человек целиком формируется обстоятельствами жизни. Критик исходит из диалектически понимаемого взаимоотношения «натуры» человека и обстоятельств: «Создает человека природа, но развивает и образует его общество» (VII, 485). Вот почему так пристально всматривается он в сложный процесс «развития» и «образования» Онегина как человека. Критик уделяет особое внимание кризисным, переломным моментам в жизни героя Пушкина, которые каждый раз как бы «разбивают» сложившееся перед тем мнение о его характере. Вот один из таких «предварительных итогов»: «В двадцать шесть лет так много пережить, не вкусив жизни, так изнемочь, устать, ничего не сделать, дойти до такого безусловного отрицания, не перейдя ни через какие убеждения: это смерть!» (VII, 463). Однако это и начало новой жизни: «Но Онегину не суждено было умереть, не отведав из чаши жизни: страсть сильная и глубокая не замедлила возбудить дремавшие в тоске силы его духа» (там же).

Анализируя драматический финал романа, Белинский подчеркивает его «открытость», равно как и «незавершенность» характера героя (VII, 469). Этой принципиальной «незавершенности» Онегина последующая критика, как правило, не придавала значения. А между тем Белинский уделил немало места рассмотрению динамики и другого центрального персонажа, казалось бы, куда более устойчивого и цельного в своей человеческой характерности, — Татьяны. Вначале она, по мнению критика, предстает в романе как «нравственный эм-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 432. В дальнейшем при цитировании этого издания том (указанный римской цифрой) и страницы приводятся в тексте. В цитатах курсив всюду принадлежит цитируемому авторам, разрядка наша.

брион» (VII, 499), «ум ее спал» (VII, 488), и в первую встречу с Онегиным все в нем. — «неразрешимая тайна для ее неразвитого ума» (VII, 490). Но вот, наконец, «ум ее проснулся» (VII, 497) и т. д. И эта сторона образа героини впоследствии не привлекала должного внимания критиков и литературоведов, что не могло не сказаться на характере истолкований романа в целом.

Главное для Белинского в героях Пушкина — отражение в них пробуждения и формирования личного и общественного самосознания, потому и роман в целом, по его мнению, явился «актом сознания для русского общества, почти первым, но зато каким великим шагом вперед для него!» (VII, 503).

Печорин для критика — дальнейшее развитие и углубление временем и обстоятельствами типа, родственного онегинскому. Для обоих Белинский не видел возможности активного общественного действия (VII, 469). Несколько иначе судил Белинский о Бельтове, появившемся в более поздний исторический период: «Бельтов знал многое... но совершенно не знал той общественной среды, в которой одной мог бы действовать с пользою <...>» (X, 321).

Важной вехой в истории осмысления «Евгения Онегина» явились высказывания о нем представителей революционно-демократической критики 50—60-х годов. Чернышевский и Добролюбов подходили к оценке «лишних людей», и в частности Онегина, более критично, чем Белинский. Тем важнее подчеркнуть, что поначалу и они склонны были рассматривать образы «лишних людей» как отражение различных исторических периодов, хотя и тесно взаимосвязанных. Поэтому они акцентировали не только общность, но и своеобразие таких типов, как Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин.

Так, в начале 1857 г. Чернышевский, полемизируя с С. С. Дудышкиным, усматривавшим основное сходство «лишних людей» в том, что они не трудились и тем самым «не гармонировали» с окружающей их обстановкой, утверждал: «Это люди различных эпох, различных натур, — люди, составляющие совершенный контраст один другому. Скорее вы найдете сходство между Дон-Кихотом и Манфредом, между Фаустом и Дон-Жуаном, нежели между Рудиным и Печориным или Онегиным, который еще дальше от Рудина»². А еще раньше,

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 16-ти т. М., 1948, т. IV, с. 699. В дальнейшем цитаты по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страниц даются в тексте.

в 1856 году, Чернышевский прямо говорил о преемственности современных героев, вышедших на арену общественной борьбы, с героями предшествующих эпох, указывая, что «если они могут теперь сделать шаг вперед, то благодаря тому только, что дорога проложена и очищена для них борьбою их предшественников, и больше, нежели кто-нибудь, почтут деятельность своих учителей. Онегин сменился Печориным, Печорин — Бельтовым и Рудиным. Мы слышали от самого Рудина, что время его прошло; но <...> мы еще не знаем, скоро ли мы дождемся ему преемника» (III, 567).

Однако с приближением революционной ситуации 1859—1861 годов, с обострением столкновений между либералами и революционерами-демократами последние, как известно, изменили свое отношение к «лишним людям», порой отождествляя их с современными представителями либерального дворянства, рассматривая неспособность к решительной общественной борьбе как неотъемлемую черту их социальной принадлежности. В 1858 году в статье «Русский человек на rendez-vous», Чернышевский, говоря о герое тургеневской повести «Ася», объединяет его со всеми «лишними людьми», как «родственниками» героя (V, 164). Несколько иначе, чем Белинский, Чернышевский подходит теперь к рассмотрению взаимосвязи характеров и обстоятельств: «Для нас теперь ясно, — читаем мы в той же статье, — что все зависит от общественных привычек и от обстоятельств, то есть в окончательном результате все зависит исключительно от обстоятельств, потому что общественные привычки произошли в свою очередь тоже из обстоятельств» (V, 165).

Обобщенно-типологический подход к «лишним людям» как представителям либерально-дворянской оппозиционности обуславливал ярко выраженный социологический характер их оценок. В статье «Что такое обломовщина?» (1859) Добролюбов писал: «В самом деле — раскройте, например, «Онегина», «Героя нашего времени», «Кто виноват?», «Рудина», или «Лишнего человека», или «Гамлета Шигровского уезда», — в каждом из них вы найдете черты, почти буквально сходные с чертами Обломова»³. Показательно, что Добролюбов рассматривал Онегина, Печорина, Рудина не в «контексте» их конкретного времени, а в некоем длящемся историческом

³ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т. М.—Л., 1962, т. 4, с. 321. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (цифра выделена курсивом) и страницы.

«сегодня». Не отрицая, что «при других условиях, в другом обществе» многие из них «делали бы великие подвиги», критик замечает: «Но <...> теперь-то у них всех одна общая черта — бесплодное стремление к деятельности, сознание, что из них многое могло бы выйти, но не выйдет ничего <...>» (4, 328—329). Подобный суммарно-типологический подход заставлял сглаживать конкретные социально-исторические и нравственно-психологические различия рассматриваемых типических характеров, особенно черты, не укладывавшиеся в рамки их сословно-социальной принадлежности, и, напротив, акцентировать те из них, которые были наиболее характерны для современного социального типа дворянского либерала. Это привело подчас к некоторым историческим «смещениям» в конкретных характеристиках «лишних людей» 20—40-х годов.

В канун революционной ситуации в России Чернышевскому и Добролюбову было важно всеми средствами (а литература была главным из них в ту пору) провести четкую грань между «новыми людьми», как представителями решительного революционного действия, и современными дворянами-либералами, в своих претензиях на гегемонию в общественном движении конца 50-х — начала 60-х годов опиравшихся по-прежнему на идеи 20—40-х годов, во многом их извращая. Отсюда в революционно-демократической критике полемически заостренная переоценка «лишних людей» николаевской эпохи, не совсем историческое «подверствывание» к современным «лишним людям» и «обломовцам».

И совсем внеисторичным был подход к «Евгению Онегину» у Писарева в статье «Пушкин и Белинский» (1865). Онегин расценивался критиком как «человек безнадежно пустой и совершенно ничтожный»⁴. Конечно, оценивая высказывания Писарева, тоже необходимо учитывать ожесточенную полемику 50—60-х годов вокруг Пушкина, которого сторонники «искусства для искусства» старались представить своим поэтическим знаменем и выразителем. Но Писарев статью, специально посвященную «Онегину», писал не в канун революционной ситуации, как было у его ближайших предшественников, а после нее. И в истолковании романа Пушкина Писарев расходился с Белинским не в частности, как полагал он, но по существу. Так, в противоположность Белинскому,

⁴ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т. М., 1956, т. 3, с. 314. В дальнейшем это издание цитируется с указанием тома (цифра выделена курсивом) и страницы в тексте.

он утверждал, что Онегин принадлежит к числу «вечных и безнадежных эмбрионов» (З, 313), что это «тип бесплодный, не способный ни к развитию, ни к перерождению» (З, 337).

Особо следует сказать о позиции Герцена, выделив две стороны вопроса: 1) об отношении Герцена к либерально-дворянской интеллигенции конца 50-х—начала 60-х годов, которую он какое-то время продолжал рассматривать как передовую общественную силу в борьбе с самодержавием и крепостничеством; и 2) об отношении Герцена к передовому идейному наследию и образам «лишних людей» 20—40-х годов. Как показало время, в споре с Герценом о роли и значении дворянских либеральных деятелей в период революционной ситуации Чернышевский и Добролюбов оказались правы. Отрешившись от своих временных либеральных иллюзий, Герцен все более прочно становится на революционно-демократические позиции.

Герценовская же типология «лишних людей» обладала тем преимуществом, что основывалась на строгой историчности в рассмотрении и оценках входящих в этот ряд типов. Герцен разграничивал прежде всего «два разряда лишних людей, между которыми сама природа воздвигла обломовский хребет, а генеральное межевание истории вырыло пограничную яму... в которой схоронен Николай...»⁵. Впервые о существовании этих «разрядов» Герцен сказал в статье 1859 года «Very dangerous!!!», а затем развил свои мысли в статье 1860 года «Лишние люди и желчевики», называя «действительными» только «лишних людей» николаевской эпохи, и отказывая в этом «почетном», по его словам, звании «нервнорасслабленным» юношам 50—60-х годов, справедливо видя в них людей, «теряющихся перед упругостью практической работы» в обстановке наступившего, наконец, общественного подъема (XIV, 317). В отношении к этому разряду «вольнопределяющихся в лишние люди» у Герцена не было никаких расхождений с Чернышевским и Добролюбовым. Но Герцен настаивал на исторически дифференцированном подходе к типу «лишних людей» в целом: «Лишние люди были тогда столь же *необходимыми*, как *необходимо* теперь, чтоб их не было» (XIV, 317).

Немало у Герцена и других ценнейших наблюдений над природой, сущностью и значением «лишних людей», в частно-

⁵ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1958, т. XIV, с. 317. В дальнейшем при цитировании этого издания том (римской цифрой) и страница указываются в тексте.

сти и над образом Онегина. Герцен особенно настойчиво проводил мысль о национальной самобытности этого характера (VII, 203—204 и др.). Перекликается Герцен с Белинским и в утверждении исторической невозможности для Онегинных и Печориных активной общественной деятельности, как и во многих других положениях, о чем несколько ниже. Герценовская концепция русского исторического и художественного типа «лишнего человека» заслуживает самого тщательного изучения.

Осмысление романа Пушкина в советском пушкиноведении прошло через все этапы, характерные для становления советской науки о литературе. В 20—30-е годы распространенными «издержками» становления марксистской литературоведческой методологии были вульгарно-социологические тенденции. Коснулись они и истолкования центрального произведения Пушкина. Нередко эти тенденции эклектически объединялись с другими, противоположными. Так, в статье И. Виноградова «Путь Пушкина к реализму» трактовка образов Онегина и Татьяны сочетала элементы вульгарного социологизма с отзвуками идей знаменитой речи Достоевского о Пушкине. По мнению исследователя, Пушкин «капитулирует перед феодально-крепостнической государственностью и выдвигает «почвенного» героя, скромно делающего свое дело, верного государственному и моральному «долгу» (Татьяна, Гринев)». Онегин же рассматривается как воплощение чуждого русской «почве» влияния Запада: «Противопоставление «русской души» и «чужеземного идеологизма» впервые отчетливо дано в образах Татьяны и Онегина»⁶.

Немаловажное значение для углубленного изучения «Евгения Онегина» имело обращение ученых к исследованию истории его создания, сохранившихся и вновь найденных материалов тех глав, которые не вошли в окончательный текст: VIII («Путешествие Онегина») и X («декабристской»). В этом плане представляла интерес работа Б. В. Томашевского о X главе⁷. Показательна публикация П. А. Поповым письма П. Катенина к П. В. Анненкову, в котором сообщались важные сведения о содержании VIII главы, на основании ко-

⁶ Виноградов И. Путь Пушкина к реализму.— В кн.: Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, с. 78, 88.

⁷ См.: Томашевский Б. Десятая глава «Евгения Онегина».— Литературное наследство, т. 16—18, с. 379—420.

торых П. А. Попов делал весьма обоснованные выводы о возможной роли этой главы в духовной эволюции Онегина⁸.

Надо отметить, что идея Белинского об эволюции Онегина, при всех существенных расхождениях в ее истолковании, становится постепенно господствующей. Так, В. Я. Кирпотин в работе 1936 года, говоря о финале пушкинского романа, даже и не ставил вопроса о каком-либо изменении Онегина: и в последней, VIII главе герой «черств, эгоистичен», «заражен светскими предрассудками до мозга костей»⁹. Но в то же примерно время Н. Л. Бродский развивал противоположную мысль о том, что «в основе последней главы лежала идея возрождения Онегина», что он «через тяжкий опыт страсти к Татьяне, отринутый ею, пошел к декабристам»¹⁰.

Однако наиболее усиленно в интересующем нас плане роман Пушкина стал изучаться, начиная со второй половины 50-х годов. Одна за другой появляются книги и статьи, специально посвященные «Евгению Онегину»: Д. Д. Благого, Г. А. Гуковского, С. М. Бонди, Б. С. Мейлаха, Г. П. Макогоненко, Н. Л. Бродского, И. М. Семенко и других литературоведов. Одним из первых предпринял попытку детального рассмотрения образа Онегина в его эволюции Г. А. Гуковский. По его концепции, в процессе своего развития Онегин из «лишнего человека» превращается в декабриста или по крайней мере в тип человека, близкого к декабризму¹¹. Этот конечный вывод вызвал особенно много споров. Вместе с тем концепция Гуковского послужила толчком к дальнейшим размышлениям о социально-психологической и исторической природе характера Онегина. Один из первых рецензентов книги — Г. П. Макогоненко — особо подчеркивал, что Гуковский «подошел к очень важной и, в сущности, решающей проблеме — он увидел *развитие, движение, эволюцию* характера Онегина»¹². Поддерживая точку зрения Гуковского в целом, Макогоненко расходился с ним во взгляде на образ Татьяны: первый полагал, что характер Татьяны внутренне статичен,

⁸ См.: Попов П. А. Новые материалы о жизни и творчестве А. С. Пушкина.— Литературный критик, 1940, № 7—8, с. 230—245.

⁹ Кирпотин В. Наследие Пушкина и коммунизм. М., 1936, с. 51.

¹⁰ Бродский Н. Л. А. С. Пушкин. Биография. М., 1937, с. 666, 667.

¹¹ См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 134, 260, 274, 275, 277 и др. В дальнейшем при цитировании этой книги страницы указываются в тексте.

¹² Макогоненко Г. П. Исследование о реализме Пушкина.— Вопросы литературы, 1958, № 8, с. 236—237.

второй — что Татьяна тоже переживает эволюцию; но «отрицательную»: из глубоко чувствующей, «естественной» натуры она превращается в чопорную княгиню, не способную понять нового Онегина¹³. Мысль об эволюции Татьяны, а не только Онегина, как мы помним, содержалась уже в концепции Белинского и заслуживает самого пристального внимания. Однако трактовка Макогоненко по самой сущности весьма спорна. Недаром ученый внес в нее впоследствии существенные коррективы, как и в представление об Онегине-декабристе¹⁴.

На наш взгляд, в работе Гуковского, стимулировавшей современную исследовательскую мысль, немало уязвимых моментов в самой сердцевине его концепции — в представлении о структуре реалистического образа-характера. Для ученого в Онегине первых глав «различимы довольно явственно два вида признаков: одни — природные, индивидуальные и от воспитания не зависящие (Онегин — умен, Онегин — значительный, яркий человек); другие — социальные, определенные вне героя лежащими причинами <...> Эти признаки, обусловленные воспитанием и средой, и есть типическое содержание образа Онегина» (с. 169). Социально-типическое начало, подавляя в Онегине его природную личность, и превращает его в начале романа в «лишнего человека» (там же).

Эта концепция личности, откровенно сближающаяся с руссоистской, определяется Гуковским как основа реалистического метода изображения человека в творчестве не только Пушкина, но и большинства русских писателей XIX века. По этой концепции истинно человеческое оказывается началом сугубо индивидуальным, внесоциальным, природным, не зависящим в своем, так сказать, готовом качестве ни от среды, ни от воспитания, которые могут в лучшем случае сохранить эту целостную первозданность в ее незамутненной чистоте или в худшем и наиболее частом варианте — разрушить ее. В «лишних людях» она разрушена, и на этой основе Гуковский и сближает типологически Онегина начальных глав романа со всеми другими «лишними людьми», по-добролюбовски, но на другой основе, подводя их к Обломову (с. 170). Комментируя исход первой встречи Онегина с Татьяной, исследователь замечает: «Испытание любовью — это разоблачение Онегина, как впоследствии Рудина или героя «Аси» <...>. Как при-

¹³ Там же, с. 239.

¹⁴ См.: Макогоненко Г. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963.

родная личность — Онегин полюбил было Татьяну. Как тип — он не мог полюбить <...>» (с. 198). Обоснованно ли приписывать Пушкину концепцию «природной личности» и делать ее основой реализма?

Развиваемая Гуковским концепция личности в романе Пушкина накладывает свою печать и на истолкование существа онегинской эволюции. В итоге ее Онегин будто бы становится таким, каким он был изначально от природы. Еще в первую встречу с Татьяной, когда Онегин чуть было не влюбился в нее, «на мгновение нам приоткрылся другой Онегин, подавленный средой, сгоревший, но где-то таящийся под пеплом» (с. 199). Накануне дуэли «в Онегине борется *человеческое с типическим*, прирожденные черты человека — с искусственными, привитыми ему чертами светского общества» (с. 247). И, наконец, «в восьмой главе <...> Онегин освобождается от гнета светской среды, в нем воскресает подлинно человеческое» (с. 259). В итоге выходит, что Онегин в процессе своей эволюции не развивается, он лишь сбрасывает с себя шелуху тлетворного светского влияния, являя свою первозданную сущность человека, готового по своим «природным», индивидуальным качествам выйти на Сенатскую площадь... Очевидно, безупречная логика исследовательской мысли в данном случае расходится с художественной логикой романа Пушкина, как и вообще с логикой реалистического отображения в человеке природного и социального, неповторимо личностного и типического, исторического и общечеловеческого.

Важно, однако, что идея Белинского об эволюции героев Пушкина получила вновь права гражданства, хотя единства здесь мало. Одни, как Гуковский и Макогоненко, утверждают радикальный характер эволюции Онегина, закончившейся полным «возрождением» героя, другие считают ее оборванной где-то на половине, если не в самом начале пути.

Б. Бурсов весьма резко выступил против тенденций Гуковского и Макогоненко к исключению Онегина из категории «лишних людей» и помещения его «где-то посередине — между «лишним человеком» и «декабристом». Признавая, что Онегин «в конце романа <...> не совсем тот, каким был в его начале», Бурсов тут же утверждает, что «эти изменения не были такими кардинальными» и что Татьяна остается «намного выше Онегина, а потому наделена правом судить о нем и даже судить его <...>». Превосходство Татьяны представляется Бурсовым не как результат ее духовного роста, а как следствие ее своеобразной законсервированной неизменности, по-

сколько «душа ее остается на той высоте, на которую <...> Онегин подняться не может», «она предпочитает оставить нетронутой свою душевную и духовную энергию <...>»¹⁵. Здесь почти та же идея «первозданности» личности, которую развивал и Гуковский. Напротив Бурсов считал, что, вопреки мнению Г. Макогоненко, никакой особой эпохи «лишних людей» в истории не было...¹⁶. Герцен, на которого он ссылается, полагал, что такая эпоха была.

В 1961 году в «Вопросах литературы» был напечатан ответ Макогоненко Бурсову: «Спорные вопросы есть! Их надо обсуждать!»¹⁷. Началась дискуссия, которая продолжалась в ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР¹⁸. В ней приняли участие видные литературоведы: Ю. Оксман, У. Фохт, Д. Благой, А. Слонимский и другие, а также Г. Макогоненко и Б. Бурсов. В целом ее участники выступили против подмены конкретного анализа основного текста романа материалами его творческой истории. И хотя по многим существенным вопросам расхождения остались, редакция «Вопросов литературы», подводя итоги дискуссии, констатировала «значительность поставленных вопросов», выражая надежду, что «состоявшийся <...> научный разговор <...> будет способствовать решению важных задач, стоящих перед исследователями как пушкинского романа, так и общей проблемы генезиса «лишних людей» в русской литературе»¹⁹.

Незадолго до дискуссии была опубликована статья, специально посвященная проблеме эволюции Онегина. Ее автор И. М. Семенко, учитывая материалы развернувшейся полемики, стремилась, видимо, избежать односторонности, неизбежно допускавшейся спорящими сторонами. Она справедливо замечает, что в спорах об эволюции Онегина нередко упускаются из виду как эволюция самого автора в процессе создания романа, так и движение истории, отразившиеся в образе главного героя. Семенко писала: «Евгений Онегин» — не историческая хроника; в нем речь идет не об отрезке времени в шесть с половиной лет (1819—1825), а действительно о судьбе поколения, о ее «концах и началах» <...> Образ героя — широкая рама

¹⁵ Бурсов Б. Лишние слова о «лишних людях». — Вопросы литературы, 1960, № 4, с. 108, 115—117.

¹⁶ См.: Там же, с. 107.

¹⁷ Вопросы литературы, 1961, № 1, с. 108—117.

¹⁸ См.: К спорам о «Евгении Онегине». — Вопросы литературы, 1961, № 1, с. 118—132.

¹⁹ Там же, с. 132.

<...>, в нем по-своему отразились различные этапы развития русского общества». Поэтому, по мнению Семенко, споры о том, декабрист или не декабрист Онегин, по сути «уводят в сторону от главного», то есть от подлинной многосложности Онегина как художественного типа²⁰.

Подобные неординарные наблюдения и выводы в статье не редкость. Но порой их диалектическая гибкость и широта начинает подменяться эклектическим объединением разнородных начал, а то и метафизическим их противопоставлением, вроде того, что пушкинский герой — более тип, чем характер, и поэтому в романе главное — «не психологическое развитие характера», а «показанное через героя движение истории»²¹. На самом же деле для Пушкина важно и то, и другое в их взаимосвязи, о чем свидетельствуют конкретные наблюдения и автора статьи. Складывается впечатление, что «возрождение» героя мыслится исследовательницей только как идентификация героя с автором. Сомнительна и «диалектика характера» Онегина в последней главе романа в интерпретации Семенко. «Через Онегина показано такое сложное и своеобразное явление, как русский байронизм с его подлинной трагичностью и вместе с тем элементом моды, кокетства. В нем представлен и страдающий от неустройства мира дворянский интеллигент, высокий носитель общественного сознания, и пасмурный «Москвич в Гарольдовом плаще», и кокетливый «модный тиран» и даже декабрист <...>. Образ Онегина синтетичен: в нем одном собраны самые разные пласты образованного дворянства преддекабрьской поры, разные варианты блестящей дворянской культуры первой половины 20-х годов»²². Словом, все есть в этом «синтезе», нет только живого характера. Тем не менее статья Семенко и сейчас выделяется обстоятельностью аргументации и объективностью.

В работах последующих лет несколько сгладил «острые углы» своей концепции Г. Макогоненко. И хотя разногласия остаются, и очень существенные, можно, казалось бы, заметить, что Онегин стал нам ближе, понятнее, с «нигилистической» и упрощенческой недооценкой его покончено навсегда... Увы, это не так. В 1975 году с «Заметками о Пушкине» выступил известный поэт Е. Винокуров. В главе «Дон Кихот и

²⁰ Семенко И. Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе). — Русская литература, 1960, № 2, с. 111, 113, 118.

²¹ Там же, с. 112, 113.

²² Там же, с. 128.

Татьяна», очевидно, была сделана попытка «современного прочтения» Пушкина. Е. Винокуров развивает смелую мысль о внутренней близости этих образов: «Дон Кихот и Татьяна — оба во власти своей высокой Иллюзии: один *добра*, другая — *любви*»²³. Но еще удивительнее прочтение образа Онегина. Поэт продолжает: «У обоих *идеал*: один принимает мельницы за великанов, другая — светское ничтожество за Идеал»²⁴. Онегин — «светское ничтожество»! Нет, спор о пушкинском герое не окончен... И важно, чтобы в пылу полемики не забывалась (за логическими построениями) живая плоть романа.

Давно замечено, что композиционно-сюжетное строение «Евгения Онегина» — образец архитектурного искусства Пушкина. И это искусство — средство раскрытия сокровенного смысла образов главных героев и романа в целом. Своеобразная зеркально-перевернутая симметричность сюжета, перекличка начала и конца, по мнению некоторых исследователей, подчеркивает движение по кругу, внутреннюю статичность героя при внешней динамике его состояний. Думается, здесь необходимо существенное уточнение: движение сюжета и характеров идет не по кругу, а по спирали; оно поднимает героев на качественно новый уровень их нравственно-духовного развития.

Обычно начало эволюции Онегина относят если не к VIII, последней, то к VI главе. На самом деле об эволюции героя речь идет на протяжении всего романа. Уже в I главе Пушкин отмечает коренные перемены в своем герое в результате его столкновений с жизнью. Юность Онегина, прекрасная «пора надежд», совпала у него с началом светской жизни, которая обрушилась на молодого человека соблазнами, блеском и мишурой, щедро предлагала множество апробированных и вполне «престижных» ролей. Эти роли легко чередовались и сменялись, создавая иллюзию разнообразия и полноты жизни. Так прошло восемь лет блестящей, но чисто внешней жизни с театрализованно-маскарадной бутафорией во всем — в костюмах, чувствах, отношениях. И тут наступает первый перелом в жизни Онегина. Пресыщение ведет к раздумьям и сомнениям, к печальному прозрению: «Но был ли счастлив мой Евгений, Свободный, в цвете лучших лет, Среди блистательных побед, Среди вседневных наслаждений?.. Нет: рано чувства в

²³ Винокуров Е. Заметки о Пушкине.— Вопросы литературы, 1975, № 1, с. 230

²⁴ Там же.

нем остыли; Ему наскучил света шум»²⁵. О том, что это не «усталость», а глубокий душевный кризис, свидетельствуют многозначительные слова: «Он застрелиться, слава богу, Попробовать не захотел; Но к жизни вовсе охладел» (V, 26).

Онегин пытается выйти из кризиса, ищет жизни осмысленной, ролей, более достойных человека. «Отступник бурных наслаждений» хотел было «читать», «писать» — «но труд упорный ему был тошен» (V, 22), слишком мало он был к нему приготовлен. Но здесь надо отметить еще одну крупную веху в жизни Онегина — его знакомство с поэтом. Автор подробно, в пяти строфах, рассказывает об общении со своим героем, о длительных беседах, о совместных планах, в которых не последнее место занимали мечты вырваться «на свободу» из «сумрачной России». Конечно, не следует переоценивать степень этой близости и сходства. Сам поэт не упускает случая заметить «разность» между Онегиным и собой; нельзя не учитывать иронического тона некоторых характеристик. Однако неправомерно и противопоставление, ибо как раз известная внутренняя «родственность» и заставляет Пушкина заранее обезопасить себя от приговора «насмешливого читателя», будто бы он «намарал» в романе «свой портрет». Нужно иметь в виду многоплановый, неоднозначный характер иронии Пушкина, что вообще характерно для его поэтики реализма. Вспомним, что элементы иронии присутствуют даже в описаниях юной Татьяны.

Жизнь в деревне поначалу представилась Онегину как совершенно новый этап в его жизни, он был «очень рад, что прежний путь Переменил <...>» (V, 32). «Полного возрождения» не получилось, но нет оснований смотреть на деятельность Онегина в деревне как на прихоть чудака, заменяющего тяжелую барщину легким оброком, чтоб «только время проводить». Авторская ирония направлена здесь не на Онегина, а на его окружение, единодушно решившее, что он «опаснейший чудака». Нельзя забывать: Пушкин стоял перед необходимостью, из цензурных соображений, подать небезобидную по тем временам деятельность Онегина как нечто незначашее. Поэтому, рисуя жизнь Евгения в деревне, он пишет о настигшей его и здесь скуке, хандре, а затем лишь в начале II главы, продолжая описание, говорит как бы вскользь о том, что

²⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. М.—Л., 1949, т. V, с. 25—26. В дальнейшем том (указанный римской цифрой) и страница этого издания приводятся в тексте.

«сперва задумал» его герой «порядок новый учредить <...>» (V, 37). Существенно, что Онегин теперь уже не бездумно принимает освященные веками «удобные» и «привычные» жизненные амплуа, как было с ним еще давно, а ищет новые для себя социальные роли. Чтобы сделать выбор и разойтись решительно с окружающей его и по-своему «милой» патриархально-дворянской «старинной», ему не потребовалось теперь восьми лет, потраченных на выяснение его «несовместимости» со светом. Так из Онегина начинает формироваться «странный человек», все более сознательно «выламывающийся» из привычного уклада жизни окружающей среды, общества в целом, ибо он из тех, кто не только «жил», но и «мыслил» (V, 24) — деталь немаловажная для характеристики индивидуальности. Онегин по-прежнему неудовлетворен и своим образом жизни, и собой, в чем также заключается один из источников его внутреннего развития. Дружба с Ленским, как незадолго перед этим с поэтом, — заметная ступень в этом развитии. Несмотря на все несходство, между Онегиным и Ленским еще больше внутреннего родства. Ленский — тоже разновидность «странного человека». Оба героя как бы взаимодополняли и обогащали друг друга.

Встреча с Татьяной пробудила в Онегине многое. Но слишком тяжел в его душе груз впечатлений от «науки страсти нежной» и слишком наивно-романтична в своей влюбленности, как и во всем своем жизненном опыте, Татьяна. Онегин, по его позднему признанию, «привычке милой не дал ходу» (V, 180), проявив не в первый раз, по свидетельству поэта, «души прямое благородство» (V, 83). Здесь вряд ли прав Г. Макогоненко, утверждающий, что Онегин «оказался нравственно глухим и слепым»²⁶.

Один из поворотных моментов в развитии самосознания Онегина — трагическое убийство Ленского. Онегин не сумел противостоять канонам и предрассудкам дворянской чести. Решительно порывая с обветшавшими моральными нормами дворянско-помещичьей среды, он не может пока заменить их другими, более истинными ценностями. Убийство Ленского на какое-то время делает Онегина еще более одиноким и замкнутым в самом себе «страдающим эгоистом». Снова и снова он призывает себя «на тайный суд» перед лицом убитого друга, подводит безрадостный итог бесплодно прожитой молодости, ведет строгую переоценку ценностей. В душевном смятении,

²⁶ Макогоненко Г. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. М., 1971, с. 151.

тревоге бежит он от всего, что еще недавно составляло содержание его жизни (V, 171). Пушкин кратко, но многозначительно и определенно обозначает глубокий кризис, пережитый Онегиным.

Еще более значительной ступенью в духовном созревании героя явилось его долгое странствие по России. Значение путешествия для раскрытия существа происходившей в нем эволюции вскрывают некоторые черновые наброски отдельных строф. В поисках наиболее точного стиха, характеризующего состояние Онегина перед его странствиями по Руси, поэт перебирает такие варианты: «Быть чем-нибудь давно хотел», «Быть чем-то <...> захотел», «Заняться чем-то захотел», «Переродиться захотел», «Преобразиться захотел»²⁷. Обратим внимание: «переродиться», «преобразиться», а не «возродиться!» По цензурным причинам Пушкин вынужден был отказаться от включения главы с путешествием Онегина в основной корпус романа. Тем значительнее, что в первом же отдельном издании поэт поместил отрывки из нее в приложении²⁸. В этих отрывках рассказывается о «воспитательном» маршруте Онегина. Он как бы воочию знакомился с местами, где творилась и продолжала твориться история страны. Знакомство с жизнью России приобщило Онегина к большому народному миру, с его страданиями, его усилиями освободиться от вековечного гнета нужды, рабства и деспотизма. «Тоска» героя становится теперь выражением не только личной, но и народной неустрашенности и безысходности.

Отчужденность Онегина от света превращается в осознанную позицию человека. Подобная жизненная позиция в условиях той эпохи перерастала в своеобразную политическую оппозицию. Об этом писал Герцен: «Не домогаться ничего, беречь свою независимость, не искать места — все это, при деспотическом режиме, называется быть в оппозиции. Правительство косилось на этих праздных людей и было ими недовольно» (VII, 213). И в этот важный момент становления Онегина как личности он вновь встречает Татьяну. Как бы ни истолковывать финал этой встречи, несомненно одно: глубочайшее чувство любви к Татьяне довершает длительный процесс формирования в Онегине человека, личности. Любовь

²⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т. 1937, т. VI, с. 495.

²⁸ Интересна мысль Макогоненко о том, что это «приложение» стало подлинным концом свободного романа (*Макогоненко Г.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. М., 1971, с. 202).

выводит Онегина из сжимающего его кольца одиночества, отчасти вынужденного, отчасти сознательно избранного. Впервые испытываемое подлинное чувство вызывает в Евгении прилив душевных сил, энергии, жажду познания, деятельности. Он «в молчаливом кабинете» читает, пишет, он «чуть не сделался поэтом». Пушкин подробно перечисляет круг чтения Онегина, показывая широту и разносторонность его интересов — философских, социально-политических, исторических (V; 183). Любовь, в отличие от былой «науки страсти нежной», рождает в герое высокие духовные интересы, приобщает его к человечеству, его насущным заботам и проблемам.

Сопоставляя «начала» и «концы» сложной эволюции героя, мы видим, как из типичного светского аристократа, денди, отдающегося чисто внешней жизни по заранее расписанным ритуалам, рождается человек, живущий напряженной духовной жизнью. И в этом прежде всего историзм романа, который отмечал Белинский, отражение глубинных тенденций в развитии современного Пушкину русского общества, в созревании его самосознания. В свете сделанных здесь наблюдений в какой-то мере теряет свою остроту вопрос: мог или не мог стать Онегин декабристом, поскольку главное в образе Онегина — его духовное рождение как человека. Тип Онегина шире типа декабриста, он отражал более «массовые» тенденции в жизни русского общества, в его самосознании. В Онегине, как и в Татьяне, как в других лучших представителях дворянского общества той поры, социально-классовое, социально ограниченное, все больше вытеснялось народным, общечеловеческим, родовым содержанием личности. В этом Белинский усматривал глубинные основы народности «Евгения Онегина». «Говорят: в светской жизни много дурных сторон, — писал критик. — Правда, а разве в несветской жизни — одни только хорошие стороны? Говорят, свет убивает вдохновение, и Шекспир, и Шиллер не были светскими людьми. Правда; но они не были ни купцами, ни мещанами — они были просто людьми, точно так же, как и Байрон — аристократ и светский человек — своим вдохновением более всего был обязан тому, что он был человек» (VII, 448). В этом плане представляет интерес черновой набросок к VI главе романа, к сцене поединка Онегина с Ленским, в котором поэт как бы прямо формулирует «сверхзадачу» эволюции своего героя:

В сраженьи смелым быть похвально,
Но кто не смел в наш храбрый век?

Здесь уместно возвратиться к определениям Онегина как «лишнего человека», и в частности к истолкованию этого термина А. И. Герценом. Определяя сущность типа лишнего человека 20—30-х годов, Герцен в 1860 году высказал чрезвычайно глубокое суждение: «Печальный тип *лишнего*, потерянного человека — только потому, что он развился в *человека*, являлся тогда не только в поэмах и романах, но и на улицах и в гостиных, в деревнях и городах» (XIV, 317). Таким образом, для Герцена Онегин — несомненно «лишний человек», и «лишним» он становится именно потому, что в нем формируется личность. Герцен акцентирует в типе «лишнего человека» важнейший для русского общества 20—30-х годов процесс становления личности, углубляющегося самосознания. В новых исторических условиях Герцен развивал и углублял интерпретацию романа и образа его главного героя, принадлежавшую Белинскому, считавшему, что «Евгений Онегин был актом сознания для русского общества».

Но в условиях самодержавно-крепостнической России, особенно в период наступившей после 14 декабря жесточайшей реакции, развивающееся самосознание отдельных личностей, будучи огромным шагом вперед, не переставало быть глубоко трагическим для этих отдельных личностей. Герцен писал о людях этого поколения: «Каждое событие, каждый год подтверждал им страшную истину, что не только правительство против них <...>, но и народ не с ними <...>. Почва пропадала под ногами; поневоле в таком недоумении приходилось в самом деле идти на службу или сложить руки и сделаться *лишним* <...>. Мы смело говорим, что это одно из самых трагических положений в мире» (XIV, 320).

Сюжетно-композиционная структура и динамика образа Онегина убеждают в том, что для Пушкина одной из главных целей было показать превращение своего героя из «нравственного эмбриона» в личность, в человека, не сводимого в его богатом целостном содержании ни к одной из существующих в его среде социальных ролей, низводящих человека до частичного существа. Заканчивая роман, Пушкин оставлял героя на пороге нового этапа жизни, в котором по-прежнему одинаково большую роль будут играть и обстоятельства, и его к ним отношение, его «право выбора» между «легкими» и «трудными» путями. Отразив конкретно-историческую, полную драматизма

переходную эпоху в жизни русского общества 1820—1830 годов, Пушкин вместе с тем запечатлел имеющий непреходящее философско-эстетическое значение процесс формирования личности, нелегкий, подчас тернистый путь духовного рождения человека в человеке.

Г. В. МАКАРОВСКАЯ

БЕЛИНСКИЙ О «МЕДНОМ ВСАДНИКЕ»

О «Медном Всаднике» Белинский отозвался кратко. В завершающей пушкинский цикл одиннадцатой статье, где он подводит итоги, отсутствовал сколько-нибудь развернутый анализ поэмы. Критик назвал ее «колоссальным произведением» Пушкина и сделал ряд заявок, глубоко прояснявших художественно-философскую природу «Медного Всадника»¹, но краткость его суждений об этой поэме рядом со сравнительно подробным рассмотрением «Тазита» или «Русалки» все же нельзя не заметить. Она не была случайна.

В отзыве о «Медном Всаднике» Белинский пересмотрел, по сути дела, свой отрицательный взгляд на возможность существования эпической поэмы в литературе нового времени. Не найдя единства «исторической» и «человеческой» правды в «Полтаве» и считая, что Пушкин встал на ложный путь возрождения эпопеи, Белинский неожиданно увидел в «Медном Всаднике» произведение, где замечательно соединены известное историческое событие и отдельная человеческая судьба, что и есть образец «высочайшей поэзии». Возрождение эпического начала в поэзии оказалось вполне возможным: в «Медном Всаднике» сквозь призму истории предстала «современная Русь».

Подобного Белинским не было сказано ни об одном произведении 30-х годов. Сделав центром своего труда о Пушкине статьи о «Евгении Онегине», где завершился путь поэта от романтических поэм к реалистическому мировосприятию, Белинский уже не находил развития в позднейшем творчестве Пуш-

¹ «Эта интерпретация легла в основу всех позднейших направлений в понимании историко-философской концепции «Медного Всадника», как бы далеки друг от друга, даже формально противоположны ни были эти направления» (Измайлов Н. В. «Медный Всадник» А. С. Пушкина.— В кн.: А. С. Пушкин. «Медный Всадник». Л., 1978, с. 251).

кина. Шедевры 30-х годов в лучшем случае являлись для него подтверждением былой пушкинской славы, но не открывали для русской литературы новых горизонтов.

Исключение составлял «Медный Всадник». Белинский сразу же почувствовал необычайную значительность обобщений, перспективу, открываемую для литературы этой поэмой, современность и остроту ее проблематики. Ощущение и осмысление новаторства Пушкина, создавшего произведение, поразившее критика соединением грандиозности и прозаической простоты, подводило Белинского к необходимости пересмотра одного из главных тезисов его труда: ведь в Пушкине он был склонен видеть не мыслителя, а «по преимуществу поэта, художника»², относя его творчество к пройденному литературой этапу и противопоставляя его современным требованиям мысли в искусстве.

Еще совсем недавно, в десятой статье, разбирая «Бориса Годунова», Белинский сетовал на отсутствие оригинальности в пушкинской трактовке исторической личности. В знаменитой трагедии Пушкин зависел («рабски») от Карамзина. Критик не соглашался с попыткой применить к историческому лицу критерий «совести» и развивал в качестве противоположения пушкинскому Годунову собственное рассмотрение исторической необходимости в деятельности Петра. Размышления над «Медным Всадником» сразу же внесли поправку в эти суждения. Оказалось, что критерий «совести» не был отступлением к морализму, и идея исторической необходимости во взгляде на Петра не только не была Пушкину чуждой, но разрабатывалась им с замечательной глубиной.

Вывод, что Пушкин по преимуществу — «поэт формы», как бы ни было содержательно у Белинского самое понятие формы³, не раз приходил в противоречие с конкретными наблюдениями критика, оказывавшимися часто богаче тезиса, который они подтверждали. Процесс уточнений и проверки этого тезиса практически совершался на протяжении всей последней статьи пушкинского цикла.

В отзыве о «Медном Всаднике» необходимость подобных уточнений стала особенно очевидна. Между тем своевременность и справедливость вывода, что Пушкин уже уступил свое место Гоголю и Лермонтову, внесшим в искусство элемент со-

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 578.

³ См. об этом: Лаврецкий А. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., 1968, с. 171—172.

циальной рефлексии, также оставались для Белинского несомненными. И, может быть, именно отдавая себе отчет в том, что разбором «Медного Всадника» он начинает, по сути дела, новую тему размышлений о поэте, Белинский и предпочел здесь краткость программы. О «Русалке» или «Тазите» можно было говорить, не разрушая итоговой формулы, предложенной им в конце труда о Пушкине. В отзыве о «Медном Всаднике» делались заявки, развитие которых эту формулу снимало. Итоговое заключение, что Пушкин главным образом «дал нам поэзию как искусство, как художество», не вмещало в себя сказанного Белинским о «Медном Всаднике».

В пользу того, что Белинскому был известен подлинный текст поэмы, в разное время выдвигался ряд убедительных доводов⁴. Вернувшись к вопросу о том, в какой мере мог быть осведомлен (и знал ли вообще)⁵ Белинский о внесенных Жуковским в текст поэмы «исправлениях», предпринятых им, как известно, с целью публикации поэмы, прижизненное появление которой в печати было остановлено вмешательством высочайшего цензора, исследователи обратились и к более пристальному изучению содержащихся в статье критика намеков на несоответствие опубликованного текста поэмы подлинному⁶. Обращалось в этой связи внимание и на самое построение рассуждений Белинского⁷, подсказывающего читателю общий

⁴ См.: *Измайлов Н. В.* «Медный Всадник» А. С. Пушкина.— В кн.: А. С. Пушкин. «Медный Всадник». Л., 1978, с. 250. Предположение Н. В. Измайлова, что Белинский мог познакомиться с подлинным текстом поэмы через А. А. Краевского или кого-либо из литераторов, причастных к «Современнику» 1837 г. и к «посмертному» изданию, поддерживается также и тем обстоятельством, что ряду лиц (см. с. 227 и 234 названной книги) текст поэмы был известен еще при жизни Пушкина. Ранее к тому же выводу пришел Н. И. Мордовченко (см. его комментарий в кн.: Белинский В. Г. Сочинения А. Пушкина. Л., 1937, с. 657). Важные материалы к рассмотрению вопроса содержатся также в статье Н. Г. Мордовченко «В. Г. Белинский в работе над текстами Пушкина» (в кн.: Литературный архив, М.—Л., 1938, т. 1, с. 297—301).

⁵ Мнение, что Белинский, имевший в своем распоряжении существенно измененный Жуковским текст, односторонне истолковал поэму Пушкина, обосновывалось Г. П. Макогоненко. См.: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974, с. 317—318. Ср.: Макогоненко Г. П. Знал ли Белинский подлинный текст «Медного Всадника». — Вопросы литературы, 1981, № 6, с. 148—157.

⁶ См.: *Спирidonov В. С.* [Комментарии к т. VII Полн. собр. соч. Белинского]. — В кн.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, с. 723; *Сандомирская В. Б.* [Глава 2. Поэмы]. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 399.

⁷ См.: *Макаровская Г. В.* «Медный Всадник». Итоги и проблемы изучения. Саратов, 1978, с. 8—10.

смысл снятых Жуковским строк, содержавших угрозу Евгения «строителю чудотворному». «Условьтесь в том, что в напечатанной поэме недостает слов, обращенных Евгением к монументу, — и вам сделается ясна идея поэмы, без того смутная и неопределенная»⁸.

Конечно, представление Белинского о связи поэмы с широким кругом социально-исторических интересов Пушкина было, сравнительно с современным, далеко не полно. Примечательна косвенно высказанная им высокая оценка «Истории Пугачева»: «История Пугачевского бунта» показывает, что если б он успел написать историю Петра Великого, мы имели бы великое историческое создание»⁹. Но и это пока только обозначение темы, прозорливая постановка вопроса о проблемной связи двух «Историй», и — более отдаленно — о связи «Медного Всадника» с писавшейся одновременно (осенью 1833 г.) «Историей Пугачева». Контекст разысканий Пушкина-историка представлен у Белинского пока еще в самых первых обозначениях, но общий характер восприятия им поэмы Пушкина и оценки ее достаточно точно определен. «Медный Всадник» с самого начала вырисовывался в его сознании как произведение, исполненное глубоких размышлений о драматизме истории.

Великий спор Евгения и Петра исследователи нередко понимают как предложенную Пушкиным альтернативу выбора между двумя противоборствующими началами. Резкими колебаниями в оценке поэмы отмечена едва ли не вся обширнейшая литература о «Медном Всаднике». Предпочтение отдавалось критиками то Петру-герою, действия которого признавались исторически справедливыми, и тогда Евгений выступал как личность, поглощенная слишком незначительными заботами; то справедливость признавалась за Евгением, демократическим героем, и Всадник, соответственно, становился в глазах писавших о поэме олицетворением равнодушной к человеку, деспотической силы¹⁰.

Известны и попытки найти у Пушкина «примирение» героев-антиподов. Тогда замечали, что поэта главным образом интересовал результат столкновения рядовой и великой личности, занимал вопрос о том, как движется история и что состав-

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 542.

⁹ Там же, с. 578.

¹⁰ См.: Харлап М. О «Медном Всаднике» Пушкина. — Вопросы литературы, 1961, № 7, с. 87—101.

ляет исторический прогресс, каковы его показатели. Иногда «примирение» видели в идее государственной необходимости, причем «необходимое» становилось синонимом «справедливого»¹¹. Известны концепции, согласно которым гармония пушкинского восприятия истории определялась тем, что он отдавал свое «сердце» Евгению, а «разум» — Петру¹². Высказывались соображения, что «Медный Всадник» — поэма без катарсиса¹³. В других работах катарсис, напротив, признавался важным свойством идейно-образной системы произведения, и его выражение находили в авторском лиризме, в возвышающем значении красоты самих пушкинских стихов и в бессмертии поэзии¹⁴.

История изучения «Медного Всадника» содержит немало позитивных истин. В известном смысле даже противоречивость суждений о поэме верно подтверждает необычайную многосторонность затронутых в ней вопросов. Однако поучительность опыта Белинского не утрачена и сегодня. Примечательно, что отказ от оценки Белинского или новое возвращение к его отзыву о «Медном Всаднике» всегда означало существенное изменение во взгляде на поэму в целом. Речь никогда не шла в таких случаях о каких-то второстепенных деталях.

Белинский дал философски концептуальную оценку поэмы. Между тем общее признание философской широты и значительности поднятых Пушкиным проблем нередко оставалось в литературе о поэме в сущности ни к чему не обязывающим общим местом. Вопросу о том, в какой мере затронута в суждениях о «Медном Всаднике» философская его специфика, не придавалось особого значения. Универсальность и широту пушкинской исторической концепции принимали как синоним поэтического совершенства, не заботясь при этом о том, насколько философичен самый подход к поэме. Отзыв Белинского в этом смысле до сих пор остается образцом суждений критика-философа, тонко понявшего также и эстетическую природу поэмы.

Белинский и раньше имел случай и повод сказать особо о самостоятельности философской мысли Пушкина. Он «не при-

¹¹ Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970, с. 47.

¹² Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 220.

¹³ См.: Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1963, с. 307.

¹⁴ См.: Тойбин И. М. Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976, с. 190—193.

надлежал исключительно ни к какому учению, ни к какой доктрине»¹⁵. «Медный Всадник» подтвердил в еще большей мере верность Пушкина его собственной художественной природе. Рассматривая поэму, приходилось искать «философское» только в «художественном», и Белинский, «пересказывая» сюжет поэмы со всей точностью его развития, как бы говорил тем самым читателю, что поэт ставит условием полное доверие к конкретному миру его произведения. Вместе с тем «Медный Всадник» был воспринят Белинским как произведение строго концептуальное. В малейших деталях сцепления сцен и событий ощущался здесь строгий порядок, и Белинский ему следовал. Стремление критика во всех заключениях о поэме наиболее полно выразить авторскую волю заметно и в сравнении с предшествовавшими страницами его статей о Пушкине. При разборе «Цыган», «Полтавы», «Бориса Годунова», даже высоко ценимого «Евгения Онегина» Белинский отмечал все точки своего расхождения с поэтом. Сдержанность или несогласие отчетливо высказывались им и в оценке многих последних произведений Пушкина. «Колоссальный» «Медный Всадник» воспринимался иначе.

Пушкин обязывает говорить о «вечных» вопросах истории, — так понимал Белинский «время» поэмы. Это не произведение о петровской эпохе; и не о наводнении, происшедшем при жизни Петра, здесь рассказывалось (хотя и в его время были подобные стихийные бедствия). Поэма о Петре посвящалась событию, случившемуся спустя столетие после его смерти. Но в основе сюжета лежит не только событие 1824 года, и тем не менее прошлому в составе поэмы принадлежит весьма значительная роль. С одной стороны, поэма — размышление о противоречиях деятельности Петра, но и не только. И поэт, да и сам критик находили в столкновении героев «Медного Всадника» проблемы гуманизма и истории русской государственности, актуальность которых не только не утратилась в 40-е годы, но и возросла.

Столкновение Петра и Евгения в поэме не имеет «конца», как не имеет его и противоречивость исторического движения. В этом смысле все, что происходит с Евгением, имеет отношение не только к нему, но и через него — к истории. Белинский отказался с самого начала от попытки разъяснить развитие идеи поэмы в прямом соответствии с тем, что конкретно происходит с ее действующими лицами. Между тем такие попыт-

¹⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 338.

ки не раз повторялись позднее. Опираясь на временную последовательность событий, к героям поэмы позднее нередко подходили по принципу: был — стал. Евгений был смирен и кроток, стал мятежен, а затем вновь смирился и умер. Исследователи выбирали наиболее показательное из этих состояний. По аналогии писали и о Всаднике. Петра все считают великим, но его слава, как оказывается в ходе развития событий, куплена ценою многих жертв, и предстоит выбрать, какая из этих оценок является истинной.

Белинский, напротив, направлял свое внимание не к подобному выбору, а к сущности самого противоречия как движущей силы исторического процесса. Для такого противоречия равно необходимы все слагаемые, и Белинский, отмечая кульминационные вершины сюжета, отказывался от поисков единственного положения действующих лиц поэмы, которое воплощало бы в себе «целое» поэмы, ее замысел. Он не искал в ней разрешения противоречий, а изучал их процесс. Такая процессуальность отражена уже в первом заключении критика о сюжете и коллизии поэмы: «В этом беспрестанном столкновении несчастного с «гигантом на бронзовом коне» и в впечатлении, какое производит на него вид Медного Всадника, скрывается весь смысл поэмы; здесь ключ к ее идее <...>»¹⁶. «Беспрестанное столкновение», его источник и значение и есть, по мысли критика, главный предмет размышлений Пушкина.

Отзывом Белинского о «Медном Всаднике» в исследовательской литературе нередко подкреплялись далекие от его диалектики и чуждые ей трактовки поэмы. Там, где критик находил истинно трагический исторический сюжет, замечали стремление Белинского указать на единство противоречий, забывая о внутреннем динамизме самого единства. В словах Белинского: «<...> эта поэма — апофеоза Петра Великого, самая смелая, самая грандиозная <...>»¹⁷, — комментировалась главным образом мысль о возвеличении созидательного гения Петра. Не обращалось внимание на рассуждение Белинского о том, в чем же собственно состоит «смелость» Пушкина.

Между тем Белинский находил ее в бескомпромиссности взгляда поэта на историю. Он ощутил в поэме, вполне прозвучавшие и в его отзыве о ней, размышления о трагической «вине» героев. Об этом шла у Белинского речь, когда он, вслед за поэтом, ищет ответ на вопросы, поставленные в поэме самой

¹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 545.

¹⁷ Там же, с. 547.

смертью Евгения. Разве вполне чиста слава «строителя чудотворного», если в основанном им городе безвинно гибнет человек? Разве есть исторический прогресс, если не уменьшились человеческие страдания? Белинский находил у Пушкина позитивное решение этих вопросов.

Пушкин нашел источник драматизма в тех свойствах действующих лиц, которые составляют позитивную их сущность. Евгений вступает в коллизию как человек со всею естественностью своего права на надежду и счастье. Петр противостоит ему именно как герой и «виновник нашей славы». Коллизия зарождается не там, где лучшее и достойное в каждом из действующих лиц отступает на задний план, — она исходит из той самой позитивной исторической роли, какую выполняет рядовая и великая личность. В коллизию вовлечены поэтому глубокие сущностные силы.

Всадник пришел в движение и изгоняет Евгения как возможного разрушителя его дела. В действительности же перед ним человек, по сути более готовый к созиданию, чем к разрушению, беззащитная личность, располагающая всего-навсего одной единственной, короткой жизнью. Евгений видит в гиганте олицетворенное бездушие и «волю роковую», но в действительности перед ним — основатель города, которому принадлежит вечная жизнь. В этом расхождении между сущностью явления и предположением о нем нет ошибки. Каждое из действующих лиц имеет достаточный повод воспринимать другое в качестве своего отрицателя. Есть повод у Евгения видеть в гиганте своего врага, как и Всадник «прав», когда почел необходимым двинуться на Евгения. Точка зрения каждого лица и его отношение к другому как бы материализованы в поэме действиями и волей ему противостоящего. Евгений действительно всем видом своим олицетворяет мрачную решимость (она видна даже в «исправленном» Жуковским тексте), в лице Всадника также есть нечто, внушающее автору: «Ужасен он в окрестной мгле!» Истинны как сущностные силы действующих лиц, так и их противоположность. Важно уловить переход от одного к другому.

Белинский, вводя читателя в мир поэмы, как бы условливается с ним об установлении наиболее верной точки зрения, позволяющей видеть возможно полно все эти переходы от одного определенного свойства действующего лица к его противоположности. Он постоянно напоминает об этой, верно выбранной, точке зрения: «видим мы», «взор наш», «мы понимаем», «нам чудится», «мы признаем». Критик одновременно и

не отделяет себя от непосредственных драматических интересов действующих лиц, и в то же время достаточно отстранен от них, они стали предметом его наблюдений. Точка зрения автора дана в поэме как суд истории, разбор Белинского проникнут одним побуждением — уловить и задержать авторский взгляд на героев, найти пути и способы его материализации в поэме.

Критик замечает, что события повернуты в ней к читателю их причинно-следственной связью. Не только волевые побуждения действующих лиц, но и их зависимость и подчиненность общим условиям жизни занимала внимание Пушкина. На пути к своему антагонисту каждое из действующих лиц сталкивается еще с одной силой — объективной данностью обстоятельств. Прежде чем встать перед Всадником, Евгений преодолевает традицию, самого себя и свою сущность, отыскивает в «другом» то, что составляет его собственную противоположность. Ему так же трудно обратить свой гнев на Всадника, как и медному исполниту преодолеть свою недвижность. Белинский сразу же заметил рядом с Петром и Евгением еще одно действующее «лицо», назвав его, по всей справедливости, главным в поэме. «Настоящий герой ее — Петербург, — так характеризовался новаторский принцип построения поэмы. Оттого и начинается она грандиозною картиною Петра, задумывающего основание новой столицы, и ярким изображением Петербурга в его теперешнем виде»¹⁸. Речь идет у Белинского не только о замечательной точности пушкинского описания города и «упругости, силе, энергии, величавости» стихов, запечатлевших его красоту. Петербург в точном значении слова — «герой» поэмы. Вне этого образа и одной из его вариаций — образа бурной Невы, наводнения как события, случившегося именно в этом городе, — нельзя войти в мир тех опосредствований, которые делают поэму не только рассказом о жизни, но и концепцией жизни.

О картине наводнения Белинский писал: «Тут не знаешь, чему больше дивиться — громадной ли грандиозности описания или его почти прозаической простоте, что вместе взятое доходит до высочайшей поэзии»¹⁹. Есть основание распространить эти слова и на всю поэму: «громадная грандиозность», неотрывная от «прозаической простоты», — это не только стиль, но и идея «петербургской повести». В качестве равного

¹⁸ Там же, с. 542.

¹⁹ Там же, с. 544.

Петру исторического героя предстала здесь рядовая личность, а частный случай стал материалом для обсуждения проблем бытия²⁰.

Город и наводнение входит в систему сопоставительных значений уже в начале отзыва Белинского о «Медном Всаднике». Он нашел в сюжете поэмы тот вопрос, с которого она начинается как произведение искусства: «В этой поэме видим мы горестную участь личности, страдающей как бы вследствие избрания места для новой столицы, где подверглось гибели столько людей <...>»²¹. Слова критика «страдающей как бы вследствие» точно передают важную для Пушкина «неопределенность» в обозначении прямой и единственной причины несчастья Евгения и смерти его. На один вопрос (почему произошло несчастье?) существует так много ответов, и они так значительны, что ответ приходится искать в истории. Ясно, что причиной всему — наводнение, происшедшее в городе, основанном «под морем», и виновник беды — его основатель. Вместе с тем, достаточно ясно, что это не так. И вековая отдаленность «рокового» решения Петра строить столицу у моря от следствия его — наводнения 1824 года, и славная история города, и неуправляемость стихийных бедствий, и готовность жителей пострадавшего города назавтра же отдаться привычным заботам — все это, если и не стирает совершенно причинно-следственной связи между делами Петра и судьбой Евгения, то несомненно делает ее в той мере необязательной, в какой она становится опосредствованной и непрямой. Для выражения закономерности не обязательен именно этот, отдельно взятый случай. Но у великого художника случай оказывается одновременно и вполне подходящим для того, чтобы именно в этой точке времени и места совершилась закономерность. Необходимость и свобода приведены в поэме в движение. Своим «как бы вследствие» Белинский выразил ту возможность широких размышлений над судьбой Евгения, которой проникнута вся атмосфера поэмы.

В едином мгновении внутреннего озарения («прояснились в нем страшно мысли») Евгений «узнал» виновника своих страданий — вот он перед ним! Однако отсутствие прямой вины Петра — ведь только безумец может обратить свои угрозы статуе — побуждает за прямой и однозначной связью событий

²⁰ См. об этом: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии. М.—Л., 1961, с. 408.

²¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. VII, с. 547.

увидеть и более широкий — едва ли обозримый — круг причин и следствий.

В Евгении Белинский видел великую всеобщность, единение одного с большинством. В суждениях об этом герое («поэт с грустью описывает его незначительность», его «грустные мечты о своем житье-бытье») критик не испытывал и тени тех сомнений и недоверия, которые позднее не раз возникали у писавших о поэме и даже побуждали их считать этого пушкинского героя ничтожным²².

«Горестная участь личности» — так названа Белинским его тема. Евгений узнаваем читателем по признаку родства и принадлежности к одному генеалогическому древу — роду людскому. Белинский нашел общезначимое в конкретной судьбе Евгения и обстоятельствах его жизни. О подобных ему говорят в связи с испытаниями, в которых «подвергалось гибели столько людей», о них вспоминают, когда рассказывают о великом деле, «столь дорого стоившем России».

Социальные штрихи биографии Евгения в поэме замечены Белинским. Он цитирует строки о «ветхом домике», куда были устремлены мечты героя. «Был он беден» — таково положение, делающее Евгения беззащитным перед любой бедой. Однако эти приметы являются скорее первотолчком, от которого для критика лишь начинается развитие темы рядового человека²³.

Будничный и прозаический Петербург «с бесчувствием холодным» имущих сословий, с бедствиями неимущей «бледной нищеты» и противопоставлен Евгению, и соотнесен с его образом по принципу общности. «Бродя по улицам, преследуемый мальчишками, получая удары от кучерских плетей»²⁴, он до самого конца своего проходит у Пушкина как герой, гонимый не только возгоревшим в гневе Всадником, но и всеми обстоятельствами жизни. Вместе с тем в поэме нет итоговой констатации противопоставления Евгения городу. Город, предстающий как собирательный образ, от Евгения неотделим. «Бледная нищета» и ее пожитки, подхваченные бурным потоком; «торгаш отважный», бойко возобновивший свое дело, возместив на ближнем вчерашний убыток; «чиновный люд», уже назавтра бесчувственный ко всему, что не есть материаль-

²² Ср.: *Энгельгардт Б. М.* Историзм Пушкина. К вопросу о характере пушкинского объективизма. — В кн.: *Пушкинист/Под ред. С. А. Венгерова.* Пг, 1916, вып. II, с. 115—154.

²³ См. об этом: *Тойбин И. М.* Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма, с. 155.

²⁴ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. VII, с. 545.

ный интерес и служба; «перевозчик беззаботный» с веселой отвагой, за гривенник доставивший убитого предчувствием Евгения на остров; «бедный поэт», снявший внаем покинутое им жилище; люди, предавшие его прах земле. Это город, где Евгений потерял свои надежды. Вместе с тем, это и его прибежище: кем-то «поданный кусок», люди, похоронившие его «ради бога» — это разделившие с Евгением его беду. «Народ молчит и казни ждет», — это о переживших и ужас, и смерть, об имеющих силу продолжать жизнь. Город и враждебен герою; и созвучен ему. Евгений своим страданием судит город. Но и город, которому принадлежит вечность, есть та точка зрения, с которой всего яснее видна вся история героя от начала и до конца. И городу (в этом смысле) принадлежит право оценки. Сложная и противоречивая связь героя поэмы и города — объективированной истории — придает в глазах Белинского историческую значительность самому образу Евгения.

Критик судит о нем, принимая во внимание не что иное, как условность трагического. Как человек Евгений потерял все, его жизнь не состоялась. Но как трагический герой он осуществил себя вполне.

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были .<...> 25

В этой безутешности горя и всецелой сосредоточенности на своей утрате он поднимается до того трагического уровня самосознания, когда самая непримиримость с несчастьем становится утверждением человеческого духа. Страдающий Евгений помнит в себе человека и становится героем трагическим.

Белинский отметил тот начальный момент драматического движения героя и его судьбы, который предопределил развитие трагической темы: «Евгений на том месте, где стоял дом Параша, нашел одну иву — и ничего больше»²⁶. Трагедия предполагает в герое сильную индивидуальность и волю. Но Евгений даже и в своих высоких духовных движениях остается незамечен. Он скорее терпит, чем предлагает свои решения. После пережитого горя «несчастный сошел с ума», потеряв самого себя, он бродит по улицам «ни зверь ни человек, ни то ни сс, ни житель света, ни призрак мертвый». Внешних волевых действий у него почти нет, кроме одного, когда он шепчет сло-

²⁵ Пушкин А. С. Медный Всадник. Л., 1978, с. 16. (АН СССР. Литературные памятники). Издание подготовил Н. В. Измайлов.

²⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., с. VII, с. 545.

ва угрозы. Пересказывая его историю, Белинский несколькими штрихами дает понять своеобразную производность всех движений Евгения и его чувств от условий и обстоятельств. От этой производности, зависимости его от жизни вырастает и трагизм его положения.

Евгений ждет от жизни и ищет в ней житейски насущного, он непритязателен. Но житейское повернуто в поэме той гранью, когда в нем видны основоположения жизни. Дом и семья для Евгения естественно необходимы, и в его надежде устроить счастье с Парашей заключена сущность «человеческого». Когда он теряет надежду — рушатся простейшие основы бытия и устои человеческого общежития.

И на самой вершине трагического Евгений остается все тем же отражением и отзвуком происходящего. Но эта «вторичность» и важна в поэме. Он неотрывает от событий, но и сами события, этой его отраженной реакцией на них, как бы обрывают свой язык. Историей Евгения жизнь словно бы обернулась на самое себя, показала свою способность мерой присутствующих ей естественных норм отвергнуть бесчеловечное.

Трагедию Евгения Белинский воспринимал как часть «целого» жизни. «Наше сокрушенное сочувствием сердце» всегда останется на стороне Евгения. Несправедливость судьбы по отношению к нему ничем не восполнима. Вместе с тем в трагической остроте своего переживания он как бы отрезает себя от жизни, хотя его жертвенное положение отнюдь не добровольно. Жизнь навсегда остановилась для него на одной точке «ужаса», «он оглушен был шумом внутренней тревоги», замкнут на единственном и непрерывно повторяющемся переживании. Евгений страдает не только потому, что тяжек упавший на него удар, но и потому, что такова высокая мера его отзывчивости на несчастье, именем которого он теперь невольно оценивает жизнь. Участь его выбрана не свободно, но и у него есть самостоятельное отношение, свое понимание смысла жизни. Поэтому, следовательно, здесь должна быть и ответственность Евгения перед им же затронутым «вечным» вопросом. И Белинский судит о Евгении на основании этой высокой, если не высочайшей, ответственности. Как человеческая боль и неудовлетворенность точка зрения Евгения признается им естественной и правомерной. Несогласием героя с предложенной ему обстоятельством усеченной жизнью история помнит о человеке. Однако эта точка зрения не охватывает всей совокупности явлений жизни и для понимания ее недостаточна. На последнем Белинский настаивает.

Заметим прежде, что большинство людей, для которых жизнь не остановилась и после наводнения и которые вернулись к «прежнему порядку», несет в себе не только косность, но и выражает в такой же мере естественную, как и горе Евгения, инерцию сохранения человеческого бытия. Заметим также, что в конце поэмы смерть как бы возвращает Евгения в ту стихию безвестности, условленного круга пребывания и ухода в небытие, которую разделяет большинство людей и имя которой — обыкновенная жизнь. В процессе критики романтического мировосприятия именно в ней обнаруживались свои непреходящие ценности и она принималась во внимание искусством и философией в оценке великих событий и выдающихся людей.

От «целого» жизни идет Белинский и в истолковании центральной коллизии поэмы. Он соотносит две кульминационные вершины сюжета: сцену наводнения, где Евгений впервые видит возвысившегося над бушующей водой «гиганта на бронзовом коне», и — соответственную ей — сцену угрозы Евгения (у Жуковского — скорби и мрачного раздумья). Белинский обнаружил неполноценность опубликованного текста поэмы, где оставалась неясной причина бурного страха Евгения («стремглав бежать пустился»). У Жуковского Евгений, стоя перед «дивным Русским Великаном», «перст свой на него подняв, задумался» и вдруг бежал. Озадаченный поведением героя, критик спрашивал, «почему же вообразил он, что грозное лицо царя, возгорев гневом, тихо оборотилось к нему»²⁷. Единственным условием верного понимания поэмы для Белинского было признание, что «пропущены слова его (Евгения. — Г. М.) к монументу». И критик нашел возможным подсказать читателю содержание этих слов.

Оно угадывалось в самом драматургическом и композиционном сложении поэмы. В структуре ее действие всегда равнялось противодействию, и драматургически ответ Евгения мог быть только отрицанием всесия Всадника. Соотнеся сцены наводнения и угрозы, Белинский выделил курсивом в тексте поэмы все те места в описании облика Всадника, которые говорили о неколебимом его могуществе и уничтожающем безразличии к страданиям и гибели человека. Когда Евгений «узнал» в гиганте виновника своего несчастья, сила его противостояния должна оказаться никак не меньшей, чем могу-

²⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 542.

щество его врага — ведь за Евгением всеобщность судеб всех рядовых героев истории. Большинство, которому принадлежит Евгений, так же бессмертно, как и Всадник.

Соотнеся две кульминации сюжета, Белинский увидел в Петре прежде всего торжество человеческой воли и разума над разрушительной стихией. Весьма сдержанно относившийся к условным формам реалистического искусства, Белинский на этот раз принял многозначность поэтических образов в картине наводнения, написанной «красками, которые ценою жизни готов бы был купить поэт прошлого века, помешавшийся на мысли написать эпическую поэму — «Потоп»²⁸. Образ бушующей стихии воссоздается у Пушкина целым рядом выразительнейших конкретных сравнений, расширяющих реальное его значение. Нева — мятущийся большой, прискакавший с битвы конь. Волны — вражеский приступ и осада, «челобитчик у дверей ему не внемлющих судей», набег «свирепой шайки», пресытившейся грабежом и бросившей на дороге ненужную добычу. Белинский не искал в картине наводнения иносказаний. Но необходимость найти в этом поэтическом воплощении образа стихии соответственную всему образному строю поэмы философскую широту ощущалась им вполне определенно. В контексте исторических размышлений Пушкина образы, составляющие картину наводнения, говорили о бедствиях народов и о национальных испытаниях. В образном мире философских сопряжений и исторических параллелей, которыми исполнен «Медный Всадник», картина грозного разрушения также приобретала обобщенное значение. Интерес Пушкина к опыту революций, параллели с событиями изучавшейся им истории Пугачева, размышления поэта о неуправляемой стихии возмущения, делающей справедливый бунт «бесмысленным и беспощадным», — все это вошло в поэтическое сознание Пушкина, когда в философско-исторической поэме он нарисовал рядом с «ожившим» Всадником образ возмутившейся бурной Невы-стихии. Здесь обнаружилась связь поэмы с той областью пушкинского наследия, которая стала достоянием общественного сознания много позднее сороковых годов и в значительной своей части не вошла в круг размышлений Белинского.

В многозначности образа стихии Белинский выбирает то, что открылось его взору с наибольшей ясностью. Разрушительной силе дикой природы противостоит у него могучая че-

²⁸ Там же, с. 544.

ловеческая воля. Наводнение для Белинского — «хаос», «тьма», «разъяренные стихии», «всеобщая гибель и разрушение». Этому ряду значений противостоят понятия разума, творческой воли, цивилизации, культуры. Поэтому и Петр, укротитель стихии, олицетворенная власть над «тьмой» и «хаосом», выражает у Белинского «разумную волю». Страдающий Евгений дело Петра готов воспринимать как «произвол». Но взгляд Пушкина, подчеркивает Белинский, не является расширенной проекцией «я» этого героя поэмы. Разделив душевное смятение Евгения, читатели должны признать и серьезность возражений ему, предлагаемых Пушкиным в самой композиции поэмы. Белинский пишет: «Мы понимаем смущенною душою, что не произвол, а разумная воля олицетворена в этом Медном Всаднике, который в неколебимой высоте, с распростертою рукою, как бы любуется городом <...>»²⁹.

«Разумная воля» также не абсолютизируется Белинским. Он не призывает смотреть на Евгения с точки зрения «разума» истории, когда протест его был бы не чем иным, как незаконным бунтом «неразумного» одиночки. При этом Белинский знает, что в конкретных исторических условиях Петр мог действовать только так, как он действовал, и «не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства». Если крайней точкой отрицания Всадника для Евгения будет признание «произвола» в действиях Петра, то абсолютизация «разумной воли» оборачивается антигуманизмом.

Белинский знает и то, что избежать этих уклонений от истины можно лишь при верном понимании «исторической необходимости». Это понятие выводится им из всего конкретного состава поэмы и отражает своеобразие ее идейно-художественной сущности³⁰. Исторически необходимыми признаются и протест Евгения, и дело Петра. «Вина» (не в прямом, а в опосредованно-условном смысле) Всадника — в гибели человека, «вина» Евгения — в отрицании славы Петра.

В «Медном Всаднике» Белинский нашел несколько особенно дорогих ему идей. В его духовной биографии во второй половине 30-х годов критический пересмотр гегелевской философии истории, в частности господства «абсолютного разума»

²⁹ Там же, с. 547.

³⁰ Нельзя признать справедливым возражение В. Брюсова против применения Белинским к поэме Пушкина понятия «историческая необходимость». См: Брюсов В. «Медный Всадник». — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч./Под ред. С. А. Венгерова, 1909, т. III, с. 465.

над судьбой отдельной личности, начинался с реабилитации права человека на счастье, а следовательно — и на протест. Голос страдающего человека, восстающего против всякой «необходимости», если она антигуманна по своей сущности, был для Белинского великой поправкой конкретной истории к любым теоретическим построениям: «без частного, индивидуального и личного общее, безусловное и разумное есть только идеальная возможность, а не живая действительность»³¹. В этом свете им и прочитана история Евгения. Мысль о том, что «справедливость» истории не дана свыше и что ее отстаивает сам человек, составила страницу философских исканий критика и была «найдена» им в поэме.

Однако восстановление принципа личности не только не стало у Белинского отступлением от историзма, но, напротив, усилило его приближение к реальному процессу реальной истории. В конце сороковых годов, протестуя против славянофильского антиисторизма в оценках деятельности Петра³², Белинский с особым интересом вникал в произведение, утверждавшее необходимость исторического подхода к самой истории. Poleмический подтекст всех рассуждений Белинского об «исторической необходимости» легко прочитывается. С позиций абстрактного гуманизма, гадательных предположений об истории и умозрительной маниловщины Петр всегда будет выразителем «призола» сильной воли. Но об истории следует судить по ее законам.

Белинский воспринял историческую концепцию «Медного Всадника» как необычайно цельную систему взглядов, свободную от внутренних противоречий своим пониманием противоречивости исторического прогресса. Примечательно, что он нигде не говорит о «двойственности» отношения Пушкина к Петру или о двух ликах города. Не констатация «фасада» и «изнанки» истории, а мысль о ее самодвижении лежит в основе цельности пушкинского мировосприятия, включающего в себя и трагизм, и патриотическое одушевление. В оценке эпохи Белинский прежде всего стремился сохранить эту широту пушкинского взгляда на историю и человека.

³¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 307.

³² Там же, т. X, с. 7—9.

ПРОБЛЕМЫ САТИРЫ В КРИТИКЕ БЕЛИНСКОГО 1840-х ГОДОВ

Формулировка теоретического кодекса новой реалистической сатиры была начата в 1840-е годы.

От предшествующего десятилетия русская критика получила богатое теоретическое наследство: твердое эстетическое обоснование проблемы объективного юмора¹. Это был важнейший шаг, который сделал возможным поворот (в теории и практике) к новой сатире. Но этот факт еще не означал разрешения всех ее проблем. Наоборот: здесь-то, после разрыва со старыми эстетическими взглядами на комическое и сатиру, перед критической мыслью встали совершенно новые вопросы. Главными из них были: соотношение отрицания и «верности действительности» и проблема «смеха».

Вступая на путь, открытый Гоголем, русская сатира в перспективе обретала для себя совершенно новую почву: новый объект и тип отношения к нему. Ее предмет переставал быть собственно «порок» — как бы вычлененная часть действительности, отграниченный участок жизни, представление о котором — априорная данность и для писателя, и для читателя. Полем действия новой сатиры оказывалась жизнь как целое, которую еще предстоит исследовать, чтобы найти в ней «порок» там, где он сам себя не замечает, ибо укоренен в моральных «правилах» данной среды². Белинский неоднократно, с огромным критическим энтузиазмом разъяснял в этом смысле «Ревизора», а позже — «отрицательных» героев герценовского романа «Кто виноват?»³.

Новое представление об объекте отрицания (немыслимое для сатиры прежней, «догоголевской») вызывало и совер-

¹ Становление этой проблемы исследовали А. Лаврецкий (Эстетика Белинского. М., 1959) и Ю. В. Манн (Русская философская эстетика. М., 1969; Формирование теории реализма в России в I половине XIX в.— В кн.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1972, т. 1).

² Эта новаторская установка сатиры, открытая Гоголем, нашла глубокого истолкователя в А. П. Скафтымове — см. статью «Белинский и драматургия Островского» в книге «Нравственные искания русских писателей» (М., 1972, с. 472).

³ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VIII, с. 68—69; т. X, с. 323, 325. В дальнейшем цитируется это издание с указанием в тексте тома (римской цифрой) и страницы.

шенно новый тип авторского отношения к нему — аналитический, исследовательский. Старинное «отрицание негодованием» (при котором «серьезная» сатира, в отличие от «легкой», шутливой развлекательной литературы, почти обязывалась быть не смешной) просто не могло найти в ней обширного поля действия. В сатире, основанной на новом принципе, главные права естественно получал смех: «определенное, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности, то есть определенный способ ее художественного видения и постижения»⁴. «Установка на смеховой эффект», в которой ныне большинство исследователей находит водораздел между сатирой и несатирической литературой — плод литературных свершений гоголевской и послегоголевской поры.

Гоголевское понимание «порока» очень углубилось у его последователей. И критика сороковых годов, и, следуя ей, литература гораздо дальше Гоголя зашли в эту путаницу современных отношений, где «зло» оказывалось так тесно связано с «целым» жизни, вплетено во всю ткань социально организованного бытия. «В жизни человеческой и вообще в мире нет такого зла, которое мы имели бы право рассматривать и изображать в отрешенном, изолированном виде, независимо от причин, которые произвели его. Всякое зло, взятое отдельно, как самостоятельное явление, — чистая ложь, потому что в действительности зло не имеет никакой самостоятельности», — писал В. Майков⁵. Особенно глубоко и всесторонне освещена эта проблема в «Капризах и раздумье» Герцена. В какой-то момент такой подход уже начинал мешать определению конкретного объекта отрицания. Возникало (и углублялось на протяжении сороковых годов) любопытное противоречие: «зло» становилось трудно определимо как «зло» именно потому, что было слишком глубоко зачерпнуто в недрах действительности.

С большой наглядностью можно проследить это на примере оценки «Тарантаса» Белинским. Появление у В. А. Соллогуба «грибоедовских» тем и интерпретация их критиком подчеркнули «дистанцию огромного размера» между сатирой даже недавнего времени и новыми задачами, как понимала их литературная мысль эпохи Белинского. «Французы долго

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 220.

⁵ См.: Майков В. Стихотворения Кольцова. — Отеч. зап., 1846, т. 49, № 11, Критика. с. 30.

мстили нам за свою неудачу, оставив за собою несметное количество фельдфебелей, фельдшеров, сапожников, которые, под предлогом воспитания, испортили на Руси едва ли не целое поколение», — читаем у Соллогуба. «Замечание энергическое и остроумное, — парирует Белинский, — но, во-первых, совсем не новое — оно уже тысячу раз было предметом посильных острот журналов и нравоучительных романов доброго старого времени, во-вторых, оно едва ли основательно. Человеку, несчастною судьбою занесенному в чужую страну, нечего есть, а умирать с голоду, естественно, не хочется: что ж тут острить, что он схватился даже и за воспитание, чтоб добыть кусок хлеба? Автор мог бы без всяких натяжек обнаружить свое остроумие насчет невежд, которые бог знает кому поручали воспитание своих детей: все смешное на стороне сих дражайших родителей <...>. А между тем мы далеки от того, чтоб слишком нападать и на родителей, поручавших своих детей таким воспитателям. Где же им было искать лучших? <...> в таком состоянии воспитания никто не был виноват» (IX, 89).

Очень характерны оправдания, которые находит Белинский для объектов соллогубовской сатиры. Не случайно здесь сразу вспомнилась ему и сатира прошлого (с «прекраснодушием» ее негодования на жизнь, ее осуждений и осмеяний) — она уже далеко отстояла от уровня миропонимания сороковых годов. Герцен справедливо заметил, что в новую эпоху «вопросы становились все сложнее, а решения менее простыми»⁶.

Но этот несомненный рывок вперед в то же время неизбежно и естественно приводил к тому, что смех, получивший в литературе 40-х годов значительные идейные права, оказывался, по меткому определению М. М. Бахтина, «редуцированным»⁷. Само его «звучание» было иным, чем у Гоголя. Да и смех Гоголя — и здесь начиналось различие между писателем и его молодыми последователями — представлялся им несколько иным, чем, вероятно, самому писателю⁸.

Белинский «постоянно подчеркивал верность сатиры Гоголя действительности даже в мельчайших подробностях»⁹,

⁶ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., Изд-во АН СССР, 1956, т. VII, с. 211.

⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 152.

⁸ См. об этом: Покусаев Е. И. Гоголь об «истинно общественной» комедии. — Русская литература, 1959, № 2, с. 31—44.

⁹ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.—Л., 1959, с. 470.

«совершенно прошел мимо гротескности реализма Гоголя»¹⁰; центральная мысль его статей — «мысль о том, что Гоголь ничего не преувеличивает, не трансформирует»¹¹. Можно заметить даже большее.

На протяжении сороковых годов у Белинского совершается своеобразная метаморфоза в истолковании Гоголя-сатирика. Достаточно напомнить хотя бы сдвиг в характеристиках «идиотского» мечтателя Манилова, «дуры Коробочки», «буйвола Собакевича» от статьи «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842), откуда взяты эти определения, до «Ответа «Москвитяину» (1847), где для Белинского важнее сказать о тех же самых героях, что они не «отвратительны как люди», «не так дурны, как говорят о них», что, в сущности, каждый из них — «не пошлый человек, а человек вообще, как он есть, не украшенный и не идеализированный» (X, 245). В восприятии Белинского со временем Гоголь становится как бы все менее реалистом-сатириком и все более — «просто» реалистом. На это уже указывалось в последнее время.

Причины лишь отчасти заключались в обстоятельствах идейно-литературной борьбы, которую вынужден был вести критик (они достаточно хорошо выяснены нашим литературоведением¹²). Парадоксальность положения состояла в том, что именно широкое утверждение реализма — чему так мощно способствовала сатира Гоголя — в порядке обратного воздействия начало теснить права сатиры в данный момент развития русской литературы (вторая половина сороковых годов).

Отталкиваясь от творчества Гоголя, истолкованного в указанном направлении, Белинский решает более широкий и общий вопрос — о судьбе сатиры в современной литературе.

* * *

Отношение Белинского к сатире — вопрос спорный, современным литературоведением он не решен, несмотря на многократные подступы к нему.

Признал отрицательное отношение зрелого Белинского к сатире едва ли не один В. И. Кулешов (проницательно связав

¹⁰ Кулешов В. И. «Отечественные записки» и литература 40 гг. XIX в. М., 1958, с. 170—171.

¹¹ Манн Ю. В. Указ. соч., с. 320.

¹² См., в частности: Покусаев Е. И. Белинский и русская журналистика. — Учен. зап. Сарат. ун-та, вып. филологический, 1952, т. XXXI, с. 3—48.

это с борьбой его за реализм). В большинстве же случаев предпринимаются попытки привести теоретические убеждения Белинского к желаемому единству с нашим сегодняшним взглядом на искусство сатиры. Одновременно действует здесь и другое стремление: отыскать для натуральной школы такую теорию, которая обосновывала и полностью узаконивала бы «бичующую» социальную сатиру.

Резкие повороты в суждениях Белинского о сатире примерно до 1841 года находят объяснения в его временном примирении с действительностью. Последующие факты «преодолеваются» с большим затруднением. Чаще всего видимая сложность снимается утверждением, что в поздних статьях Белинского «сатирой» называется либо моралистическая литература XVIII века, предназначенная «исправлять нравы», либо продукция болгаринского толка, «реалистическую же социальную сатиру, пришедшую на смену сатире моралистической и «убившую» последнюю, он именовал юмором»¹³. Даже такой серьезный исследователь проблемы комического у Белинского, как А. Лаврецкий, в своей содержательной книге, отступая от логики собственных глубоких наблюдений, пишет о том, что в конечном итоге у Белинского «юмор» выступает «как подлинная социальная сатира», «на юмор переносятся все черты социальной сатиры»¹⁴.

Между тем юмор для Белинского (и это отлично показал всем своим анализом данной категории А. Лаврецкий) совсем не «псевдоним» сатиры, а необходимый элемент гораздо более значительного целого: реалистической творческой системы, с ее методом, жанрами, материалом. Системы, объемлющей жизнь как целое, во всей ее полноте, с ее прекрасными и непрекрасными мгновениями — к чему сатира и действительно неспособна. Юмор как органическая «элементарная частица» этой системы заключает в себе ее главное свойство — диалектическую разносторонность. И если у Белинского есть эволюция этого термина, то состоит она не в его приближении к сатире. Юмор как раз позволял отсечь те черты сатиры (условность, склонность к подчеркиванию формы, перестройке внешнего рельефа действительности), которые, по широким и общим историко-литературным причинам, оказывались в тот момент неприемлемыми, удерживая отрицание, смех, комизм.

¹³ Николаев Д. П. Сатирическое отрицание и отрицание сатиры.— Вопросы литературы, 1968, № 12, с. 99.

¹⁴ Лаврецкий А. Указ. соч., с. 213.

Изменение заключается в том, что юмор (от статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя» — к «Петербуржскому сборнику», «Ответу «Москвитяину», двум последним годовым обзорам) наполняется все более сложным содержанием. Критик последовательно нагружает его все более серьезным — некомическим смыслом (в ранних его статьях были только предпосылки этого). В юмор входят — и теснят смех — не только «слезы», но и «патетический элемент» (разборы «Бедных людей» Достоевского). Однако комизм твердо остается ядром содержания термина.

Если тщательно собрать и взвесить основные рассуждения Белинского о сатире в 1842—1847 годы, то позицию его придется признать очень последовательной.

После статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835), где в разделе о «гуморе» В. Ф. Одоевского была дана отчетливая характеристика именно сатирического отрицания (в старинном эстетическом смысле), Белинский повторял ее очень редко и в применении к строго ограниченному кругу конкретных произведений — преимущественно к лермонтовским стихотворениям «Дума» и «Не верь себе» («Стихотворения М. Лермонтова», «Разделение поэзии на роды и виды»). В определениях этого «гумора», этой «сатиры» смеховой моменту Белинского (вполне естественно) исключен даже всем словесным материалом его формулировок; не забыта и цель практического «действия на нравы» негодованием (I, 299; V, 50). Вероятно, следует признать, что именно здесь Белинский ближе всего соприкасается с предшествующим ему эстетическим «преданием», от которого полностью независимым и не может быть никто.

Однако в будущее от этих высказываний никакие реально определяемые продолжающиеся линии не уходят. Некоторое повторение уже найденных формулировок в статье «Сочинения князя В. Ф. Одоевского. 3 ч. Спб., 1844» вовсе не означает воскрешения у зрелого Белинского, на основе реалистической эстетики, приверженности к «бичующей сатире». Смысл здесь заключался другой.

Понятие «сатира» не в отрицательном употреблении встречается у Белинского последних лет в исследовании «старинных» жанров, какова басня («Иван Андреевич Крылов»), литературных фактов прошлого («Кантемир») и индивидуальных художественных явлений, определенных спецификой дарования автора (В. Ф. Одоевский). В этом последнем случае, однако, творчество выдающегося писателя все-таки оценива-

ется как несколько «реликтовое» образование, так сказать, индивидуально возможное, но этапно не закономерное. Все хвалы таланту Одоевского в статье Белинского — скорее допущение, чем утверждение. Определив подобных писателей как «гражданских Тиртеев», самим этим словом Белинский подчеркнул некоторый анахронизм таких дарований, осторожно заметив далее, что они особое впечатление «производят на молодую душу», а «для умов зрелых и закаленных в борьбе с жизнью подобный дидактизм не вполне поучителен» (VIII, 309, 310).

Что же касается более общей возможности явления сатиры — и не в литературном прошлом, а в настоящем, — то Белинский допускал и ее. Еще в первом своем обзоре «Русская литература в 1840 году» он заметил: «явление <...> сатиры относится скорее к истории общества, а не искусства, не поэзии» (IV, 415); позже, в статье об Одоевском, он повторил это мнение о ней как об орудии гражданственности и вспомогательном роде в литературе (VIII, 309). Сатира как «пограничный факт», располагающийся между самой действительностью и ее воплощением в мире творческом, — вполне приемлема для Белинского и в современности, в качестве непосредственной реакции на те конкретные обстоятельства общественной жизни, которые такой реакции заслуживают. Так был трактован в качестве «сатиры на славянофильство» (IX, 389) «Тарантас» Соллогуба: «подобные нелепости давно уже требовали одной из тех жестоких и бьющих насмерть сатир, которыми может поражать только художественный талант» (IX, 116). При этом критик специально оговорил в начале статьи, что талант Соллогуба он именуется художественным в «современном» смысле: знак равенства с понятием «творческий талант» не ставится.

В 1845—1846 годах у Белинского заметно возрастает сочувствие к таким общественно, нравственно полезным фактам в современной литературе (и ретроспективно — ко многому в истории русской сатиры XVIII века). Откликаясь на «Петербургские вершины» Я. П. Буткова, он замечает, «что его талант — писать сатирические очерки, а не юмористические повести. Но хорошо и это. В наше время сатирический талант не останется незамеченным»; «сатирическим очерком» назван тут же и «Тарантас» (IX, 390). В рецензии на сочинения Одоевского таланты такого типа охарактеризованы как «своего рода добродетель», их сочинения для Белинского, в некотором смысле, — общественный поступок (к этой группе явлений он явно стремится подвести и Одоевского). Даже мнение кри-

тика о Сенковском в обзоре «Русская литература в 1845 году» (которое можно считать, пожалуй, итоговым) звучит так: «У этого писателя нет ни дара творчества, ни юмора, но много таланта карикатуры <...>. Его повести и рассказы местами невольно заставляют читателя смеяться; в них много блесков и порывов ума. Если бы в этих сатирических очерках было больше определенности в мысли, больше глубины и дельной злости, — их литературное значение имело бы большую важность» (IX, 394).

Но не забудем другого. Все-таки для Белинского «эта книга <«Петербургские вершины». — А. Ж.> не обнаруживает в авторе поэта», и «сатирические очерки» вовсе не уравниены в литературных правах с «юмористическими повестями». И хотя конкретные явления сатиры признаны возможными, она совсем не амнистирована в большом, глубоком, творческом смысле (в выступлениях Белинского, относящихся уже к 1847 году, это опять становится особенно ясным). Новую «формулу» сатиры Белинский не выработал: он просто не считал это необходимым.

Для Белинского вообще — с течением времени он выражает это все отчетливее — комическое: юмор, ирония¹⁵ — свидетельство на зрелость новейшей русской литературы. Они необходимы и даже неизбежны в творчестве истинно современного художника, но только как элемент более сложного целого. (Так строятся характеристики Гоголя и Достоевского в статьях «Ответ Москвитянину» и «Петербургский сборник»). В его эстетических убеждениях 1843—1847 годов комическое находит свое место как закономерное и неотъемлемое начало в диалектике реалистического метода, начало, которым отрицается возможность идеализации, уничтожается тенденция «по-

¹⁵ Недавно было высказано предположение, что «при помощи категории «ирония» <...> в эстетике Белинского 40-х гг. происходит «снятие» двух типов юмора с удержанием всего ценного, что заключалось в каждом из них» (Манн Ю. В. Формирование теории реализма в России в 1-й половине XIX в., с. 330). Но такой существенный сдвиг вряд ли мог быть у Белинского безотчетным, и, получи этот термин столь ответственные теоретические права, критик непременно дал бы ему самое тщательное принципиальное толкование — и притом неоднократно. Между тем во всех центральных его статьях 1840-х годов (которые можно считать его основными литературными декларациями) вплоть до последнего годового обзора он упорно и настойчиво продолжает разъяснять смысл понятия «юмор», нигде не сближая его с «иронией» как с чем-то равновеликим по значению. Судя по всему, ирония все-таки продолжала быть для Белинского определением одного из оттенков комического.

ложительной» односторонности, но которое также должно быть снято итогом — художественным синтезом, верным воплощением действительности во всей полноте реального.

Таким образом, комическое, которое внутренне высвободилось в своей сущности идеей «объективного юмора», опять оказывалось в новой литературе не в свободном, а в «химически связанном» состоянии. При прямолинейном развитии этой тенденции снова возникало недоверие к его силе. Так и получилось, например, у А. Д. Галахова, который в обзоре «Русская литература в 1847 году» всей логикой рассуждений доходит до категорического тезиса: «естественное и смешное — два несовместимые понятия»¹⁶. Недооценки силы смеха мы нигде не встретим у Белинского, но в его поздних представлениях комическое как таковое должно быть погашено, смеху предстоит «умереть» в совершенной истине изображения жизни в формах, возможно более близких «с их образцами в действительности» (X, 297).

На этом последнем признаке Белинский настаивал, ибо увидел в нем возможность принципиально обосновать художественное единство современной литературы, методологическую однородность, «совместимость» и «дагерротипистов», и «творцов»: «верно списывать с натуры так же нельзя без творческого таланта, как и создавать вымыслы, похожие на натуру» (X, 316). Порою, в крайних пределах (не у самого Белинского!), дело доходило до требования «тождества» художественных форм с формами действительности (В. Майков). А непосредственная очная ставка литературных явлений с обыденной жизнью, способ проверки их истины путем «прямого наложения» реальных фактов, придирический спрос: насколько «сводимо» изображение с житейским масштабам, — довольно обычны в массовой критике 1840-х годов. Это вело к тому, что «вымысел <...> — изобретатель, разведчик и добытчик на путях познания»¹⁷ — оказывался ограничен в праве изобретения. Для искусства сатиры такое ограничение было особенно тяжким.

Подтверждение своему взгляду на функции комического в современной литературе Белинский находил и в ее жанровой картине — торжестве повести и романа («Роман и повесть вы-

¹⁶ Отеч. зап., 1848, т. 56, № 1, Критика, с. 20.

¹⁷ Асмус В. Ф. В защиту вымысла. «Литература факта» и факты литературы. — В кн.: Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 22, 32.

ше сатиры. Их цель — изображать верно, а не карикатурно, не преувеличенно» — VIII, 89). Универсализм романа, объемлющего полноту мира, по мысли Белинского, не мог позволить «комическому элементу», как и любому иному, односторонне вырваться на простор¹⁸. (Белинский не ошибался в том, что формы комического действительно зависят от жанровых требований и эпическая структура избирательна к ним).

Исходя из фактов литературного развития, критик приходит к убеждению, что сатира исторически отмирает как особый вид, тип литературного творчества, передав свои жизнеспособные (годные к развитию, обновлению) стороны «целому» нового — реалистического — метода и современных жанров. Так трактована проблема в статьях «Русская литература в 1843 году» и «Взгляд на русскую литературу 1847 года». И вместе с сатирой отмирают некоторые — для Белинского устаревшие и ложные, но, как мы знаем теперь, органически присущие ей черты: «преувеличение», «перестройка» внешних форм «окружающей <...> действительности» (VIII, 89). Практика искусства слова, его живое дальнейшее движение этих прогнозов не подтвердили.

Поэтому мы изменяем истине, когда стремимся представить Белинского решившим все вопросы, связанные с сатирой, и для себя, и для русской литературы в ее будущем развитии. Не представляется убедительным, например, соображение А. Лаврецкого о том, что в характеристике сатиры как вида творчества Белинский просто терминологически неточен (подразумеваемая старую «моралистическую» сатиру, говорит «о сатире вообще») и «доживи критик до сатиры Щедрина», он бы выразился иначе¹⁹. Гораздо вернее другое наблюдение исследователя: «Белинский, рассуждая о сатире, противоречит иногда принципиальным положениям своей эстетики» (призывая художника показывать «осуществление возможности, скрывавшейся в самой действительности» и одновременно предостерегая от «перестройки» ее); «Белинский не учел здесь весьма существенного момента: идеальное осуществление скрытой возможности вызывает необходимость в таком изображении, которое, по сравнению с изображением факта, потребует преувеличения или гротеска по отношению к этому

¹⁸ См.: Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья вторая.

¹⁹ Лаврецкий А. Указ. соч., с. 212.

факту — именно того, из-за чего критик нередко отвергает сатиру как жанр и форму²⁰.

Но вместе с этим сатирическое отрицание неизменно включается в представление Белинского о реалистическом методе. Возникает впечатление, что, с его точки зрения, преимущественно смехом, комизмом «явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному» (IX, 547), могут быть возведены в область поэзии (в широком теоретическом употреблении этого слова, свойственном сороковым годам). Некомические формы отрицания явно менее предпочтительны для критика.

Получилось интереснейшее противоречие: с одной стороны — сатира с ее «родовой» одноплановостью оказывалась искусством как бы ненужным в данный момент, но с другой — многие ее же коренные, «родовые» свойства были остро необходимы всей литературе в целом.

При всем том размышления Белинского о сатире в их собственном, исторически определенном контексте не кажутся односторонними. Они и не были такими для своего времени: решая первоочередные задачи, встававшие перед русской литературой, критик извлекал из гоголевского творчества то, что действительно было самым необходимым в тот момент для ее обогащения и общего роста. Нельзя к тому же упускать, что Белинский, даже высказываясь с большой категоричностью, в сущности, никогда не забывал, что сегодняшние решения не есть последняя истина для искусства, и литература не всегда «останется в том состоянии, как теперь; нет, она будет идти вперед, изменяться, но только никогда уже не оставит быть верною действительности и натуре» (X, 314). Однако в дальнейшем (поскольку представления сороковых годов предопределили литературные требования к сатире на ближайшие десятилетия) выростала угроза односторонности.

Сороковые годы — важнейший, «узловой» момент в истории русской сатиры. Здесь все значительно: и найденные тогда новаторские решения, и завещанные будущему открытые вопросы. Сложение теории новой реалистической сатиры и не могло завершиться в это время в силу серьезных идеологических и литературных причин. Можно сказать, что первоначальное обоснование реализма в русской литературе неизбежно должно было вызвать на данном отрезке времени отрицание возможности самостоятельного существования сатиры. И не

²⁰ Там же.

только у Белинского. Сам характер мышления, который вырабатала тогда передовая русская философия, отразившийся в сочинениях Белинского и Герцена, теоретических построениях петрашевцев; сама многосторонняя сложность «определения» человека в системе общественной науки той поры не отвечали сатирическому типу творчества. Хотя общая оценка современного состояния мира Белинским, Герценом, петрашевцами зывала именно к сатире.

Понимание сатиры не как специального жанра, а как особого эстетического отношения к действительности, способного подчинять своим задачам различные жанровые формы, начинается, в сущности, как раз с 1840-х годов. Это был огромного значения поворот. Первым заметил такую метаморфозу сатиры Белинский («Русская литература в 1843 году»). Тогда и определяется широкое поле литературной жизни сатиры, заставляющее до сих пор спорить о ее природе: не является ли она самостоятельным родом литературы. Во всяком случае в результате теоретических и практических усилий натуральной школы становится несомненно, что сатира — это специфический способ восприятия и познания *всей* жизни сквозь призму «комического», а ее оружие — смех. То, что писатель-сатирик располагает при этом специфическими, особенными нормами художественной организации материала, не было выявлено столь же отчетливо.

Все созревавшее реалистическое сознание эпохи «отрицало» сатиру, и в то же время именно эта эпоха прочно укрепляла ее будущее на почве реализма. Более высокий тип общественного сознания (а соответственно — и литературного) в процессе утверждения своей неизбежной исторической издержкой имел отталкивание от сатиры. И только само дальнейшее развитие искусства могло ответить на вопрос: ложный ли род сатира и суждена ли ей дальнейшая жизнь.

В дальнейшем оказались необходимы многие поправки к любимым идеям сороковых годов. По-иному решалось уравнение: человек — среда; в споре с утвердившимися тогда представлениями о личной нравственной ответственности человека и «вменяемости вины» оформлялись новые этические концепции в литературе последующих десятилетий. Так же обстояло дело и с сатирой. Разрешение этой задачи — не только творческое, но и теоретическое — выпало на долю Салтыкова-Щедрина.²¹

²¹ См.: *Покусавев Е.* Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963.

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ В БОРЬБЕ ЗА ТРАДИЦИИ БЕЛИНСКОГО

В исследовательской литературе давно установлено, что в статье «Об искренности в критике»¹ Чернышевский «относил себя к прямым последователям Белинского»². Замечено также, что автор этой статьи анонимно «цитирует Белинского», имя которого находилось под цензурным запретом³. Однако до сих пор не выяснено, какие именно суждения Белинского приводит Чернышевский, к каким статьям критика он обращается и по какому поводу. Больше того, в примечаниях к статье «Об искренности в критике» в Полном собрании сочинений Чернышевского некоторые высказывания Белинского ошибочно приписывались С. С. Дудышкину⁴.

Определить источники цитат из сочинений Белинского, охарактеризовать тот смысл, который приобретали слова критика в контексте статьи Чернышевского, найти полемическую мишень некоторых принципиальных суждений автора «Об искренности в критике» в борьбе за традиции своего великого предшественника — таковы задачи настоящей статьи. Изучение цитат как «чужого слова» в эзоповском стиле Чернышевского-критика — это самостоятельная и малоизученная проблема, которая еще ждет своего исследователя⁵.

¹ См.: Современник, 1854, № 7, отд. III, с. 1—24.

² Покусаев Е. И. Н. Г. Чернышевский. Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е. М., 1976, с. 101. См.: Бурсов Б. Мастерство Чернышевского-критика. Л., 1956, с. 15; Зельдович М. Г. Чернышевский и проблемы критики. Харьков, 1968, с. 7—12.

³ См.: Могольская Д. К. Н. Г. Чернышевский — историк русской журналистики конца 20-х — начала 30-х гг. XIX века. — Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена, 1966, т. 309, с. 211; Гуральник У. А. Комментарии к статье «Об искренности в критике». — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Избранные эстетические произведения. М., 1974, с. 540.

⁴ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1949, т. II, с. 841. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римской цифрой) и страницы.

⁵ См.: Покусаев Е. Библиографические раздумья. — Волга, 1967, № 3, с. 162; Ефремов А. Ф. Приемы эзоповской речи в произведениях Чернышевского. — Уч. зап. Саратовского пед. ин-та, 1955, вып. 17; Лазерсон Б. И. Способы цензурной иносказательности в публицистике Чернышевского. Автореферат кандидатской диссертации. Саратов, 1956; Черпахов М. С. Н. Г. Чернышевский. М., 1977.

В статье Чернышевского, являющейся развернутым теоретическим обоснованием задач, принципов, метода революционно-демократической критики, впервые глухо упоминаются многие работы Белинского 40-х годов: «Полное собрание сочинений А. Марлинского» (1840), «Сочинения Зенеиды Р-вой» (1843). Но с особенным вниманием Чернышевский останавливался на двух крупных обзорах Белинского (разумеется, нигде их не называя) — «Русская литература в 1840 году» и «Русская литература в 1841 году», — статьях, знаменующих переход критика на позиции материалистической эстетики. Впоследствии в «Очерках гоголевского периода русской литературы» Чернышевский так определил проблематику этих статей: в первой из них объясняется «что такое критика и почему критика «Отечественных записок» возбуждает недоумение других журналов», во второй — прослеживается «внутренняя историческая последовательность в явлениях нашей литературы» (III, 250).

Слова Белинского в контексте статьи «Об искренности в критике» имели разное назначение. Афористически отточенные высказывания Белинского, использовавшиеся чаще всего в форме законченного предложения, эмоционально усиливали мысль самого Чернышевского, звучали как дополнительный «чужой» аргумент. По словам новейшего исследователя, «обращение к чужому свидетельству с целью усиления собственной мысли — прием известный»⁶, обычный для тенденциозной публицистической речи. Так, свою ироническую оценку умеренной, уклончивой критики 50-х годов Чернышевский сопровождает словами Белинского из статьи «Русская литература в 1841 году»: «В нашей критике заметно владычество общих мест, литературное низкопоклонство живым и мертвым, лицемерство в суждениях. Думают и знают одно, а говорят другое»⁷. (II, 254).

Однако главной целью, которую преследовал Чернышевский, цитируя статьи Белинского, было стремление восстановить актуальное значение литературно-теоретических идей и метода критики «гоголевского периода».

⁶ Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977, с. 27.

⁷ Приведенные слова Белинского в примечаниях к статье «Об искренности в критике» в Полном собрании сочинений Чернышевского ошибочно приписаны С. С. Дудышкину (II, 841). См.: «Отечественные записки», 1842, т. XX, № 1, отд. V, с. 17; Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1954, т. 5, с. 543.

В 50-е годы А. Дружинин, например, в «Письмах иногороднего подписчика» (1848—1854) неоднократно выступал против «буйной нетерпимости», «исключительности» мнений автора «прежних тяжеловесных отчетов о годовом движении русской словесности» с защитой «беспристрастности» и «фельетонной», критики, «приправленной способностью сживаться с жизнью»⁸. Критик «Отечественных записок» С. Дудышкин обвинял, как известно, Чернышевского, автора уничтожающих отзывов о романах Е. Тур, Авдеева, о пьесе Островского «Бедность не порок», в резкости, прямолинейности оценок, противоречащих прежним высказываниям журнала об этих писателях⁹. Всем содержанием статьи Чернышевский давал отповедь врагам Белинского и новой революционно-демократической критики «Современника».

Само название статьи Чернышевского включало как бы скрытую цитату из обзора Белинского «Русская литература в 1840 году». Здесь Белинский, отстаивая «право свободного и самобытного взгляда на всевозможных сочинителей», считал важнейшей особенностью своей критики «искренность», «независимость мнений», «дельность и новость мыслей». При этом «искренность» в понимании Белинского означала единство «таланта, личности, безукоризненности деятельности и жизни, убеждения, чувства, ума», сочетание тесно спаянных граней, составляющих творческую индивидуальность истолкователя и сужды литературных произведений¹⁰. Интересно, что уже в «Речи о критике» (1842) Белинский в борьбе с различными проявлениями субъективизма в оценке искусства разграничивал «критику искреннюю, добросовестную, по убеждению» и «критику истинную»: первая грешит субъективизмом, только вторая основывается на объективных («истинных») критериях. Но в позднейших работах в своих рассуждениях о сущности критики Белинский, избегая термина «искренность», вновь возвращается к самому понятию, заключенному в нем. Так в статьях о Пушкине (1843—1846), в «Ответе «Москвитяину» (1847) и других работах Белинского утверждается диалектическая связь между субъективными и объективными началами в критическом анализе и наряду с принципами «истинности» обосновывается необходимость «страстности» (синоним «ис-

⁸ Дружинин А. В. Собр. соч. Спб., 1865, т. 6, с. 701, 299, 697, 408, 702.

⁹ См.: Отечественные записки, 1854, № 6, с. 157—162.

¹⁰ Отечественные записки, 1841, т. XIV, № 1, отд. V, с. 24. См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. IV, с. 436—437.

кренности»), «страстного убеждения» как важнейшего условия литературно-критической деятельности.

Вслед за Белинским Чернышевский ратовал за «живую критику, которую <...> может писать только живой человек, т. е. способный проникаться и энтузиазмом, и сильным негодованием» (II, 255). Понятие «искренности в критике» означало и для Чернышевского защиту личности критика, его убеждений, темперамента, литературно-общественных пристрастий и антипатий. Не случайно современники Чернышевского связывали развиваемую им мысль об «искренности» в критическом анализе с традициями Белинского. Об этом свидетельствует такой интересный факт.

Сохранились отзывы Н. Н. Булича, адъюнкта Казанского университета, об ученических сочинениях, читавшихся в Саратовской гимназии на руководимых Чернышевским «литературных беседах». Об одном из таких сочинений на тему «О введении действительности в роман и историю» Булич с раздражением писал: «Действительность — такое слово, которое недавно существовало в нашей критике и, к счастью, наконец, исчезло, подобно другим, родственным ему понятиям — художественности, *искренности* (курсив мой. — Г. А.) и т. п. С ними нельзя связать определенного и ясного понятия»¹¹.

Мнение Булича¹², враждебно настроенного по отношению к принципам, «недавно существовавшим в критике», — живое свидетельство того, что Чернышевский, преподаватель Саратовской гимназии, знакомя своих учеников с деятельностью Белинского, уже тогда выделял такое начало в его критике, как искренность.

Переходя к характеристике других коренных критериев критики Белинского и прежде всего историзма, Чернышевский поместил в качестве своеобразного эпиграфа к своим рассуждениям его слова из статьи «Русская литература в 1840 году»: «У нас еще надо толковать о таких простых и обыкновенных понятиях, о которых уже не толкуют ни в одной литературе»¹³

¹¹ Чернов С. Н. Г. Чернышевский — учитель Саратовской гимназии. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Неизданные тексты, статьи, материалы, воспоминания. Саратов, 1926, с. 193.

¹² Впоследствии в своей рецензии на страницах «Современника» Чернышевский высмеял речь Н. Н. Булича, экстраординарного профессора Казанского университета, о «Значении Пушкина в истории русской литературы» как образец «риторических фраз и общих мест» «при скудном запасе мыслей и фактов» (III, 522). См.: Современник, 1856. № 5.

¹³ Отечественные записки, 1841, т. XIV, № 1, отд. V, с. 23. См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV, с. 435.

(II, 246). Слова эти, ввиду их особой важности для Чернышевского, выделены курсивом. Историзм Белинского Чернышевский отстаивает в борьбе не только с С. Дудышкиным или А. Дружининым, как принято было считать, но и — главным образом — с А. Григорьевым, автором обзоров «Русская литература в 1851 году» (1852), «Русская изящная литература в 1852 году» (1853).

В исследовательской литературе полемика Чернышевского с А. Григорьевым относится обычно ко времени появления статьи последнего «Замечания об отношении современной критики к искусству» (1855)¹⁴, но эта полемика возникла намного раньше. Уже в статье «Русская литература в 1851 году» А. Григорьев, провозгласив себя «поборником исторической критики», выступил одновременно против историзма критики Белинского, «изъяном» которой он считал «несчастную слабость к новым гениям на счет прежних».

Свою собственную позицию, свои «требования исторической критики» А. Григорьев определял здесь так: «Историческая критика рассматривает литературные произведения в их преемственной и последовательной связи, выводя их, так сказать, одно из другого, сопоставляя их, сличая между собою, но не уничтожая одно в пользу другого, не возвышая последнее-написанного на счет предшествовавших. Показать относительное значение всех литературных произведений в массе, определить каждому подобающее место как органическому, живому продукту жизни — и поверить каждое безотносительными законами изящного, непременно поверить каждое — вот дело исторической критики»¹⁵.

Противоречие концепции А. Григорьева заключалось в том, что, с одной стороны, он признавал «историческую последовательность» развития литературы, с другой же — считал единственно верным мерилom в оценке искусства «безотносительные законы изящного».

Между тем критика 50-х годов именно названную статью А. Григорьева связывала, хотя и с оговорками, с «литературными приемами прошлого десятилетия», то есть с традициями Белинского. Так, П. Кудрявцев в статье «Русская литература

¹⁴ См.: *Зельдович М. Г.* Чернышевский и проблемы критики, с. 120 и др.

¹⁵ Москвитянин, 1852, т. 1, отд. V, № 1. См.: *Григорьев Аполлон*. Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т., 1918, т. 1, с. 101. Термин «органическая критика» появился позднее, в статье А. Григорьева «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858).

в 1852 году», в обзоре критики писал: «Нельзя сказать, чтоб повторение или возобновление тех мыслей, которые в разное время были уже высказаны русскою критикою о Пушкине, Гоголе, Лермонтове, было совершенно бесполезно в наше время, когда литература большею частью живет лишь хорошими воспоминаниями; но, к сожалению, автор статей о «Русской литературе в 1851 году» имел неосторожность скоро сбиться с своего пути и обратить так называемую им историческую критику в охоту за «новым словом»¹⁶.

Вопреки ложному истолкованию принципа историзма критиками 50-х годов Чернышевский выявляет подлинный смысл историзма Белинского в его актуальном значении для современности. Вот почему Чернышевский заключал «элементарное изложение понятий о последовательности» в критических оценках словами Белинского из «Русской литературы в 1841 году»: «Мнения, о которых идет речь *«не новы и не оригинальны»*¹⁷ (II, 253). Именно в этом обзоре впервые обоснован Белинским «исторический взгляд на русскую литературу» (таков и подзаголовок статьи).

Не «безотносительным поэтическим достоинством», не талантом измерял здесь критик заслуги писателей от Кантемира до Пушкина и Гоголя, но исторической значимостью их творчества. Так, не сомневаясь, например, в талантливости Жуковского, Белинский писал: «В наше время уже никому не придет в голову потратить столько труда, хлопот, времени, искусства и прекрасной прозы на повесть вроде «Марьиной рощи» <...> Это оттого, что в наше время не дорожат одним языком, а требуют <...> живую органическую ответственность формы с содержанием»¹⁸.

Этот фрагмент в статье Чернышевского приводится в пересказе, очень близком к источнику: «Разве «Марьину рощу» написал не Жуковский? А скажите, что хорошего в «Марьиной роще»? <...> За хороший язык можно было прощать жалкое содержание тогда, когда главною потребностью нашей литературы было выучиться писать не тарабарским языком» (II, 256). Таким образом, в споре со своими оппонентами Черны-

¹⁶ Отечественные записки, 1853, № 1, отд. IV, с. 47. Авторство П. Кудрявцева установлено Б. Ф. Егоровым (см.: Уч. зап. Тартуского ун-та, 1962, вып. 119, с. 224).

¹⁷ Отечественные записки, 1842, т. XX, № 1, отд. V, с. 17. См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 543.

¹⁸ Отечественные записки, 1842, т. XX, № 1, отд. V, с. 18—19.— См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 545.

шевский как бы восстанавливал систему доказательств Белинского, «оживлял» ход его мысли, вследствие чего и позиция самого Чернышевского приобретала неотразимую убедительность.

Требование «содержания», «мысли» в поэтическом произведении — один из основных пунктов эстетической программы Чернышевского. Сущность этих понятий раскрывалась критиком-демократом в полемике с теми представлениями о «мысли в литературе», которые бытовали в либеральной журналистике 50-х гг. Например, на страницах «Отечественных записок» в статьях С. Дудышкина неоднократно повторялся тезис об «истинной мысли» как условии ценности художественного произведения, «если бы даже произведение было слабо в отношении к исполнению». При этом Дудышкин допускал возможность «идеального направления» в самом построении художественного произведения, что явно противоречило реалистической концепции искусства. Руководствуясь своими теоретическими «соображениями», критик «Отечественных записок» сочувственно отзывался о либерально-«обличительной» беллетристике, сглаживающей противоречия действительности. Так, о сентиментально-нравоучительной драме А. Потехина «Брат и сестра» он писал: «Мысль, положенная в основание драмы г. Потехина «Брат и сестра» прекрасна, хоть ее и назовут идеальной»¹⁹.

Прямо метя в С. Дудышкина, Чернышевский в статье «Об искренности в критике» решительно отверг его оценку этой пьесы: «...в основании драмы г. Потехина «Гувернантка» (то есть «Брат и сестра»?) лежит мысль фальшивая и аффектированная» (II, 261).

Борясь с ложными представлениями о мысли в искусстве, Чернышевский определял «мысль» как «стремление к содержанию, веяние в книге того субъективного начала, из которого возникает содержание». И снова читатель искусно настраивался на «волну» Белинского, в трактовке которого «живая личная мысль», «субъективность» художника неразрывно связывались с социальностью, означали передовую общественную тенденцию, отзывчивость на важнейшие проблемы времени. Цитатой из статьи Белинского «Русская литература в 1840 году» Чернышевский и заключил свои суждения о «мысли» и «содержании в поэтическом произведении». «Впрочем, быть может, надобно объяснить, что такое «содержание?» — вопрошал

¹⁹ Отечественные записки, 1854, № 4, отд. IV, с. 88. См. также: Отечественные записки, 1854, № 3, отд. IV, с. 47—49.

Чернышевский. И вместо ответа «напоминал слова «Отечественных записок»: «Иной, пожалуй, скажет, что эти слова употреблялись еще в «Вестнике Европы», в «Мнемозине», в «Атене» и проч., были всем понятны назад тому лет двадцать и не возбуждали ничего ни удивления, ни негодования. Увы! что делать! До сих пор мы жарко верили ходу вперед, а теперь приходится нам поверить движению назад»²⁰ (II, 261). Словами Белинского Чернышевский намекал, бесспорно, не на время «Вестника Европы», «Мнемозины», «Атенея», то есть не на 10—20-е годы, а на эпоху Белинского, автора этих строк.

Примечательно, что последнее предложение в приведенной цитате в журнальном тексте «Отечественных записок» звучало иначе: «До сих пор мы жарко верили прогрессу как ходу вперед, а теперь приходится нам поверить прогрессу как попятному движению назад». Из-за отсутствия рукописи и корректуры статьи «Об искренности в критике» неясно, кто изменил энергичные слова Белинского: Чернышевский или цензура. Но и в такой урезанной фразе прозрачно звучала мысль Чернышевского о том, что прогресс в литературной критике связан с предшествующим журнальным этапом, с наследием Белинского.

Таким образом, цитируя высказывания Белинского, Чернышевский включал их в контекст эпохи 50-х гг. как действенное оружие в борьбе за передовую революционно-демократическую критику. Слова Белинского, органично вписавшиеся в статью Чернышевского в форме прямой речи, скрытой цитаты, инсказательного намека, привлекали внимание к забытым страницам опального мыслителя, активизировали читательское восприятие принципиальных тезисов литературно-теоретической программы критика-шестидесятника.

М. Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

ПАРАДОКСЫ РУССКОЙ КРИТИКИ ВРЕМЕНИ ЧЕРНЫШЕВСКОГО И ДОБРОЛЮБОВА

Если исследователи художественного творчества выдвигают задачу — постигнуть «структуру литератур по периодам и

²⁰ Отечественные записки, 1841, т. XIV, № 1, отд. V, с. 25. См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. IV, с. 437—438. И эти слова Белинского также приписывались С. Дудышкину (*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., т. II, с. 841).

типы литературного развития»¹, то история критики только подходит к проблемам подобного уровня и масштаба. До сих пор в области критики отсутствуют «сравнительные изучения, типологические обобщения широкого плана»². Чтобы подняться до них, необходимо, помимо других творческих предпосылок, выработать достаточно богатое и гибкое представление о сущности и многообразных формах реального бытия, о механизмах действия объективных закономерностей развития литературной критики. Здесь надежен только один путь: конкретно-исторический анализ идеологической, теоретико-методологической природы и взаимодействия основных направлений в критике различных периодов, анализ, открывающий возможность «типологических обобщений широкого плана».

В истории русской критики 60-е годы XIX века и в этом отношении представляют первостепенный интерес, дают уникальный материал для выводов, тем более значительных (в принципе, разумеется), что они отвечают столь явственному ныне стремлению изучить наследие критиков данной поры в его истинном богатстве и сложности.

* * *

Сопоставительный анализ основных направлений критики 60-х годов «в двух планах» — теоретико-методологическом и практически-творческом³ — побуждает поставить вопрос о парадоксальном характере русской критики эпохи Чернышевского и Добролюбова⁴.

Само понятие парадоксальности в применении к науке требует своей «системы отсчета», ибо, по замечанию К. Маркса, научные истины всегда парадоксальны, если судить на основании повседневного опыта, который улавливает лишь обманчивую видимость вещей. В нашем случае подразумевается

¹ Лихачев Д. В чем суть различий между древней и новой русской литературой. — Вопросы литературы, 1965, № 5, с. 186.

² На это обстоятельство справедливо указал Е. И. Покусаев в своем ответе на анкету «Советская литературная наука и классическое наследие» (Вопросы литературы, 1967, № 9, с. 47).

³ См.: Зельдович М. Г. Чернышевский, Добролюбов и русская критика его времени. Автореферат дисс. на соиск. учен. степени доктора филолог. наук. Л., 1969; он же. Уроки критической классики. (Вопросы теории и методологии критики). Харьков, 1976.

⁴ О понятии парадоксальности и различных его значениях см.: Брутян Г. А. Паралогизм, софизм и парадокс. — Вопросы философии. 1959, № 1; Курсанов Г. А. Парадоксальность истины. — Там же, 1977, № 6.

прежде всего парадоксальность критической практики по отношению к теоретическим программам и декларациям, их неожиданное, порою «неправдоподобное» несовпадение, более или менее глубокие и более или менее плодотворные противоречия между ними, которые были слишком часты и серьезны, чтобы заподозрить случайность, индивидуальную «прихоть». Парадоксальность захватывает далее и внутрилитературные отношения, обнаруживаясь в сближении — опять-таки неожиданным — в главном программно противостоящих друг другу идейно-эстетических направлений.

Уже современнику бросились в глаза факты подобного рода. Правда, это был Ф. М. Достоевский. Обозревая споры и аргументацию сторонников «искусства для искусства» и «утилитаристов», он замечает: «спор стар, но вот что новое: что сами предводители обеих партий говорят так, а на деле поступают обратно-противоположно своим же словам»⁵. В частности, приверженцы «чистого искусства», негодуя против обличительной литературы, тем самым «уничтожают свободу в выборе вдохновения», а утилитаристы, не признавая художественности, идут против самих себя, ибо мешают искусству быть полезным — между тем как ищут в нем именно пользы. Стремление Достоевского по-своему обличить обе враждующие стороны в известной мере помогло ему уловить противоречия в их позициях (хотя в суждениях об «эстетиках» он был, конечно, ближе к истине). Но противоречия эти, — с точки зрения Достоевского-полемиста, наиболее броские и разительные, — отражали разлад стремления и осуществления, то есть в конечном счете внутреннюю несостоятельность самого «символа веры», как его понимал критик «Времени». Учитывать такого рода противоречия, когда они констатируются объективно верно, тоже, разумеется, крайне существенно. Однако они лежат в другой плоскости и парадоксальными названы быть не могут. Тем не менее указание на них небезразлично для историка и в том смысле, что привлекает внимание к внутренней противоречивости критики эпохи, к многоликости связей и соотношений как в пределах одного направления, так и — тем более — между различными направлениями.

Примечательно, что парадоксальность в той или иной форме и мере, с тем или иным конкретным результатом по-своему захватывает не одно какое-либо, а все направления в критике

⁵ Достоевский Ф. М. Г.-бов и вопрос об искусстве. — Время, 1861, № 2, с. 168.

60-х годов. Уже одна эта «универсальность» свидетельствует: здесь заявляют о себе процессы существенные, связанные со своеобразием общественно-литературных условий и стремлением критики быть на уровне задач времени. Впрочем, раньше всего следует суммировать наблюдения, давшие материал для изложенного вывода.

В чем обнаруживается парадоксальность в различных направлениях критики 60-х годов?

Несомненно, что «реальная критика» была со стороны метода разработана и мотивирована идейно-эстетически и историко-литературно наиболее основательно, причем с такой высокой степенью уяснения практически осуществляемых творческих принципов, которой не знало никакое другое направление. Казалось бы, именно реальной критике надлежало и в наибольшей степени быть верной своим программным декларациям, своей теории. На деле — и это, видимо, тоже один из парадоксов изучаемого времени — она была, однако, относительно дальше от собственной теории, нежели критика «органическая» или «эстетическая». Принижает ли это роль теории? Нисколько: она остается на высоком уровне исторически достижимого и осознаваемого с позиций революционно-демократического мировоззрения в классическую для него пору. Свидетельствует ли это об узости теории? Думается, и здесь надо ответить отрицательно (если, конечно, не судить с «абсолютной» — она же и внеисторическая — точки зрения) и сослаться на широту критической практики, на то, что сама теория в главном этой широте объективно способствовала, поскольку давала ей такие творческие импульсы, которые приводили к весьма результативному «превышению» теории, к «непредусмотренным» открытиям и завоеваниям.

В самом деле, если в теоретических суждениях (форма и акценты в которых ощутило зависели от обстоятельств спора, приводивших к полемическим крайностям и «перекосам») художественность порою ставилась под сомнение, отрицалась чуть ли не как предрассудок, то в критических разборах Чернышевский и Добролюбов не только опирались на *реализованную художественность*, но нашли свой особый подход к ней, сосредоточились на ее творческих предпосылках, на способах и средствах ее достижения, и прежде всего — на идейно-эстетической ориентации писателя.

Добролюбов-теоретик призывает в анализе художественного произведения обратиться к исследованию отраженной в нем действительности: таким образом заявляют о себе публицисти-

ческие устремления реальной критики. Между тем, в конкретных анализах Добролюбов реабилитирует художественную реальность произведения и, сосредоточиваясь на ней, выделяя основные структурные компоненты, находит оригинальные способы сопряжения анализа произведения и исследования отраженной в нем действительности.

Порою Добролюбова-теоретика можно было упрекнуть в недооценке роли авторской идеи, замысла писателя и его мировоззрения в формировании концепции произведения, хотя историк и здесь отмечает роль «привходящих обстоятельств», многообразии тактических приемов великого критика в зависимости от характера произведения, места автора в литературном процессе, задач революционной демократии в данный момент.

Реальная критика, как и революционно-демократическая эстетика вообще, не знает не только термина «творческий метод писателя», но и теоретической характеристики этой категории. Тем не менее в практике Чернышевского и Добролюбова явственно и очень результативно стремление исследовать в разборе произведения и метод его автора, стремление, широко и плодотворно отражающееся также на множестве других проблем критического анализа и на общем характере реальной критики, на решении ею важнейших общественно-литературных задач.

Добролюбову приходилось временами отзывать иронически относительно творческой индивидуальности писателя и стремлений критики уловить ее неповторимые приметы. Конечно, по существу он оспаривал не правомерность самой проблемы, а излюбленные эстетам и типичные для них способы ее решения. Но даже «сняв» иронию с помощью подобных мотивировок (это будет справедливо только отчасти, ибо стала же она фактом литературного движения и внесла свои краски в представления современников о «г.-bove»), все-таки не отметить того обстоятельства, что в теории реальной критики проблема творческой индивидуальности принадлежит к числу наименее осознанных. Если же Добролюбов обращается к ней на практике (например, в статье о Гончарове), он рассматривает ее прежде всего со стороны стиля, хотя в конечном итоге делает выводы и относительно творческих принципов писателя. Но глубины индивидуальности художника Добролюбов в наибольшей степени постигает тогда, когда, не ставя перед собою такой задачи, исследует его творческий метод, притом не только в отношении произведений прозаических и драматиче-

ских, но и поэтических, стихотворных⁶. Разумеется, при этом самые параметры индивидуальности своеобразны, но неизменно содержательны и отвечают некоторым ее существенным особенностям, которые «внеметодологический» анализ не улавливает.

Свои парадоксы знают также «органическая» и «эстетическая» критика. При всех различиях (об одном из них мы и будем сейчас говорить) между творчеством Григорьева, с одной стороны, и Дружинина, Анненкова — с другой, сходство заключается здесь главным образом в том, что в обоих случаях парадоксы приближали в той или иной мере к современной действительности. Вопреки мистифицированной форме (и не только форме, как известно) своих идей Григорьев обращался к движению жизни, к ее реальным проблемам; вопреки надысторичности своего идеала и теоретических построений в целом он по-своему улавливал смены «веаний времени», психологических доминант, эстетических пристрастий; вопреки настойчивым декларациям относительно типов национальных он улавливал в них и тенденции социальные, причем разнородные и взаимодействующие друг с другом (вспомним хотя бы разбор «Дворянского гнезда»).

Недаром сам Григорьев под именем «парадоксов органической критики» (название его статьи в журнале «Эпоха», 1864, № 5, 6) дал одну из итоговых характеристик «органического воззрения» и итоговую же оценку «односторонне-исторического взгляда», настойчиво утверждая, будто здесь неизбежно свершится своеобразная рокировка: сокровенная истинность «органической» критики должна превозмочь якобы ложный рационализм построений и притязаний критики реальной. Вместе с тем «отрицатель теории», Григорьев сам не избежал теоретизма, отвлеченности и заданности выводов по вопросам общественным и эстетическим. Недаром даже столь близкий ему идейно Ф. Достоевский упрекал его в теоретизме, как свидетельствуем сам Григорьев в тех же «Парадоксах органической критики».

Приверженцы эстетизма по необходимости отходили от своих постулатов, то эклектически сочетая их с «утилитаристскими» требованиями, то «переквалифицируя» реалистические произведения в «свободное», «независимое» творчество, то объявляя плоский практицизм, скажем, обличительной литера-

⁶ Подр. см. в нашей работе «Добролюбов — критик поэзии. Вопросы методологии». (Вопросы русской литературы. Львов, 1971, вып. 1, 2).

туры явлением на время правомерным. Вместе с тем усилившаяся прямая заинтересованность в современных общественно-идеологических и нравственных проблемах, особенно последних, побуждала к более пытливому постижению концепции произведения как целого и вместе с тем — социально-эстетического содержания выражающих ее образов — типов (наиболее основательно — в статье Анненкова о «Дворянском гнезде»).

Сам факт парадоксальности, присущей всем трем главным течениям критики 60-х годов, не дает, однако, оснований уравнивать их и в этом отношении: надо учесть и *направленность* обнаруженных противоречий. Рассматриваемые с такой точки зрения, они разнородны. Если парадоксы реальной, а в значительной мере — и «органической» критики представляют собою в интересующем нас аспекте расширение и развертывание возможностей, заложенных в соответствующих теоретических концепциях, то парадоксы «эстетической» критики лишь отчасти входят в эту рубрику (имеем в виду переход от сравнительно частных, раздробленных наблюдений к анализу концепции произведения), а в остальном и главенствующем спорят с собственной теорией, ставят ее под сомнение самой необходимостью эклектических «поправок» к ней ради объяснения и хотя бы частичного санкционирования новых тенденций литературного развития⁷. Это свидетельствовало о разнотипности методов и стоящей за ними теории, о различном их месте в литературном процессе и различном же отношении к нему — и в целом, и в отдельных его потоках и явлениях.

При всем том парадоксальность во всех случаях порождена раньше всего стремлением отозваться на требования жизни (другое дело — чем это стремление продиктовано, на что направлено и в какой степени общественно прогрессивно и значительно), на новые тенденции в развитии литературы (опять-таки при несходстве результатов как по их масштабу, так и по мере плодотворности). Отчасти парадоксальность объясняется давлением самой жизни и литературы, того материала, с которым ближайшим образом соприкасается критика и который в ряде случаев оказывается богаче, содержательнее ее исходных эстетико-методологических посылок. Нельзя сбрасывать со счетов и воздействие других направлений критики, их творче-

⁷ См.: Николаев П. А. Реализм как творческий метод. Изд-во Московского ун-та, 1975, гл. 2.

ских завоеваний, отвечавших уровню общественных потребностей периода демократического подъема (так, реальная критика влияла на «эстетическую», способствуя ее уступкам в отношении социально злободневных произведений, а сама реальная критика должна была посчитаться, во многом опровергая ее, с навыками критики «органической» в анализе художественного произведения, с созданной ею концепцией народности литературы). Наконец, далеко не все грани и не все возможности критического метода были осознаны теоретически — тем более, что метод в своем практическом применении развивался, обнаруживал таившиеся в нем перспективы.

В результате следует сделать вывод, — быть может, тоже парадоксальный, — что через парадоксальность как своего рода «аномалию» в критике 60-х годов отчетливее прощупывается сама «норма», то есть закономерности развития русской критики этой эпохи⁸ (сама парадоксальность представляется одной из них, особенно на фоне истории критики первой половины XIX века, да и не только на этом фоне: в таких масштабах и формах, с такой интенсивностью данное явление вообще не имело подобных в России). Поэтому и различные направления ее — и сами по себе, и в соотношении с другими направлениями — должны рассматриваться в том виде, какой они приобретали в своем парадоксальном конкретном бытии, в своей реальности и относительной законченности — и не иначе. Вне этого историзм в данном случае неосушествим.

Известной парадоксальностью порою отличается также взаимодействие и тактика основных критических направлений. «Эстетики» непримиримы к «утилитаристам», но не прочь воспользоваться иными их завоеваниями, не опасаясь эклектики или даже возводя ее в тактический принцип: так своеобразно заявлял о себе и их конфликт со многими ведущими тенденциями литературного процесса. «Органическая» критика в лице Григорьева осознает значительность и необходимость того, что в сложившихся обстоятельствах делает критика реальная. Политические расхождения здесь не равновелики эстетическим, при всей принципиальности тех и других, и не предопределяют однозначно соотношения литературных позиций в их целостном конечном выражении. Но и при этом условии Григорьев стремится дискредитировать методологию, программные эсте-

⁸ Обоснование и определение понятия историко-литературного закона см. в работе: Фолт У. Р. Пути русского реализма. М., Советский писатель, 1963, с. 251—263.

тические идеи Добролюбова, прежде всего — концепцию народности в ее связях с критическим пафосом реализма.

В отношении революционно-демократической критики принято считать, будто главная ее забота заключалась в опровержении теории «чистого искусства», в противодействии «эстетической» критике. Это в общем так и было в пору «Эстетических отношений», «Очерков гоголевского периода» и примыкающих к ним статей Чернышевского, а затем в ряде выступлений Добролюбова, в общей устремленности его эстетической концепции и критической деятельности. Но постепенно, начиная со статьи Чернышевского о пьесе «Бедность не порок», а затем в его «Очерках...», в фельетонах Панаева, а главное, в работах Добролюбова все большее внимание уделяется полемике с Ап. Григорьевым. Именно он вырастает едва ли не в основного противника, спор с которым сопутствует ряду программных работ Добролюбова; больше того — прямо отражается на их проблематике и концепции, на характере и способе обоснования методологии реальной критики. При этом, разумеется, борьба с эстетизмом и «эстетической» критикой не снимается и даже по сути не ослабевает. Но она приобретает совсем иные формы, свидетельствующие также о переменах в самой тактике, в основных способах спора. Не философско-эстетические аргументы (все или почти все необходимое и возможное тогда было уже сказано и доказано), а оружие пародии, злое иронизирование да разоблачительно-уточняющие обобщения, в которых с небывалой остротой выявляется специфика эстетизма как теории, — вот что сейчас применяется. Ибо «эстетическая» критика в общем хирела на глазах, отчасти сдавала свои позиции, утрачивая общественный авторитет (отдельные работы, вроде статьи Анненкова о Тургеневе, общей картины изменить не могли, да и сами знаменовали «перестройку» приверженцев эстетизма).

В ином положении находилась «органическая» критика. Григорьев выдвигал широкие философско-эстетические концепции, так или иначе отражавшие раздумья его над судьбами России и возникших в ней важнейших идеологических течений, откликался на позицию каждого из них и подвергал ее обстоятельному разбору, особенно когда речь шла о проблемах искусства и критики, об идеале нравственности, национальных типах. В такой форме проявлялось стремление Григорьева приблизиться к жизни и даже в разборе литературного произведения говорить «по поводу» последнего и в интересах самой действительности. При всей идеологической непримиримо-

сти и методологической полярности «органической» и реальной критики они соприкасались в ряде ответственных эстетических положений. В отличие от Дружинина, Боткина и Анненкова, творческая активность Григорьева не ослабевала, а возрастала в 60-х годах. Наконец, возможности Григорьева как мастера критики, как личности талантливой и страстной в поисках истины не составляли тайны для Чернышевского, Добролюбова, вопреки их полемически уничижительным отзывам о критике «Москвитянина». Даже неотступно оспаривавший в открытой борьбе построения Григорьева Писарев считал его единственным человеком, способным противопоставить какое-нибудь мирозерцание мирозерцанию революционной демократии. Но чем талантливее и деятельнее был Григорьев, чем серьезнее — хотя бы по замыслу — были его концепции, чем явственнее он временами сближался с некоторыми идеями реальной критики, тем настоятельнее была необходимость — при условии принципиальной идеологической розни — оспаривать самого яркого и сильного противника революционной демократии в сфере критико-эстетической. В конце концов это была исторически обусловленная — и тоже парадоксальная — форма признания объективной значительности (а она, как известно, отнюдь не всегда сопряжена с целостностью и бесспорностью концепции) литературного дела Григорьева.

При всем том центральным явлением критики 60-х годов оставалась критика реальная. Здесь уместно вспомнить суждения Ленина об исторической роли «революционеров 1861 года». Оставшиеся одиночками и потерпевшие, по-видимому, полное поражение, они в действительности «были великими деятелями той эпохи, и, чем дальше мы отходим от нее, тем яснее нам их величие...»⁹. Реальная критика вобрала в себя и по-своему вдохновенно и деловито воплотила в «разборах и размышлениях» революционный пафос как главную особенность эпохи. В свою очередь, реальная критика во главу угла поставила познание и осознание современной действительности в ее социальных противоречиях, в причинно-следственных связях явлений, в динамике жизненного процесса. Во всяком случае никогда еще роль критики и самой ее методологии в постижении общественно необходимой, поистине неотложной правды не была столь основательно доказана и столь глубоко, политически целеустремленно осуществлена. Рассматри-

⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 179.

ваемая в аспекте историко-литературном, реальная критика предстает как чуткая и глубокая выразительница главных, решающих запросов уже не только общественно-исторической эпохи в целом, но и собственно литературы, вернее — той и другой в столь трудно достижимом единстве.

Недаром реальная критика протягивала руку эпохе революционности уже пролетарской. «Вот как нужно писать» — говорил Ленин по поводу добролюбовских критических статей-прокламаций¹⁰.

* * *

Разумеется, не исчерпывающая характеристика парадоксов русской критики 60-х годов, а только постановка этой проблемы входила в намерения автора. Строго говоря, на полноту и окончательность суждений в данном (и подобных) случае не вправе претендовать даже обширное исследование. И уже хотя бы потому, что новые и более обстоятельные изучения могут раскрыть и новые грани, новые проявления парадоксальности в критической мысли эпохи. В конце концов сама способность распознавать парадоксы находится в прямой зависимости от полноты и глубины постижения закономерностей в реальном многообразии их исторического бытия.

Если тезис, обоснованию которого посвящены эти заметки, справедлив в принципе, быть может, стоит подумать над тем, не является ли элемент парадоксальности вообще свойством истории критики, хотя и в разной степени и в разных формах присущим различным этапам ее развития, различным направлениям, творческим индивидуальностям.

Ф. Я. ПРИИМА

«ПСОВАЯ ОХОТА» НЕКРАСОВА И ЕЕ МЕСТО В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Стихотворению «Псовая охота» (1846) автор, как известно, предпослал следующий эпиграф: «Провидению угодно было создать человека так, что ему нужны внезапные потрясения, восторг, порыв и хотя мгновенное забвение от житейских за-

¹⁰ Вопросы литературы, 1957, № 8, с. 134.

бот; иначе, в уединении, грубеет нрав и вселяются разные пороки. (Реутт. «Псовая охота»)»¹.

Приведенный эпиграф является своеобразным комментарием к стихотворению, который, впрочем, в свою очередь нуждается в пояснениях. В литературе о творчестве Некрасова достаточно много и вполне справедливо говорилось о том, что интересующее нас стихотворение представляло собой полемический отклик поэта на вышедшие в 1846 году в свет книги Н. Реутта «Псовая охота» и А. М. Венцеславского «О псовой охоте». Апологетике массовых охотничьих забав, которой предавались авторы названных двух трактатов, Некрасов противопоставил картину «крепостнического рабства, лежащего в основе прославляемых ими увеселений» (I, 524). И тем не менее усердно прикрепляя некрасовское стихотворение к трактатам Реутта и Венцеславского, комментаторы невольно сужали его полемические цели и изымали его тем самым из широкого историко-литературного контекста, о котором и пойдет речь ниже.

К теме псовой охоты Некрасов обратился впервые в 1844 году, в фельетоне «Нечто о дупелях, докторе Пуфе и о псовой охоте» (V, 487—492) и в «Журнальных заметках» (XII, 222—228). Однако в обоих этих этюдах читатель встречался с поэтизацией осенней охоты вообще и псовой в частности. Здесь в манере неторопливой фельетонной беседы Некрасов рассуждал о том, как следует поварам жарить дупелей, сокрушался, что «псовых охотников в Петербургской губернии мало» и что «скоро псовый охотник делается типом «прошедшего» (V, 489, 491) и т. д. Лишь в одном случае автор счел нужным сказать, что «некоторые призращались к псовой охоте до того, что забывали свои семейные обстоятельства» (V, 491), но и это критическое замечание было тут же нейтрализовано сентенцией: «Но <...> кто же не знает, что всякая страсть доводит иногда до излишеств?» (V, 491).

Совершенно по-иному смотрит Некрасов на вещи в «Псовой охоте», написанной в духе суровой социальной сатиры. Правда, во избежание цензурных придирок произведение преподносится читателю в «благонамеренной» упаковке, как начало стихотворения («Слуги толпой подъезжают к крыльцу, Любо глядеть — молодец к молодцу! — I, 33), так и, в особенности, его конец («Благо тому, кто предастся во власть Ратной

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., ГИХЛ, 1948, с. I, с. 33. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

забаве <...> Он ведает страсть <...> Кто же охоты собачьей не любит, Тот в себе душу заспит и загубит» — I, 39) даны поэтом (на поверхностный взгляд) в духе тех славословий псовой охоте, разоблачению которых оно и было посвящено. Мы говорим «на поверхностный взгляд», поскольку даже «благонмеренные» строки стихотворения пропитаны двусмысленностями и иронией (ср.: «Много у нас и лесов и полей, Много в отечестве нашем зверей!» — I, 39). Что же касается сердцевины стихотворения, то здесь, сбрасывая с себя оковы эзоповского языка, Некрасов трактует псовую охоту как помещичью забаву, в которой аномалии крепостнического строя проявляются в самом обнаженном виде. Об ущербе, нанесенном псовой охотой крестьянским полям, о пострадавшем от барских собак крестьянском стаде, об избитии мужика бариним и о мужицкой угрозе в адрес последнего («Мы — ста тебя взбуктеним дубьем» — I, 37 и т. д.) автор говорит недвусмысленно смело, с идеологических позиций революционного демократа.

Тема псовой охоты мимоходом была затронута Некрасовым также в стихотворении «Родина», написанном в том же 1846 году. Тем не менее оно приобретает для нас особый интерес тем, что в нем слово «псарь» как бы отрывается от искони закрепленного за ним смысла и становится неким обобщением, символом. Предаваясь воспоминаниям, Некрасов посвящает здесь своей безвременно умершей сестре следующие строки:

Из дома крепостных любовниц и псарей,
Гонимая стыдом, ты жребий свой вручила
Тому, которого не знала, не любила.
(I,29)

Наконец, в стихотворении «В неведомой глуши, в деревне полудикой» (1846) слово «псарь» окончательно отрывается от своего первоначального значения, приобретая новый, иносказательный, метафорический смысл.

В неведомой глуши, в деревне полудикой
Я рос средь буйных дикарей,
И мне дала судьба, по милости великой,
В руководителя — псарей.
(I,31)

Здесь псари — отнюдь не дворовые крепостные, знатоки псовой охоты, а их владельцы, помещики-крепостники, страдающие если не отсутствием, то явным недостатком человеколюбия.

Симптоматично, что к метафорическому употреблению сло-

ва «псари» почти одновременно с Некрасовым приходит и знаменитый украинский поэт-демократ Т. Г. Шевченко. В своей поэме «Кавказ» (1845), анализируя структуру механизма самодержавия, направленного на подавление народного свободолюбия, Шевченко саркастически восклицал:

Слава! Слава!
Хортам, и гончим, и псарям,
И нашим батюшкам-царям
Слава! ²

В другом своем стихотворении, написанном пятнадцать лет спустя (1860), великий украинский поэт-революционер прибегал к отождествлению с псарями уже не царских приспешников, а самих царей.

О люди! люди небораки!
Нащо здалися вам царі?
Нащо здалися вам псарі?
Вы ж таки люди, не собаки! ³

Как у Некрасова, так и у Шевченко переосмысление слова «псарь» могло возникнуть под воздействием народной молвы, различного рода толков, передаваемых из уст в уста. Не следует забывать, что расширительное значение слову «псарь» было издавна придано фольклором (ср., напр., «Жалует царь, да не жалует псарь», «Каков царь, таков и псарь»). В поэме «Коробейники» (1860) участников псовой охоты Некрасов называет «собашниками» (II, 130), кличкой, бытовавшей в народной среде. Слово «собачники» приблизительно в таком же значении, как и Некрасов, употреблял и украинский поэт-революционер. Из автобиографической шевченковской повести «Художник» (1856), изображающей события 1836—1838 годов, мы узнаем, что Карл Брюллов называл помещиков «феодалами-собачниками» ⁴. Логично, таким образом, предполагать, что автору «Кобзаря» слово «собачники» применительно к владельцам крепостных душ было известно еще до начала его поэтической деятельности. Здесь же выскажем предположение, что к отождествлению царей с псарями Шевченко мог прийти под воздействием слухов о пышно устраиваемых царских охотах, на которые казна расходовала огромные средства.

² Шевченко Тарас. Кобзарь. Киев, 1957, с. 279.

³ Там же, с. 586.

⁴ Шевченко Т. Г. Собр. соч. в 4-х т. М., 1977, т. 3, с. 334.

Создавая свою «Псовую охоту», полемическое острие которой было направлено не столько против сочинений Реутта и Венцеславского, сколько против еще не дискредитированных в общественном мнении увеселений, прочно сросшихся с крепостническим бытом, Некрасов менее всего был озабочен поисками образцов для подражания в предшествующей литературе, хотя они и существовали.

Сатирическое изображение псовой охоты возникло в русской литературе задолго до Некрасова — в просветительской журналистике XVIII века, создавшей образ невежественного помещика-крепостника, искателя различных «земных» наслаждений и, в частности, страстного любителя псовой охоты. Не вдаваясь в обстоятельный обзор темы псовой охоты в русской литературе века Просвещения («Осень во время осады Очакова» (1788) Г. Р. Державина и т. п.), мы остановимся здесь лишь на одном, наиболее ярком примере — на опубликованном в 1792 году в журнале «Зритель» сочинении И. А. Крылова «Похвальная речь моему дедушке, говоренная его другом в присутствии его приятелей за чашею пуншу». Герой этой сатиры — ограниченный в умственном отношении дворянин, удалившийся по отбытии военной службы в деревню. Он «объявил открытую войну зайцам и набрал многочисленную армию псов; наблюдая пользу поселян, хотел он истребить весь заячий род и сдержал свое слово. Правда, многие из строптивых его крестьян кричали, что они бы лучше хотели кормить зайцев, нежели бесчисленное множество псов и туineaдливу шайку охотников; что им милее было в хлебе своем встретить зайца, нежели полсотни лошадей и вдвое более того собак, но герой наш, умея кстати и к месту пересечь сих рассказчиков, укоротил их роптания и продолжал непримиримую ненависть к зайцам, как Аннибал к римлянам. <...> Скажи, — спрашивал у него некто, — не лучше на землях своих видеть тысячу сытых зайцев, нежели пять тысяч голодных крестьян»⁵.

В русской литературе первых десятилетий XIX века сатирическое освещение помещичьих увлечений псовой охотой заметно затухает. Ее картины неоднократно возникали в поэтическом воображении Пушкина. Описанию «псарной тревоги» в «Графе Нулине» поэт отвел всего лишь 30 строк. Свободные от идеологической нагрузки и сюжетообразующей роли, они тем не менее были восприняты многими, в том числе и Л. Н. Толстым, как недостижимый образец проникновенно-реалистическо-

⁵ Крылов И. А. Соч. в 2-х т. М., 1956, с. 293.

го письма. Лишено было идеологической окраски и стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне?» (1829), отчасти при-
мыкающее также к интересующей нас теме.

Пороша. Мы встаем, и тотчас на коня,
И рысью по полю при первом свете дня;
Арапники в руках, собаки вслед за нами⁶.

И все же крыловская традиция в изображении псовой охоты как социально-правового института была не только хорошо известна, но и близка Пушкину. Ведь не случайно же Кирила Петрович Троекуров выведен в «Дубровском» (1833) в качестве владельца псарного двора, «где более пятисот гончих и борзых жили в довольстве и тепле» и где был устроен даже «лазарет для больных собак под присмотром штаб-лекаря Тимошки» (VIII, 1; 163). «Что же ты хмуришься, брат, — спросил его (отца Дубровского. — Ф. П.) Кирила Петрович, — или псарня моя тебе не нравится?» — «Нет, — отвечал он сурово, — псарня чудная, вряд людям вашим житье такое ж, как вашим собакам» (там же). Сатирический элемент подобного же рода нетрудно обнаружить и в первой главе «Капитанской дочки» (1836), где идет речь о начатках домашнего воспитания Гринева, в пятилетнем возрасте отданного на руки пожалованному из стремянных в дядьки Савельичу: «Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля» (там же, с. 279).

О критическом отношении Гоголя к типам землевладельцев, охотничьи заботы которых становились их высшей страстью, дают представление отдельные фрагменты «Мертвых душ», особенно страницы, изображающие Ноздрева и его псарный двор.

Уместно будет сказать и о том, что И. А. Гончаров, рассказывая о симбирских помещиках 1830-х годов, привыкших жить на щегольскую ногу, вкладывал в уста Якубова, своего доброго знакомого, следующие слова: «А этот (помещик. — Ф. П.) сотню тысяч получит в год, а проживет две — на псовую охоту»⁷.

Отнюдь не с материальным ущербом, а с нравственным оскудением ассоциировалась псовая охота и картежная игра в творческом сознании В. Ф. Одоевского. В одном из фрагментов его «Русских ночей», («Ночь четвертая: Бригадир») автор

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.—Л. Изд-во АН СССР, 1948, т. III, 1-й полутом, с. 181. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁷ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954, т. VII, с. 257.

изображает тип государственного чиновника, воспитанного в нормах лишь несколько подновленной домостроевской морали. Далекий от воздействия лучших устремлений своего века, он жил мелкими интересами маленького мирка своих родственников и знакомых по службе и всю свою жизнь безучастно взирал на окружающее добро и зло. Лишь умирая, он осознал свою собственную никчемность. «Посмотри на эти китайские тени, — сказал он, — вот это я. Я в доме отца моего. Отец мой занят службою, картами и псовой охотой. Он меня кормит, поит, одевает, бранит, сечет и думает, что меня воспитывает»⁸.

В изданном в 1846 году историческом романе «Брынский лес», посвященном событиям конца XVIII века, картину псовой охоты изобразил стареющий М. Н. Загоскин (часть 1-я, гл. 7-я). Замысел автора был довольно оригинален: в романе описана затеянная юным Петром Первым потешная царская охота, в которой роли доезжачих и ловчих были поручены боярам, мало смыслившим в охотничьем деле. Участникам охоты в «Брынском лесе» явно не доставало жизненной достоверности. Что же касается полного равнодушия Загоскина к тем проблемам, которые волновали в «Псовой охоте» Некрасова (оба эти произведения вышли в свет одновременно), то читатели середины 1840-х годов вряд ли обратили на это внимание, поскольку воспроизводимое в «Брынском лесе» время было отделено от них большой исторической дистанцией.

Говоря о возможных литературных источниках некрасовской «Псовой охоты», мы указали выше на журналистику XVIII века. Но к ним следует причислить также и источник менее отдаленный, — критические статьи Белинского, особенно его четвертую статью о народной поэзии (1841). Объясняя в ней причины унылого тона русских песен, Белинский писал: «Вспомните кровавое самовластительство Грозного <...> Вспомните быт русского крестьянина того времени, его дымную, неопрятную хижину, так похожую на хлев, его поле, то орошаемое кровавым потом своего владельца, то пустое, незасеянное или затоптанное татарскими отрядами, а иногда и псовой охотою помещика <...>»⁹.

Надо полагать, что не без воздействия идей великого критика молодой А. Н. Майков в поэме «Две судьбы» (1844) в помещичьем быту, расцвеченном «затеями псарей, актеров, тру-

⁸ *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975, с. 40.

⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 441.

бачей», увидел проявление полуевропейских-полуазиатских «прихотей русского боярства»¹⁰.

Будучи восторженным почитателем статей Белинского о народной поэзии, Тургенев также, по-видимому, от Белинского унаследовал негативное отношение к помещицкой псовой охоте. В рассказе «Малиновая вода» (из «Записок охотника») Михайло Савельев, бывший дворецкий графа Петра Ильича, с грустью вспоминал минувшие времена, когда граф, не будучи даже охотником, «для важности» держал большую и дорогостоящую охоту¹¹.

Заядлым псовым охотником тщится выставить себя заурядый помещик Чертопханов. Но чахлая лошадь, на которой выезжает он в поле, сопровождаемый отошавшими собаками, производят на окружающих комическое впечатление.

Осуждающее отношение автора «Записок охотника» к псовой охоте засвидетельствовано А. А. Фетом: «Я самый плохой охотник с гончими, а с борзыми лично не охотился всю мою жизнь, — вспоминал Фет. — Недаром Тургенев, такой же ружейник, как и я, встречаясь с псовой охотой, восклицал: «Это звери, глупые звери»¹².

В цитируемых воспоминаниях Фет забыл, впрочем, упомянуть о том, что в 1858 году в «Русском вестнике» им было опубликовано стихотворение «Псовая охота», рисующее ее с большим знанием дела, необыкновенной художественной выразительностью и неподдельно охотничьим пафосом.

О своем нерасположении к псовой охоте заявил также и С. Т. Аксаков. «Я не люблю охоты, — читаем мы в его «Записках ружейного охотника», — где надобно содействие посторонних людей, иногда вовсе не охотников, и должен признаться, что не люблю ни гончих, ни борзых собак, и следовательно не люблю псовой охоты»¹³.

Ни у Фета, ни у Аксакова их нерасположение к псовой охоте не аргументируется. Другое дело — Николай Успенский. Свое неприятие псовой охоты он объясняет неприязнью к ней народной массы. В рассказе писателя «Псарня», написанном в середине 1860-х годов, читаем: «Сельские жители слышали только брех собак, звуки рогов, хлопанье арапников, ежеднев-

¹⁰ Майков А. Н. Избр. произведения. Л., Сов. писатель, 1977, с. 685.

¹¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. М.—Л., 1963, т. IV, с. 38. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹² Фет А. А. Ранние годы моей жизни. М., 1893, с. 310.

¹³ Аксаков С. Т. Записки ружейного охотника Оренбургской губернии. СПб., 1886, с. 330.

но раздававшихся в ложине, но никто из них не бывал на псарне и не знал, что там такое происходит; все, однако, считали псарню заведением незаконным и непотребным»¹⁴.

Русская литература как дореформенной, так и пореформенной поры содержит, однако, ряд изображений охоты, без подразделений ее на ружейную и псовую, без соотнесения ее с общенациональной целесообразностью и без оглядки на полемику, не затухавшую вокруг нее на протяжении целого столетия.

В качестве примера подобного рода беллетристики можно было бы указать на знаменитые «Записки мелкотравчатого» (1851—1858) Е. Э. Дриянского или, скажем, на «Очерки охоты в Малороссии» (1855) А. С. Афанасьева-Чужбинского. «Не так еще давно, — писал Чужбинский, — именно в двадцатых годах, было у нас много истинных охотников, которые все свои доходы употребляли на содержание огромнейшей псарни <...>. Теперь у нас остались лишь предания об этих знаменитых героях охоты, которые, выезжая из дому в начале осени, странствовали по нескольким губерниям, разбивали себе лагерь в отъезжем поле, жили в палатках, и месяца три предавались любимому занятию <...>. Конечно, любовь к охоте — страсть весьма извинительная и даже некоторым образом сродная человеку; почему же помещику, обладающему средствами, не держать борзых и гончих; — если хотите, охотник приносит и пользу, истребляя хищных зверей; но исключительно предаваться этому занятию и употреблять на него все свое состояние было бы как-то дико в наше время»¹⁵.

Тщательно выношенную в творческом сознании, предельно реалистическую и одновременно вдохновенно-поэтическую картину псовой охоты, напоминающую охотничьи сцены в «Пане Тадеуше» (глава четвертая) Адама Мицкевича, дал в «Войне и мире» Л. Н. Толстой. Его глубокое проникновение в психологию участников этой азартной и исполненной всяких неожиданностей и опасностей массовой «игры», опиралось на его собственный огромный охотничий опыт. В творческих замыслах писателя на протяжении двух с лишним десятилетий (от «Детства» до «Анны Карениной») изображению охотничьих сцен постоянно отводилось почетное место. Повышенное вни-

¹⁴ Успенский Н. В. Сочинения. Повести, рассказы, очерки. М., 1893, т. 2, с. 135.

¹⁵ Афанасьев (Чужбинский) А. С. Собр. соч., Спб., 1891, т. VI, с. 328—329.

мание к художественному воспроизведению различных перипетий охоты и психологических состояний увлеченного ею человека не могло не сопровождаться у Толстого интересом и к выяснению значения охотничьих занятий в жизни общества. Не принимая концепции псовой охоты, декларированной Некрасовым, Толстой, на наш взгляд, все же делал ей известную уступку. И в самом деле: голос самого Толстого слышится в словах родственника Ростовых, «дядюшки», который осуждал помещика Илагина за то, что тот обзаводится «тысячными» собаками, платя за каждую из них «по деревне». Псовая охота в сознании автора «Войны и мира» была не помещичьей забавой, а внесловным занятием. И далеко не случайно то, что истинным героем многолюдной охоты в «Войне и мире» автор сделал крепостного человека, бесстрашного и распорядительного ловчего Данилу. Прозевавший волка в ответственный момент охоты, старый граф чувствовал себя посрамленным и как заслуженную выслушал адресованную ему грубую брань старого Данилы. Исправляя промах графа, Данило тут же направляет свою лошадь наперерез волку и когда тот вскоре был окружен и облеплен собаками, Данило, быстро спешившись у самого места отчаянной схватки, «сделал падающий шаг и всею тяжестью, как будто ложась отдыхать, повалился на волка, хватая его за уши»¹⁶.

Взгляд Толстого на псовую охоту не оставался неизменным. Примечательно, что в «Анне Карениной», где дворянский усадебный быт отображен необыкновенно широко, есть сцены ружейной, но нет даже простых упоминаний о псовой охоте. Позднее, в 1909 году, Толстой осуждающе скажет: «Мне в детстве внушено было всю энергию мою направить на молодецтва охоты и войны»¹⁷.

В 1860 году в ожидании предстоящей реформы, Некрасов написал небольшое (в восемь строк) стихотворение «На псарне» (II, 91), в котором был поставлен перед русской общественностью злободневный вопрос: чем займется миллионная армия дворовых крепостных, не приспособленных к земледельческому труду, по выходе их «на волю»? После крестьянской реформы 1861 года, когда целый ряд профессий, возникших в условиях крепостнических отношений, утратил свой смысл, масса бывших «дворовых людей» (среди них было немало и тех, кто обслуживал псарные дворы) оказалась не у дел. Гав-

¹⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., М.—Л., 1930, т. 10, с. 254.

¹⁷ Там же, т. 57, с. 18.

рила Афанасьевич Оболт-Оболдуев из «Кому на Руси жить хорошо» со слезами на глазах вспоминал счастливое крепостническое прошлое, когда «семнадцать музыкантиков и двадцать два охотника» были его собственностью:

Ой — ты охота псовая!
Забудут все помещики,
Но ты, исконно-русская
Потеха! не забудешься
Ни во веки веков!

(III, 228)

Так, в 1864 году устами Оболта-Оболдуева Некрасов пропел отходную институту помещицкой псовой охоты. В пореформенную эпоху, в условиях экономического оскудения дворянского класса, количество помещичьих псарен катастрофически шло на убыль. Впрочем, в 1870—1880-е годы возникает новый тип охотничьих дворов, принадлежащих филиалам Общества охоты¹⁸.

В родственном Некрасову духе писал в конце 1880-х годов о псовой охоте М. Е. Салтыков-Щедрин. Вспоминая ушедшее в небытие прошлое родной «захолустной стороны», которая как будто «самой природой предназначена была для мистерий крепостного права» и где «по части ружейной охоты было скудно», автор «Пошехонской старины» продолжал: «Псовых охотников (конечно, помещиков), впрочем, было достаточно, и так как от охоты этого рода очень часто страдали озими, то они служили источником непрерывных раздоров и даже тяжб между соседями»¹⁹.

Создавая шаржированный образ уездного предводителя Струнникова, отличавшегося в юности «замечательным тупоумием» и «непреодолимую ленью», сатирик считает необходимым указать и на некоторые его «достоинства», а именно: Струнников «имел отличных поваров», «держал открытый стол для господ дворян, а псовая охота его даже составляла гордость целой губернии, хотя собачий лай и визг, немолчно раздававшиеся на псарном дворе, положительно отравляли существование соседей»²⁰.

Два упоминания о псовой охоте находим мы и у тематически далекого от нее Ф. М. Достоевского. То обстоятельство,

¹⁸ Один из таких дворов колоритно описан в «Рассказах охотника» (1880) И. А. Саловым — см. его Сочинения (СПб., 1909, т. 2, с. 190—230).

¹⁹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1975, т. 17, с. 9, 11.

²⁰ Там же, с. 339.

что Макар Иванович Долгорукий (из романа «Подросток»), будучи дворовым человеком у державшего большую псовую охоту барина, «выжил многие годы в ловчих»²¹, еще не дает, разумеется, оснований для сколько-нибудь серьезных умозаключений. Более обнадеживает нас в этом отношении небольшая «новелла» из «Братьев Карамазовых», которую рассказывает Алеше брат Иван, бунтующий против «обидного комизма человеческих противоречий»²² и невообразимо несправедливого мироустройства, патронируемого справедливым божественным Промыслом. Рассказчик переносит слушателя в усадьбу помещика-генерала, владеющего 2000 крепостных душ. «Псарня с сотнями собак и чуть не сотня псарей, все в мундирах, все на конях. И вот дворовый мальчик, маленький мальчик, всего восьми лет, пустил как-то, играя камнем и зашиб ногу любимой генеральской гончей <...>. Взяли его, взяли у матери, всю ночь просидел в кутузке, наутро чем свет выезжает генерал во всем параде на охоту, сел на коня, кругом него приживальщики, собаки, псаря, ловчие, все на конях <...>. Выводят мальчика из кутузки <...> раздевают донага, он дрожит, обезумел от страха, не смеет пикнуть <...>. «Ату его!» — вопит генерал и бросает на него всю стаю борзых собак. Затравил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!»²³.

Достоевский, правда, придает этому рассказу вполне благонамеренное обрамление: «Это было в самое мрачное время крепостного права, еще в начале столетия, и да здравствует освободитель народа!»²⁴. Но одно уже то, что участниками этой потрясающе бесчеловечной расправы Достоевский сделал не только изверга-генерала, но и всех служителей псарного двора, позволяет считать, что писатель был солидарен с тем взглядом на помещичью псовую охоту, который получил наиболее яркое выражение в поэтических образах Некрасова.

Размеры настоящей статьи не позволяют нам остановиться сколько-нибудь обстоятельно на различных тенденциях в трактовке проблем охотничьего промысла в русской журналистике и публицистике, в частности, — в специальной периодике (журнал «Природа и охота», «Охотничья газета» и т. п.).

²¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., Л., 1975, т. 13, с. 289.

²² Там же, т. 14, с. 214.

²³ Там же, с. 221.

²⁴ Там же.

Остановимся поэтому лишь на двух, относящихся к 1860-м годам выступлениях революционно-демократической печати.

— Первое — это прокламация «Что нужно народу?» (1861), написанная Н. П. Огаревым при участии Н. А. Серно-Соловьевича, Н. Н. Обручева и А. А. Слепцова. Разоблачая антинародную сущность действий царского правительства и сановой бюрократии, авторы прокламации провозглашали: «Свободу отняли <...> Ничему народ не учили. Деньги, что собирают на народное ученье, сорят на царские конюшни и псарни, на чиновников и ненужное войско, которое стреляло бы по народу»²⁵.

Второе — это «пятое письмо» из статьи А. И. Герцена «Концы и начала», которое было опубликовано в № 148 «Колокола» за 1862 год. Герцен в нем говорил о том, что отречься от склада жизни народной русское дворянство медленно усваивало лучшие элементы петровских преобразований и выдвинуло из своей среды бесчисленную вереницу «пьяных офицеров, забияк, картежных игроков, героев ярмарок, псарей, драчунов, секунов, серальников», «Казалось бы, — продолжал Герцен, — что могло зародиться, вырасти, окрепнуть путного на этих грядках между Аракчеевыми и Маниловыми? <...> А именно между ними развились люди 14 декабря, фаланга героев, вскормленная, как Ромул и Рем, молоком дикого зверя <...>. Это какие-то богатыри, кованные из чистой стали с головы до ног, воины-сподвижники, вышедшие сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение <...>»²⁶.

Устанавливая преемственную связь между Герценом и «поколением дворянских помещичьих революционеров», В. И. Ленин в статье «Памяти Герцена» (1912), как известно, одобрительно процитировал приведенный выше фрагмент герценовского «пятого письма».

Как видим, слово «псарь-псарни» в его метафорическом значении прочно вошло в обиход русской прогрессивной публицистики пореформенной эпохи. Тем не менее история этого слова до сих пор не привлекала еще внимания лингвистов. По крайней мере во всех словарях русского литературного языка (в том числе и в 17-томном академическом) упомянутое значение слова «псарь» не зарегистрировано. А между тем как

²⁵ Огарев Н. П. Избранные социально-политические и философские произведения. М., 1952, т. 1, с. 529—530.

²⁶ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1959, т. 16, с. 171.

на его возникновении и истории, так и на переосмыслении ряда связанных с ним слов и понятий лежит неизгладимая печать активного вторжения российской революционной демократии во все сферы идеологической борьбы с самодержавно-крепостническим строем. И важная роль в этой борьбе, как мы старались показать выше, принадлежала творчеству Некрасова.

| А. М. ГАРКАВИ |

**СТИХОТВОРЕНИЕ Н. А. НЕКРАСОВА
«БЛАЖЕН НЕЗЛОБИВЫЙ ПОЭТ...»
В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЛЕМИКЕ
СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА**

Стихотворение «Блажен незлобивый поэт...» (1852) неоднократно упоминалось в полемике «пушкинского» и «гоголевского» направлений. Но широко известны лишь некоторые из таких упоминаний. Мы попытаемся более полно охарактеризовать споры, развернувшиеся вокруг стихотворения. Они интересны как яркий эпизод из истории литературного движения середины прошлого века. Кроме того, они проливают дополнительный свет на смысл и значение некрасовских стихов.

На скрытой полемике со стихотворением «Блажен незлобивый поэт...», видимо, построено рассуждение о Пушкине и Гоголе в программной статье А. В. Дружинина «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений».

Некрасов в своем стихотворении, как известно, солидаризировался с сатириком, которому противопоставлен «незлобивый поэт». Прославляя деятельность сатирика, бичующего отрицательные явления действительности, Некрасов тем самым ратовал за передовое, гражданское направление в литературе. Образ сатирика ассоциировался с Гоголем, тем более, что стихотворение было опубликовано сразу после смерти Гоголя; но имя сатирика в этой публикации названо не было. Не было названо и имя «незлобивого поэта». Дружинин же как бы раскрыл эти анонимы и назвал оба имени: сатирик — Гоголь, «незлобивый поэт» — Пушкин. В противоположность Некрасову Дружинин, истолковывавший пушкинское наследие в духе

«чистого искусства», старался доказать превосходство «незлобиво-го» творчества над сатирическим. Ничуть не скрывая своих полемических целей, он воинственно заявлял: «Против того сатирического направления, к которому привело неумеренное подражание Гоголю, — поэзия Пушкина может служить лучшим орудием»¹. Сетуя на то, что пушкинские «Повести Белкина» не имели успеха, в то время как сатирические повести Гоголя имели огромный успех, Дружинин рассуждал так: «Если Пушкин ласково смотрел на нашу сельскую жизнь и если шутка его была незлобива, то на каком основании смеем мы требовать от него сатиры и карающего юмора?»². И еще — снова о Пушкине и по поводу «Повестей Белкина»: «Счастлив человек, выносящий из жизненного опыта подобную незлобизость, подобную способность к улыбке, подобное радушие к людям, подобную зоркость взгляда на всю ясную сторону жизни! Иногда на идиллию надо иметь более сил, чем на драму в мизантропическом вкусе; очень часто сатира дается легче, чем милая шутка»³. Все это противостоит стихам Некрасова, в которых утверждалось, что тернист именно путь сатирика, преследуемого недоброжелательной толпой и постоянно сомневающегося в своих творческих силах. Замечания Дружинина контрастируют по смыслу и с той строфой некрасовского стихотворения, в которой говорится, что незлобивый поэт избалован успехом у читателей и что само творчество дается ему легко:

Ему сочувствие в толпе,
Как ропот волн, ласкает ухо;
Он чужд сомнения в себе —
Сей пытки творческого духа <...>

Примечательно, что при характеристике Пушкина Дружинин употребил те самые слова, которыми Некрасов описал «незлобивого поэта» и его творчество: кроме довольно редкого эпитета «незлобивый» (повторенного в статье несколько раз, иногда с вариацией: незлобивый), также эпитеты «великий» и «спокойный»⁴. Сатиру же Дружинин, как и Некрасов, характеризовал эпитетом «карающий»⁵.

¹ Библиотека для чтения, 1855, т. 130, № 4, отдел «Науки и художеств», с. 79.

² Там же, с. 78.

³ Там же.

⁴ См.: Там же, с. 80, 85.

⁵ См.: Там же, с. 78.

Все эти смысловые антитезы и словесные переключки вряд ли случайны. Речь должна идти, очевидно, не просто о различии литературных мнений, а о сознательной полемике Дружинина с Некрасовским стихотворением, тем более что, как известно, Дружинин полемизировал с ним и в других статьях (в которых содержались выпады против некрасовской формулы «любовь — ненависть») ⁶.

Концепцию некрасовского стихотворения пояснил и развил Чернышевский в первой статье из цикла «Очерки гоголевского периода русской литературы». Как известно, цитаты из стихотворения содержатся в следующей фразе Чернышевского, где «незлобивый поэт» оценивался как художник, стоящий в стороне от общественной борьбы, а сатирик — как писатель-гражданин: «Никогда «незлобивый поэт» не может иметь таких страстных почитателей, как тот, кто, подобно Гоголю, «питая грудь ненавистью» ко всему низкому, пошлому и пагубному», «враждебным словом отрицанья» против всего гнусного «проповедует любовь» к добру и правде» ⁷. Здесь цитаты из некрасовского стихотворения закавычены самим Чернышевским. Но текст Чернышевского связан со стихотворением не только цитатно. В статье Чернышевского целый обширный абзац («Как ни справедливы мысли о значении Гоголя <...>» и т. д.), который представляет собою рассуждение о писателях-художниках и писателях-гражданах, и следующий небольшой абзац («Гоголю многим обязаны...» и т. д.) явно написаны под впечатлением процитированных стихов. Симпатии Чернышевского, как и Некрасова, на стороне писателей-граждан, которые, по его мнению, выполняют более важную роль в общественной жизни. Конкретизируя эту концепцию, Чернышевский назвал западноевропейских писателей-художников (Вальтер Скотта, Ламартина, Шатобриана, Гете) и писателей-граждан (Жорж Санд, Беранже, «даже» Диккенса и «отчасти» Теккерея). В русской литературе, по Чернышевскому, крупнейшим представителем первого типа писателей был Пушкин, крупнейшим представителем второго типа — Гоголь. Чернышевский страстно выступал против распространенного мнения, которое ставило Гоголя ниже, чем Пушкина. «До сих пор, — писал он, — еще остается много людей, восстающих

⁶ См.: Дружинин А. В. Соч. Спб., 1865, т. VIII, с. 293—294; 1867, т. VIII, с. 468.

⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., Гослитиздат, 1947, т. III, с. 21—22.

против Гоголя. Литературная судьба его в этом отношении совершенно различна от судьбы Пушкина. Пушкина давно уже все признали великим, неоспоримо великим писателем; имя его — священный авторитет для каждого русского читателя и даже не читателя <...>». И здесь статья Чернышевского перекликается со стихами Некрасова, в которых говорилось, что сатирика не понимают, недооценивают, тогда как «незлобивого поэта» все считают великим («Дивясь великому уму, Его не гонят, не злословят <...>»).

Чернышевский полагал, что творчество Пушкина признано всеми, творчество же Гоголя — лишь передовыми читателями. Но зато, — считал Чернышевский, — у Пушкина не может быть таких страстных почитателей, как у Гоголя («Никогда «незлобивый поэт» не может иметь таких страстных почитателей <...>»). Любопытно, что, строя свои рассуждения почти по канве некрасовских стихов, Чернышевский лишь в той фразе, где он эти стихи цитирует, вступает с ними в некоторое противоречие. Ведь в стихах говорилось, что у сатирика нет друзей, а есть только враги («<...> каждый звук его речей Плодит ему врагов суровых», «Со всех сторон его клянут»). Чем объясняется это противоречие? Думается, лишь тем, что стихотворение имело характер эстетической декларации, оно поднимало вопрос о литературной судьбе писателей двух разных типов, но не претендовало на точное описание конкретных обстоятельств литературной борьбы; Чернышевский же назвал имена, описал конкретные обстоятельства. Кстати сказать, когда Некрасов охарактеризовал те же самые обстоятельства борьбы за гоголевское наследие (в поэме «В. Г. Белинский», которую он создал весной 1855 г., т. е. после стихотворения «Блажен незлобивый поэт...», но до статьи Чернышевского), он упомянул не только врагов, но и почитателей Гоголя: «К нему (Гоголю,—А. Г.) под знамя приносил Запас идей, надежд и сил Кружок еще несмелый, тесный <...>» и т. д. С другой стороны, Чернышевский в своей статье, вслед за некрасовскими стихами, сказал и о врагах Гоголя («Он имел славу возбудить во многих вражду к себе»). Таким образом, расхождения между Чернышевским и Некрасовым в оценке конкретных обстоятельств борьбы за гоголевское наследие по сути дела не было.

Интерпретация некрасовского стихотворения в статье Чернышевского противоположна тому, что утверждал Дружинин. Но вот что любопытно: и Дружинин, и Чернышевский, истолковывая стихотворение (каждый по-своему), назвали имена

Пушкина и Гоголя, которые в нем упомянуты не были. Может быть, это лишь позднейшая трактовка полемистов, связанная с новыми обстоятельствами литературной борьбы? Правда, имя Гоголя почти подразумевалось в стихах, но, может быть, имя Пушкина критики, так сказать, «подставили» искусственно? Вряд ли. Ведь от появления стихов до появления статей прошло всего 3 года. К тому же в пору появления стихов (в 1852 г.) Дружинин принадлежал к кругу «Современника» и, вероятно, был в курсе разговоров, которые велись там о них. Статья же Чернышевского была опубликована в самом «Современнике», — Некрасов, как редактор журнала, мог бы как-то выразить несогласие с трактовкой своего стихотворения, если бы считал ее произвольной и неверной. Полагаем, что и для самого Некрасова «образцом», «эталоном» «незлобивого поэта» был прежде всего Пушкин. Это подтверждается и творческой историей стихотворения, если понимать ее в широком смысле.

* * *

Еще Ап. Григорьев в статье «Стихотворения Н. Некрасова» (1862) сопоставил стихотворение «Блажен незлобивый поэт...» с лирическим отступлением о двух типах писателей, которым открывается 7-я глава «Мертвых душ»⁸. Исследователи считают это лирическое отступление источником стихотворения.

Связь между стихами и лирическим отступлением несомненна. Она прослеживается и в содержании, и в композиции, и даже в отдельных выражениях. Следуя за Гоголем, Некрасов построил свое стихотворение на антитезе: писателю, пользующемуся огромным успехом, противопоставлен другой писатель, непризнанный и гонимый, но глубже понимающий назначение искусства. О первом писателе — у Гоголя: «Счастлив писатель <...>» и т. д.; у Некрасова: «Блажен незлобивый поэт...» и т. д. О втором писателе — у Гоголя: «Но не таков удел, и другая судьба <...>», и дальше говорится о его горестной судьбе; у Некрасова: «Но нет пощады у судьбы...» и т. д. И все же гоголевский текст не является единственным источником стихотворения.

Противопоставления двух типов писателей, двух типов ху-

⁸ См.: Григорьев *Аполлоц*. Литературная критика. М., Худож. литература, 1967, с. 448—449.

дожественного творчества были распространены в литературной полемике середины прошлого века. Это было обусловлено бурным развитием русского критического реализма, неустанными поисками новых творческих путей и решений. К таким противопоставлениям любил прибегать Белинский.

Схематизируя, можно все эти противопоставления разделить на две группы.

Первая группа — противопоставления по художественному методу. Приукрашиванию действительности противопоставлялся ее правдивый показ, величественному (подчас — ложно-величавому) или идеализированному изображению жизни — раскрытие ее повседневных проявлений. Пользуясь современной терминологией, можно было бы сказать: дореалистическому творчеству противопоставлялся реализм. Еще в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) Белинский писал: «Итак, поэзию можно разделить на *идеальную и реальную* <...> Кажется, что последняя, родившаяся вследствие духа нашего положительного времени, более удовлетворяет его господствующей потребности»⁹. Позже, в итоговой статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», Белинский нарисовал широкую картину истории русской литературы более чем за столетие. Он писал, что развитие литературы, начиная с поэзии Кантемира и Ломоносова, шло «двумя руслами»: «В лице Кантемира русская поэзия обнаружила стремление к действительности, к жизни, как она есть, основала свою силу на верности натуре. В лице Ломоносова она обнаружила стремление к идеалу, поняла себя, как оракула жизни высшей, выпренней, как глашатая всего высокого и великого»¹⁰. По мнению Белинского, эти «два русла» иногда сливались (в поэзии Державина и особенно Пушкина), иногда же шли раздельно. Представителями «идеальной поэзии» Белинский считал Карамзина, Дмитриева, отчасти Жуковского, представителями «реальной поэзии» — Фонвизина и Крылова¹¹. Высшим достижением «реальной поэзии», по Белинскому, явилось творчество Гоголя, который по верности изображения действительности значительно превзошел других писателей. Что же дало Гоголю возможность добиться таких результатов? На этот

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., Изд-во АН СССР, 1953, т. 1, с. 270.

¹⁰ Там же, т. X, с. 289.

¹¹ См.: Там же, с. 290.

вопрос Белинский отвечал так: «Для этого нужно было обратить все внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных, а не на приятные только исключения из общего правила, которые всегда соблазняют поэтов на идеализирование <...>»¹². К группе противопоставлений по художественному методу всецело относится и лирическое отступление в «Мертвых душах», которое в конкретных характеристиках писателей обоих типов перекликается с процитированными суждениями Белинского.

Но в стихотворении «Блажен незлобивый поэт...», хотя одним из его источников и был гоголевский текст, два типа писателей противопоставлены по другому признаку — по общественной значимости.

Противопоставления такого рода образуют уже другую группу, которая также имела свою традицию. Белинский указывал, что особое значение в жизни общества принадлежит сатире. В этом отношении сатира противопоставлялась искусству «миролюбивому», не разоблачавшему отрицательные явления действительности. Высшим достижением русской сатиры Белинский считал творчество Гоголя, высшим достижением искусства «неразоблачительного» — творчество Пушкина. Эти два великих имени сопоставлялись в статьях Белинского многократно, причем не раз в данной связи. Еще в 1842 г. в статье о «Мертвых душах» (по поводу брошюры К. Аксакова) Белинский писал: «Мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени <...>»¹³. В статье 1846 г. о Некрасовском «Петербургском сборнике» (которая, конечно, должна была особенно запомниться Некрасову) Белинский отмечал, что у Гоголя оказалось гораздо больше врагов, чем у Пушкина: «Много встретил себе врагов талант Пушкина, но несравненно более явилось преданных ему друзей, восторженных почитателей <...> Как всякий великий талант, Гоголь скоро нашел себе восторженных поклонников, но число их было уже далеко не так велико, как у Пушкина. Можно сказать, что как на стороне Пушкина было большинство, так на стороне Гоголя — меньшинство: большинство же было сначала решительно против Гоголя»¹⁴. Притом, противопоставляя двух великих русских

¹² Там же, с. 294.

¹³ Там же, т. VI, с. 259.

¹⁴ Там же, т. IX, с. 543.

писателей, Белинский к обоим относился с восхищением и преклонением. В уже цитированной статье о «Мертвых душах» он писал: «Гоголь, как и Пушкин, действительно напоминают собою величайшие имена всех литератур»¹⁵.

Эти суждения Белинского о Пушкине и Гоголе находят себе близкую аналогию в стихах о «незлобивом поэте» и поэте-сатирике. Некрасов отдавал предпочтение сатирику перед «незлобивым поэтом» по признаку социальной значимости — совершенно подобно тому, как Белинский отдавал предпочтение Гоголю перед Пушкиным. Некрасов писал, что «незлобивого поэта» приветствуют друзья, а сатирика преследуют враги, — это напоминает сказанное Белинским о Пушкине и Гоголе. Наконец, Некрасов оценивал «незлобивого поэта» и сатирика как двух гениев (он писал о первом как о великом уме, а о втором — как о «благородном гении») — столь же высоко оценивал Белинский Пушкина и Гоголя. Все это позволяет отнести статьи Белинского к кругу источников некрасовского стихотворения. Подходя к стихотворению с этой стороны, надо опять-таки сделать вывод, что ближайшим прообразом «незлобивого поэта» был Пушкин, а ближайшим прообразом сатирика — Гоголь.

Однако бесспорной считается лишь вторая часть этого вывода. Вопрос же о Пушкине как о прообразе «незлобивого поэта» заслуживает особого рассмотрения. Мысль, что прообраз «незлобивого поэта», был Пушкин, высказывалась не только в дореволюционной критике, но и в советском литературоведении. Этой точки зрения придерживался, в частности, И. Н. Розанов (в статье 1938 г.)¹⁶, но серьезных аргументов в ее пользу он не привел.

В статье М. М. Буркиной (1955) говорилось, что «незлобивый поэт» есть олицетворенное представление о таких поэтах «чистого искусства», как А. А. Фет, А. Н. Майков и другие¹⁷. Это мнение отверг М. М. Гин, справедливо указавший, что в 1852 г. (когда было написано стихотворение «Блажен незлобивый поэт...») деятели «чистого искусства» еще не пользовались большой известностью, тогда как в стихотворении «речь

¹⁵ Там же, т. VI, с. 258.

¹⁶ См.: *Розанов И.* Некрасов о Пушкине и Гоголе.— Лит. учеба, 1938, № 1, с. 74.

¹⁷ См.: *Буркина М. М.* Поэтические декларации Н. А. Некрасова (50-е годы) — учен. зап. Ростовского-на-Дону пед. ин-та. Кафедра литературы. 1955, вып. 1, с. 122—132.

идет о маститом, всеми признанном поэте <...>»¹⁸. Его возражение можно даже усилить: речь идет о великом поэте. Но М. М. Буркина (и не только она) упорно избегала даже самой постановки вопроса о возможном критическом подходе Некрасова к наследию Пушкина.

Стремление «выпрямить» литературную преемственность Пушкин — Некрасов проявилось между прочим в необоснованном препирательстве М. М. Буркиной с К. И. Чуковским по поводу некрасовского стихотворения «Муза» (1852). Вопреки мнению М. М. Буркиной, прав был К. И. Чуковский, установивший, что в стихотворении «Муза» Некрасов полемизировал с пушкинским «Наперсница волшебной старины...», противопоставив пушкинскую «ласково поющей и прекрасной» Музе свою демократическую Музу¹⁹. Заметим, что характеристика «незлобивого поэта», с его «миролюбивой лирой», близка к характеристике пушкинской Музы, «ласково поющей и прекрасной», из стихотворения «Муза»: «незлобивый», и «ласковый» — это ведь почти синонимы. Факт полемики Некрасова с Пушкиным по вопросам эстетики в стихотворении «Муза» является лишним доводом в пользу того, что и в стихотворении «Блажен незлобивый поэт...», которое было написано в том же 1852 г., мог содержаться полемический выпад, в какой-то мере задевавший Пушкина.

Наконец, недавно М. М. Гин высказал предположение, что, говоря о «незлобиво поэте», Некрасов имел в виду В. А. Жуковского²⁰. Вряд ли это так. М. М. Гин ссылается прежде всего на несколько строк на смерть Жуковского, появившихся в «Современнике». Строки эти, как убедительно доказал М. М. Гин, принадлежат Некрасову, и в них Жуковский сопоставлялся с Гоголем, умершим на полтора месяца раньше; но об эстетических проблемах, которым целиком посвящено стихотворение «Блажен незлобивый поэт...», здесь вообще не было речи. Оценка поэзии Жуковского в этих строках, несмотря на их некрологический характер, была несколько двусмысленной («совершил и закончил свое поприще», в отличие от Гоголя, который умер «в цвете лет и сил»), и это, как показывают

¹⁸ Гин М. От факта к образу и сюжету. М., Сов. писатель, 1971, с. 173. Статья М. Гина о стихотворении «Блажен незлобивый поэт...» впервые была напечатана в «Вопросах литературы» (1967, № 5).

¹⁹ Подробнее об этом см.: Гаркави А. М. Из разысканий о Некрасове. — В кн.: О Некрасове. Статьи и материалы. Ярославль, 1971, вып. III, с. 298—299.

²⁰ См. названную статью М. Гина.

приведенные самим же М. М. Гином материалы, вызвало раздражение консерватора П. А. Плетнева.

В виде параллели к некрасовскому стихотворению М. М. Гин ссылается на славословия реакционеров (Ф. В. Булгарина и других) в честь Жуковского, которого они всячески возвеличивали. Это также отнюдь не убеждает в том, что «незлобивый поэт» у Некрасова — это и есть Жуковский. Ведь Некрасов в 1852 г., конечно, не мог солидаризироваться с оценкой Жуковского как великого поэта. Между тем в некрасовском стихотворении «незлобивый поэт» охарактеризован как поэт подлинно великий, уступающий сатирику не по силе таланта, а по общественной значимости своего творчества. Так можно было писать о поэте ранга Пушкина.

Вообще все, что говорится в стихотворении о «незловивом поэте», вполне соответствует представлениям передовых читателей и критиков середины прошлого века о Пушкине: в творчестве его «мало желчи, много чувства», искусство его «спокойное», он «гнушается» «дерзкою сатирой», он обладает «великим умом», он, наконец, признан всеми (заметим, всеми, а не кружком друзей или почитателей) как великий поэт.

Однако мы считаем неправильным прямолинейный вывод, что «незловивый поэт» в некрасовском стихотворении — это Пушкин, а сатирик — Гоголь. Оба эти образа имеют обобщенный характер и весьма далеки от своих реальных прототипов.

Сказанное в полной мере относится и к образу сатирика, несмотря на то, что он был создан, несомненно, под впечатлением смерти Гоголя. Характерно, что Некрасов придал сатирику взгляды, свойственные не столько Гоголю, сколько революционным демократам (проповедь «любви» «враждебным словом отрицанья» и т. п.). Выше уже говорилось, что Некрасов наделил своего сатирика сплошным враждебным окружением, какого не было у Гоголя. Образ сатирика — опозитивированный, условно-поэтический, и совершенно справедливо Ю. Н. Тынянов указал на его родство с образом гонимого поэта-Пророка в стихотворении Лермонтова «Пророк»²¹, а Ап. Григорьев видел в нем черты «поэтов обличения и кары», таких, как Лермонтов, Гоголь и сам Некрасов²².

Обобщен, типизирован и образ «незловивого поэта». И ассоциируется он не столько с подлинным Пушкиным, сколько с

²¹ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с. 18—19.

²² См.: Григорьев Аполлон. Литературная критика, с. 449.

тем односторонне интерпретированным Пушкиным, которого знали критики и читатели середины прошлого века. Это — поэт-«олимпиец», великий и общепризнанный, удалившийся от общественной борьбы, поэт, о котором можно сказать, что его удел «блажен», что «современники ему при жизни памятник готуют».

Вообще в образе «незлобивого поэта» неправомерно было бы выискивать какие-либо конкретные черты Пушкина, равно как и в образе сатирика — конкретные черты Гоголя. Но масштабы Некрасов указал ясно: речь идет о двух поэтах — великих, гениальных. Обобщенно эти два типа поэтов могут быть обозначены так: поэт-художник и поэт-гражданин.

Е. П. НИКИТИНА

СПОРЫ О НЕКРАСОВЕ И ТЮТЧЕВЕ В ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ГОДЫ (1912—1916)

В начале XX века и особенно в предреволюционные годы восприятие классического искусства в читательской и литературной среде было чрезвычайно своеобразным и тревожным. Классика вторгалась в судьбы современной литературы тогда, когда служила идеалом и образцом, и тогда, когда была объектом неприятия или сознательной фальсификации. Обсуждение классического наследия в печати выходило за литературные рамки и отражало борьбу социальную, политическую. Революционное движение масс в России явилось основой резких перемен в социальной биографии писателя и читателя. Развитие литературы теперь больше, чем когда-либо, определялось демократическим читателем, мощно заявившим о себе еще в 1905 году. Ленин, разоблачая ренегатиствующих кадетских публицистов, писал о широком распространении демократической книжки в годы первой русской революции, напомнив при этом известные некрасовские строки из поэмы «Кому на Руси жить хорошо». К началу нового революционного подъема и в связи с проблемами, вставшими перед рабочей демократией в период империалистической войны, В. И. Ленин пишет работы, отстаивающие идейную чистоту классического наследия от нападков веховцев, либерально-буржуазных публицистов, работы, обосновывающие важнейшие научные положения о связи

русской классической литературы с освободительным движением. Ленин указывает на особую роль революционно-демократической литературы, на значение поэзии Некрасова, идей Белинского и Гоголя для пролетариата, для нового демократического читателя России.

Некрасовский читатель становится той фигурой, которая определяла будущую судьбу литературы. Мимо него еще можно было пройти, но равнодушие к нему таило в себе зерна большого драматизма, обрекало существование поэтических созданий и критических выступлений на короткий срок или длительное забвение. Настоячивая борьба велась в связи с изданиями сочинений Некрасова и пропагандой его творчества. Демократическая печать выступала против цензурных и других государственных ведомств, препятствующих изданию дешевых полных собраний сочинений поэта. Все чаще раздавались голоса, требовавшие дать народу научную книгу о писателях XIX века. По наблюдению авторов ряда журналов читатель-крестьянин, читатель-пролетарий, демократический интеллигент вытесняли избранную публику, многие понимали, что демократические классы просыпаются к художественному восприятию.

Реакционная критика тоже учитывала эти изменения и пыталась приспособить Некрасова к своим задачам и целям. Дерзкие попытки такого рода были предприняты многоопытным и маститым критиком Д. С. Мережковским. В 1912—1913 годах Мережковский прочитал в нескольких городах публичные лекции «Тайна Некрасова» и «Тайна Тютчева», а в 1915 году вышла его книга «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев». Обсуждение лекций, статей и книги в печати носило характер литературного скандала, что определялось и неожиданностью позиции критика, резкостью и вздорной парадоксальностью его приговоров. Острота возникшего затем спора объяснялась остротой поставленных Мережковским вопросов, при обосновании которых он столкнул имена двух поэтов, один из которых — Тютчев — был знаменем символистов в течение двух десятилетий, другой — Некрасов — вновь становился программным, первым в ряду классических имен для читателей демократической среды.

Мережковский проводит противопоставление Тютчева и Некрасова, вписывая творчество их в разное историческое время, указывая на служение идеалам поколений-антагонистов. «Тютчев и Некрасов — воплощенное отрицание и утверждение русской революционной общественности — это,

в самом деле, два полюса, которыми определяется вся грозная сила, все магнитные токи русской поэзии, а, может быть, и русской действительности. Ведь именно Тютчев для нас, «детей», — то же, чем был Некрасов для наших «отцов»: не только поэт, но и пророк, учитель жизни.

Жить по Тютчеву значит умереть для Некрасова, жить по Некрасову значит не родиться для Тютчева. Некрасов и Тютчев встречаются в наших сердцах, как враги на поле битвы; как солнце и месяц <...>¹.

И далее, вновь воспользовавшись поэтическими сравнениями Тютчева, Мережковский находит эту антитезу в разных эпохах: в 60-е годы и канун XX века. «Во дни Некрасова, в морозно-солнечные дни русской общественности, в рабочие будни 60-х годов, не видно было Тютчева, как дневного месяца...

Настала ночь Некрасова — и засиял Тютчев»².

Повторив распространенную в те годы мысль о Тютчеве как о родоначальнике новейшей (декадентской) поэзии, Мережковский делает крутой поворот и дает этому факту неожиданную для его прежних выступлений, оценку: «Русская поэзия больна, потому что больна Россия. Больна, заражена, отравлена. Чистейший кристалл этого яда или чистейшая культура этой бациллы — в Тютчеве. И никто не знает о нем, как зараженные не знают о первом больном»³.

«Его болезнь — наша: индивидуализм, одиночество, безобщественность»⁴. Обосновывая свой «приговор» Тютчеву, Мережковский вульгаризовал и публицистически перетасовал как будто неоспоримые и общепринятые положения о его поэзии.

«Рецепция Тютчева» в разные периоды истории русской поэзии (и даже на протяжении двух десятилетий) претерпевала серьезные изменения. Темы и мотивы Тютчева, зазвучавшие в стихотворных опытах поэтов конца XIX — начала XX веков, выделяли в поэзии Тютчева одну сторону и отсекали другие. Этот процесс достаточно сложен и показателен для судеб поэзии указанного периода. В суждениях Мережковского были отзвуки статьи В. Соловьева, заметные ранее в программных заявлениях поэтов и критиков символистского направления. Но Мережковский прихотливо переиначивал и их сужде-

¹ Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев. Пг, 1915, с. 7.

² Там же.

³ Там же, с. 12.

⁴ Там же, с. 13.

ния на свой образец. Статья же его о Некрасове представляет собой такое казуистическое переплетение как будто бы разительно радикальных и правдиво-обличительных заявлений с клеветническими выпадами самого реакционного толка, что выявить истинный идейно-общественный смысл этих узоров хитроумия не так просто. «Удобная» для цитирования в отдельных извлечениях, в общей своей концепции статья фальсифицирует суть некрасовской поэзии. Тем не менее весь ее строй позволяет понять сложность идейно-литературной борьбы кануна революции.

Исключая самую сердцевину поэтического мира Тютчева — «животворный океан природы», «цветение, благоухание, сияние земного мира», — Мережковский опирается не только на широко распространенные толки декадентов, но и ссылается на авторитет Некрасова-критика. Мережковский подробно цитирует известную статью Некрасова о Тютчеве и делает его глашатаем своих идей. Вот, например, как толкуется замечание Некрасова о стихотворении «Есть в светлости осенних вечеров». Некрасов пишет: «впечатление, которое испытываешь при чтении этих стихов, можно только сравнить с чувством, какое овладевает человеком у постели молодой умирающей женщины, в которую он был влюблен»⁵. Некрасов видит в этих стихах «превосходный пример удивительной способности г. Ф. Т. охватывать характеристические черты картин и явлений природы» и признает тот талант «сильным и самобытным», которому «дано затрагивать такие струны в человеческом сердце»⁶. Мережковский же, не приводя никаких других примеров из статьи «Современника», поясняет мысль Некрасова с помощью стихотворения «Последняя любовь»: «Смерть и влюбленность. Вся природа — сквозь смерть и влюбленность.

О, ты последняя любовь,
Ты и блаженство и безнадежность!

Этими двумя намеками — на бурю смерти, бурю хаоса, и на влюбленность, начало космоса — проникает Некрасов в тайну Тютчева, как никто из критиков»⁷. Мережковского не смущает, что с помощью стихотворения «Последняя любовь» Некрасов не мог никуда «проникнуть», так как статья «Русские

⁵ Некрасов, Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., ГИХЛ, 1950, т. 9, с. 207.

⁶ Там же.

⁷ Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев, с. 6.

второстепенные поэты» была написана им в 1848, а стихотворение «Последняя любовь», как указывается в современных изданиях Тютчева, «между 1852 и 1854 годом». Разумеется, этого стихотворения нет в тексте некрасовской статьи, о которой пишет Мережковский.

Некрасов действительно «как никто из критиков» декадентского толка проникает в «тайну Тютчева», называя ее не «тайной», а просто главным достоинством. «Главное достоинство стихотворений г. Ф. Т. заключается в живом, грациозном, пластически верном изображении природы. Он горячо любит ее, прекрасно понимает, ему доступны самые тонкие, неуловимые черты и оттенки ее, все это превосходно отражается в его стихотворениях»⁸. В подтверждение Некрасов перепечатывает стихотворения, среди которых есть и используемые затем в своих целях Мережковским. Но если Некрасова восхищает в них меткость и полновесность слова, искусство расположить оттенки, сила поэтической образности и верность предмету, то Мережковский в тех же примерах и образных параллелях Тютчева — Пушкина, Тютчева — Лермонтова, приводимых Некрасовым, усматривает истоки «смертоносных» идей. Конечно, постижение Тютчева усложнилось в XX («космическом!») веке. Однако свежесть, истинность первоначальных оценок Некрасова сохраняется и сегодня, являясь частью фундамента современного знания. Мережковскому же Некрасов — автор статьи о Тютчеве — противостоит нерушимо.

Каким же рядом с Тютчевым предстает Некрасов-поэт и где основания для сближения их в одной концепции?

Несколько общих вступительных положений статьи «Тайна Некрасова» касались тех действительных изменений — читательских, общественных — по отношению к Некрасову, которые уже невозможно было не замечать. Мережковский прав (и не он первый), объясняя возрождение интереса к Некрасову не юбилейными и внешними, а более глубокими причинами: «бывают години вещи не в памяти чисел, а в памяти сердца. Кажется, именно сейчас такая годовщина наступает для Некрасова»⁹. Мережковский как будто бы восстает против эстетизма, против отношения к искусству как самодовлеющей ценности («эстетизм становится пошлостью хуже всех печных горшков»). Новый всемирно-исторический этап истории и лите-

⁸ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 9, с. 205.

⁹ Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев, с. 17.

ратуры отличается особой ролью народа, демократизмом и вторжением политики во все области.

«А политика, тоже сейчас, на наших глазах, в великих восстаниях и освобождениях народных, в демократии, — самое грозное и грозное из всех явлений всемирно-исторических: если оно не прекрасно, то и гроза тоже.

Мы, так называемые «господа» — олимпийцы сомнительные; народы — титаны несомненные. Искусство может быть олимпийским или титаническим. Характерна следующая за этим утверждением лукавая оговорка: «А какое прекраснее, этого пока еще никто не знает»¹⁰.

Весь ход дальнейших рассуждений Мережковского не соприкасается ни с «политикой», ни с насущными социальными проблемами, ни с раскрытием народного содержания поэзии Некрасова. Он даже не признает за Некрасовым таких заслуг. «Некрасов хотел сделать искусство всенародным — пусть неудачно, преждевременно (!), но все же хотел, первый и, кажется, доньше единственный из всех великих русских поэтов»¹¹.

Мережковский и здесь говорит не о том очевидном, что подразумевается и подразумевалось демократической критикой уже тогда, когда произносились слова «народное и всенародное» искусство. Пути к такому искусству, как следует из «теории» Мережковского, могут быть только религиозно-нравственными: «Но уже и теперь на челе демократии — тот же язык огненный, знамение Духа, как некогда на челе церкви. Искусство было соборным — церковным; оно, может быть, будет соборным — народным»¹². И если ныне безмолвствующий народ заговорит когда-нибудь, то, риторически вопрошает Мережковский, его голос «не будет ли тою новою песнью, хвалою Всевышнему, которая предсказана, как прекраснейшее, что может быть людьми достигнуто?»¹³. Пока же Некрасов «величайший из русских поэтов» «не для всей России, а для маленькой кучки людей, осажденных в крепости», то есть интеллигенции, видящей будущее России в боге. Главный пафос жизни и поэзии Некрасова Мережковский видит в страсти к страданию (перетолковывает Достоевского), в муках больной совести и в подспудной, неосознанной жажде спасения, веры.

¹⁰ Там же, с. 25.

¹¹ Там же, с. 26.

¹² Там же, с. 26.

¹³ Там же.

«Уж не то ли с ним происходит, что с дядею Власом, который тоже был великим грешником, но, увидев тьму кромешную, покаялся и «сила вся души великая в дело божие ушла?». Мережковский наспех оговаривается, что религиозный уровень Некрасова был тот же, что и у всех русских людей «среднего интеллигентского сознания», Некрасов не понимал, «что русская совесть есть явление порядка не только нравственного, но и религиозного»¹⁴. «Но так ли чувствовал» автор, написавший строки:

«Его еще покамест не распяли,
Но час придет — он будет на кресте;
Его послал бог гнева и печали,
Раbam¹⁵ земли напомнить о Христе».

«Если не сознавал, то чувствовал» — такая логика кажется критику вполне убедительной.

Мережковский тщательно вычитывает все места в текстах поэта, где речь идет о Христе, и «оприходует» их себе на пользу. И, прежде всего, много цитируется известное лирическое обращение в поэме «Тишина»: «войди! Христос наложит руки»¹⁶. Правда, он не замечает, например, строфы из «Современной оды»:

Не гнушаешься темной породой:
«Братья нам по Христу мужички!»
И родню свою длиннородую
Не гоняешь с порога в толчки.

Эту сатиру можно было бы в определенном смысле переадресовать самому Мережковскому.

Добродетель «народолюбия», которую высмеивал Некрасов в «Современной оде», украшала и статью «Тайна Некрасова». Она исчерпывалась несколькими эффектными, поразившими воображение современников, декларациями.

Тот факт, что Некрасов был приспособлен к новым публицистическим задачам, особенно очевиден из сравнения новой статьи Мережковского с его прежними. В 1912 г., менее чем за

¹⁴ Там же, с. 58, 52.

¹⁵ Мережковский цитирует по изданию: «Стихотворения Н. Некрасова» в 4-х т. Спб., 1879. Во всех остальных и современных полн. собр. соч. и писем: Ц а р я м земли напомнить о Христе (см.: Полн. собр. соч. и писем, т. 2, с. 381, 599).

¹⁶ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 2, с. 42; см.: Мережковский. Полн. собр. соч. Спб.—М., Изд. т-ва М. О. Вольф, 1912, т. XV, с. 269—270; *Он же*. Две тайны русской поэзии, с. 54.

год до публичных выступлений с лекциями о «тайнах» Тютчева и Некрасова, вышел в свет XV том полного собрания сочинений Мережковского, где была перепечатана известная статья 1893 г. «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»¹⁷, которая в свое время явилась манифестом русских декадентов. В ней Мережковский менее туманно, не разрывая текста вставными пассажами, как в статьях 1913—1915 гг. прямо противопоставляет Некрасова — вечного поэта — Некрасову-утилитаристу, холодному прозаику.

Некрасов и Тютчев сходятся у Мережковского в одной точке, «в вере». «Если бы Некрасов понял, что свобода есть бог, если бы Тютчев понял, что любовь есть бог, то соединились бы две тайны русской поэзии»¹⁸. Мережковский надеялся увидеть торжество этих идеалов в потомках.

Многочисленные отклики, последовавшие на книгу Мережковского справа и слева, выходили за пределы рецензий и имели характер более широкой дискуссии. Речь шла об этической уязвимости столь крутых перемен в оценке классиков и современников автором многотомной и многолетней критической эпопеи и о профессиональной недобросовестности выступлений; подводились незавидные итоги деятельности самого Мережковского.

Очень существенным был упрек Брюсова относительно вольного обращения критика с датами написания стихов: «Мережковский мало считается с хронологией (не потому ли опять, что подобно другим критикам, и он Тютчева не знает?) Так, например, приводя стихи Тютчева «Певучесть есть в морских волнах», из которых будто бы следует, что «в мире человеческом ложь и зло, а в мире стихийном истина и благо», Мережковский пишет: «так думал он (Тютчев) сначала». Если бы Мережковский знал, что эти стихи относятся к 1865 г. (к концу жизни Тютчева), ему пришлось бы отказаться от этого «сначала»¹⁹.

О том же писал Ю. Никольский: «Так работает он, скрывая одно, не касаясь другого, пропуская третье, все это чрез-

¹⁷ См.: *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч., т. XV, с. 209—305.

¹⁸ *Мережковский Д. С.* Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев, с. 123.

¹⁹ См.: *Брюсов В.* Разгадка или ошибка? (Несколько замечаний по поводу статьи Д. С. Мережковского о Тютчеве). — *Русская мысль*, 1914, № 3, отд. III, с. 16—18.

вычайно сознательно. «Незримая мечта», «час чудес», «светлые, прекрасные тени» — ничего этого ему не нужно. Гимназисту известно, что Тютчев написал: «Люблю грозу в начале мая», у Мережковского пропущены весенние стихи Тютчева, ведь Тютчев для него художник только осенний — тления, увядания»²⁰.

Рецензент «Современного мира» В. Ф. Переверзев так охарактеризовал главную мысль книги «Две тайны русской поэзии»: «При этом оказывается, что оба поэта, по-видимому, резко противоположные с точки зрения вечности, идут в один и тот же Рим вселенского преобразования, к открытию «последней тайны христианства». Правда, и сам Мережковский еще не знает, в чем заключается эта «последняя тайна», не открывают этого и Некрасов с Тютчевым, но автор уверяет, что по томкам все станет ясно. Со всем этим нельзя ни спорить, ни соглашаться, потому что все это вера, а не научное исследование. Возможно, конечно, что и роза цветет, и крапива засоряет поле ради некоей вселенской цели, но дело это темное и никому неизвестное, а посему и разговоры об этом — пустое празднословие»²¹.

Самым положительным в этой группе высказываний было требование объективного исследования фактов биографии, творчества и прежде всего — бережного отношения к поэтическому тексту. После засилья субъективистской, импрессионистской критики такой поворот к объективной основе критического анализа был важен. Но обращает на себя внимание тот факт, что во всех отзывах на выступления Мережковского единодушно опровергалось раскрытие им тютчевской темы, а в толковании Некрасова наметились большие противоречия между участниками спора. Еще более поверхностно дискутировались проблемы современной поэзии и те оценки, которые были даны ей Мережковским. Здесь дело ограничивалось скептическими репликами, вопросами морально-этического порядка, напоминанием Мережковскому о его декадентском первородстве. Брюсов, сосредоточившись на замечаниях текстологического и методологического порядка, обошел вопросы, касающиеся идейных и эстетических проблем. Александр Блок, судя по заметкам в «Записных книжках», был обеспокоен вы-

²⁰ Эйхенбаум Б., Никольский Ю. Мережковский — критик. — Северные записки, 1915, № 4, с. 142, 145.

²¹ Современный мир, 1915, № 4, с. 185.

ступлениями Мережковского, но сторонился прямой полемики. Сологуб написал критику открытое письмо. Нападки Мережковского настигали современное буржуазное искусство «в минуту злую для него». Отвечая на вопрос «Кто виноват?» (название статьи Г. Чулкова), известные представители литературного мира искали ответа и трудным и легким путем, трагедийным и «флюгерским», приспособленческим.

Отклики в печати в течение четырех лет на выступления Мережковского отразили характерные позиции отдельных литераторов и целых групп, находящихся в полосе поисков и распутий, краха или откровенной реакционности. Формы полемики тоже диктовались причинами идеологическими, а не просто личным предпочтением Тютчева Некрасову или наоборот, то есть причинами, далеко не частными.

Темы выступлений Мережковского, будто бы отвлеченные, религиозно-нравственные и историко-культурные, не были размышлениями «не от мира сего», а разрабатывались *с учетом реальных процессов* — общественных и литературных. Критик воплощал свои идеи именно проповеднически, с фанатической самозабвенностью, распространял их с большой настойчивостью и даже агрессивностью (имеется в виду не только быт «литературного» дома Мережковского — Гиппиус, но и его многочисленные публичные выступления, а также изобилие публикаций и т. д.).

В период разочарований и сомнений, характеризующих определенные круги интеллигенции (да и пробуждающихся к интеллектуальной жизни молодых людей «из низов»), тяга к прочной основе знаний, к системности была очень большой. А Мережковский умел создать видимость системы, придать концептуальность и критике, и проповеди. Религиозно-нравственная подоплека его построений в те годы встречалась с известной терпимостью, а иногда и с интересом. Всего этого нельзя не учитывать, наблюдая, например, постоянные колебания Блока по отношению к Мережковскому, резкие перепады от любви к ненависти. Об этом надо помнить, когда в биографии целого ряда даровитых и творческих людей обнаруживаются периоды увлечения, пребывания в плену идей Мережковского. Черты личности таких литературных деятелей, как Мережковский, далеко не безразличны. Это были эрудиты, способные выставить в споре серьезные *pro* и *contra* своим оппонентам, знающие поэтическое искусство, умеющие при желании разъять, обнажить в анализе сложную архитектонику форм, не только внешне простых, но и достаточно изощренных. Ме-

режковский отличался к тому же еще и необычайной изворотливостью мысли и своеобразной «диалектикой».

Выступление Мережковского в «защиту» Некрасова и с обличениями декадентства Тютчева было рассчитано на значительно более широкий круг томимых «духовной жаждою» демократических читательских и писательских слоев. Мысли, высказанные Мережковским о двух «тайнах» русской поэзии, об индивидуализме и общественности, об эстетизме и политике, свидетельствовали прежде всего о том, что многие явления литературно-общественной жизни, которые раньше можно было игнорировать и третировать, теперь, в предреволюционные годы, обнаруживали большие потенциальные силы. Спорить с ними было бессмысленно, нужно было выработать «противоядие», а для этого прежде всего их нужно было признать. Так была признана власть Некрасова и сила его воздействия на умы, новое звучание его поэзии в современности.

Поэзия Некрасова вновь начала вторгаться не только в художественные, литературные процессы, она становилась активной, формирующей силой в политической жизни, в социальной, классовой борьбе, которые в свой черед меняли лик искусства XX века.

Обновленный интерес к Некрасову учитывался всеми журналами. Почти во всех литературно-критических и библиографических отделах появляются статьи о нем, публикации новых материалов, рецензии на новинки некрасоведения. Ни одному из писателей-классиков, кроме Толстого, утверждалось в библиографическом журнале «Бюллетени литературы и жизни», «не уделяется сейчас (в 1913 году — *Е. Н.*) столько внимания, как Некрасову. Чуть не каждый месяц приносит какие-нибудь новые биографические подробности о нем. Любовно изучаются, обсуждаются и эти, и старые материалы, а также характер его творчества».

Многие рецензенты заметили работы В. Евгеньева (Максимова), печатавшиеся в «Заветах», «Современном мире», «Русской мысли», «Жизни для всех», «Ежемесячном журнале» и других изданиях. «Во многих отношениях г. Евгеньев является пионером, работы его основаны на совершенно новом и неопубликованном материале и, уже в силу этого, представляют собой выдающийся интерес. Мы живем в то время, когда Некрасов стал любимым поэтом рабочего класса и все более становится поэтом широких народных масс, поэтом русской деревни. И те исследователи, которые трудятся над освещением жизни и творчества поэта, заслуживают полной признательно-

сти русской демократии» — так оценивалось значение научного изучения Некрасова для трудящихся классов.

Тот же рецензент заметил появление и другого, нового почитателя и исследователя поэта: «Изучение одного из наиболее крупных и дорогих русскому народу поэтов так настоятельно необходимо в наше время, что Некрасовым заинтересовался даже такой критик нового типа, как г. Чуковский, решивший собирать материалы для биографии великого поэта»²². Публикации, подготовленные К. И. Чуковским, стали появляться в эти же годы.

Работы В. Евгеньева-Максимова в своей идеологической сути и фактической оснащенности противостояли реакционной критике, стремившейся издавна исказить облик поэта. Рецензент «Летописи» с удовлетворением писал, что «В. Евгеньев разрушает весь этот вздор», то есть все несправедливые упреки и клеветнические измышления о поэте, вводит в оборот «ценные сведения, изыскания, без которых ни один пишущий о поэте «гнева и печали» не обойдется», и с большим одобрением отмечал «ту редкую любовь, с которой она (книга о Некрасове. — Е. Н.) написана»²³. Главный тезис работ В. Евгеньева противоположен «доктрине» Мережковского. Некрасов представлен им как народный поэт, связанный тесно «с идеалами русского освободительного движения». Так объясняет исследователь причину подъема интереса к Некрасову, «который наблюдается в последние годы, ознаменовавшиеся довольно заметным усилением освободительных веяний»²⁴.

О необходимости продвижения произведений Некрасова и научных знаний о нем в самые широкие круги читателей озабоченно пишут в «Жизни для всех», в «Современнике». Долг русской интеллигенции, по мнению авторов «Ежемесячного журнала», состоит в том, чтобы «ежегодно, в деревнях и селах, заводах и фабриках, словом, всюду, где есть народ, т. е. трудящийся люд (для него, а не для ликующих, праздноболтающих, обгадряющих руки в крови)» организовывать литературно-музыкальные художественные утра и вечера²⁵. Здесь

²² Сватиков С. Евгеньев В. Николай Алексеевич Некрасов. Сб. статей и материалов. Кн-во К. Ф. Некрасова, 1914. — Современный мир, 1915, № 5, с. 161—162. См. также рец. А. Шилова в «Ежемесячном журнале» (1915, № 1, с. 168—169).

²³ Летопись, 1915, декабрь, с. 394—395.

²⁴ Евгеньев В. Некрасов и современные настроения. — Ежемесячный журнал, 1915, № 2, с. 75.

²⁵ Ежемесячный журнал, 1915, № 1, с. 164—167.

же предлагаются подробно разработанные программы таких собраний и материалы в помощь организаторам, рекомендуются работы П. Ф. Якубовича, А. Н. Пыпина, В. Чехихина-Ветринского, В. Евгеньева. Демократическая Россия видит в Некрасове своего первого поэта и хочет еще ближе узнать его — таково общее убеждение литераторов и общественных энтузиастов, пропагандирующих народного поэта.

Большевистская печать следит за процессом сближения нового читателя со своим поэтом и направляет его. Например, к тридцатипятилетию со дня смерти Некрасова в 1912 г. и в следующие годы «Правда» публикует много интересных и разнообразных материалов о Некрасове. Среди них — отзывы крестьян, «опрошенных по поводу впечатлений, которые они вынесли из знакомства со стихами» поэта, специальные статьи, вновь найденные стихотворения и письма «ко всем культурно-просветительским обществам» с призывом устраивать литературные вечера «при участии ораторов и декламаторов из среды рабочих». В одном из писем было сказано (как бы в ответ на некрасовские слова: «и песнь моя бесплодно пролетела, и до народа не дошла она»), что «теперь народ знает Некрасова и любит его. Некрасов сделался нашим народным поэтом»²⁶.

О воздействии поэзии Некрасова на творчество пролетарских поэтов предреволюционных лет написано достаточно подробно, как и о значении, придаваемом «Правдой» русской классической литературе в творческом совершенствовании молодых рабочих поэтов²⁷. Однако ни авторы статей о Некрасове, Огареве, Шевченко в «Правде», ни тем более учителя и другие корреспонденты «Ежемесячного...» и прочих журналов, прививавшие народу любовь к великим поэтам, не могли предвидеть тех богатейших всходов, которые даст их посев.

Так, в том же 1912 г., когда «Правда» публиковала отзывы крестьян о Некрасове, в Смоленской губернии, в деревенской школе Михаил Исаковский «играл роль» мужика Якима Нагого на литературном вечере, посвященном Н. А. Некрасову. «И мне казалось, что Некрасов описал именно наше болото, именно наших мужиков во время сенокоса на нем. Да и те, кто присутствовал на вечере, говорили: «Вот это правильно!...

²⁶ Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., ГИХЛ, 1937, с. 126, 119, 118.

²⁷ См.: *Осьмаков Н. В.* Русская пролетарская поэзия: 1890—1917. М., 1968.

Вот это здорово!... Ну прямо как у нас...» По его стихам я почувствовал, что писать можно и о деревне, и о мужиках — одним словом, обо всем, что происходит вокруг. И что слова в стихах тоже могут быть самыми обыкновенными, «мужицкими»²⁶. «Заветной книгой», «огромным, значительным событием» детских лет жизни назовет А. Твардовский том стихотворений Некрасова, который отец привез «с базара в Смоленске».

Демократизация читателя, происходившая в предреволюционные годы, определит собой культурный перелом, породит новые явления в искусстве и позднее — в советское время, спустя двадцать — двадцать пять лет. Подрастут и *придут в литературу те крестьянские дети*, в чью жизнь входил Некрасов в дореволюционные годы в деревенской школе, отцы и матери которых повторили в чем-то судьбу Савелия, Прокла, Дарьи, Матрены Тимофеевны... У Николая Рыленкова есть прекрасное стихотворение об опыте крестьянских поколений, наполняющем сокровищницу поэзии:

Все самому начать куда как лестно,
Но я-то знаю, знаю не из книг,
Какой посев достался мне в наследство
От безымянных прадедов моих.

Без похвалы гордясь работой спорой,
С косой в лугу, с серпом ли в поле шли,
Они в себя вбирали каждой порой
Сиянье неба и тепло земли.

Следили, как заря встает над нивой,
Как ловит лес последний отблеск дня.
Все-все, чем я горжусь в строке счастливой,
Они в тиши собрали для меня.

И кланяюсь я им в мой день осенний,
С далекими дорогами знаком...
Что дар поэта? — Опыт поколений,
Заговоривший ясным языком.

Новое поколение, пройдя через революционные огненные годы, переплавит в своем сознании опыт классовый с личным, исконным, яркие жизненные впечатления — с теми чувствами и мыслями, что даны книгой, знанием. Герой и читатель Некрасова воплотятся в одно лицо.

²⁶ Исаковский М. Первая «встреча» с Некрасовым. — В кн.: Исаковский М. О поэтах, о стихах, о песнях. М., 1968, с. 424—425.

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ О СЕРБСКОМ ЭПОСЕ

Высказывания Чернышевского о сербском эпосе немногочисленны. Но они интересны по многим причинам. Суждения революционного демократа важны уже в идеологическом отношении, но, кроме того, они даны специалистом, хорошо знающим предмет. Высокая оценка сербского эпоса основательно им аргументирована. Сербские народные песни иллюстрируют и подтверждают созданную революционно-демократическим критиком сложную материалистическую концепцию происхождения и сущности народно-поэтического творчества, сформулированную в нескольких работах 1853—1854 гг. Несомненное научное значение имеет взгляд Чернышевского на происхождение сербского эпоса и его историческое развитие, не во всем совпадающий с трактовками отдельных современных фольклористов, но заслуживающий особого внимания.

Характеристика сербского эпоса дана Чернышевским в известной его рецензии на книгу Н. Берга «Песни разных народов», 1854 г., напечатанной в том же году в «Современнике»¹.

Не приходится сомневаться, что Чернышевский хорошо знал народнопесенное творчество сербов. Из разнообразного большого количества произведений разных народов, представленных в сборнике Берга, он особо выделил сербские песни. «Что же касается до сербских песен, — говорит он, — должно решительно сказать, что только у первоклассных поэтов могут быть найдены произведения, равные им по красоте» (II, 305). Сравнивая сербские песни с одной чрезвычайно поэтичной русской былиной о Даниле Денисьевиче и его жене, он заявляет: «Русская былина уступает в поэтическом достоинстве сербским песням» (II, 305). Высокая оценка вместе с тем своеобразно включается автором в его теорию народного искусства, соответственно которой народная песня не может найти полного признания в эстетическом мире просвещенного образованного «цивилизованного» человека.

Материалистически объясняя своеобразие содержания и

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949, т. II, с. 291—317. В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием номера тома (римской цифрой) и страницы данного издания. Первоначально: Современник, 1854, № 11, отд. критика, с. 1—32.

формы народнопесенного искусства обстоятельствами жизни и сознания народных масс, Чернышевский относит его к младенческому периоду истории. Он не учитывает возможности несоответствия развития искусства с развитием материальной основы общества. Народное творчество, созданное «всем народом как одним нравственным лицом», «должно прилагаться к чувствам решительно каждого человека», говорит Чернышевский. Образованный же человек ищет в поэзии индивидуальное, что он может приложить к себе. «У немцев и у русских не может вновь явиться песен, подобных сербским» (II, 305). И это бесспорно.

Содержание народной поэзии бедно (и Чернышевский не делает исключения для сербских песен), а форма ее однообразна и монотонна. Одни и те же поэтические средства, постоянные «эпические выражения», повторения одних и тех же стихов. В сербских песнях однообразен один и тот же десяти-сложный стих с цезурой после четвертой стопы².

Если и может чем привлечь народная поэзия, так это тем, что она «остаётся единственною поэзиею массы народонаселения; поэтому она интересна и мила для всякого, кто любит свой народ» (II, 308). Но «не удовлетворяясь ею, мы не можем не сочувствовать ей всегда, не заслушиваться часто до увлечения прекрасных, свежих, энергических мотивов ее» (II, 308).

Однако народные песни, как считает Чернышевский, сохранились в полуразрушенном и искаженном виде. У украинцев они были еще в расцвете лет шестьдесят или восемьдесят назад, а у русских — лет сто или полтора, а может быть и больше. Иначе говоря, творческую жизнь русской поэзии народа он относит ко времени не позже XVII века. Сербский же эпос, как справедливо признает критик, существенно отличается в этом отношении от песен всех европейских народов. Он сохранился «в полной силе свежести». И это действительно так.

В репертуаре сербских народных певцов-гусяров не только были старые песни о знаменитых героях прошлого, но и создавались новые эпические вещи на протяжении не только XVII—XVIII веков, но и почти всего XIX века. Во всяком случае в течение всего периода турецкого владычества народ

² О ритмической структуре сербских песен Чернышевский судит по текстам сборника Вука Караджича. А между тем более ранние эпические песни имели шестнадцатисложный стих. В Дубровнике такие песни называли «бугарштицы», или пение «по-сербски» — «вульгарно, «*carmen vulgare*».

воспевал подвиги героев, боровшихся за освобождение своей истерзанной родины. Немало песен было сочинено гайдуками. Лучших певцов-гусяров Вук Стефанович Караджич нашел в лагере Карагеоргия и от них записал немало текстов. В их репертуаре были произведения и о событиях современных народных восстаний 1804 и 1815 годов, в которых они сами принимали активное участие. В русском эпосе не только в XIX, но и в XVIII веке новых героических былин не появлялось. А если и сочинялись иногда вещи на новые темы, они не могли ни в какой мере равняться со старыми традиционными.

* * *

Чернышевского не удовлетворил отбор сербских песен, сделанный Бергом для своего сборника. «Из множества превосходных эпических сербских песен у него выбрана только одна не примечательная ни в каком отношении песня о Бановиче Страхине»³. И как бы в возмещение этого недостатка Чернышевский привел пять песен из сборника Вука Караджича в своем прозаическом переводе. Все они относятся к Косовскому циклу. Их содержание сводится к следующему: 1. Мурат на Косовом поле грозит князю Лазарю. 2. Заклятье Лазаря всем, кто не явится на битву. 3. Пир у князя Лазаря, где Вук Бранкович клеветает на Милоша Обилича. 4. Царица Милица провожает утром родных на Косово поле и напрасно спрашивает кого-нибудь остаться с ней. 5. Девушка ищет жениха и помогает раненым на поле боя (II, 298—302).

Косовский цикл историчнее по содержанию, чем все другие юнацкие песни. Чернышевский обращает внимание на подлинность имен действующих лиц, на точность географических названий, на подробности в характеристике родственных и семейных связей, соответствующих действительности, на обозначение в песнях некоторых военно-бытовых институтов, типичных для обычаев героической эпохи феодализма. Обо всем этом он сообщает в небольшом комментарии к песням (II, 298). Таким образом он доказывает, что песни о Косовской битве 1389 г. обладают подлинно историческим содержанием и качеством героического эпоса.

³ *Песни* разных народов. Перевел Н. Берг. М., 1854, с. 258—311. Берг приводит еще одну позднюю эпическую сербскую песню (с. 311—317) и 10 лирических песен (с. 317—337), но все эти разные произведения помещает в разделе эпоса.

В песне, приведенной в своем сборнике Бергом, Чернышевский не нашел той же глубины содержания, назвав ее «не примечательною ни в каком отношении» (II, 311). Действительно, рассказ о трагедии разгрома сербов турками на Косовом поле включен в этом тексте в начало повествования сказочно-бытового типа, составляющего основной костяк сюжета. О страшном поражении сербов герой — Страхиња Бан — узнает из письма матери, присланном к родственнику Юг-Богдану, где он в это время пировал. Мать сообщает о разорении поместья Страхињи, находившемся на территории Косова поля, об оскорблении ее турками и о том, что жену Страхињи захватил «самовольный турок Влах-Алия». Герой быстро снаряжается в путь и зовет с собой девять Юговичей, чтобы отомстить врагам. Но те отказываются. Этот эпизод находится в полном противоречии с образом доблестных воинов, какими они рисуются во всех других юнацких песнях.

Стержневая же часть песни представляет собой международный сюжет о жене-изменнице, которая помогает похитителю, когда настигнувший их муж вступает с ним в бой. Спасает героя верный пес⁴. Историческое вступление присоединено к повествованию новеллистического плана механически. Подлинность имен действующих персонажей не подтверждается ни документально, ни литературно. В песне приводится много географических названий, вполне соответствующих изображенным местностям, но они не вносят никаких исторически уточняющих сведений в главную часть повествования. Понятно, что эта эпическая песня не могла понравиться Чернышевскому. В ней самые существенные события национальной истории отодвинуты и теряют значение. Нет в ней цельности художественного произведения⁵. «Существенные качества народной поэзии, достойной своего имени, очевидны из качества народа, которому она принадлежит, из обстоятельств его происхождения и роли, какую играет она в его жизни» (II, 297).

Сербский эпос порожден трагедией народа и его героической борьбой — «энергиею народной жизни», как говорит Чер-

⁴ См.: *Веселовский А.* Мелкие заметки к былинам. — Журнал Министерства народного просвещения, 1889, ч. 263, с. 37. Вариант этого сюжета был записан в советское время в Саратовском Поволжье. Похититель женщины в этом варианте — казах.

⁵ Эту песню И. Н. Голенищев-Кутузов считает случайной в Косовском цикле (Эпос сербского народа. М., Изд-во АН СССР, 1969, с. 254).

нышевский. «Только там являлась богатая народная поэзия, где масса народа <...> волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события. Такими периодами жизни были у испанцев войны с маврами, у сербов и греков — войны с турками, у малорусов — войны с поляками» (II, 295). Богатство содержания народной поэзии Чернышевский видит не только в ее исторической фактичности. Его восхищает выражение всенародного чувства, составляющее не менее, а более значительную сторону их художественного своеобразия. «Прелесть содержания и художественная полнота формы одинаково совершенны в этих превосходных песнях», — говорит он о сербском эпосе (II, 302). Его трогает лиризм этих песен, исторически обусловленный трагизм душевных переживаний героев.

* * *

Сербский эпос рассматривается Чернышевским в сопоставлении с эпосом других народов. Примечательно, что, указывая на общность разноплеменного эпического творчества, он видит ее не в повторении сюжетных схем и мотивов, а прежде всего в единстве принципов художественной структуры, стиливых средств и устойчивых поэтических формул; словом — в единообразии поэтической формы. И объясняет он это сходство одинаковыми условиями жизни народов и их общественного развития. Главное же для него — национальное своеобразие каждого эпоса, объясняемое жизненными судьбами каждого народа.

Сербский эпос он справедливо признает самым молодым и творчески жизнеспособным. И это понятно. Сила и свежесть выраженных в юнацких песнях чувств страдающего народа отличает их, несомненно, от русских былин. Трудно согласиться со сравнительной оценкой художественного уровня этих песен, данной Чернышевским. Но характеристика возраста того и другого эпоса бесспорна. Можно выдвинуть несколько предположений о причинах их различия.

Возможно, что различие это объясняется тем, что время сложения сербского эпоса не уходит дальше XIV века в глубь истории. Так считают очень многие специалисты⁶. Формиро-

⁶ Современные советские исследователи не имеют единого мнения о времени возникновения сербского эпоса. Одни считают, что основной сюжетный фонд сложился в эпоху праславянской общности (см.: Пути-

вание его, по-видимому, относится к началу турецкого завоевания. Русский же героический эпос уже завершал свою творческую жизнь в XIV—XV веках, сложившись в составе известных сюжетов, главных образов, выработав свой метод историзма в формах устойчивого, «эпического времени» и окончательно оформившись в своей постоянной поэтической структуре. Позже творческая жизнь былин постепенно замирает. Не могли её возродить отдельные произведения на более поздние бытовые или исторические темы. Русский эпос уже в XVIII веке жил далеким прошлым. Сербские же юнацкие песни, в том числе и Косовский цикл, переживались народом как начало настоящей современной трагедии. Для них типичен трагический финал. В русских же былинах герои всегда побеждают в борьбе с врагом, даже нередко вопреки правде. Разумеется, уверенность в конечной победе могла звучать и звучала и в первоначальных текстах. В записях же XVIII—XIX веков горечь давних поражений осталась в прошлом и сгладилась; а победный конец получил устойчивость постоянной эпической концовки.

В Косовском цикле сербских песен нет постоянства в эпической структуре: одногеройности, односюжетности и тематического единства для каждой песни, как в былинах. В песнях о битве на Косовом поле патриотическая тема сочетается с темой семейной и родовой вражды, темой феодальных отношений. То же самое можно наблюдать и в других песнях. Создается впечатление, что в сербском эпосе требования правды исторической действительности сказываются сильнее, чем законы эпического повествования с их условностью. Нетрудно заметить, что даже в именах героев, разнообразии точных географических названий сербский эпос содержит больше документальности и фактичности, чем многие эпически обобщенные и постоянные имена и названия в русских былинах. Примечательно, что стремление к конкретности и уточненной детализации сохраняется в таких произведениях,

лов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971; Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции М., 1974). Другие исследователи находят в юнацких песнях отражение общественных отношений эпохи феодализма и событий XIV—XV веков (см.: Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958; Наумов Е. П. Южнославянский эпос и проблемы сербского средневековья. — В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1971; Крацов Н. И. Сербский эпос и история. — В кн.: Крацов Н. И. Проблемы славянского фольклора. М., 1972).

которые построены на международных мотивах и сюжетах. Достаточно указать на песни о Бановиче Страхине, о Марке-Кралевице и Мусе-разбойнике и многие другие. В сербском эпосе усматривается немало заимствований и влияний из литературы, церковной письменности и устных преданий, а также из фольклора разных народов, особенно славянских. Бесспорно типологическое сходство сербского эпоса с творчеством других народов. Но оно проявляется только в отдельных сюжетах и мотивах, не нарушая большого его своеобразия⁷. И одновременно этот разнообразный усваиваемый юнацкими песнями материал подчиняется историческому содержанию или повествованию о живых событиях современной жизни страны. «Реалистические элементы в песнях южных славян преобладают над чудесными», говорит советский исследователь⁸. И это верно. Ведь даже фантастика в них отличается национальными чертами. Образ вилы, например, сохранялся в народных суевериях длительное время в живых бытовых рассказах. Сербские песни согреты искренним и непосредственным лиризмом. В русских былинах больше эпического спокойствия, медлительной повествовательности и мудрых раздумий о событиях далекого прошлого.

Если Косовский цикл и сложился не в XIV веке, а позже, как считают многие исследователи⁹, то все же, он был создан в период творческой активности эпоса, а главное, в условиях продолжающейся трагедии народного гнета. Известные в записях XIX века песни о Косовской битве некоторые исследователи называют «новыми». В то же время песни о Кралевице Марке считают более близкими к историческим событиям. Чернышевский увидел в этих песнях верное отражение исторических судеб сербского народа.

Известный советский специалист по исследованию русского и южнославянского эпоса Б. Н. Путилов считает, что Косовский песенный цикл в жанровом отношении отличается от классического эпоса и представляет собою скорее произведения типа наших исторических песен¹⁰. Те и другие возникли позже юнацких песен и былин, в них изображено реально-историческое, а не условное эпическое время, они лиричнее. И это действительно так. Однако русские исторические песни

⁷ См.: *Жирмунский В. М.* Указ. соч., *Путилов Б. Н.* Указ. соч.

⁸ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 296.

⁹ См.: *Путилов Б. Н.* Указ. соч., с. 281—310; *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч., с. 255—257.

¹⁰ См.: *Путилов Б. Н.* Указ. соч., с. 281—310.

не составляют жанрового единства. Старшие из них близки к былинам. Песни XVI века наиболее цельны в жанровом отношении. Их объединяет единство изображенного времени и народного отношения к общественно-политическим событиям. Разинские песни имеют много внутренней общности, но они отличаются от более ранних исторических песен тем, что это особый вид исторической лирики. В песнях петровского времени сказывается своеобразие нового жанра — солдатских военных песен. Историзм двух последних групп в значительной мере условен.

В противоположность русским историческим песням Косовский цикл объединен установкой на историзм. В нем рисуется одно историческое время, овеянное трагическим лиризмом. Своеобразный национальный колорит придают этим произведениям лирические образы женщин, через которые постигается внутренняя горечь переживаемых страшных событий. Наконец, особое значение приобретают в косовских песнях уточненные обозначения топографии и имена участников сражения, решавшего судьбу народа.

Песни Косовского цикла разделяются на две группы. В одной — небольшие лирические вещи, в которых исследователи склонны видеть отрывки. Другая группа состоит из произведений с развернутым повествованием, завершенным сюжетом. Обе отличаются конкретным историзмом, большою фактичностью и одновременно глубокою эмоциональностью. Обе связаны тематическим единством, общими героями и составляют единое цельное изображение драматического события народной жизни.

Возможно, что некоторые из косовских песен дошли до нас в отрывках. Современные исследователи указывают, что косовские юнацкие песни обрели новую жизнь в освобождавшейся и освобожденной Сербии XIX века. Они вскоре стали почитаться национальным сокровищем. Их воздействие на культурную и общественно-политическую историю южных славян было огромным. Вука Брановича проклинали поколения. «Милоша ставили себе в пример молодые герои, борющиеся за народную независимость»¹¹. «Косовский мавзолей работы знаменитого хорватско-далматинского скульптора Ивана Мештровича в XX веке стал памятником народной славы и символом единства Югославии»¹².

¹¹ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ соч., с. 257.

¹² Там же.

В середине прошлого века великий революционный демократ Н. Г. Чернышевский при всей сложности своего отношения к народной поэзии оценил по достоинству сербские песни о Косовской битве и глубоко и верно истолковал их национальное своеобразие, их историческое содержание, общественно-политическое и культурное значение.

В. К. АРХАНГЕЛЬСКАЯ

ПИСАТЕЛИ-ДЕМОКРАТЫ О НАРОДНОМ ТЕАТРЕ

Фольклорно-этнографический потенциал беллетристики писателей-демократов 60—70-х годов XIX века уже сто лет назад получил высокую научную оценку¹. В наше время исследователи не только утверждают ценность их произведений как источника «для изучения фольклора и этнографии того времени»², но и признают преимущества писателей в познании современного им народного быта и творчества над достижениями академической науки³. В. Г. Базановым предложено определение для жанра, в котором писатели-демократы могут быть рассмотрены как этнографы: беллетризованная этнография (художественная этнография); он вводит их в круг собирателей и критиков, расширивших понятия фольклора и фольклористики и создавших демократическое народознание⁴.

Для идейного воспитания Глеба Успенского, Наумова, Левитова, Слепцова и других писателей важнейшее значение имели статьи Белинского, Чернышевского и Добролюбова. В революционно-демократической концепции народного творчества ее исследователи подчеркнули боевую полемическую

¹ См.: *Пыпин А.* Народничество. Статья первая. — Вестник Европы, 1884, № 1; Статья вторая. — Вестник Европы, 1884, № 2.

² *Алексеева Н. В. Г. И. Успенский, русская песня и ее собиратели.* — Уч. зап. Ленингр. ун-та. Серия филолог. наук, 1949, № 122, вып. 16, с. 184; см. также: *Кравцов Н. И.* Русская проза второй половины XIX века и народное творчество. Учебно-методич. пособие. Изд-во Моск. ун-та, 1972.

³ См.: *Базанов В. Г.* Русские революционные демократы и народознание. Л., Сов. писатель, 1974, с. 81.

⁴ См.: Там же.

направленность, отсутствие фетишизации фольклора, принципиальность идейно-нравственных оценок поэзии, обрядов, обычаев деревни, настойчивое выдвигание беллетристами задачи освоения народными массами подлинного научного просвещения, деятельной гражданственности и основанного на них нового искусства⁵.

Писатели-демократы обращались к фольклору в практических целях изучения народной жизни, они давали точные зарисовки деревенского быта. Но в контексте социально-бытовой ситуации рассказа или очерка — обычных жанров этих писателей — народный текст, обряд и т. п. получал определенную мировоззренческую окраску и пристрастную авторскую оценку.

Писателям-шестидесятникам народный театр дал материал, важный для раскрытия темы неблагополучия народного бытия (в том числе духовного) пореформенного периода. Для писателей 70-х годов в традиционной зрелищности откроется иное: биение социально-обличительной мысли.

Среди беллетристических очерков 60-х годов есть целиком посвященные изображению публичных народных развлечений. Их авторы исходили из того, что на «общественные удовольствия» следует смотреть серьезно, ибо выбор средств увеселений дает возможность «судить и об насущных интересах общества, и о степени его развития <...>» Это суждения В. Слепцова из незавершенной статьи середины 60-х годов. Писатель указывает в ней на грубость масленичных народных гулябиш, устраиваемых на Адмиралтейской площади в Петербурге, отмечает недавний факт разрешения властями некоторых вредных развлечений и их цель — отвлечение «низшего класса общества» (городского рабочего класса) от серьезных мыслей⁶.

В очерках и рассказах, при большой точности и нередко детальности зарисовок народных зрелищ, налицо негативная оценка содержания и формы за их бедность и грубость.

⁵ См.: *Скафтымов А. Н. А. Добролюбов о фольклоре.* — Литературный критик, 1936, № 2; *он же:* Беллинский и устное народное творчество. — Литературный критик, 1936, № 7; *Покусаев Е. И. Щедрин и устное народное творчество.* — Уч. зап. Сарат. ун-та. Выпуск филологический, 1948, т. XX; *Базанов Вас.* Русские революционные демократы и народзнание (главы 2 и 3).

⁶ *Слепцов В.* Игры и зрелища. — Литературное наследство. М., Изд-во АН СССР, 1963, т. 75, с. 362—364.

А. И. Левитову принадлежит подробное изображение ярмарочного раешного представления — «панорамы» и народного веселья около нее в «Типах и сценах сельской ярмарки» (1861). В исследованиях указывалось на тенденцию писателя представить низкий уровень сознания народа и грубый характер его развлечений⁷. Действительно, непритязательность вкуса простонародного зрителя для Левитова основная особенность этих зрелищ. Он пишет: многолюдная толпа «ждала с нетерпением очереди насладиться разного рода зрелищами, разыгравшимися в небольшой коробке у отставного старого ундера». Ниже слова: «Толпа ревела от удовольствия, и много было драк за окошечки незамысловатой панорамы»⁸. Левитов точно воспроизводит традиционное обращение раешника к зрителям и его комментарий в форме раешного стиха к картинам панорамы об исторических событиях и лицах, о странах и городах, вроде: «была, судырни вы мои, баталья при тетке Наталье и как, сталло быть, турки валяются, как чуррки <...>. А эфта, я вам доложу-с, французский царь Наполеонт, тот самый, которого батюшка наш Александр Благословенный <...> сослал на остров Еленцию за худую поведенцию» и т. д. Острословие «ундера» сочетается с его игровым «пассажем»: он выхватывает из толпы девушку, чтобы показать «песню в лицах «Лет пятнадцати, не больше-с, Вышла Катя погулять-с»⁹. Такие сцены были обычными для ярмарочного фольклора¹⁰.

Для истории народного театра эти страницы очерка могут иметь значение первоисточника, их этнографическая добротность легко подтверждается другими записями. Намерение автора: рассказать «с посылною верностью другим то, что видели сами, не рассуждая, почему было так, а не иначе»¹¹, заслуживает полного доверия читателя.

Для Левитова восторженный прием раешного представления — следствие неразвитости вкусов крестьянина, отсутствия

⁷ См.: Колесницкая И. М. Проблема народного быта и творчества в демократической литературе 60-х годов (А. И. Левитов, Ф. М. Решетников, В. А. Слепцов). — Уч. зап. Леннингр. ун-та. Серия филол. наук, 1955, т. 158, вып. 17, с. 288.

⁸ Левитов А. И. Сочинения в одном томе. Вступ. статья и примеч. Н. И. Соколова. М., ГИХЛ, 1956, с. 14.

⁹ Там же.

¹⁰ См.: Богатырев П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре. — В кн.: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, 1968). М., 1968, с. 311—312.

¹¹ Левитов А. И. Сочинения в одном томе, с. 14.

просвещения. Воспитанную многовековой культурой традицию народного балагурного смеха писатель не принимает во внимание. Однако объективно написанные сцены у панорамы подкупают неподдельностью и единодушием народного веселья, жизненной достоверностью. Более того, они противостоят дикому разгулу письмоводителя, станового и фельдшера в балагане под названием «Выставочный шатер», закончившемуся кровавой дракой и смертью фельдшера от побоев. По мнению автора, развлечения этих людей, «призванных» гасить праздничные «страсти» и «страстишки», столь низменны и бесчеловечны, что ни о каком облагораживании ими «нравов невежественной черни» не может быть и речи.

В. А. Слепцов в «Уличных сценах» (1862) запечатлел тоже публичные развлечения, притом всех слоев петербургского общества, вплоть до дворянского, на Невском проспекте и Гостином дворе. Балаганы на Адмиралтейской площади с «китайскими фокусниками <...> из Пекина», «итальянским театром», «французами из Марсея», «Русским национальным театром живых картин, танцов и фокусов китайца Су-чу» привлекают лакеев и горничных, солдат и мастеровых, чиновников и гимназистов, дворников и разносчиков. Да и как устоять, если на стенах балаганов изображены то голая женщина и черт, то мертвецы, встающие из могил, паяц в треугольной шляпе, а одна из афиш сулит показ при лунном освещении спящей красавицы и домового! Весь этот антураж и содержание представлений натуралистичны и рассчитаны на невзыскательные вкусы часто нетрезвых зрителей.

Очень подробно Слепцов воспроизвел народное веселье у панорамы. Несомненно, писатель точно передал комментирование картинок панорамы и грубый юмор остроловий карусельных «стариков» (солдат, наряженных стариками). «Хохот толпы, ее требование «повеселей, повеселей!», различные восклицания «от избытка удовольствия», новые «взрывы смеха» слышны, как и у Левитова, именно в ответ на пояснения «нараспев» причитающего раешника: «А вот персидский шах Махмуд; его жена Матрена сидит на троне; никто ее не тронет. Вот Сенька на дудке играет, ее потешает, а Гришка Отрепьев на барабане сидит, сам картофелем в нее палит»¹² и т. д. Также не выдуманы «остроты» карусельных дедов, обращенные «к кому-то из толпы»: «Конечно, малый, надо правду гово-

¹² Слепцов В. А. Избранные произведения. Л., Художествен. лит-ра, 1970, с. 274.

ритель: жена у меня красавица — позади ноги таскаются. Тепе-риче у ей нос с Николаевский мост. Но я хочу пустить ее в моду, чтобы, значит, кому угодно <...>»¹³ и другие образцы подобного юмора.

Наблюдателю видно, что у панорамы и у карусели веселятся без затей, от души, здесь царят заразительная шутка, находчивость, бесцеремонное острословие — все это по вкусу разгулявшемуся простонародью. Для энтографа картинка ценна объективным изображением единства шутника и публики — основы успеха такого рода идущих от древности зрелищ.

Однако писатель-демократ считает, что развлечение должно давать пищу уму и сердцу, особенно рабочему классу, как занятому «чисто механическим трудом» и не имеющему «почти никакой возможности упражнять свои умственные способности».

В «Уличных сценах» эта мысль об отсутствии у простолюдина вкуса к содержательным зрелищам, взятая из статьи писателя¹⁴, проиллюстрирована сценой у другой «подвижной панорамы», показывающей картинную галерею в Дрездене и архитектурные сооружения Вены. Их «серьезно» объясняет старый немец. Но у его панорамы безлюдно, желающих смотреть ее, кроме «мальчишек», нет. «Это ничего не стоит», — говорит кучер, отходя от панорамы. Он хотел бы посмотреть «Нижегородские бани», но их у «строгого» немца нет»¹⁵.

Неуспех немца не в том, что кучер хочет видеть «натуру», а в другом: плебейский зритель должен себя чувствовать соучастником панорамного зрелища, по своей природе комического, грубоплощадного, коллективного, даже если демонстрирует архитектуру городов или исторических деятелей.

Чернышевский писал, что восприятие произведений искусства «не нашей эпохи и не нашей цивилизации» затруднено без подготовленности, «они кажутся нам непонятными, странными, но не прекрасными»¹⁶. Это утверждение не бесспорно, но в применении к народному театру оно справедливо. Лишь в наше время работами М. М. Бахтина положено начало изучению народных театрализованных представлений как особой

¹³ Там же, с. 274.

¹⁴ См.: *Слепцов В. А.* Игры и зрелища. — Литературное наследство, т. 75, с. 367.

¹⁵ *Слепцов В. А.* Избранные произведения, с. 273—274.

¹⁶ Эстетические отношения искусства к действительности. Полн. собр. соч., т. II, с. 51.

точке зрения простолюдина на мир и специфических форм его образного отражения, как «смеховой культуре», «карнавальному мироощущению», «народному праздничному смеху».

Эти средневековые формы комического не были изжиты в XIX веке, они удовлетворяли потребность широких масс простонародья в зрелищах. В этом своем существовании как составной части современной народной культуры они не были поняты беллетристами и получили у них одностороннюю, чисто просветительскую оценку.

Писатели 60-х годов оставили и беллетризованные интерпретации медвежьей комедии. В рассказе Левитова «Деревенский случай» (1863) содержание медвежьего представления соотносится с изображением патриархально жестокого события. Но вся картина вождения медведей воспроизведена писателем с большой этнографической достоверностью. Комедия «ученых зверей», чрезвычайно популярная для «недавних еще времен», оказывается, переживает кризис, потому что взрослые заняты тяжелыми думами о насущном куске хлеба и перестали обращать внимание на барабанную дробь вожakov медведей: «Плох стал ныне и убыточен промысел медвежатников!»¹⁷ Левитов описал представление, которое дается «медвежатниками» сразу с двумя медведями — Мишей и Марьей Ивановной, а также козой. Такое объединение поводырей животных было вынужденным. Эта этнографо-экономическая деталь в свое время была замечена и Ровинским, писавшим, что «из финансовых соображений два вожак соединяются вместе: один с Михайлом Ивановичем, а другой с Марьей Ивановной <...> и берут с собою только одну козу»¹⁸.

Участники, ход медвежьей комедии — все это детализируется Левитовым: вожак — «нижегородец», «всегдашний хозяин медведя»; о начале действия (вечером, перед приходом стада) возвещают не один, «как обыкновенно», а три барабана, которые выбили «звонкую», «поспешную» песню, им «ловко начала подстукивать коза в такт этой песне», — и улица закипела «звонко смеющимся медвежьей пляске народом»¹⁹. Потешающие «поговорки медвежатника» и представление зверей касаются близких деревенских сюжетов: «Покажи ребятишкам, как дедушка сердится, как он снох молодых ременной двухвосткою гладит, как он мужьев их уму-разуму учит, волосья

¹⁷ Левитов А. И. Собр. соч. СПб., 1896, т. VI, с. 23.

¹⁸ Ровинский Д. А. Русские народные картинки. СПб., 1860, т. II, с. 368.

¹⁹ Левитов А. И. Собр. соч., с. 24.

у них на затылках в одну тонку ниточку сучит»; или как в училище за неумение писать потчуют «березовой кашей»²⁰.

У Левитова медведи представляют вовсе не комическое, как, например, у Наумова в рассказе «У перевоза» (в нем медведь «на потеху почтенной публики», ожидающей парома, показывает традиционное «как старые попадьи блины пекут») ²¹, а драматичное — деспотизм «патриархов», простирающийся на всех семейных. Комический эффект, о котором не забывает писатель, создается разве тем, что человеческие отношения имитировались животными. Левитов пишет, что игрище жестоко как по отношению к несчастному зверю, которого вожак «учит» письму (принимается «огромной дубиной писать по широкой морде»), так и по отношению к малолетним зрителям (впечатлительный ребенок заболевает от жалости к «ведмедю»). Беззащитность животного, над которым потешается «долго и постоянно скучавшая сельская толпа», чей восторженный рев сливается с ревом медведей, писателем изображается параллельно с незащищенностью ребенка и снохисолдатки. Не только благополучие матери и сына — сама их жизнь оказывается во власти «угрюмых стариков — домашних воротил». В отличие от толпы автор видит в «комеди» не потеху, а бессознательную жестокость, обусловленную бесчеловечностью социально-бытовых отношений деревни.

Близок к такому осмыслению народной зрелищности и Глеб Успенский в 60-е годы, когда творчество писателя шло под знаком реализации идейно-художественных принципов Чернышевского, высказанных в программной статье «Не начало ли перемены?»: писать о народе правду без всяких прикрас²². Уличные и балаганные развлечения простонародья Успенским изображаются бедными по мысли, с внешне грубыми, мучительными для актеров, но доставляющими зрителям удовольствие приемами.

Те же «ученые медведи», по приказу поводыря, забавляют толпу «комедью» о том, как «бабы угощают мужиков», то есть бьют. Показ этого сопровождается «однообразным лубочным барабанным стуком» и вызывает «неудержимый смех» и восторженные восклицания²³.

²⁰ Там же, с. 25.

²¹ Наумов Н. И. Сочинения. Ред., вступ. статья и коммент. Н. Ф. Бельчикова. М.—Л., «Academia», 1933, с. 46. Рассказ 1863 года.

²² См.: Пруцков Н. И. Творческий путь Глеба Успенского. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, с. 15.

²³ Успенский Г. И. Народное гулянье в Всесвятском. — Полное собр. соч. Изд-во АН СССР, 1952, т. 1, с. 56.

Писателем замечено, что театрализованные народные представления идут «не в ряду будничного городского житья»²⁴, а всегда праздничного, когда обыватель хочет получить максимум удовольствий. Объяснение этому дается с демократических позиций осмысления повседневной народной жизни как тусклой и однообразной: на праздник обыватель стремится посмотреть все, «чтобы потом не раскиснуть целый год под гнетом ничем не отгонимой тоски»²⁵.

Не случайно поэтому зрителю-простолодину Успенским уделяется внимание едва ли не большее, чем самим зрелищам. Он пишет, что праздный люд от одного уличного развлечения к другому, «как от бедствия какого бросается прочь»²⁶, что праздник обычно кончается в трактире драками напившихся²⁷; и финал «светлого дня» Пасхи горестен: «фонари <...> сияют на лицах некоторых гуляющих десницей ближнего или другими какими обстоятельствами»²⁸.

Иного эффекта от зрелищ и не может быть, ибо труппа балаганных актеров — «бесшабашная, беспутная и убогая семья нищеты»²⁹; для паяца, целую неделю тешившего публику «множеством принятых ради смеху побоев и заушений», «неистовые удовольствия ярмарки теперь неисчислимыми страданиями откликнулись в разных частях тела»³⁰.

Успенский менее детально, чем другие писатели 60-х годов, описал народные зрелища, но он охватил гораздо больший круг их. Скупое, но не без осудительных интонаций по поводу однообразия сказано им и о кукольном театре. Наряду с другими «ярмарочными дивами» писатель открывает читателю балаган, «где буйствует и по-прежнему едет в Саратов за селедками знаменитый Петрушка»³¹. Успенский не пересказывает комедии: «знаменитость» марионетки и, видимо, устойчивость сцены с селедками («по-прежнему») исключает надобность в подробностях. Но этот эпизод, в свое время многократно повторявшийся, не входит в основное ядро театра

²⁴ В балагане (Ярмарочные сцены). — Там же, т. 1, с. 470.

²⁵ Там же.

²⁶ Народное гулянье в Всесвятском. — Там же, т. 1, с. 56.

²⁷ Там же.

²⁸ Светлый день. — Там же, т. 1, с. 51.

²⁹ В балагане (Ярмарочные сцены). Там же, с. 481.

³⁰ Там же.

³¹ Там же, с. 470.

Петрушки³². Обращает на себя внимание то, что Петрушка Успенским называется в качестве единственного главного героя (без Пучинелла) уже в середине 60-х годов, что является свидетельством о более раннем «обрусении» куклы, чем это считают современные исследователи³³.

Слепцовым в статье середины 60-х годов также упоминается «народный балагур и утешник Петрушка», названный в числе других простонародных зрелищ Петербурга. Но, по мнению писателя, к ним «несколько лет уже замечено значительное охлаждение народа», объясняемое Слепцовым большей углубленностью и сосредоточенностью взгляда — прежде всего городского населения — на своем положении, обусловленного изменением в экономическом быте (реформой 1861 года)³⁴.

Успенский рассказал о вертепном действе, идущем в балагане. Он объяснил устройство «особого рода шкапа», на сценах которого «разыгрывались разные комедии»: вверху «представлен царь Ирод, пожирающий младенцев, внизу волнующееся море и разрушение корабля»³⁵.

Эти и другие зарисовки народных развлечений должны были наглядно убеждать, как однообразно-примитивны зрелища, предназначенные для «толпы». Пьесы-поделки случайных авторов, разыгрываемые марионетками, также не поднимались над традиционными, но тоже пользовались успехом у простолюдина. Успенский поведал о балаганном представлении войны между турками и русскими. Заканчивая пересказ действия, он пишет: «Русские побеждают. Бенгальский огонь — до того, что решительно ничего не видать на сцене. Впоследствии можно разобрать, что русские солдаты стоят, вонзив штыки в турецких, офицеры в офицеров, генералы в генералов <...>» Пересказ окрашен иронией. Увлеченность

³² Об основных сценах комедии см.: *Некрылова А. Ф.* Северно-русские варианты «Петрушки». — В кн.: *Фольклор и этнография русского Севера*. Л., Наука, 1973, с. 246.

³³ Там же, с. 245. В рассказе Успенского (тоже написанном в 1865 году) «Зимний вечер (Из чиновничьего быта)» театр Петрушки упоминается как игра детей — повторение виденного ими «в балагане на Хлебной площади во время масленицы» (т. 1, с. 350).

Из воспоминаний Н. В. Давыдова о Москве также следует, что как народный национальный персонаж Петрушка известен примерно с середины XIX века (Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия. — В кн.: *Ушедшая Москва*. М., Московский рабочий, 1964, с. 33).

³⁴ *Игры и зрелища*, — *Литературное наследство*, т. 75, с. 365—366.

³⁵ В балагане (Ярмарочные сцены). — Там же, с. 473.

зрителей подмечена писателем в такой детали: они всерьез обсуждают, кто лучше «строй знает»³⁶.

Военные «истории» входили в репертуар народного театра: батальные картинки юмористически комментировал раешник; сцены сражений разыгрывались марионетками в Европе³⁷ и в России. Они не учтены и не изучены. Но, по-видимому, и для них был обязателен грубый комизм. В передаче Успенским он ощущается прежде всего, однако «сермяжные зрители» серьезно оценивают самое содержание, как бы являя примитивность своего развития и невзыскательность вкуса.

Спустя десять лет (в 1874 году) Н. К. Михайловский будет убеждать читателей «Отечественных записок» в ином: серую безгласную массу не развеселишь глупыми масленичными представлениями вроде пьесы Полевого «Война Федосьи Сидоровны с китайцами»: народ «не хуже нашего понимает, как глупы и грубы предлагаемые <...> «вверху стоящими» масленичные увеселения и ходит на них только так, потому масленица»³⁸. По-видимому, какой-то перелом в отношении к традиционной зрелищности наметился. Слепцов писал в 1865 году об охлаждении в низших слоях к балаганным удовольствиям, замеченном им за два года раньше³⁹. Народнический критик пишет то же о балаганных представлениях. В 70-е годы революционная интеллигенция была готова поверить в то, что голодного люда не только не увлечешь балаганной чепухой, но и солдатами не устроишь: «Вообще больших сюрпризов можно ожидать»⁴⁰.

³⁶ Светлый день. — Там же, с. 47—48.

³⁷ На парижских улицах марионетки представляли «Взятие Малахова кругана» из Севастопольской войны. См.: *Алферов А.* Петрушка и его предки (Очерк из истории народной кукольной комедии). — В кн.: Десять чтений по литературе. Изд. 3-е. М., 1909, с. 183.

³⁸ *Михайловский Н.* Литературные и журнальные заметки. — Отечественные записки, 1874, № 4, с. 403. Видимо, «Комедия о войне Федосьи Сидоровны с китайцами» Н. Полевого спустилась с петербургской сцены в ярмарочный «лубочный театр», как в свое время предвидел Белинский, не раз иронизировавший по поводу этого сочинения. Он писал: «Но самая дурная сторона этих драматических фабрикаций состоит в том, что они убивают спеническое искусство» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч., М., с. VI, с. 398; т. VIII, с. 551).

³⁹ См.: Игры и зрелища. — Литературное наследство, т. 75, с. 365.

⁴⁰ *Михайловский Н.* Литературные и журнальные заметки. — Отечественные записки, с. 403.

Семидесятники, писатели и критики, будут по-иному; чем их предшественники, осмыслять народную зрелищность. Правда, это «иное» главным образом касается известных народных драм, однако не только их.

В 1874 году Михайловский выступил с прямым политическим истолкованием особенно популярной драмы «Царь Максимилиан». Он обратился к драме в связи с развернувшейся в периодической печати дискуссией об идейно-нравственном смысле народных сказок, в частности сказки «Морозко», и оба эти произведения осмыслил в резко антимонархическом плане. В сказке критик усмотрел «широчайшую аллегория, в которую чуть не вся русская жизнь вместиться может», а в самом Морозко — непреодолимую стихийную силу, которую народ не судит и не может видеть в нем подлинного виновника гибели старухиной дочери. Симпатии критика отдаются не падчерице, все получившей «благодаря своей безропотности и покорности», а старухиной дочке, которая «не виновата в том, что не вытерпела самодурских выходок старого Мороза»⁴¹. По-видимому, на такой путь истолкования общеизвестных народных сюжетов сознательно направляла своих читателей «руководящая публицистика» (М. Неведомский) «Отечественных записок».

От героев сказки Михайловский идет к главным персонажам народной драмы и к истории изгнания из Афин мудреца Протагора — все они оказываются перед роковым, определяющим их судьбу выбором. Столкновение из-за веры критик-публицист осмыслил широко как конфликт, возникающий на почве деспотического попиранья властью свободы мысли, действия, достоинства человека и отрицания героями насилия в какой бы то ни было форме. «Мудрый Протагор» был осужден за то, что усомнился в существовании богов. «Для Протагора, — пишет Михайловский, — это была, конечно, мысль очень смелая, не менее смелая, чем ответ старухиной дочки Морозке». За сомнения, высказанные согражданам, «его за шиворот <...> Афинский Морозко — толпа спрашивает, подобно королю Максимилиану в одной солдатской комедии: будешь ли ты поклоняться моим кумирским богам? А Протагор, подобно непокорному Адольфу: я твои кумирские боги

⁴¹ Михайловский Н. Из дневника и переписки Ивана Непомнящего. — Отечественные записки, 1874, № 10, с. 338—339.

попираю под ноги. Если бы он не дал такого грубого ответа, а поклонился бы кумирским богам, он получил бы все нужные земные блага, как получила падчерица сарафан, приданое и жениха, то есть то, что требуется»⁴².

Характерные для этого героического времени поиски народниками в фольклоре выражения революционных идеалов приводили именно к такому тенденциозному осмыслению сказки и драмы. Трагическая судьба популярных фольклорных героев наталкивала читателя на размышления о судьбе жертвующих жизнью, но не склоняющихся перед силой, царизма мужественных героев.

Другой народнический критик — Скабичевский — полемизировал с Веселовским по вопросу об источниках массовых народных игр. Из труда Веселовского в свою статью критик перенес все их виды, в том числе и упомянул о представлении на святки «всесветной комедии о Максимилиане и его сыне Адольфе»⁴³. Но в отличие от Веселовского Скабичевского интересуют не связи их с западным карнавальным шествием⁴⁴, а «дух общественности», обусловивший массовость игр. Скабичевский выводит его из первых веков русской истории, когда люди сообща решали свои общественные дела, вместе молились и веселились, не только не уступая, но превосходя «общественностью» страны Западной Европы. Отмеченную Веселовским лучшую сохранность массовых святочных и масленичных веселий на севере России критик, в духе декабристско-народнического идеализма, объясняет наибольшим развитием там свободы общественной жизни и выделяет особенно Новгородскую область, где лучше удержались и остатки древних карнавалов⁴⁵. В суть содержания «всесветной комедии», переданного Веселовским⁴⁶, и причин ее широкой известности Скабичевский не входит.

Иное понимание драмы сложилось к 70-м годам в академической науке. Веселовский видел «причину поразительного распространения и популярности» «Максимилиана», этой «с виду незначительной комедии»⁴⁷, не в драматическом кон-

⁴² Там же, с. 339.

⁴³ Скабичевский А. Драма в Европе и у нас. Статья вторая. — Отечественные записки, 1873, № 3, с. 36.

⁴⁴ См.: Веселовский Алексей. Старинный театр в Европе. М., 1870, с. 298—301.

⁴⁵ См.: Скабичевский А. Драма в Европе и у нас, с. 35—36.

⁴⁶ См.: Старинный театр в Европе, с. 400—402.

⁴⁷ См.: Там же, с. 399.

фликте между отцом и сыном, а «во всевозможных вставках», в «комических типах» гробокопателя, лекаря-шарлатана, ловкача-портного, а также в прибавляемых к драме «комических сценах» из обыденной жизни⁴⁸, содержащих как занимательный, так и общественно обличительный элемент. Последнее исследователь никогда не упускал возможности отметить, но не в «Царе Максимилиане». Михайловский, по-прежнему, полемизировал с концепцией этой драмы у Веселовского, критиком «Отечественных записок» полностью игнорировались комические сцены.

Представление «Царя Максимилиана» наблюдал в детстве (середине XIX века) беллетрист-народник П. В. Засодимский, о чем по памяти написал незадолго до своей смерти. В г. Никольске Вологодской губ., в доме инвалидного начальника офицера Шипунова на святки солдаты местной тюрьмы разыграли эту драму. В памяти мальчика запечатлелось далеко не все: главные действующие лица в их традиционном облике («нечестивый император Максимилиан», его сын Адольф, принявший христианство), «какие-то архаровцы с дреколем»; запомнились отдельные сцены, элементы постановочного реквизита и «заключение» — исполнение солдатами песни «Вниз по матушке по Волге»⁴⁹. Но обычный между отцом и сыном конфликт из-за веры разрешался нетрадиционно: в кульминационный момент с Адольфа «вдруг спали цепи», император, заохав, мертвый «повалился с трона», а его картонная корона покатила к ногам мальчика; солдаты оружием салютом и троекратным «ура!» выражают свое удовлетворение исходом. Финал драматического конфликта звучит как антимонархический и усилен ликованием солдат.

По-видимому, императора поражает Смерть, и это был редкий вариант завершения драмы⁵⁰. Но писатель-народник, в свое время искавший мотивы протеста в фольклоре, мог и акцентировать заложенное в содержании драмы осуждение деспотизма верховной власти. Комические сцены не сохранились в его памяти, возможно, в силу особенности восприятия

⁴⁸ См.: там же, с. 400—401. Исследователями нашего времени установлено, что «комическое начало» пронизывает как сюжет, так и композицию «Царя Максимилиана», оно и в героях драмы (Савушкина Н. И. Комическое начало в русской народной драме. — В кн.: Проблемы фольклора. М., Наука, 1975).

⁴⁹ Засодимский П. Из воспоминаний. М., 1909, с. 14—15.

⁵⁰ См.: Русская народная драма XVII—XX веков, с. 337.

детского возраста с его тягой к героическому, а не к забавному.

Соединение праздничного веселья с народной мыслью заметил Веселовский, но не в драме, а в «собственно народных театральных представлениях» — в святочных и масленичных забавах⁵¹. С «усилением <...> самосознания» народа комические сцены в святочных игрищах приобретали сатирический характер, их резкость усиливалась, «а в наше время, — писал ученый, — они переходят в смелый протест против общественных недостатков»⁵².

И специальные очерки и «беллетризованная этнография» дают этому немало примеров. Так, Нефедов прямо называет сцену «Афонька новый и барин голый» (он свидетельствует, что она относится «к числу самых любимых сцен» святочных «беседок») «народной сатирой», «сатирой на старый помещичий быт». Автор жалеет, что вследствие «малой литературности» изложения не может дать извлечений из сцены и лишь пересказывает суть: «В ней изображается тип барина и его отношения к своим крестьянам, у которых хозяйство доведено до такой степени совершенства, что хлеб в поле стоит «колос от колоса не слышать человеческого голоса», из рогатой скотины только «таракан да жужелица» и т. д.»⁵³.

В рассказе «Святки» (1871) художественно воссозданы подлинно народные святочные игрища⁵⁴. Праздничное веселье рабочих-текстильщиков исполнено озорства, в нем соединилось ритуально-эротическое с критическим. Настрой веселящихся единодушен: «все люди в радости», «езде народ, везде жизнь», «отовсюду раздается говор, смех и громкие песни» (с. 49). Излишества развлечений приводят в ужас ханжей, и «сокрушенно вздыхают» «богобоязливые» люди. Богомолке матери Аграфене кажется, что «это сам ад перед <...> очами разверзся. Навстречу бегут мурины⁵⁵, козлища и всякая нечисть» (с. 59). Нет покоя и за стенами дома богатой куп-

⁵¹ Старинный театр в Европе, с. 403.

⁵² Там же, с. 299.

⁵³ *Этнографические* наблюдения на пути по Волге и ее притокам (Три чтения действ. члена Ф. О. Нефедова). — Труды этногр. отдела императ. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1877, кн. IV, с. 60.

⁵⁴ См.: Нефедов Ф. Д. Повести и рассказы. Москва — Иваново, 1937, т. 1. В дальнейшем ссылки на страницы даются в тексте.

⁵⁵ *Мурин* — арап, негр, чернокожий (Владимир Даль. Толковый словарь великорусского живого языка. М., 1955, т. II, с. 360).

чихе Нагоровой: «в окнах с переулка показались ужасные рожи с красными высунутыми языками и стали кривляться <...>, кроме разных морд с ужасающими усами, виднелось что-то такое, чему одно название — срам» (с. 62). Во главе с «атаманом», сыном Нагоровой Павлом, который «совсем от рук отбился» и называет мать «ведьмой», именно ханжески-благочестивым и богатым людям стараются досадить ряженные своими бесчинствами, и в этом проявился социальный характер святочного озорства. Он еще более отчетлив в представлении, которое в «дворянском» зале трактира дает переодетый «немцем» изгнанный со всех фабрик за подстрекательство рабочих к протесту механик Безбрюхов. Скрыв свое лицо под маской с громадной шишкой на лбу, он показывает «хороший штук. Эта штук — новый воля». Извлеченная, наконец, под нетерпеливые выкрики трактирной публики из последнего ящика и последнего свертка, она оказалась «громадной рыжевато-красной и неудобной для еды колбасой», которую «немец» и провозгласил в качестве «новый воля». Автор пишет: «Хохот, крики одобрения и руготня раздалась в одно и то же время в награду шутнику». Одобряют фабричные, купец же считает представление «надсмешкой» (с. 71).

И. Н. Кубиков писал, что в «Святках» Нефедов наметил образы нарождающейся рабочей интеллигенции, в число которой входит и Безбрюхов, чья шутка с несъедобной волей-колбасой «лучше любого кукиша символизировала систему закрепощения народных масс»⁵⁶. Писателем она представлена как выдумка самого рабочего, но верно понята всеми.

Помимо отчетливого стремления передать социальный смысл народной зрелищности, Нефедов воспроизводит ее этнографически точно. Он описывает святочные маски в сельских лавках, уличную толпу, ряженных на улице и в трактире, костюмы «разбойников»; как можно детальнее он стремится передать содержание представления и реакцию на него разных по социальной принадлежности зрителей. Введенные в повествование разные формы народной зрелищности являются важнейшим идейно-художественным стержнем рассказа. В отличие от Слепцова и Гл. Успенского, Нефедов видит в ней не только грубость и разгул, но в гораздо большей степени — критическую мысль и организованную коллективность.

Все сказанное относится и к разыгранной в трактире

⁵⁶ Кубиков И. Н. Рабочий класс в русской литературе. Изд. 4-е. М., Моск. рабочий, 1928, с. 100—101.

«Шайке разбойников». Нефедов в подробностях повествует, как объединенная общностью интересов «шайка» рабочих под предводительством «атамана» Нагорова направляется в трактир давать представление, увлекая за собой толпу с улицы. Она шествует под «могучую песню», которой ее выучил Павел Нагоров:

Как во городее было, да во Астрахани:
Тут-то прочутился, проявился незнакомый человек,
Незнакомый, незнакомый Стенька Разин удалец!

(с. 64)

Песня является вариацией широко известного сюжета о сынке Разина, в которой, однако, «сынок» заменен на самого Разина, что иногда имело место в народных песнях. В «святках» эта замена социально окрашивает разбойничью тематику действия, его героев и их исполнителей, а также рассказ в целом. Само же представление «шайки разбойников одного ужасного расейского атамана» (как объявил его «почтеннейшей публике» половой) по своему составу является тем, что в исследованиях называется инсценировкой песни «Вниз по матушке по Волге»⁵⁷ или же святочной игрой «шлюпку спускать»⁵⁸. Однако оно близко народной драме «Лодка», поскольку все основные и ряд так называемых «осложняющих»⁵⁹ эпизодов в ней есть: диалог атамана с есаулом о том, что не видно ли на Волге купеческих судов с дорогими товарами, усаживание всех по слову атамана в «лодку» (на пол) и «отваливание» под пение песни «Вниз по матушке по Волге»; новый диалог и «плаванье» разбойников к острову «с боярскими хоромами» и «красной девицей» под окошечком; атаман призывает «братцев-товарищей, удалых молодцов-разбойников» разграбить и взять себе всю богатую боярскую казну, ему же отдать «только одно сокровище — красавицу дочку боярскую»; довольные разбойники под песню «Эх, приворачивай, ребята, жо крутому к бережечку», «вскакивают, хватаются за оружие и нападают на стену, представляя воображению зрителей видеть в этой стене осаждаемые боярские хоромы. Выстрелы, крики, стоны погибающих, — и представление оканчивается» (с. 76).

⁵⁷ См.: Русская народная драма XVII—XX ввек, с. 24.

⁵⁸ См.: *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М., Наука, 1976, с. 76. У Нефедова хозяина трактира не качают и угощения не выпрашивают, как это имело место в святочной игре.

⁵⁹ См.: *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история). — В кн.: Славянский фольклор. Л., Наука, 1972, с. 271—273.

Текст, воспроизведенный Нефедовым, хотя и имеет в центре песню «Вниз по матушке по Волге», все же не просто осложненная «первоначальная редакция»⁶⁰, не эволюционный этап в истории народного произведения, а самостоятельная редакция драмы, жившая наряду с другими, в том числе и песенной инсценировкой⁶¹. Она не имеет композиционных (праздничных) приурочений в начале и конце, потому что ставится Нагоровым не ради угощения своей «шайки», а для выражения бунтарских настроений рабочих-текстильщиков.

Беллетристика 60-х и 70-х годов обогащает наблюдения над историей развития народного театра. Она свидетельствует о расцвете массовых площадных и ярмарочных зрелищ и особенной их характерности для городов. Петербургу, принявшему в себя массы обезземелившегося и ищущего заработков люда, принадлежит заметная роль в развитии народных форм кукольного театра⁶². Пригородные села в праздничные дни, сельские ярмарки также притягивали раешников, кукольников, вожаков медведей и массы свободных от работы и жаждущих зрелищ людей; они заходили и в деревни, хранившие и свои традиции праздничных представлений.

Этнографическая достоверность их зарисовок, сделанных беллетристами, позволяет уточнить весьма важные этапы в эволюции отдельных видов народного театра, его героев, а также в их судьбах. Чрезвычайно ценно воспроизведение ими зрелищ как целостных картин, с участием самих масс и их восприятием представлений. В этой связи важны и разнообразные сведения о постановщиках, о балаганных актерах и т. п. Все это объективный этнографический материал, «проясняющийся» в историю народного театра.

⁶⁰ См.: Там же, с. 273.

⁶¹ В автобиографических «Хороших воспоминаниях» А. И. Левитова есть страницы с описанием детских развлечений на «старых мебелих» родного дома. Длинный, рваный диван герой и его сестра называли «лодкой». Когда оставались одни, то садились на диван и, «отгребаясь длинными палками, громко и картаво выкрикивали: «Вниз по матушке по Волге»... Мальчик устремлялся «на этой лодке ловить разбойников». (Левитов А. И. Собр. соч., т. VI, с. 267—269). Воспоминания связаны с 40-ми годами XIX ст. В источниках мне не встретилось упоминания об этой инсценировке, по-своему интерпретированной детской средой.

⁶² См.: Некрылова А. Ф. Северо-русские варианты «Петрушки».

И для шестидесятников, и для семидесятников традиционные формы театра были отражением народного быта и *массовой* духовной культуры. Отсюда и их сосредоточенность на праздничной зрелищности, как доступной всему рабочему люду. Не случайно ни те, ни другие не изобразили кукольников, промышлявших и в будни по городским дворам: это были часто представления для детей, небольших групп зрителей.

Однако беллетристы 60-х годов отрицали народный театр как один из источников культурного и гражданского возрождения народных масс, как путь к осуществлению просветительских задач в широких масштабах. Н. Успенский высмеял меры полицейских властей и по организации специальных «народных театров», перед которыми ставилась задача представления «поучительных спектаклей» на темы понятий о добродетели, гражданском долге, честном труде, бережливости и прочее⁶³. В рассказе «Деревенский театр» (1868) барин сочиняет драму «Вор», чтобы через зрелище внушить своим нищим, но теперь неприкосновенным крестьянам, «что, дескать, воровать не следует, надо уважать старших, повиноваться начальникам»⁶⁴ и получает одобрение барыни, старшины и попа. Несомненно, рассказ явился откликом на борьбу вокруг вопроса о театре для народа.

Критика 70-х годов, озабоченная необходимостью немедленного приобщения угнетенных масс к революционному действию, выступала с переосмыслением содержания народных драм (как и других традиционных жанров) применительно к задачам современного момента. Такая практика имела под собой жизненную почву. В этнографической беллетристике народников народный театр фабричных центров представлен в эти годы как театр социального протеста и поисков рабочих новых форм его образного воплощения. И те, и другие осмыслили народное творчество (и театр) прежде всего как явление бытовое и мировоззренческое, а не эстетическое, современной, а не исторической жизни народа.

Художественно-публицистическая интерпретация кукольного театра и драм была вкладом писателей-демократов в

⁶³ Об этих мерах см: Михайлова Р. Ф. К вопросу о создании народного театра в России в конце 60-х — начале 70-х годов XIX века. — Вестник Ленинградского ун-та, № 8. Серия истории, языка и литературы, 1961, вып. 2, с. 69.

⁶⁴ Успенский Николай. Сочинение в 2-х т. Подготовка текста, статьи и коммент. К. И. Чуковского. М.—Л., «Academia», 1933, т. 1, с. 467.

борьбу за общедоступный театр и подлинную культуру для трудящихся классов. Со второй половины 60-х годов она приняла особенно острый характер⁶⁵.

В. Б. СМЕРНОВ

ИДЕИ КРЕСТЬЯНСКОГО СОЦИАЛИЗМА В БЕЛЛЕТРИСТИКЕ ЖУРНАЛА «СЛОВО»

*К проблеме взаимодействия легальной
и нелегальной литературы*

Журнал «Слово» (1878—1881), родившийся на волне революционного подъема конца 70-х годов, несмотря на очевидные в его направлении либерально-народнические тенденции, стремился хранить верность освободительным заветам революционной демократии¹. Ему были свойственны колебания и шатания в области социально-политической, эклектизм и непоследовательность в эстетической теории, сосуществование «под одной обложкой совсем разных воззрений на один и тот же предмет»², на что в свое время обратил внимание Н. К. Михайловский, характеризуя первые номера «новорожденного» журнала. Однако заслуги «Слова» в пробуждении революционного сознания русской интеллигенции 70—80-х годов едва ли могут быть поставлены под сомнение³. Не случайно, только «Отечественные записки» и «Дело» могли соперничать со «Словом» по части привлечения к сотрудничеству активных революционеров-народников, одержимых манией незамедлительных политических акций⁴. Свидетельством тому и чрез-

⁶⁵ См.: Михайлова Р. Ф. К вопросу о создании народного театра в России в конце 60-х — начале 70-х годов XIX века.

¹ См.: Прозоров В. В. Эпизод из пропаганды эстетических идей Чернышевского. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1965, вып. 4.

² Отечественные записки, 1878, № 3, отд. 2, с. 152.

³ См.: Евгеньев-Максимов В. Судьбы журнала «Слово» в связи с революционными выступлениями 70—80-х годов. — В кн.: Евгеньев-Максимов В. Е. и Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930.

⁴ См.: Бушканец Е. Г. Революционеры 1870-х годов и журнал «Слово». — В кн.: Русская литература и освободительное движение. Казань, 1970, сб. 2.

вычайно «скоротечная» судьба этого журнала, погибшего от рук царских жандармов сразу же, как только от политики лавирования и заигрывания с передовыми силами общества самодержавие перешло к открытой расправе с ними⁵.

В заключительный период «хождения в народ», накануне второго демократического подъема, «нелегальная литература, — по свидетельству самих революционеров-народников, — мало-помалу отодвинулась на задний план, а потом и совсем исчезла из программы нашего курса пропаганды»⁶. В этой ситуации, естественно, агитационно-пропагандистские функции должна была взять на себя легальная журналистика. Книжки журналов «Отечественные записки», «Дело», «Русское богатство», «Слово» могли стать вполне «доброкачественным» заменителем запрещенной пропагандистской литературы, а наиболее острые в политическом и социальном отношении произведения сотрудников этих журналов — выполнять ее функции. Тем более что и пропагандистская литература, несмотря на ориентацию на «наивного» читателя из народа, все-таки, по небезосновательному предположению В. Г. Базанова, едва ли была предметом самостоятельного «чтива» неграмотного или полуграмотного крестьянина, который «плохо разбирался в описаниях социалистического будущего, не проявлял особого интереса к историческим описаниям, вообще был далек от печатного слова, от литературной пропаганды в частности»⁷ (чтецом и комментатором произведений обычно выступал сам пропагандист). К тому же традиция использования легальной литературы в революционной пропаганде уже сложилась в предшествующие годы⁸, а по своим структурным признакам она мало чем отличалась от пропагандистской.

⁵ См.: *Бушканец Е. Г.* Журнал «Слово» и царские жандармы. — В кн.: *От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона»*. Л., 1969.

⁶ *Аптекман О. В.* Общество «Земля и воля» 70-х годов. Пг., 1924, с. 171.

⁷ *Базанов В. Г.* «Хождение в народ» и книги для народа (1873—1875). — В кн.: *Агитационная литература русских революционных народников*. Л., 1970, с. 46.

⁸ См. об этом: *Клевенский М. М.* Художественная литература 70-х годов на службе революции. — *Литература и марксизм*, 1931, № 4; *Яранцев Р. И.* Легальная литература и революционная пропаганда народников в начале 70-х годов XIX века. — *Вестник Московского ун-та. Филология и журналистика*, 1965, № 3. Подробно рассматривается этот вопрос в кн.: *Захарина В. Ф.* Голос революционной России. Литература революционного подполья 70-х годов XIX века. М., 1971 (глава «Легальная литература в народнической пропаганде начала 70-х годов»).

По наблюдениям Н. И. Соколова, произведения такого рода обычно содержали три основных компонента. «Во-первых, это картины неприглядного, тяжелого положения трудовой крестьянской и рабочей массы. Это и нищенский быт, и мало-земелье, и податный гнет, и дороговизна товаров, приобретаемых трудовым людом. А наряду с материальной нуждой — бесправие, темнота, невежество, незнание путей избавления как от экономического, так и политического гнета. Критика властей вплоть до царя, разоблачение махинаций кулаков, алчности и продажности духовенства, раскрытие всеобщей системы закабаления и угнетения народа — все это входит в картины существующего положения вещей, рисуемые в произведениях народников. Во-вторых, как непреложный вывод из этого анализа современного порядка является призыв к протесту, доказательство того, что от самих тружеников, их борьбы зависит избавление от царящего гнета, что народ всемогущ, если он осознает свою силу и дружно выступит в защиту своих интересов. И, наконец, третье, что наличествует почти во всех произведениях — это рассказ о том идеальном социальном устройстве, которое должно установиться в результате победы над эксплуататорскими классами, после уничтожения несправедливых порядков. Эти три компонента содержания пропагандистской литературы отражают основные положения народнической программы, в которой демократизм и социализм слиты столь нераздельно»⁹.

Эти элементы представлены и в беллетристике «Слова», неоднократно и настойчиво заявлявшей свою приверженность идеям общинного (крестьянского) социализма, не прекращавшей пропаганды социалистических идеалов под «недреманым оком» цензуры. Причем народническая беллетристика «вбирала» в себя, ассимилировала те идеи, которые пропагандировались «потаенной» литературой предшествующего периода. Разумеется, этот процесс «ассимиляции» не был сознательной установкой того или иного писателя-народника (хотя знакомство многих из них с нелегальной литературой больше чем вероятно). Он был лишь следствием идеологической общности «действенного» и литературного народничества, выражавших, по ленинской формулировке, теорию «старого русского соци-

⁹ Соколов Н. И. Общинный социализм и демократическая литература периода революционного народничества. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, с. 384—385.

ализма», который весь «был, в последнем счете, «крестьянским» социализмом»¹⁰.

Чаще всего крестьянский утопически-социалистический идеал получал осуществление в легальной литературе в форме «сна», взятой революционной публицистикой на вооружение еще с радищевских времен. Но «конструировался» он не на фантастике, а на конкретном материале крестьянской действительности. «Он звал не в фантастический идеальный мир, — отмечает Н. И. Пруцков, — а в реальную деревню, в крестьянскую избу, к мужику, к его земле, пытаюсь здесь найти образцы и гармонической личности, и гармонического общественного устройства»¹¹. И потому при всем утопизме, даже обращаясь к жанру социальной утопии, беллетристы-народники оставались реалистами, в особенности при изображении экономического положения деревни, на фоне которого социалистический идеал выступал с еще большей силой притягательности. Пропаганда утопического идеала и резкая критика пореформенной действительности — две стороны одной медали. В народнической беллетристике они чаще всего предстают в неразрывном единстве. «Моделируя свой идеал на основе живого образца, — справедливо пишет Н. И. Пруцков, — русские социалисты-утописты второй половины прошлого века не отвлекались от конкретных реальных условий, в которых находился русский крестьянин. Для осуществления возвышенного идеала — «мужицкого рая» — необходимо было удовлетворить самые насущные потребности крестьянства в земле, в самоуправлении, в уважении личности и т. д. Так социалистическая «мужицкая утопия» слилась с демократическими требованиями, с революционной борьбой, с критическим, обличающим изображением того, что есть в деревенской России»¹².

Не рассматривая (из-за ограниченности объема статьи) всей беллетристики журнала «Слово», остановлюсь только на очень показательном в этом плане рассказе-утопии П. В. Засодимского «Терехин сон» (Слово, 1880, № 12), не привлекавшем внимания исследователей. Жанр этот был хорошо знаком писателю: ранее, в «Хронике села Смурина», он уже пользовался аналогичным приемом, запечатлев крестьянскую

¹⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 305—306.

¹¹ Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969; с. 13.

¹² Там же, с. 14.

социальную утопию в «чудесном сне» Дмитрия Кряжева. В равной мере ему были известны и требования, предъявляемые к революционно-пропагандистской литературе: участие Засодимского в литературной переделке «Истории одного французского крестьянина», популярнейшего подпольного произведения периода «хождения в народ», едва ли подлежит сомнению¹³. Не случайно поэтому рассказ «Терехин сон» по своей стилевой фактуре и «концентрированности» пропагандистского материала очень близок к «изданиям для народа», которыми пользовались народники-революционеры в работе среди крестьянства.

Жил Тереха, крестьянин Обнищаловской волости, деревни Сидоровы Козы, в самой отчаянной нищете, в постоянных помыслах о том, где бы раздобыть кусок хлеба. И приснился ему как-то сон, в котором выразились все его мечтания о райской жизни. Во сне Тереха попадает в рай. Первое, что бросается ему в глаза здесь, — чудеснейшее зрелище природы: «восхитительные рощи, без болотных трясин, без кочек, без пней, без обгорелых деревьев, без порубок — веселенькие, чистые рощицы, между ними зеленые луга с густою, сочною, немятою травой; прекрасными цветами покрыты те луга; отливая то золотом, то серебром, текут по ним ручьи и тихие речки <...> Небо ясное, голубое»¹⁴. Даже солнце в раю иное, чем над Сидоровым, «ярче и теплее». «Все здесь, начиная от малой былинки и кончая золотистым лугом, пробивавшимся меж зеленою листвою, все дышало спокойствием, миром и в то же время — самую полную, здоровую, могучую жизнью»¹⁵.

Избы в раю — «все новые, из толстого соснового леса, так и блестят на солнышке». Все они отлично проконопачены. «Окна в избах большие, светлые, ни единое стеклышко не раз-

¹³ Принадлежность этой нелегальной брошюры Засодимскому оспаривается Н. И. Якушиным. См. его статью «Был ли П. В. Засодимский автором переделки романа Эркмана-Шатриана «История крестьянина?» (Русская литература, 1965, № 1). В. Ф. Захарина аргументированно опровергла эти сомнения (см.: Захарина В. Ф. Голос революционной России, с. 68—72). Думается, дополнительным аргументом в пользу точки зрения В. Ф. Захариной могло бы стать сопоставление «Истории французского крестьянина» и «Хроники села Смуринна», произведений, идеологически весьма созвучных.

¹⁴ *Вологдин* <Засодимский П. В.>. Терехин сон. Святочный рассказ. — Слово, 1880, № 12, с. 7.

¹⁵ Там же.

бито в них, не заклеено бумагой, не затыкано тряпичей». Крыши тесовые. Трубы не корзиночные, а кирпичные («городские»). Мужики и бабы здесь не бранятся. «Все такие веселые, счастливые и спокойные; все такие чистые, в чистой хорошей одежде, ровно в праздник гулять вышли»¹⁶.

Встретился в раю Тереха со своими земляками, сидоровцами. Повели они его к себе в избу. Но прежде завели его в чулан, где «лежали целые вороха всякой одежды. Тут надели на Тереху все чистое, новую рубаху из «французского» ситца, армяк — тоже новый... Дали ему дубленый овчинный полушубок с обшивкой из синего сукна, две пары валенок, сапоги, шапку и много всякого приклада. Все лишнее, что в ту минуту не понадобилось Терехе, свалили в особый сундук, стоявший тут же, у стены».

Изба, в которую попал Тереха, светлая и чистая: стол, расписанный всякими узорами, посуды видимо-невидимо («больше, чем у попа»), лавки белые широкие вдоль стен. «Подали на стол калачей целую грудку и белого пшеничного хлеба, всяких пирогов нанесли — с рыбой и сладких, блюдо горячей жирной баранины, блюдо вареной рыбы, блюдо — жареной, студню, печеных яиц <...>»¹⁷.

И все это богатство, объясняют Терехе земляки, оттого, что они «живут хорошо — дружно, артельно <...>» Подушного налога и вообще каких-либо сборов в этом «мужицком царстве» нет. А потому нет и недоимки.

Здесь каждый каждому ровня: «что барин, что поп, что князь, что крестьянин, все едино-единственно, все живут ровно, по-божески, безобидно <...>»¹⁸. «Все добры, все милостивы друг к другу».

Поразило Тереху и то, что работой здесь не нудят, каждый «работает под силу», но и от работы не отлынивает. В общем, объясняет Терехе дедушка Памфил, все живут в раю так, как сказано в Евангелии про жизнь на том свете.

А проснулся Тереха... и пошел к мироеду Кузьмичу просить в долг хлеба.

Терехинские представления о «райской жизни» как нельзя лучше отражают народный утопизм, экономические, социальные, политические, правовые, трудовые и этические идеалы пореформенного крестьянства. Но в свидении героя За-

¹⁶ Там же, с. 13.

¹⁷ Там же, с. 15.

¹⁸ Там же, с. 16.

содимского, помимо утопических мечтаний, содержится в неразвернутом виде мысль и о социальной справедливости, о возмездии тем, кто угнетает крестьянина, порабощает его, так или иначе вносит разлад в его жизнь. Им Тереха уготовил адские мучения. В аду жарятся на сковородах все его враги: Кузьмич-мироед, «во всю жизнь не дававший пощады ни одному бедняку, сдиравший последнюю рубаху с нищего, грабивший живого и мертвого»; Максимка, коргачинский целовальник, споивший на своем веку немало крещеного народа; управляющий Андреевской усадьбой — «этот еще «до воли» мудровал над ними, сидоровцами», проявляя свою власть и силу над беззащитными; распутная баба Федоська из соседней деревни, много горя внесшая в сидоровские семьи.

В рассказе Засодимского каждая деталь многозначительна, а идеологическая направленность его чрезвычайно близка (зачастую даже текстуально) к нелегальной революционно-пропагандистской литературе. Автор неспроста уделяет столь большое внимание материальной стороне «райской» жизни, довольству, достатку, мужицкому богатству. Именно с этого начиналась пропаганда социализма в крестьянской среде, жившей постоянно впроголодь. Трудно назвать какое-либо произведение, предназначенное для народнической пропаганды, в котором бы отсутствовал этот элемент содержания. Все они рассматривали крестьянский достаток как элементарно необходимое условие существования человека, потому что, «коли есть не будет, — разъясняла долгушинская прокламация «Русскому народу», — он помрет с голоду; коли он не защитит, не укроет свое тело одеждой и жилищем — опять-таки не прожить ему. И не все равно для человека: ест ли он мякину или хлеб, живет ли он в чистом, светлом, теплом доме или в сырой, душной, темной избенке <...>»¹⁹.

Революционно-народническая литература постоянно подчеркивала, что «корень всех мук народных — бедность! Бедность, — писал Степняк-Кравчинский в брошюре «О Правде и Кривде», — вот та ведьма с растрепанными волосами и дикими глазами, что вихрем носится по всей земле и терзает своими костлявыми пальцами род человеческий. Вот та кикмора, что сосет кровь человеческую <...>»²⁰. И потому, как и другие народники-пропагандисты, стремясь пробудить в

¹⁹ Агитационная литература русских революционных народников, с. 74.

²⁰ Там же, с. 118.

политически наивном сознании интерес к социализму, он рисовал перед крестьянством картины жизни, когда «разбогатеет народ, потому что по этому можно судить обо всем прочем»²¹. «Неслыханное богатство вместо страшной нищеты» — это «самое первое и самое важное следствие работнического порядка»²². Богатство — это «ступени» в «будущий порядок», в тот «дивный храм, какого не видало ни одно человеческое око» и в котором удалось «побывать» герою Засодимского, хоть во сне осуществив вековые народные желания. Ради этой «райской» жизни ступил на праведную, революционную стезю и Илья Муромец, герой поэмы С. С. Синегуба, «организатор» карачаровского «работнического порядка»:

Нет оброку у них, нету барщины,
Нет рекрутчины, нет и подати,
Работает народ меньше прошлого,
А достатка во всем пуще прежнего:
В мясоеде у них солонина есть,
А по праздникам есть баранина,
И коров у них стадо целое,
Зелена вина бочки целые,
И работают только утречком <...>²³

Совсем, как у терехинских земляков, оказавшихся в раю...

В рассказе-утопии Засодимского, как и в нелегальной литературе, обращается внимание на то, что мужицкое «богатство» — плод посильного, а не выматывающего силы труда, труда сознательного, не на помещика и фабриканта, а на себя, общинного пользования землей и артельной работы. «Богатство же будет не с того, — убеждал, например, Степняк-Кравчинский в упомянутой брошюре, — что мужики будут владеть всем — и землю, и фабриками, и заводами, а с того, что работать будут большими артелями, а не в одиночку <...> Когда мужики будут владеть всей русской землей большими артелями, то эти артели заведут самое лучшее хозяйство <...>»²⁴. Эта мысль пронизывает и «Сказку о Мудрице Наумовне» Кравчинского и целый ряд других пропагандистских произведений.

Не случайно в рассказе Засодимского и терехинское поэти-

²¹ Там же, с. 119.

²² Там же, с. 231.

²³ Там же, с. 469—470. О поэме Синегуба см.: *Базанов В.* Илья Муромец — крестьянский революционер. — Русская литература, 1963, № 1.

²⁴ Агитационная литература русских революционных народников, с. 120.

чески-восторженное восприятие райской природы. Оно отражает крестьянскую неудовлетворенность теми землями и лесами, которыми «облагодетельствовала» мужика реформа 1861 года, — мотив также традиционный для «народных изданий»²⁵.

Среди прочих идей, сближающих рассказ Засодимского с нелегальной литературой, обращает на себя внимание утопическая идея евангелического равенства и братства, жизни «побожески». Мысль, сформулированная «крестьянским революционером» Ильей Муромцем:

Не от бога то поставлено,
Не от господа то показано,
Чтоб богатому да брать с бедного.
А и бог не велел грабить честный народ,
Перед ним мы все люди равные,
Что помещик ли, что простой мужик,
Человеком вся проывается²⁶—

в разных вариациях пронизывает другие «потаенные» произведения, как и апелляция в социалистической пропаганде к религиозной литературе (в особенности к Евангелию), что, впрочем, общеизвестно²⁷.

Представления о мужицком счастье, выраженные в рассказе Засодимского, отражают тот специфический утопизм, те народные социалистические представления, которые близки к социально-утопическим легендам о «далеких» или «богатых» землях, послуживших фольклорной основой и для некоторых произведений «потаенной» литературы. Они близки по содержанию, будучи выражением крестьянского утопизма феодальной эпохи, и по форме, слагаясь из трех основных элементов: социального, экономического и религиозного, поскольку «страна, в которой господствуют идеальные социальные отношения, обычно в соответствии с природой мышления феодального крестьянства одновременно мыслится и как «пра-

²⁵ Ср., например, «Терехин сон» с отрывком пропагандистской сказки «дяди Филата», рисующей утопическое будущее общество: «Дома такие чудесные, ровно картинки писанные, разубранные, разукрашенные, все в садах. А сколько в садах этих яблонь да вишен, да ягод всяких, да цветочков — и сказать нельзя» (Агитационная литература русских революционных народников, с. 298).

²⁶ Там же, с. 413.

²⁷ См. об этом: *Итенберг Б. С.* Движение революционного народничества, М., 1965, с. 345—359.

ведная» в религиозном отношении»²⁸. Крестьянская точка зрения на будущее, выраженная в такого рода утопических произведениях, по замечанию В. И. Ленина, не соответствует «объективным хозяйственным условиям и ходу экономического развития... крестьянский взгляд определяется отживающим и безвозвратным прошлым, а не нарастающим будущим. Крестьянский взгляд *неверен*. Он представляет из себя идеологию вчерашнего дня...»²⁹.

Как отмечает К. В. Чистов, «мысль создателей легенд не поднималась до создания какой-либо положительной государственной и социальной теории. Освобождение ото всего, что веками гнетет, унижает, разоряет, кажется надежной гарантией счастья и благополучия. Жизнь в «далекой земле», вероятно, рисовалась как общинно-артельное содружество мелких равных производителей, соблюдающих справедливость»³⁰. И далее: «Политическая бесформенность крестьянского мировоззрения, мелкобуржуазная его природа, сплетенность в крестьянской душе трудовых и собственнических начал обуславливали неспособность массы крестьян подняться выше примитивных уравнилельных представлений»³¹. Тем не менее, сам поиск «богатых» земель, «мужицкого рая» «рабочнического» государства свидетельствовал о подспудном (пусть и не выраженном с достаточной политической активностью) протесте народа, о внутреннем неприятии существующей действительности. А протест против эксплуатации трудящихся, борьба против нее, «борьба, направленная на совершенное уничтожение этой эксплуатации»³², и есть борьба за социализм.

Несмотря на то, что пропаганда «социализма равенства мелких хозяев» (столь сочувственно воспринятого героем Засодимского и настойчиво внедряемого в сознание масс революционерами-народниками) была, по мнению В. И. Ленина, реакционна (в смысле обращенности в прошлое)³³, он одно-

²⁸ Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967, с. 315.

²⁹ Ленин В. И. Полное собр. соч., т. 17, с. 135.

³⁰ Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды..., с. 317—318.

³¹ Там же, с. 318.

³² Ленин В. И. Полное собр. соч., т. 1, с. 281.

³³ «...Идея равенства мелких производителей реакционна, как попытка искать позади, а не впереди, решения задач социалистической революции» (Ленин В. И. Полное собр. соч., т. 15, с. 225).

временно подчеркивал, что «та же идея равенства есть самое полное, последовательное и решительное выражение буржуазно-демократических задач»³⁴. И потому она «является *самой революционной*» (курсив мой. — В. С.) для крестьянского движения идеей не только в смысле стимула к политической борьбе, но и в смысле стимула к экономическому очищению сельского хозяйства от крепостнических пережитков»³⁵. Вот почему «терехинская» утопия (а примеры подобного рода в литературе конца 70-х годов отнюдь не единичны), как и прочие утопические веяния этой поры, была «революционно-реакционной». Но для эпохи подъема освободительного движения на первый план выступало все-таки ее революционно-политическое содержание, как «стимула к политической борьбе». И в этом ее бесспорное агитационно-пропагандистское значение.

Утопически-социалистические «сновидения» герои народной литературы видели и после второй революционной ситуации. Достаточно вспомнить о «Сне счастливого мужика» в третьей части романа Златовратского «Устои», появившейся в «Отечественных записках» уже в момент спада освободительного движения (1882 г.).

Однако в новой политической ситуации социалистическая утопия народничества утрачивала свой революционный характер, притупляя классовое самосознание трудящихся и играя на руку консерватизму и либерализму. А потому и пути легальной и нелегальной литературы, ранее выступавшей единым фронтом в борьбе за социалистический идеал и за революционное преобразование общества, неизбежно должны были разминуться. Изменилась и самая суть социалистической пропаганды³⁶.

³⁴ Там же, с. 226.

³⁵ Там же, с. 226—227.

³⁶ См. об этом раздел главы «Кризис крестьянского социализма и русская литература XIX в. (в поисках «новой веры»)», написанной В. И. Каминским, в книге «Идеи социализма в русской классической литературе» (Л., 1969).

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

ЗАПРЕЩЕННЫЙ ЦЕНЗУРОЙ ФЕЛЬЕТОН «ИСКРЫ»

Лучший из сатирических журналов 1860-х годов «Искра», выходявший под редакцией поэта и переводчика Василия Курочкина и (до 1865 г.) художника-карикатуриста Н. А. Степанова, уделял много внимания русской провинции и придавал провинциальной тематике большое значение. Ведь провинция это была вся Россия, кроме Петербурга и Москвы. Жизнь русской провинции находила свое отражение и в отдельных статьях, фельетонах, карикатурах, и в специальных отделах и циклах, посвященных ей. Здесь воспроизводились многочисленные эпизоды, характеризующие каждодневную практику местных властей и сильных мира сего, говорилось о насилии над бедными и слабыми, произволе, лицемерии, мелочности интересов.

Хотя «Искра» принуждена была по цензурным причинам зашифровывать имена своих «героев», их легко разгадывали, и она держала в некоторой узде местное начальство, боявшееся попасть на страницы журнала. «Пишущему эти строки, — читаем в одном из некрологов В. Курочкина, — приходилось не раз собственными ушами слышать подобные фразы в отдаленном уголке Руси: «Да, сделай-ка, а потом и бойся, что тебя продернут в «Искре», бросят как оплеванного на посмеяние всего города!»¹.

Душою провинциальных отделов «Искры» был М. М. Стопановский. Он был родом из Екатеринослава, где входил в кружок молодых литераторов, обличавших злоупотребления администрации. Члены этого кружка, а также неприглядные нравы местного общества описаны в романе Стопановского «Обличители», напечатанном в «Отечественных записках» в 1862 г. За два года до этого, в 1860 г., Стопановский переехал в Петербург, но интерес к жизни провинции сохранился у него навсегда.

С мая 1860 г. провинциальная тематика в «Искре» обрела свой центр во вновь возникшем отделе «Нам пишут», во главе которого был поставлен Стопановский. Он энергично взялся за дело, связался с большим количеством читателей-корреспондентов, рассеянных по всей стране, и неустанно добывал необходимый журналу материал. Отдел «Нам пишут» скоро стал одним из самых популярных отделов «Искры», о чем свидетельствуют многие современники. Об исключительной популярности Стопановского говорит колоритная сценка, описанная в воспоминаниях Н. А. Лейкина. Дело происходило в редакции «Искры». Посетителей было немного. С ними объяснял-

¹ В память о В. С. Курочкине. — Библиотека дешевая и общедоступная, 1875, № 9, с. 3.

ся Курочкин. «Обличительные статьи он сейчас же передавал Стопановскому. Помню, что один седовласый старец, статья которого была передана Стопановскому, схватил его за обе руки и, потрясая, восклицал в восторге: — Вы — Стопановский? Михаил Михайлыч? Гроза нашей провинции? Вот привел бог свидеться! Очень рад, душевно рад! В один день и самого Курочкина видел, и знаменитого Стопановского. Жаль только, рассказывать-то об этом у нас нельзя, когда вернусь к себе в волчью нору. Со света живут, если узнают, съедят, проглотят!»²

Отдел «Нам пишут» доставлял непрерывное беспокойство и провинциальным властям, и цензуре, куда то и дело поступали жалобы на «Искру». В результате — летом 1862 г. — отдел был запрещен. Однако скоро после этого возник аналогичный отдел «Картины из русского быта» с ироническим подзаголовком «Подражание В. Далю». Он строился несколько иначе, чем «Нам пишут», но суть его была та же. Для этого отдела и предназначался публикуемый ниже фельетон.

Я уже говорил о том, что «Искра» принуждена была нередко зашифровывать объекты своих нападок и место действия. Пикогорск — это псевдонимное обозначение Полтавы (она фигурировала в журнале и под названием «Волчья долина» — по имени полтавского губернатора Волкова).

Разумеется, у помещичьего семейства Балабайкиных и прочих персонажей фельетона Стопановского также были реальные прототипы, но «Искра» всегда стремилась, оперируя отдельными фактами и при этом тщательно проверяя их, к некоему обобщению. Она отвергала то, что отражало «местные сплетни», представляло лишь «местный интерес, не имеющий общерусского значения»³. И хотя псевдонимные обозначения были вынужденными, они, как это ни парадоксально, вместе с тем способствовали обобщающей силе обличения. Пикогорск становился в какой-то степени символом всей России.

Основной темой фельетона Стопановского являются бесчинства «благородного» дворянского сословия, помещиков, которые «возвели грабеж и насилие в какой-то животворящий принцип». Существенное значение в структуре фельетона имеют два рефрена в щедринском духе, организующих весь материал. По поводу ничем не ограниченного произвола и просто хулиганства говорится, что «суды наполнены огромными кипами неисполненных дел», что «в каком-то суде следствие производилось», «об этом также где-то производилось дело» и т. д. И эти слова подчеркивают, что все это не дало никаких результатов, что судьи либо были бессильны, либо не имели желания воздать виновным должное.

Первые абзацы фельетона — разговор автора с гостиничным слугой о наличии в городе батальона внутренней стражи и воинских команд — рисуют всю Россию как бы находящейся на военном положении. Несколько раз батальон и команды насмешливо упоминаются и после отдельных эпизодов безудержного буйства: «А между тем в городе Пикогорске существует батальон внутренней стражи и воинские команды!» и пр. Иначе говоря, и жандармы, и солдаты — так же как и суд, — ничего не делают, чтобы прервать описанные безобразия. Ироническая концовка, возвращающая чи-

² Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке. СПб., 1907, с. 155.

³ Письмо Н. Ф. Щербины к А. А. Корсуну от 26 ноября 1859 г. — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского дома) Академии наук СССР, шифр 7173/XXXVI б 156, л. 15 об.

тателя к началу фельетона, прозрачно намекала, что они предназначены для других целей: они «постоянно водворяют спокойствие и восстанавливают порядок». Читатель не мог не понимать, что восстановление спокойствия и порядка — это подавление крестьянских волнений и преследование всякой «крамолы»:

Еще полвека тому назад В. В. Гиппиус включил «Искру» в непосредственное литературное окружение Щедрина. Это в первую очередь относится к ее прозе — фельетонам, сатирам, публицистическим статьям. «Этой близости и даже зависимости «Искра» несколько не скрывала и широко пользовалась терминами и формулами Щедрина»⁴. В другой своей статье, которая так и названа: «Литературное окружение М. Е. Салтыкова», — В. В. Гиппиус более подробно показывает сходство отдельных сюжетов, персонажей, приемов социальной сатиры у Щедрина и искровцев. Наряду с воздействием Щедрина на «Искру» он отмечает отзвуки «Искры» в сатире Щедрина, образно характеризуя журнал как «своеобразную лабораторию, выработывавшую, в качестве литературного сырья, сатирические мотивы и композиционно-стилистические приемы, которые затем поступали в обработку к гениальному мастеру»⁵. Фельетон М. М. Стопановского вполне подтверждает эти наблюдения В. В. Гиппиуса.

Корректурa «Материалов для физиологии Пикогорска» сохранилась в архиве С.-Петербургского цензурного комитета»⁶. На корректуре — надпись: ««Искра» № 41-й». Надзаголовок «Картины из русского быта» позволяет датировать фельетон осенью 1862 (что наиболее вероятно) или 1863 года. Этот цикл Стопановского печатался с осени 1862 до конца 1863 года. Сначала были сделаны попытки приспособить фельетон к цензурным требованиям (сокращения и изменения), а затем он был вовсе запрещен: «Запретить. 28.IX». Небольшой отрывок напечатан в моей книге «Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859—1873)» (М., 1964, с. 243—244).

И. Ямпольский

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ФИЗИОЛОГИИ ПИКОГОРСКА

Фантазия

Разъезжая по различным закоулкам нашего любезного отечества, я длинным рядом самых убедительных фактов был приучён кособенной осмотрительности и осторожности. Между прочим, решаясь ночевать в какой-нибудь губернской или уездной гостинице, я считал долгом предварительно вступить с половым в такого рода объяснения.

⁴ *Гиппиус Василий*. М. Е. Салтыков — сотрудник «Искры». — Уч. зап. Пермского ун-та, 1929, № 1, с. 44.

⁵ Родной язык в школе, 1927, № 2, с. 73.

⁶ Центральный исторический архив СССР, ф. 777, оп. 26, № 49, л. 19.

— А что, любезный, есть в вашем городе баталион внутренней стражи?

— Есть.

— И воинские команды есть?

— Есть.

— А посылаются эти воинские команды для восстановления чьего-либо спокойствия?

— Посылаются.

— А водворяют ли они порядок там, где нужно бывает водворить порядок?

— Водворяют.

После таких ответов я спокойно закутывался одеялом и засыпал сном праведников.

Только в Пикогорске я никогда не ночевал, несмотря на то, что там существует воинская команда, которая содержится в отличном порядке, т. е. чистит каждую неделю свои ружья и пуговицы и постоянно восстанавливает спокойствие и водворяет порядок. В Пикогорске я боялся ночевать. Пикогорск — один из самых воинственных городов, жители которого рождены для житейских волнений, для скандалов и для битв¹. Зато какие оригинальные скандалы, какие славные битвы!

Помещик Гамильтонский нанимает гувернантку-немку. В один прекрасный вечер, подкрепившись достаточным количеством сердцевитительного бальзама, он входит в опочивальню своей гувернантки и говорит ей:

— Хочу любить, хочу молиться, хочу я веровать добру...²

Гувернантка не сумела оценить этот прекрасный порыв сердца помещика, отказалась известным образом подать руку помощи кающемуся брату и тот собственноручно отсчитывает ей восемь *«энергических мотивов жизни»*...³ Будь гувернантка русская, это бы еще ничего; но «что русскому здорово, то немцу смерть». Немка положительно была изувечена этими восемью энергическими мотивами жизни. И несмотря на это, помещик Гамильтонский продолжает благоденствовать «покоен, беспечен и ленив», хотя в Пикогорске существует баталион внутренней стражи и воинские команды!..

Девушка Калмыцкая, не желая быть предметом самой возмутительной промышленной сделки своих родителей, убегает из родительского дома с любимым ею молодым человеком Апрелиусом. Назначается погоня, которая, под предводительством помещика Театровского настигает беглецов в нескольких верстах от города и преступную беглянку, с связанными руками и ногами, привозит под мирную сень родительского

дома; а беглеца, избитого, изувеченного, в бесчувствии бросает одного в поле на произвол судьбы...

А между тем в городе Пикогорске существует батальон внутренней стражи и воинские команды!

К одному сановному и влиятельному лицу является по делу г-жа Тиченко, находившаяся в это время *«в таком положении»*. Влиятельное лицо, не выславшееся после бурно проведенной ночи, начинает говорить просительнице дерзости, которые заканчивает самую бесцеремонную, уличную бранью. Г-жа Тиченко отвечает на брань пощечиною. Тогда

Не стерпел удалой,
Разгорелась душа ⁴,

и воинственный пикогорец вступая с беременною женщиной в ратоборство и *бе брань великая*. Г-жа Тиченко была побеждена и, избитая, окровавленная, через несколько часов преждевременно родила мертвого ребенка...

А между тем в городе Пикогорске существует батальон внутренней стражи и воинские команды!

Да, дети пикогорцев, родившиеся или еще имеющие родиться, наследуют от своих предков много громких воспоминаний, славных преданий! Современные обитатели Пикогорска и теперь охотно говорят об этих славных деяниях: они не любят только, когда начнут напоминать им о различных мелких грешках, когда начнут расшевеливать бережно скрываемую родную кучу всяких нечистот. И зачем, говорят они, выносить сор из избы? И кому какое дело, что кума с кумом сидела? Они приходят в негодование, когда вы напомните им о систематическом отравлении протухшею пищею воспитанниц одного учебного заведения и как эти воспитанницы секретно, через добряка швейцара, передали просьбу одному непосредственному начальству, как это непосредственное начальство, глубоко оскорбленное своеволием воспитанниц, приехало немедленно в заведение, разругало юных протестанток и для большей убедительности приказало тут же, в присутствии воспитанниц, отечески посечь любимого ими каналью швейцара... |

Пикогорцы не любят, когда вы начнете рассказывать им о том позоре, с каким была изгнана воспитанница другого женского заведения за то, что она осмелилась возразить учителю географии Рогнову, который изобрел остроумное приложение географического метода к женщине, разделяя ее на климаты, широты, поясы и рассуждая о том, кому и чему принадлежат части по сю и по ту сторону пояса...

Пикогорца неприятно покоробит, когда вы напомните ему недавнюю артистическую прогулку нежно любимой им воеводши. Однажды, после сытного обеда, воеводша отправилась пешком погулять по городу, посмотреть на счастливую жизнь опекаемых ее мужем мещан и пейзан и, об руку со своим служающим кавалером, незаметно вышла за черту города, где в это время строилось какое-то большое здание. Сытный обед, теплый вечер, сладкий разговор и обаятельная песня соловья — певца любви, все это привело воеводу в самое умильное настроение духа, и она решила подойти к работавшим штукатурам, голубчикам-мужичкам, и осчастливить их своим ласковым словечком. В стороне от других на куче кирпичей сидел за работой седой, как лунь, штукатур и флегматически сосал коротенькую, далеко не благовонную трубочку. Воеводша с ласкою во взгляде и с сладостью на языке подошла к седому голубчику-мужичку, взглянула на него, увидела у него в зубах трубку и вдруг вспылала самым высокоблагородным негодованием.

— Ты... ты... несчастный! — едва могла проговорить воеводша.

— Чаво? — процедил сквозь зубы седой старик, не выпуская из рта отчаянно шипевшей трубки.

Воеводша задрожала от гнева; ее взгляд бросал молнии, и если бы желания ее имели исполнительную силу, то несчастный штукатур немедленно провалился бы сквозь землю. Она взглянула на своего спутника: он также дрожал от гнева, его взгляд также бросал молнии... Удерживать дальше благородный порыв непонятого сердца воеводша была не в состоянии: как разгневанная богиня, она бросается к седому голубчику-мужичку, и ее нежная, пухлая ручка с таким искусством ловкого дантиста вырывает из зубов несчастного трубку, что у него потекла изо рта кровь и бедняга со слезами бросился в ноги благодетельнице, умоляя ее о пощаде. Напуганное воображение быстро нарисовало ему и плеть, и острог, и кандалы, и путешествие далеко по Владимирке...⁵ Но благодетельница сжалась над несчастным и величественными шагами отправилась домой, вспоминая о тех радостях, какие ожидают в царстве небесном всех незлобивых, чистых сердцем, — и вслушиваясь в заунывные трели соловья, певца любви...

Да, добрые пикогорцы не без основания не любят вспоминать о различных мелких грешках своих сограждан, и имеют все шансы желать, чтобы никто не выносил из избы родного

сора. Вот, например, о громких деяниях Балабайкиных каждый пикогорец охотно расскажет вам со всеми подробностями: тут, по крайней мере, хоть привязанность к родному болоту не страдает, тут уж являются не маленькие ворштики, не крошечные мерзавцы, а субъекты, которые возвели грабеж и насилие в какой-то животворящий принцип, во имя которого они вдохновенно творят самые бескорыстные подлости. И славу об этих великих подвигах Балабайкиных далеко разносит протекающая там Патриот-река: местные суды наполнены огромными кипами неисполненных дел *«о буйственном ночном вторжении Балабайкиных в квартиру Цинцинского и отнятия у оного золотых часов, драгоценного перстня, денег на сумму 673 р. и проч., о намеренном якобы давлении лошадей преизобильского купца Кленова»*⁶ и т. п.

Семейство Балабайкиных состоит из отца и двоих сыновей. Старик-отец, пожилой, даже добрый человек и от всей души желает попасть в царство небесное. Для этой цели он решил даже построить в своем имени церковь, собрал окрестных крестьян, те привезли ему бревен, напилили досок и вручили довольно значительную сумму пожертвований от добротных дателей. Но церкви Балабайкин не построил; а винокуренный завод построил, и отличный винокуренный завод, с куполом, мезонинчиком и развевающимся на крыше флагом. В былые времена он с наслаждением проводил время, вспрыскивая крестьянские спины *«вдохновительным кнутом»*⁷ или забавляя себя подобными сценами:

— Кузька!

Кузька является.

— Вели подавать мне самовар и сам приходи ко мне в гости, чай пить.

— Слушаю-с.

— Да оденься ты в самое, что ни на есть у тебя, лучшее платье.

— Слушаю-с; в новый кафтан, значит?..

— В новый кафтан. Да смотри, тонко себя веди и умные разговоры разговаривай.

— Хи!..

— Что ж ты, болван, хикаешь? Пошел вон, скотина, и сейчас же приходи в гости.

Через несколько времени подают самовар и вслед за тем робкими шагами входит Кузька, облеченный в новый кафтан.

— А, Кузьма Калистратыч! — радостно говорит помещик,

пожимая руку своему лакею. — Очастливили меня, бедного, вашим драгоценным посещением. Ну что новенького у вас в городе? Что, губернатор продолжает все благоустройство и благочиние вводить? Что, предводитель помещиков всё своею славною грудью защищает, ась?

Кузька молчит.

— Что ж ты, скотина, молчишь? Отвечай, мерзавец.

— Губернатор-с кланяться приказали и предводитель тоже с визитом приказали проздравить-с. Все в порядке... в аккорде, значит...

— Ах, ну, коли в аккорде, так и прекрасно. Чаю, Кузьма Калистратыч, не прикажете ли, сделайте одолжение, вот булки, Ромео и Джульетты не прикажете-ли?

Кузька берет чай, булки, наливает ром и начинает прихлебывать.

— Как, скотина, ты осмелился в моем присутствии сидеть и чай пить? Да что ты к хаму пришел, а? Так ты бунтовать осмелился, деревню поджигать, неповиновение властям держащим оказывать?..

Стакан с горячим чаем летит в лицо разжалованного Кузьки, удары сыпятся на него градом, и, наконец, сильно усталый помещик начинает приятно отдыхать за стаканом чая.

Такие милые шалости добряк помещик придумывал ежедневно. Скучно бедному старику в деревне, вот он и избобретает штучки разгонять тоску-кручинушку. И трудно, очень уж трудно жилось на свете бедным балабаевским мужичкам.

— У меня крестьянам рай, а не житте, — говорит, бывало, помещик, — у меня крестьяне на половинной барщине: *день мой, а ночь их...*

Нищета балабаевских крестьян обратилась в поговорку: «ишь, балабаевский плетется», говорили, бывало, когда увидят какого-нибудь дряблого мужичонка в лохмотьях. Когда соседи однажды увидели балабаевского мужика, ехавшего на лошади, то все долго оставались в убеждении, что прислан ожидаемый манифест об освобождении крестьян.

А между тем два сына старика Балабайкина в это время воспитывались в одном из высших учебных заведений, где довольно рельефно начали высказываться их индивидуальные стремления. Если где-нибудь происходил какой-нибудь грязный скандал, совершалась гадкая история, главнейшая инициатива, наверное, принадлежала Балабайкиным. Бывало, в жаркие летние дни они разденутся совершенно, выйдут на улицу голые и станут на столбиках в разных соблазнитель-

ных позах; а православный народ идет по улице да только отплеывается.

Среди подобных приятных занятий Балабайкины наконец окончили курс. Собственно говоря, не они кончили курс, а как-то сам курс кончился, и Балабайкины возвратились под мирную сень родительского крова. Старик-отец в это время как-то особенно горячо старался попасть в царство небесное и с этою целью взял к себе на воспитание какую-то маленькую девочку-сиротку и нанял для нее гувернантку. Через несколько недель по приезде молодых помещиков гувернантка ночью с криком выбежала из комнат, бросилась в озеро и утонула... С большим трудом отыскали где-то другую гувернантку; но с тою скоро случилась такая же история. Так и прозвали Балабайкины это озеро «озером утоплениц», и часто в тихие вечера они катались по этому озеру утоплениц, напевая чьи-то стихи:

Офелии гибли и пели
И пели, сплетая венки,
С венками, цветами и песней
На дно опустились реки...⁸

Мало-помалу земля начала полниться слухами о новых деяниях Балабайкиных. Однажды они в сообществе своего двоюродного брата Тулузина с компаниею разухабистых барынь наскатели на станцию Петровку с целью посечь хорошенько тамошнего зрителя Горячицкого. Тому удалось куда-то скрыться, и лихие удалыцы, побуянивши и избивши нескольких ямщиков, ускакали вместе с находившимися с ними в качестве зрительниц дамами, которые забыли на месте преступления корзину каких-то секретных принадлежностей женского туалета. Ямщики развесили эти трофеи по фонарным столбам и долго потом передавали проезжающим легенду о славном побоище. Обо всем этом в каком-то уезде дело производилось.

В Пикогорске на масленице несколько купеческих семейств, преимущественно немецких, устроили для себя бал в зале гостиницы. В этой же гостинице проездом остановились Балабайкины, которые решились выкинуть остроумную штуку и, совершенно раздевшись, голые, вместе со своими товарищами ворвались в танцевальную залу. Очень естественно, что все дамы разбежались при появлении этих рыцарей без страха и белья, а так как было еще довольно рано и за многими семействами еще не приехали экипажи, то дамы принуждены

были в ужасную слякоть возвращаться домой в бальных башмаках...

Обо всем этом также в каком-то суде следствие производилось.

Все эти случаи так высоко подняли в глазах отца способности его сыновей, что он вверил им полное управление своими имениями в то время, когда освобождены были крестьяне и открыты мировые учреждения. Но дела по управлению имениями были поведены так, что по всем требованиям здравого смысла имение следовало взять в опеку. Между помещиками и мировым посредником начинали возникать такие отношения, которые мягкие люди называют недоразумениями. Помещики жаловались на посредника, посредник, предчувствуя недоброе, просил отделить от его участка имение Балабайкиных. Но все это ни к чему не повело. Крестьяне в короткое время подали более ста жалоб на своеволие и насилие Балабайкиных и в том числе три жалобы от всего общества. Так, между прочим старик Балабайкин велел сломать целую деревню Коровушку, а крестьян переселить в деревню Селифановку. Те не хотели переселяться, пробили голову немцу управителю, зачинщики посажены в острог, деревня Коровушка уничтожена. По этому делу также где-то, в каком-то суде производилось дело...

Старику Балабайкину надоел однообразный вид, представлявший ему из окон его кабинета: не в далеком расстоянии от дома построено было 12 мужицких изб. И вот старик приказал сломать эти избы, а место, на котором они были построены, засеять табаком. Однообразный вид исчез; но зато бедным мужикам пришлось очень плохо: в деревенских избах уже жило по несколько семейств, перешедших туда из разоренной Коровушки. Мировой посредник начал решительно требовать, чтобы помещик построил для бесприютных несколько новых изб, тот отвечал, что он сам своим деньгам господин и что имеет дурную привычку отвечать довольно энергично на непрошенные советы. Об этом также где-то производилось дело.

Но недоразумения, возникшие между мировым посредником и Балабайкиными, перешли в решительное неудовольствие, когда первый отказался отрезать крестьянам надел в одну линию на всем восемнадцативерстном протяжении земель Балабайкиных. По настоянию мирового посредника земли были осмотрены, исследованы и результатом было признание более выгодного и естественного устройства хозяй-

ства крестьян. Чаша терпения Балабайкиных переполнилась, и они решили в домашнем совете хорошенько проучить человека, осмелившегося стать наперекор их благим экономическим соображениям. Случай скоро представился. Мировой посредник назначил день для ввода уставной грамоты в имении помещика Зайчиковского, также недовольного посредником за то, что он не согласился признать основательными его доводы по делу *«о выбитии зубов у крестьянина Ивана Кучана»*. Помещик доказывал свою невинность тем, что зубы выбивают с корнями, а у крестьянина Ивана Кучана сохранилось во рту много корней от зубов; следовательно, крестьянин Иван Кучан клеветает на своего помещика, следовательно, Иван Кучан бунтовщик, которого надо заковать в кандалы, бить батогами нещадно и сослать на каторгу на веки вечные.

В назначенный день собрались в доме Зайчиковского мировой посредник, исправник, становой, несколько гостей, в том числе и Балабайкины. Сначала все шло хорошо. Собравшиеся дворяне вели себя по-дворянски, т. е. прохаживались по части коньяка, хересов и толковали о разных интересных предметах. Степан Балабайкин был особенно весел и с большим остроумием рассказывал разные смешные анекдоты из своей жизни; мировой посредник улыбался очень весело. Но тонкие наблюдатели рассказывали потом (между прочим, исправник, самый тончайший из пикогорских наблюдателей), что страшная угроза слышалась им в искусственном смехе Балабайкина и какую-то бесконечную тоску выражало весело улыбавшееся лицо посредника. Настал наконец адмиральский час⁹, и все весело разделили обед, радушно предложенный хозяином. За жарким подали шампанское и начали провозглашать тосты. Хозяин провозгласил тост за здоровье посредника, посредник за здоровье хозяина, исправник — за Балабайкина, Балабайкин за исправника. Кто-то провозгласил было тост за здоровье бывшего тут отца дьякона, но хозяин восстал против этого и глубокомысленно заметил:

— Господа! По моему мнению, следует оказывать глубокое уважение тостам, посредством которых доблестное дворянство российское заявляло о своих душевных симпатиях, о своих заветных мечтаниях... Тосты, господа, целое тысячелетие давали нам возможность содействовать процветанию правды на земле и благоденствию народа русского.

— Урра! — закричало несколько голосов, — качать хозяина, качать!..

Но качать не стали: все вышли из-за стола и отправились в гостиную вслед за растроганным и прослезившимся хозяином.

В гостиной Степан Балабайкин сел на диване рядом с посредником. Воцарилось гробовое молчание, лица всех присутствующих выражали напряженное ожидание чего-то великого, Степана Балабайкина как-то скверно передергивало, брат делал ему из-за угла какие-то внушительные жесты, хозяин шепотом читал нравоучения своему пуделю.

— Зачем ты на меня дышишь? — раздался вдруг громкий голос Балабайкина, обращавшегося к посреднику.

Посредник взглянул на него с недоумением.

— Я тебя спрашиваю, как ты смеешь на меня дышать?

Посредник молчал.

— Да не дыши ты на меня, слышишь? Не смей на меня дышать, а то я, черт возьми...

Посредник побледнел, он делал над собою видимое усилие, приподнялся с дивана, хотел уйти; но в это время произошёл страшный шум. Все бросились к мировому посреднику; видимо, не ожидая такой грязной развязки, брат поспешил на помощь к брату.

— Бей, бей остальных, чтоб свидетелей не было, — кричал расвирепевший Балабайкин. — Бей станового *ради прикосновенности к делу*, дьякона бей *ради прикосновенности к делу*... Катай всех и каждого...

Поднялась страшная суматоха, гвалт, крики, прибежали дамы и начали пищать и плакать, желая внести примиряющий элемент, из дверей выглядывали испуганные лица прислуги, отец-дьякон, спрятавшись под стол, провозглашал оттуда какой-то текст. Над всем этим возвышался зычный голос Степана Балабайкина: *Бей, бей всех ради прикосновенности к делу!*

Словом, произошла брань великая, совершилась история грязная. Некоторые постарались было замять эту историю в силу тех соображений, что кому какое дело совать свой нос в домашние дела и кто станет судить благородных дворян, посорившихся друг с другом? Но история была слишком шумная и для разбора дела назначена комиссия. Уездный суд немедленно предписал комиссии арестовать Балабайкиных, комиссия предписала земскому суду, земский суд — становому, становой — злополучному сотскому Балабайкиных, злополучный сотский — еще более злополучному десятскому, а последний всеконечно ничего не поделал... Потребовали Бала-

байкиных к допросу; разумеется, больными сказались. Послали для освидетельствования врача г. Вралицкого, и тот выдал Балабайкиным свидетельство о множестве таких немощей, что врачебная управа нашла совместность этих недугов невозможною и потребовала себе для освидетельствования самого диагноста. Начали спрашивать показания у свидетелей, наводить справки в различных судилищах, начали списываться и отписываться, словом, затянулось дело великое, бесконечное... Но мы уверены, что дело это будет решено, как должно, что справедливость восторжествует, потому что в Пикогорске есть баталион внутренней стражи и воинские команды, которые постоянно водворяют спокойствие и восстанавливают порядок.

¹ Ироническое использование строк А. С. Пушкина из стихотворения «Поэт и толпа»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

² Из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон».

³ В своей «Заметке», вышедшей в Киеве отдельной брошюрой, а затем перепечатанной в журнале мракобеса В. И. Аскоченского «Домашняя беседа» (1860, № 14), профессор Киевской духовной академии, философ-идеалист П. Д. Юркевич утверждал, что розги пока еще «неизбежное зло», что жизнь «нуждается в основах и мотивах более энергических, нежели отвлеченные понятия науки» и только «страх божий» может избавить детей от необходимости применять к ним телесные наказания. Статья сразу была поднята на смех, а «энергическими мотивами жизни» стали называться самые розги. Так, стихотворение Д. Д. Минаева, напечатанное в № 9 «Русского слова» за 1860 г. (в фельетоне Минаева «Дневник Темного человека», с. 9; позже оно было озаглавлено «Детям») начиналось строками:

Розог не бойтесь, дети!
Знайте — ученым игривым
Прутья ужасные эти
Названы жизни мотивом.

⁴ Не совсем точная цитата из стихотворения А. В. Кольцова «Хуторок» (у Кольцова — «Загорелась душа»).

⁵ Владимирка — шоссейная дорога от Москвы до Владимира и дальше на восток, по которой отправляли в ссылку и на каторгу в Сибирь.

⁶ Преизобильск — зашифрованное обозначение Харькова в «Искре».

⁷ «Вдохновительный кнут» — из стихотворения П. А. Вяземского «Памяти живописца Орловского»:

Как он (ямщик.— И. Я.) гаркнет, как присвистнет
Горячо по всем по трем,—
Воронных он словно вспрыснет
Вдохновительным кнутом.

⁸ «Чьи-то стихи» — это несколько измененная первая строфа стихотворения А. Фета «Офелия гибла и пела...»

⁹ Адмиралтейский час — шуточное выражение, обозначающее время предобеденной выпивки и закуски.

С. А. РЕЙСЕР

«МАЛЬЧИШКА»

*Из истории
русской общественно-политической лексики*

Слово «мальчишка» принадлежит к исконным словам основного фонда русского языка. Все словари единодушно фиксируют его разговорный оттенок и уничижительный или шуточный характер. Слово совершенно привычно употреблялось в языке, не вызывая никаких дополнительных ассоциаций.

Мальчишка Фебу гимн поднес<...>

(Пушкин)

Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед<...>

(Пушкин, «Евгений Онегин») ¹

Твердо установившееся значение, в сущности, никогда не сдвигалось. Каждый раз поколение «отцов» обвиняло «детей» в мальчишестве, то есть несерьезности, нарочитом задоре и т. д. Именно этот смысл зафиксирован в целом ряде памятников литературы. Старик Болконский в «Войне и мире» «казалось был убежден <...>, что все теперешние деятели были мальчишки, не смыслившие и азбуки военного и государственного дела <...>»

Ср. еще у Некрасова в поэме «Недавнее время» (1863—1871):

Учрежденным тогда комитетам
Потерявшие ум старики
Посылали, сердясь не по летам,
Брань такую: «Мальчишки! щенки!..

¹ В качестве особого оборота отмечается еще значение типа: «Отдан отцом мальчишкой на табачную фабрику» (Л. Н. Толстой, Воскресение) или: «я служил тогда кухонным мальчишкой» (М. Горький, Как я первый раз услышал о Гарибальди).

В памфлете, направленном против неряшливого библиотекаря Г. Н. Геннади (Современник, 1861, № 1), Некрасов вкладывает в его уста гневную реплику:

Что я сказал? Мальчишки,
Негодные мне в слуги<...>

Стихотворение было написано, приблизительно, в конце 1860 года. Раздражение старого поколения против молодежи четко формулировалось этим словом, начинавшим приобретать особый оттенок: он зафиксирован, например, в «Литературных воспоминаниях» И. И. Панаева: «Краевский всех нас в душе своей считал *мальчишками*, по крайней мере, это презрительное слово, говорят, вырвалось у него в минуты гнева против нас»².

В истории языка случается, что слово, не изменяя своего основного значения, неожиданно приобретает еще и добавочный оттенок. Именно так произошло в бурную эпоху 1860-х годов с «мальчишками».

Обычно мы очень редко можем назвать автора нового слова или нового значения старого слова. В данном случае положение, кажется, иное. «Родоначальником» нового оттенка явился реакционный публицист М. Н. Катков. Во всяком случае, более чем хорошо осведомленный Салтыков-Щедрин в хронике «Наша общественная жизнь» (Современник, 1863, № 1—2) писал: «Между тем, М. Н. Катков только и изобрел, что «мальчишек», а какой произвел фурор»³. Салтыков имел в виду незадолго до того напечатанные следующие слова Каткова: «Хорошо ли будет для России, чтобы мы остались вечными мальчишками, свистунами, способными только на маленькие дела, на маленькие сплетни и скандалы»⁴.

Итак, январь 1861 г. является *terminus ante quem* возникновения порочащего оттенка старого слова: в нем была очевидна политическая аллюзия.

Введенный Катковым смысл был стремительно быстро усвоен всей публицистикой эпохи. Слово вырвалось из-под контроля его «автора» и сразу же было использовано союзниками, а еще больше врагами Каткова — кругом деятелей ре-

² Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., Худож. литература, 1950, с. 253.

³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., М., Худож. литература, 1968, т. VI, с. 20.

⁴ Несколько слов вместо современной летописи.— Русский вестник, 1861, январь, с. 482.

волюционно-демократического движения. Как это часто бывает (вспомним гезов, гайдамаков), презрительная кличка была подхвачена с гордостью; да, мы мальчишки, то есть молодое поколение. Ирония еще сильнее оттеняла новое значение.

Салтыков в названной выше хронике много сделал для того, чтобы расширить объем нового оттенка слова, идентифицировать его с понятием «нигилист». Он подтверждал, что «мальчишки» есть нравственное начало передового развития современной ему жизни. Прослеживая историю понятия, «Салтыков иронически указывал, что Коробочка называла «мальчишек» фармазонами, полковник Скалозуб — вольтерянцами, а нигилист стал почти неприкрытым синонимом революционера⁵. Это ведь признавал и Тургенев в известном письме к К. К. Случевскому. Это отождествление для Салтыкова — важный тактический ход: «сила, — писал он, — заключается не в слове, а в том понятии, которое оно выражает: «мальчишки» же выражают собой еще более, нежели «нигилисты»⁶.

«Что такое нигилисты? что такое мальчишки?» спрашивал сатирик. Салтыков эвфемистически разъясняет многообразные аспекты мальчишества — от мелочей бытового непочтения до основных вопросов жизни.

В другом месте Салтыков писал: «мальчишка уже тем виноват, что он мальчишка, мальчишка фаталистически обречен на нигилизм». И снова: «мы клянем мальчишество, мы презираем его и в то же время, неслышно для нас самих, признаем его силу и подаем ему руку. Не будь мальчишества, не держи оно общества в постоянной тревоге новых запросов и требований, общество замерло бы и уподобилось бы заброшенному полю, которое может производить только репейник и куколь».

Салтыков верит в грядущее торжество правды: «мало-помалу миазмы разрежутся» (вспомним «подвал» в «Что делать?» Чернышевского). И будущее в немалой мере зависит от победы «племени мальчишек». И в заключение: «<...> надобно только, чтобы видимая трудность подвига не приводила мальчишества в отчаяние»⁷.

Итак, старое значение не отменялось. К нему, однако, прибавилось еще одно, дополнительное. «Мальчишка» употреблялся в привычном смысле, но с доведением в него полити-

⁵ См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. VI, с. 16, 569.

⁶ Там же, с. 20.

⁷ Там же, с. 21, 23, 24.

ческого оттенка. Слово все время балансировало: то оно без всякого домысла, то с «догрузкой».

Именно это колебание двух значений понял Салтыков и чрезвычайно тонко и умело обыграл оттенок нового значения. В очерке, озаглавленном «После обеда в гостях» (Современник, 1863, № 9)⁸, один из собеседников рассказывает, как на балу к полковнику Семену Михайловичу подходит какой-то мальчишка, гимназист и говорит ему дерзости по поводу предстоящей отставки его. «Даже мальчишки и те!» замечает его собеседник. Оба раза слово это значит просто молокососы. Но полковник в дальнейшем разговоре обостряет смысл слова: «Да, в мальчишках-то и сила вся! Откровенно скажу, что если бы не мальчишки, мы и до сих пор благоденствовали бы! Это они своим тьяканьем, это от них все загорелось»⁹.

Публицист и поэт А. С. Хомяков писал: «Развратники, люди, заклеянные всеми пороками и преступлениями, мальчишки без имени, без просвещения сменяли друг друга на престоле вселенского епископства (папства)»¹⁰. В раздраженном тоне этих строк особенно выделяются именно мальчишки.

21 октября 1867 года Тургенев, по поводу нападок на него молодых критиков, как на представителя «старой школы», писал своему давнему другу Я. П. Полонскому: «А что до мальчишек — пускай они потешаются»¹¹.

Стоит еще напомнить, что оборот того же времени «молодое поколение» — тоже особого семантического ряда, так сказать, с «укоризной». Реакционная печать взваливала все беды на «студентов» — еще одно выражение того же оттенка. Так в шестидесятых годах прошлого века словарь оказался закономерно обогащенным «новыми старыми словами».

Специфический, оппозиционный смысл привычного слова продержался очень недолго. Уже в конце 1870-х годов он почти исчез. Стоит отметить, что в напечатанном в 1877 году, но написанном, вероятно, раньше, стихотворении участника про-

⁸ Он был первоначально намечен в качестве третьей главы очерка «Наш губернский день» (цикла «Сатир в прозе»).

⁹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 3, с. 412.

¹⁰ Цитирую по картотеке Словарного отдела Ленинградского отделения Института языкознания Академии наук СССР.

¹¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Л., Изд-во АН СССР, 1963, т. VI, с. 332.

цесса «193-х» П. А. Орлова «Мальчишка» слово употреблено еще в недавно новом, гордо переосмысленном смысле:

Мальчишка я!.. Но знайте — муж стальной
В «мальчишке» том стараньем вашим зреет <...> ¹²

Б. Ф. ЕГОРОВ

ЦИТИРОВАНИЕ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ «ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ» КАК ПРИЕМ БОРЬБЫ С ЦЕНЗУРОЙ

Проблема цитирования источников в критических статьях отнюдь не простая. Ее можно изучать, например, в историческом аспекте: как методология критика обуславливает цитирование (классицист относился к рецензируемому произведению как к механической сумме отдельных фраз, строк, строф, каждую из которых следовало сопоставить с нормой, поэтому цитирование этих фраз сопровождалось шкалой оценок; романтист подчеркивал личностный, субъективный, случайный характер своих суждений, поэтому из произведения вырывались как бы случайно попавшие на глаза отрывки, нарочито бессистемно восхваляемые или — изредка — осуждаемые; романтик, отягощенный желанием внедрить в сознание читателя свою «глобальную» концепцию, лишь изредка обращался к цитатам, используя их как чисто иллюстративный материал, позитивный или негативный; В. Г. Белинский в первые в мировой критике создал реалистический способ цитирования: он делал своеобразный монтаж из достаточно больших отрывков рецензируемого текста, долженствующих характеризовать объективную репрезентативность материала, а эти отрывки перемежал не менее обстоятельным критическим комментарием, подчеркивавшим историзм и типичность ситуаций и персонажей (или, наоборот, отрицавшим достоинства произведения и т. д.).

Можно изучать особенности цитирования и в синхронном срезе: как в определенную эпоху варьируются способы пре-

¹² Из-за решетки, Женева, 1877. Перепечат.: Вольная русская поэзия второй половины XIX века. Л., Сов. писатель, 1959, с. 376—377.

поднесения рецензируемых произведений в свете тех или иных задач. Так, А. М. Штейнгольд работает над серией статей, где исследуется разнообразие приемов цитирования у критиков середины XIX века, начав анализ со стихотворных цитат¹.

В предлагаемой статье взят всего один аспект: рассматривается, как шестидесятники использовали цитаты для обхода различных цензурных рогаток. Однако тогда это был один из главных стимулов цитирования, в котором применялось много разных способов включения в текст «чужих» слов.

Пожалуй, самый богатый спектр различных приемов здесь имели *цитаты-эпиграфы*. Я уже рассматривал различные цели таких эпиграфов у Добролюбова: усиление и разъяснение основных мыслей автора; ирония; раскрытие идеи, которая не могла быть подцензурно выражена открыто, поэтому лишь при сопоставлении текста эпиграфа с общим контекстом статьи эта мысль проявлялась (таков эпиграф из стихотворения Г. Гейне «Доктрина» к статье Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» — впрочем, по-видимому, «раскрытый» цензором и запрещенный им, а также эпиграф из басни Крылова «Кот и повар» к статье «Русская сатира в век Екатерины», не менее острый, но пропущенный, не замеченный цензором)².

Следует учесть еще один добролюбовский прием: в эпиграфе производится «тонкая» подмена слов, допускается легкое искажение, которое, очевидно, не должна была заметить цензура, однако это искажение значительно усиливало идеологический смысл соотношения эпиграфа со статьей. Эпиграфом к статье «Что такое обломовщина?» взяты слова Гоголя из ранней редакции второго тома «Мертвых душ» (гл. 1): «Где же тот, кто бы на родном языке русской души умел бы сказать нам это всемогущее слово «вперед»? Века проходят за веками, полмиллиона сидней, увальней и болванов дремлет непробудно, и редко рождается на Руси муж, умеющий произнести его, это всемогущее слово <...>»

¹ См.: Штейнгольд А. М. «Чужое слово» в критической статье. Статья 1. Поэтическая цитата в статьях середины XIX века.— В кн.: Лирическая и эпическая поэзия XIX века. Л., 1976, с. 101—119; ср.: *Она же*. Жанровое своеобразие критических работ М. Л. Михайлова.— В кн.: Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII—XIX вв. Л., 1974, с. 146—147.

² См.: Егоров Б. Ф. О форме литературно-критических статей Н. А. Добролюбова.— Уч. зап. Тартуского ун-та, 1956, вып. 43, с. 188—191.

Добролюбов в этом эпиграфе сам придумал слово «блванов» (у Гоголя было: «байбаков»³): речь ведь идет о «полмиллионе» субъектов в многомиллионной России, и Добролюбов явно хотел подчеркнуть отрицательные качества у представителей привилегированных сословий страны, в первую очередь — у дворян-помещиков. Интересно, что не только цензор, но и многочисленная армия комментаторов ко всем последующим собраниям сочинений Добролюбова, вплоть до самых новейших, не заметили «исправления» критика!

Иногда цитирование было настолько вольным, превращалось в монтаж из «чужих» фраз, переделанных и нарочито оглупленных, что полностью расшифровать все первоисточники до сих пор не удалось. Наиболее характерный пример — знаменитая добролюбовская пародийная цитата из статьи «Литературные мелочи прошлого года» — «В настоящее время <...>, когда <...>», занимающая целых две страницы текста (использование такой пародии уже не имело отношения к цензуре, а было просто полемическим приемом в борьбе с идейными противниками). Много исходных фраз обнаружил Н. Г. Леонтьев в «Русском дневнике» 1859 г., «Русском вестнике» и «Журнале землевладельцев» 1858 г.⁴, автор настоящей статьи нашел источник самого начала пародийной цитаты⁵ в рецензии М. де-Пуле на роман Тургенева «Дворянское гнездо», где содержалась фраза, которая теперь, в свете известной добролюбовской формулы, сама по себе звучит, как пародия: «Теперь, в наше время, когда на горизонте ярким блеском засветилась заря иной, лучшей жизни, когда благие дары свободы будут вскоре уделом не некоторых только, но всех, мы <...> можем смотреть спокойнее и любовнее на жизнь»⁶. Но, вероятно, много еще намеков в добролюбовской цитате не раскрыто.

Существенным «эзоповым» приемом при вполне точном (или относительно точном) цитировании было принципиальное

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л., 1951, т. 7, с. 145. Помимо замены слова, Добролюбов допустил при цитировании еще несколько мелких неточностей.

⁴ См.: Леонтьев Н. Г. Добролюбов-пародист. — Уч. зап. Ленингр. ун-та, 1957, № 229. Серия филол. наук, вып. 30, с. 130—131.

⁵ См.: Егоров Б. Ф. Статьи современников о «Дворянском гнезде» и типология критики. — Четвертый межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1975, с. 87, 93.

⁶ Русское слово, 1859, № 11, отд. II, с. 2.

не-называние автора или произведения (а иногда и того, и другого) в случае, если была опасность подвергнуться цензурным гонениям за цитирование такого автора. Напротив, Добролюбов в рецензии на «Губернские очерки» М. Е. Салтыкова-Щедрина сопроводил цитату из «Предупреждения» Ж.-Ж. Руссо к книге «Об общественном договоре» таким пояснением: «Нам приходит теперь на мысль начало одного знаменитого в свое время французского сочинения об одном важном вопросе»⁷. Подобный прием неназывания автора особенно широко применялся в журналистике шестидесятников при ссылках на сочинения А. И. Герцена (а до 1856 г. — и запрещенного тогда Белинского).

Особый случай, требовавший своеобразного журналистского мужества, — приведение в подцензурной статье цитат из запрещенных произведений. Кажется, приоритет в использовании этого способа принадлежит литератору, хотя и дожившему до бурных шестидесятых годов, но по мировоззрению своему не ставшему «шестидесятником», — Ап. Григорьеву. Однако он впервые применил этот прием в нешуточную пору «мрачного семилетия», когда подобные вещи вполне могли грозить запрещением журнала и ссылкой автора. Единственная надежда была на невежество или забывчивость цензоров. Ведь цензоры были не настолько внимательны и дотошны, чтобы проверять каждую цитату с точки зрения ее принадлежности к запрещенным произведениям.

В 1847 г. в «Современнике» были опубликованы три стихотворения Н. П. Огарева из цикла «Монологи», а четвертое (вернее, по месту в цикле оно второе), «Скорей, скорей топни средь диких волн разврата...», видимо, запрещено цензурой⁸ за «безнравственность», за изображение публичной женщины. Стихотворение стало распространяться рукописно, и Ап. Григорьев в статье «Русская изящная литература в 1852 году» («Москвитянин», 1853, № 1) опубликовал из него (по неисправному, впрочем, списку) целую треть:

⁷ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т. М.— Л., 1962, т. 2. с. 143. Интересно отметить, что и этот намек не «раскусили» не только цензоры, но и все последующие комментаторы; лишь в издании однотомника в серии «Литературные памятники» (Добролюбов Н. А. Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. М., 1970), возможно, благодаря только что (в 1969 г.) изданной в той же серии книги Руссо, расшифрован этот намек.

⁸ См.: Новые пропилен. М., 1923, с. 17.

«Он (поэт. — Б.Е.) последует за вами и на шумную оргию — но на самой оргии разразится стоном разбитого сердца, отнесется нежно и человечно к женщине:

Вино кипит и жжет меня лобзанье...
Ты хороша... О! слишком хороша!
Зачем в груди проснулось страданье
И будто вздрогнула моя душа?
Зачем ты хороша? Забытое мной чувство,
Красавица, зачем волнуешь вновь?
Твоих томящих ласк томящее искусство
Ужель во мне встревожило любовь?..
Любовь, любовь!.. о нет, я только сожаленье,
Погибший ангел, чувствую к тебе...»⁹

В той же статье Григорьев упомянул еще одно «непечатное» произведение — поэму Ап. Майкова «Три смерти» (1851), также распространявшуюся в списках. Возможно, Майков и не пытался провести поэму сквозь николаевскую цензуру, хотя и существует предание о запрете. В поэме рассказывается о мужественном поведении участников заговора против Нерона, приговоренных тираном к смертной казни, затем «милостиво» замененной разрешением на самоубийство... У современников возникали прямые ассоциации с разгромом петрашевцев, вспоминались и декабристы.

Название поэмы Григорьев не воспроизвел, но он прозрачно указал на античность и на главного героя, эпикурейца Люция: «Г-ну Майкову <...> тесны рамки обычной действительности, нужны грандиозные размеры и характеры древнего или по крайней мере средневекового мира: таково уж свойство его таланта, что у него <...> выйдет живой образ из эпикурейца, например, Люция, который в последний час хочет упиться

Дыханьем трав и морем спящим,
И солнцем, в волны заходящим,
И Лиды ясной красотой...»¹⁰

⁹ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967, с. 84—85. Не воспроизводим курсивно выделенные Григорьевым места в цитате.

¹⁰ Григорьев Ап. Литературная критика, с. 107.

САТИРА В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ

М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Письма Салтыкова-Щедрина, всегда исполненные «ума и пронизательности, глубокой и сильной мысли»¹ обнаруживают особенности стиля, не подверженного строгой авторедактуры, складывающегося без неизбежного для художественного творчества цензурного вмешательства. Письма великого сатирика привлекались в качестве источника изучения биографии писателя, творческой истории его произведений, для выяснения конкретных вопросов щедринской текстологии. Не меньший интерес представляют салтыковские письма как предмет самостоятельного исследования.

Салтыков был аккуратным корреспондентом, любил отправлять и получать письма. В одном из них (январь 1885 года) он замечает:

«<...> сношения по телеграфу между людьми более или менее дружественными нахожу признаком охлаждения. Сношения эти свидетельствуют об имении лишних двух рублей и о желании отделаться приличным образом. Может быть, и «неправо о вещах те думают, Шувалов, которые стекло чтут ниже минералов», но у меня и до сих пор сохранилась страсть к минералам, т. е. к подлинным письмам»².

Наиболее интенсивную переписку Салтыков ведет во время своего редакторства, когда он пишет сотрудникам, рассеянным, говоря его словами, «по всему лицу России», или посылает из-за границы в Петербург полные беспокойства за судьбу журнала письма. Поток вновь увеличивается, когда Салтыков, оставшись без журнала, сам оказался в роли иногороднего сотрудника. В одном из писем этого времени он извиняется: «Над вами дождит моими письмами» (20, 123).

До нас дошло более 1500 салтыковских писем — лишь часть эпистолярного наследия сатирика. «Чисто сатирических» писем

¹ Макашин С. Письма Салтыкова. — В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., 1975, т. 18, кн. I, с. 5.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1977, т. 20, с. 127. В дальнейшем ссылки на письма даны в тексте с указанием номера тома (выделен курсивом), книги (римской цифрой) и страницы.

у Салтыкова мало — их единицы. Это в основном шуточные записки бытового характера, приглашение друзьям сыграть в карты или вместе пообедать³. В большинстве писем основной тон повествования серьезен. Но высокий «сатирический потенциал», принесший Салтыкову мировую славу, заложен в его творческой, человеческой природе. Вот почему стиль этих в основе своей серьезных писем то здесь, то там высвечивается остроумными оценками, едкими замечаниями, блестящими сатирическими образами. Сатирический дар Салтыкова в огромной степени определяет содержание и языковой материал его писем. В связи с этим изучение сатиры в эпистолярном наследии Салтыкова представляет большой интерес.

Салтыковские письма можно разделить на четыре группы. В первой группе писем объектом осмеяния становятся общественно-политические события. Здесь сочувственные замечания о бедствующем мужике перемежаются с саркастическими филиппиками против «скучающей публики», которая живет «праздностью, глупостью и чванством» (18, II; 207)⁴. С момента начала редакторства Салтыкова в его «эпистолярной сатире» общественная тематика заметно расширилась. Он пишет о неоправданном усилении губернаторской власти, о ссылках, о «конституции», которая «давно у нас есть и заключается в присяге» (19, II; 109)⁵, о III отделении, «которое все делало: и слезы утирало, и шпионов содержало, но одного не совершило: безопасности не достигло» (19, I; 137)⁶, о скучающей и невежественной русской «тетеньке», которая ищет любого повода, чтобы «приличным образом освободить себя от чтения» (19, I; 34)⁷, о тупости «общества», о голоде крестьянства и т. д. После закрытия «Отечественных записок» письма Салтыкова еще больше наполняются сатирическими интерпретациями общественно-политических тем. Скорбно звучит в этих письмах голос сатирика. На все политические проблемы Салтыков смотрит глазами литератора.

Во второй группе писем предметом осмеяния является безрадостное положение российской словесности. В первой половине 80-х годов Салтыков находит образное и меткое выра-

³ Таково, например, письмо А. Н. Еракову от 13 января 1880 г.

⁴ П. В. Анненкову. 12/24 сентября 1875 года.

⁵ Н. А. Белоголовому. 15 мая 1882 года.

⁶ А. Н. Островскому. 29 февраля 1880 года.

⁷ П. В. Анненкову. 25 ноября 1876 года.

жение: «Пошехонье» с постоянными эпитетами «пошлое» и «оголтелое». Но уже в 1869 году тема пошехонской литературы появляется в салтыковских письмах.

Особенной областью в Пошехонье, по мнению сатирика, является журналистика, которая именуется «царством мерзавцев». Пошехонским журналам Салтыков дает меткие характеристики, которые становятся затем авторскими фразеологизмами:

«Новое время» — «литературно-поэтический нужник»;

«Русская мысль» — «чистейшая окрошка», «телятный вагон»;

«Вестник Европы» — «тараканье кладбище», «ватерклозет», «крашенный гроб»⁸.

Самым язвительным образом аттестуется катковская и суворинская реакционная печать — «Московские ведомости» и «Новое время». И только один печатный орган оказывается вне сатирических резкостей — «Отечественные записки». О своем детище Салтыков говорит как о живом существе, которое плохо себя чувствует, подвергается опасности, умирает, не оплаканное «пошехонскими литераторами». В понятие «Пошехонье» Салтыков вкладывает несколько значений. С одной стороны, это низкопробная литература и журналистика, с другой — затхлая атмосфера, в которой приходится творить настоящим писателям. Случается, что и большой писатель, постоянно заражаясь воздухом Пошехонья, тоже становится «пошехонцем». Но что делать, Пошехонье — это отечественная литература и «хотя и постылое это Пошехонье, но сынам его необходимо знать» (20, 47)⁹.

Третью группу составляют письма, в которых писатель сатирически высказывается о своих современниках-соратниках и врагах, дает им нравственно-психологическую оценку. Может сложиться впечатление, что Салтыков смеется над всеми. Действительно, объектом сатиры становятся И. А. Гончаров (в письмах к П. В. Анненкову), П. В. Анненков (в письмах к М. М. Стасюлевичу), М. М. Стасюлевич (в письмах к Г. З. Елисееву), Г. З. Елисеев (в письмах к Н. А. Некрасову), Н. А. Некрасов (в письмах к А. М. Жемчужникову) и т. д. Объяснить такое явление можно следующим образом: в письмах Салтыкова нет ничего приподнято-риторического, ничего, в чем бы

⁸ Из писем П. В. Анненкову, В. М. Соболевскому, Г. З. Елисееву, Н. А. Белоголовому, А. Л. Боровиковскому.

⁹ П. В. Анненкову. 1 июля 1884 года.

сквозила оглядка на вечность; он говорил и писал, что думал, ничуть не заботясь соображениями литературной и житейской тактики, расчета. Кроме того, на многие резкие высказывания Салтыкова оказывало влияние усилившееся с годами его болезненное состояние, сопровождавшееся чрезмерной чувствительностью и повышенной раздражительностью¹⁰. Вместе с тем эмоциональные оценки сатирика почти всегда точно схватывали слабости человеческого характера, политического взгляда, художественного произведения, публичного выступления. В тех случаях, когда речь шла о литературном соратнике Салтыкова, он никогда не уничтожал человека ненавистью. Иное дело — литературные враги писателя, особенно М. Н. Катков, на обличение которого Салтыков не жалел самых сильных красок. Сатирическое изображение современников Салтыкова в его письмах — тема, требующая специального изучения.

Читая письма, мы больше всего узнаем о самом авторе, который иронизирует над своими литературными пристрастиями, над своим состоянием духа и здоровья, над своими личными качествами. Письма этого содержания составляют четвертую группу, для которой очень характерен мрачный юмор:

«Я ничего не пишу, ничего не читаю, а только с дерьма пенки снимаю. Жалуюсь на дождь и на ведро, укоряю человеческий род в лености и от времени до времени проклиная час своего рождения» (19, I; 61)¹¹. «Болен донельзя, и вряд ли первый визит мой будет не на Волково кладбище» (19, I; 136)¹².

Самыми горькими, полными самоиронии строчками проникнуты письма 1884 года (период ликвидации «Отечественных записок»). В это время горькие мотивы салтыковских писем перекликаются с одной из центральных тем его творчества — темой ума и безумия. Писателю больно чувствовать себя человеком, действовавшим «не с разумением, а по глупости», за что его и объявили «публично всероссийским дураком» (20, 14)¹³. Закрытие «Отечественных записок» для Салтыкова равноценно тому, что у него «запечатала душу». Письма этого содержания настолько трагичны, что несмотря на

¹⁰ См. об этом: *Бушмин А. С.* Этюды к психологии творчества сатирика. — В кн.: *От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона»*, Л., Наука, 1969.

¹¹ А. Н. Островскому. 28 июня 1877 года.

¹² В. П. Гаевскому. 25 февраля 1880 года.

¹³ П. В. Анненкову. 3 мая 1884 года.

остроумие, ироничность, шутливые замечания, трудно определить, где кончается смех и начинаются «слезы».

Е. И. Покусаев, говоря о сущности сатиры, пишет: «Как бы ни пытаться последовательно и разветвленно группировать различные виды и формы смеха от примитивных, «бездумных» комических реакций до целеустремленного сатирического обличения, трудно достичь исчерпывающей классификации. Практика человеческих отношений, опыт искусства показывают колоссальное разнообразие форм комического, их переплетение, переход одной формы в другую»¹⁴. Попробуем, однако, выделить наиболее характерные для писателя формы комического в письмах.

Салтыков, ориентируясь на конкретного читателя, излагает суть дела прежде всего в зависимости от отношений с этим человеком¹⁵. Понятно, что в официальном прошении или деловом письме сатирические приемы неуместны. Полнее всего сатира представлена в письмах Салтыкова друзьям и литературным единомышленникам. Как справедливо полагает С. А. Макашин, в письмах к ближайшим друзьям — «мушкетерам» «возник и культивировался особый вид не рассчитанной на печать бесцензурной сатиры Салтыкова <...> Салтыков давал здесь полную волю своей фантазии, придумывал самые невероятные и смехотворные происшествия <...> Эти рассказы всегда почти имели <...> откровенную раблезианскую окраску»¹⁶. В разные периоды жизни Салтыков адресует частое одним и тем же людям, но изменяются отношения, в зависимости от этого изменяется «процент» смеха в переписке.

Например, письма Салтыкова М. М. Стасюлевичу до закрытия «Отечественных записок», являются чисто деловыми по содержанию, они, как правило, лишены каких бы то ни было острот. В то же время о самом Стасюлевиче в письмах к другим адресатам Салтыков отзывается весьма ядовито. После закрытия журнала, когда Стасюлевич, один из немногих литераторов, предложил опальному Салтыкову сотрудничество, письма редактору «Вестника Европы» заметно «потеплели»,

¹⁴ Покусаев Е. И. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963, с. 463—464.

¹⁵ Это было замечено П. Н. Лепешинским. См. его вступительную статью к письмам Салтыкова за 1839—1876 гг.: Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) Полн. собр. соч. М., 1937, т. 18, с. 5.

¹⁶ Макашин С. Письма Салтыкова.— Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., 1975, т. 18, кн. I, с. 15.

наполнились юмором, а само имя Стасюлевича в сатирических контекстах переписки Салтыкова не встречается.

Сугубо официальные отношения Салтыкова с Н. К. Михайловским определили полную серьезность их писем. Семейная дружба сатирика с А. Л. Боровиковским, их многолетняя переписка, напротив, позволили Салтыкову насытить свои письма фарсом, дружеским розыгрышем, грубоватой шуткой, а иногда и нецензурной лексикой.

Мягким и светлым юмором, так непривычным для нас в представлении о суровом и грозном сатирике, исполнены его письма детям — Лизе и Косте. В письме от 12 мая 1880 года эпистолярные формулы («куклы ваши здоровы и в целости»), канцелярские обороты («доношу вам») лишь подчеркивают то содержание, которое может быть интересно маленьким корреспондентам («куклы», «прятки», «конфеты и апельсины»). В письмах Лизе и Косте закреплен свойственный Салтыкову, автору рассказов «Миша и Ваня», «Для детского возраста» и других, особо нежный и трогательный тон в отношении к детям.

Кроме адресата, на выбор стилистических средств, в частности, характера комического, оказывает влияние содержательная сторона письма. С сообщением о закрытии «Отечественных записок» не мог ввязаться веселый анекдот, уместный в другом письме. И все-таки даже в 1884 году и в последующие тяжкие годы, когда Салтыкова лишили гарантированной «ежемесячной беседы с читателем», самые горькие письма отразили врожденную сатиричность салтыковского мышления.

Пожалуй, самым распространенным видом комического в письмах являются ирония и насмешка, приобретающая у Салтыкова разные оттенки — язвительности, издевки. Ирония вырастает до размеров сарказма. Иронизирует Салтыков над бывшим другом, ставшим карьеристом, над родственницей жены, вышедшей замуж на «43-м годку», над самим собой, оказавшемся в роли «генерала без звезды», объектом насмешки становятся, как уже отмечалось, члены правительства, консервативные журналисты и т. д.

«Вот Катков благую часть избрал. Умер и дело с концом. А каковы поминки справляют! <...> Кто-то теперь будет властителем дум, первым патриотом и мужем совета? вероятно Суворин. Он так и лезет. Был кабан, будет поросенок, это в порядке вещей» (20; 360) ¹⁷.

¹⁷ М. М. Стасюлевичу. 27 июля 1887 года.

Авторская насмешка «прорывается» здесь сквозь серьезность дважды. Первый раз, когда высокопарная лексика (благую, часть, избрал) как бы прерывается разговорным устойчивым словосочетанием: «и дело с концом», при этом выражение «и дело с концом», означающее окончательную развязку, приобретает комический оттенок, оказываясь отнесенным к глаголу «умер». Вторично глубинная насмешка вырывается наружу с еще большей силой: изысканность выражений «властитель дум», «патриот», «муж совета» снимается, сатирически отрицается фразой: «Он так и лезет». Сравнение Каткова (он зверь покрупнее) с кабаном, а Суворина (этот помельче) с поросенком язвительно развенчивает этих «государственных деятелей», а созданные образы непосредственно перекликаются с «торжествующей свиньей» из «За рубежом».

Салтыковская насмешка нередко приводит к появлению в его письмах словесных карикатур, шаржей. Намеренно гиперболизированное изображение привычек известного писателя находим в письме к Тургеневу (6 марта 1882 года): «Вот Островский так счастливец. Только лавры и розы обвивают его чело, а с тех пор, как брат его сделался министром, он и сам стал благообразнее. Лицо чистое, лучистое, обхождение мягкое, слова круглые, учтивые <...> все удивились, какой он сделался высокопоставленный. Сидит скромно, говорит благосклонно и понимает, что заслужил, чтоб его чествовали <...> Квас перестал пить, потому что производит ветра» (19, II, 100).

Таких примеров в салтыковских письмах очень много. И они вовсе не свидетельствуют только о желчности характера писателя, его болезни. Тому причиной всепроникающая сатиричность таланта Салтыкова.

Если сопоставить проявления сатиры в письмах и художественных произведениях Салтыкова, мы найдем здесь некоторые различия. Писатель Салтыков — признанный мастер гротеска, которого нет в эпистолярном стиле. Характерная черта поэтики Салтыкова — эзоповский язык из-за отсутствия необходимости не используется в письмах, хотя элементы иносказания в них можно встретить. И все же автор художественных произведений — Н. Щедрин и автор писем М. Салтыков — одно лицо, один человек. В стилистике, речевых оборотах писем и художественных творений сатирика много общего. Все, что волновало писателя, нередко запечатлевалось на бумаге дважды — в письме (и это было выражено в форме прямого сообщения, вопроса, ответа, меткой оценки) и в ху-

дожественном произведении (в нем факт обобщался, приобретал типическую достоверность художественного образа).

Оружие Салтыкова-художника — бичующая сатира. Эта формула применима и к отдельным салтыковским письмам, в особенности подвергавшим сатирическому обличению различные общественные пороки. Это родственность идейная, тематическая. В области поэтики общее начало, роднящее письма и художественное творчество Салтыкова, лежит в области слияния комического и трагического начал, того, что Е. И. Покусаев назвал органическим, структурным признаком поэтики «Истории одного города» и «Господ ташкентцев», «Дневника провинциала в Петербурге» и «Господ Головлениных», «Благонамеренных речей» и «Современной идиллии»¹⁸.

И. В. ПОРОХ, Т. И. ГРАЖДАНОВА

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ ИЗДАНИЯ «РУССКОГО СЛОВА» ВО ФРАНЦИИ

В истории русской литературы не единичны случаи, когда по тем или иным обстоятельствам замышляемые издания не были осуществлены. И, однако, каждая из попыток такого рода представляет чрезвычайный интерес и важна для выяснения как творческой, так и политической биографии ее инициаторов.

Наглядной иллюстрацией сказанному может служить намерение Салтыкова-Щедрина издавать журнал «Русская правда»¹. Официальное письмо Г. Е. Благодетлова к Г. А. Кушелеву-Безбородке от 10 апреля 1860 г., вводимое нами в научный оборот², позволяет расширить список неосуществлен-

¹⁸ Покусаев Е. И. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963, с. 464.

¹ См.: Покусаев Е. И. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957, с. 107—113.

² Эпистолярное наследие Г. Е. Благодетлова удивительно богато. Оно разбросано по различным архивохранилищам страны. В свое время Г. В. Прохоров проделал титанический труд, выявив и подготовив к печати в конце 20-х — начале 30-х годов многочисленные письма Г. Е. Благодетлова к различным адресатам (см.: Прохоров Г. Судьба литературного наследия Благодетлова. — Литературное наследство, 1933, т. 7—8, с. 318—319). Опубликовать их в военные годы не удалось. Настала пора осуществить это издание. Найденное нами письмо — «Соображения» Г. Е. Благодетлова, — судя по аннотации Г. В. Прохорова к подготовленному изданию, не было ему известно.

ных изданий. Вместе с тем оно содержит необычный проект, поскольку Благодетель предлагал организовать издание журнала не в России, а во Франции.

В качестве своеобразной преамбулы к тексту публикуемого письма, сообщим некоторые сведения, связанные с предысторией его написания.

Как известно, с июля 1857 — по июль 1860 г. Г. Е. Благодетель проживал за границей, преимущественно в Париже. Вероятно, именно там в июле — августе 1858 г. при участии Я. П. Полонского и произошло знакомство Благодетеля с графом Гр. Кушелевым-Безбородкой, который с начала 1859 г. намеревался приступить к изданию «литературно-ученого журнала» под названием «Русское слово». По всей вероятности, поводом к знакомству послужило желание издателя-мecenата привлечь Благодетеля к сотрудничеству в журнале. В пользу данной версии говорит тот факт, что в августе 1858 г. Благодетель передал Кушелеву-Безбородке статью «Значение Парижского университета», опубликованную в первой (январской) книжке «Русского слова» за 1859 г.³

О серьезности намерений Благодетеля в отношении нового журнала свидетельствуют его письма к Я. П. Полонскому, возглавлявшему в январе — июне 1859 г. «Русское слово». 20 января 1859 г. Благодетель писал Полонскому: «Вспомнив Ваше обещание принимать мои работы в журнале графа Кушелева, я посылаю Вам переводную критическую статью о Маколэ⁴.

Внутреннюю цену ее Вы увидите. Это единственная меткая и глубокая критика на великого историка. Правда, она немного отзывается желчью радикала против вига, но ее общий анализ и честность не имеют ничего равного в английском языке.

Эта статья имеет для нас особенное значение; она учит литератора *сердцу*, которым мы слабы, не заменяя его даже мозгом.

³ Лемке М. К. Политические процессы в России 1860 гг. Изд. 2-е, М., — Пг., 1923, с. 614—615. В заметке «От редакции» за подписью Кушелева-Безбородки, Я. П. Полонского и Апп. Григорьева говорилось: «Печатая статью г-на Благодетеля «О значении Парижского университета», мы не без гордости остановились на той мысли, что развитие университетского образования в нашем отечестве не встречало такого противодействия и вражды со стороны невежества, как на Западе» (Русское слово, 1859, кн. 1, с. 121).

⁴ Статья была напечатана в 111-й (мартовской) книжке «Русского слова» за 1859 год под названием «Ораторская деятельность Маколэ».

Если Ваш журнал вышел в свет и принимает серьезные работы, я желал бы представить Вам ряд подобных очерков, избирая те личности, которые бросают свет не только на европейскую жизнь, но и нашу...»⁵.

23 марта 1859 г. Благосветлов вновь обращается к Я. П. Полонскому: «Я просил В. П. Попова⁶ передать Вам, что к апрельской книжке «Русского слова» готовится мной статья «Итальянский вопрос»⁷, возбудивший общее внимание Европы. Мне жалко Италии, я люблю ее как Мадонну, как падшую красавицу... Я хотел развить ту мысль, что в нашу эпоху глупо и недостаточно подавать реформы народу на конце штыка, особенно французского; мне хотелось сказать, что Франция убила Италию, пусть же она и поднимает ее, но только не с той целью, какая таится в тюльрийском кабинете. Разумеется, говоря о таком кровавом деле, мне приходится качаться на канате и каждую фразу пропускать сквозь приблизительный факт или простой намек. Здесь же мне хотелось разобрать прекрасную книгу «Delle speranze d'Italia di Cesare Baldo».

Извините, что я не могу сдержать слова и прислать эту статью к апрелю, оканчивая ее, я ужасно заболел глазами...

К майской книжке, кстати, к петербургской весне надеюсь прислать: «Итальянский вопрос» и переводную статью «Характер Роберта Пиля».

Печатайте побольше об Италии. Это имеет всеобщее значение в настоящую пору. В Париже и Лондоне разыгрывается этот вопрос все жарче и жарче⁸.

Не желает ли Ваш журнал, которому я от души желаю успеха, иметь в Париже постоянного или для нескольких статей корреспондента»⁹.

Благосветлова очень интересовало все, что было связано с «Русским словом». Он чрезвычайно скептически оценивал литературные и организаторские способности графа Гр. Кушелева-Безбородки, которого называл «сиятельной бездарно-

⁵ ИРЛИ, ед. хр. 9883.

⁶ Василий Петрович Попов (1828—1886) — близкий знакомый Благосветлова. Вначале преподавал литературу в военно-учебных заведениях, а со второй половины 50-х годов целиком занялся литературно-журнальной деятельностью.

⁷ Опубликована в V (майской) книжке «Русского слова» под названием «Надежды Италии».

⁸ Ср.: Лемке М. К. Указ. соч., с. 621.

⁹ ИРЛИ, ед. хр. 11916.

стью»¹⁰ и близко к сердцу принимал неурядицы в редакции журнала, вызванные сначала неприязнью между Я. П. Полонским и Ап. Григорьевым, а затем приходом в июле 1859 г. к руководству «Русским словом» А. А. Хмельницкого, человека совершенно случайного в литературе, склонного к инсинуациям и жульничеству¹¹.

Узнав о постоянных столкновениях Полонского с Ап. Григорьевым и о возможном уходе первого из «Русского слова», Благовосветлов выразил свое сожаление по этому поводу в письме к В. П. Попову от 26 апреля 1859 г., в котором писал: «Жалко и очень жалко, что такое прекрасное предприятие, как журнал Кушелева, упадёт. Графа я никогда не считал выше глупого мальчишки, но его журналом всегда дорожил <...> Разумеется, ничего не могло быть нелепее, как призвать себе холуя в критики подобного Ап. Григорьеву. Но что же дремлет Полонский? Почему не протестуют другие? В вас нет ни капли любви к общему делу: мы служим и больше этого ни на что не способны. Попроси от меня Полонского, что я посылаю ему свои статьи, и только ему и никогда бы не желал вмешательства московского кожевника (имелся в виду Ап. Григорьев. — Авт.) в мои литературные взгляды. Поговори об этом с Полонским и передай мне его мнение; я боюсь за урывки, поправки и изменения своих статей, если они будут проходить сквозь рецензию Ап. Григорьева; поговори об этом обстоятельно»¹².

Не дождавшись ответа В. П. Попова и желая поддержать Полонского, Благовосветлов в конце апреля 1859 г. посылает ему лично письмо. «Я хотел бы попросить Вас, — писал Благовосветлов, — позволить мне присылать мои статьи в «Русское слово» прямо к Вам или в редакцию журнала с тем, однако, условием, чтобы они не пропадали и не лежали там нераспечатанными. В. П. Попов, вероятно, уедет за границу, и потому я лишаюсь всякого посредника в Петербурге. Если же явигся к Вам от меня г. Случевский, примите его как моего доброго приятеля. Это юноша умный и благородный. Когда я не посмею беспокоить Вас лично, г. Случевский передаст Вам и мою работу, и мою просьбу, если таковая встретится»¹³.

¹⁰ Лемке М. К. Указ. соч., с. 618.

¹¹ См.: Кузнецов Ф. Публицисты 1860-х годов. М., 1969, с. 47.

¹² Лемке М. К. Указ. соч., с. 620—621.

¹³ ИРЛИ, ед. хр. 11916.

Вероятно, получив какие-то новые сведения о положении дел в редакции, Благосветлов 1 мая 1859 г. посылает Полонскому еще одно письмо: «<...> положение Ваше мне несколько известно, его нельзя назвать легким, тем менее приятным. Я всегда понимал, что Ваше дело по журналу Кушелева-Безбородки будет делом трудным, назойливым и нередко отвратительным. Вы словно перешли из области чисто художественных инстинктов в область мелочных, скучных и подчас невыносимо бессмысленных занятий. Чтобы прочитать безграмотную статью, чтобы удовлетворить всякое литературное самолюбие, которое, к сожалению, всегда растет в обратной пропорции с истинным умом и сердцем, это стоит любой торговли, особенно для Вас, так свято и благородно отдавшего свою жизнь чистому искусству. Мы все это понимали и в Лондоне (явный намек на Герцена и Огарева.— *Авт.*) и Париже.

Но с другой стороны, на зло Вам, мы радовались Вашему избранию в редакторы журнала, и я объясню Вам — почему? Журнал Кушелева-Безбородко — явление в высшей степени интересное для нашей литературы. Чистота его намерений, чуждых денежных расчетов или барышей Краевского, давала ему огромное значение, он должен быть и легко может быть первым журналом в России, если только граф сумеет дать ему солидное и современное направление. Притом я жаркий социалист на одном пункте; каким бы путем не совершалась у нас эмансипация литератора из когтей Андрюшек-минетчиков (подразумевается А. А. Краевский.— *Авт.*), она необходима для нашего успеха. До тех пор, пока Белинские будут умирать с голоду или от чахотки, жертвуя своими силами благороднейшей деятельности, до тех пор, пока звание писателя ради насущной крошки хлеба мы будем грязнить званием чиновника или канцелярского писаря, до тех пор, пока самый честный труд не получит достойной гарантии в общественном мнении и будет зависеть от пегги — литературных гуртовщиков, истинный писатель невозможен. Вы понимаете меня. Я разумею под этим именем не барскую прихоть, не желание похвалиться печатным листом, сподличать литературно, или набить себе карман журнально, нет, мне хотелось бы видеть в русском писателе личность независимую, самостоятельную, всецело преданную своему труду. Выше его мысли и чувства для него ничего не должно существовать в мире. Этой эмансипации мог сильно помочь бескорыстный журнал графа. В десять лет он мог воспитать целое поколение деятелей новых и неизвестных у нас доселе — он мог воспитать его очень прос-

то, обеспечив труд заслуженным вознаграждением и избавил от необходимости толкаться в дверь генерала-покровителя или кинуться за канцелярским столом. Надеюсь, что Вы не смешаете этого чувства с каким-то своекорыстным намерением с моей стороны, как смешивают его другие. Когда я сказал графу в прошлом году в Вашем присутствии, что честный сотрудник не возьмет за печатный лист более 70 р. сер. и менее 50 — я сказал правду и сказал не в свою пользу, а ради многих и многих других.

Идеализировать эти вопросы, по-видимому столь прозаические и немножко грязные, могут только те, которые владеют *душами* или собранными тысячами с *душ*, но кто хочет трудиться на этом неблагодарном поле, не имея за пазухой копейки, тому очень честно замолвить в свою пользу несколько слов и потребовать должной оценки за свою работу. А чем бы мог быть Белинский, если б он был поставлен вовремя на место тупого, необразованного и грязного по душонке Краевского, о как бы далеко пошло Ваше собственное развитие, какая бы новая мощь хлынула из души, если б Вы имели средства Кушелева для Вашего развития? И что бы и как бы я распорядился своим образованием и безграничной жаждой литературного труда, если б какой-нибудь Юсупов вместо 5 гонимых собак подарил мне 3 тыс. на заграничное путешествие?

Все эти обстоятельства имеют для меня огромное значение, и я бессовестно и явно протестую за них <...>¹⁴. В столь открытом признании Г. Е. Благодетлова слышатся не стяжательские интонации, а голос человека, познавшего нужду и жившего только за счет литературного труда.

Беспокоясь за судьбу «Русского слова» в случае ухода из его редакции Я. П. Полонского и, естественно, за свое собственное положение в журнале, Благодетлов писал: «Боже мой! Что это за страна Россия: едва взойдет прекрасное дело, как его затопчут в грязь, уничтожат на первом шагу. Посоветуйте мне, дорогой Яков Петрович, могу ли я и как могу заступиться за совесть и честь журнала своим письмом и выйдет ли из этого что-нибудь путное»¹⁵.

Предотвратить уход из журнала Я. П. Полонского Благодетлов не сумел. Но он решительно выступил против Л. А. Хмельницкого, назначенного в июле 1859 г. Кушелевым-Безбородкой новым управляющим редакцией. Л. А. Хмельницко-

¹⁴ ИРЛИ, ед. хр. 11916, л. 5—6.

¹⁵ Там же.

го совершенно не интересовала судьба журнала и к своим обязанностям он относился весьма безответственно. Авторы подчас месяцами не получали сведений о судьбе посланных ими в редакцию «Русского слова» статей. Такое наплевательское отношение «управляющего» испытал на себе и Благосветлов¹⁶. К тому же последний имел веские причины личного свойства питать неприязнь к Хмельницкому. В письме к А. А. Краевскому от 27 ноября 1859 г., отправленном из Парижа, Благосветлов с раздражением (свойственным его характеру) сообщал: «Между сплетнями разного рода до меня дошла сплетня очень пошлого характера; я не обратил бы на нее никакого внимания, если б она не бросала тени на мое нравственное поведение. В редакции «Русского слова» какой-то Хмельницкий, приставленный к журналу, вероятно, в качестве дворецкого, решился утверждать, что будто я, послав Вам свою статью («Образование ремесленников»), наперед получил за нее деньги с графа Кушелева. Я знаю, что есть охотники до подобных сделок, но они вовсе не в моем характере. Хмельницкий, утверждая это, прибавил, что он за достоверное слышал об этом от Мих. Семевского, безграмотного автора какой-то галиматши, посвященной Ростовцеву.

Семевского я знаю, как грязную подошву от сапога Подхользуина... Что же Хмельницкого, я вовсе не знаю его. Что это — пан, дурак или осел,— это впрочем все равно. Но для меня странно то, что ни тот, ни другой, не зная меня хорошенько, ни моих отношений к Кушелеву, возвели на меня самую пошлую клевету; я просил своих знакомых доказать моими письмами и словами самого графа, что пан Хмельницкий и лакей Семевский оклеветали меня»¹⁷.

Горячо заинтересованный в том, чтобы продолжать сотрудничество в «Русском слове», Благосветлов из-за Хмельницкого готов был даже порвать свои отношения с журналом. «...Дальше писать для гнусной редакции нет ни желания, ни возможности. Со всеми лишениями бедности готов примириться, чем мешаться в это стадо ослов» — делился он 5 января 1860 г. своими настроениями с В. П. Поповым¹⁸. Вместе с тем

¹⁶ Это, однако, не помешало редакции в предисловии к VIII (августовской) книжке «Русского слова» за 1859 г. назвать в числе «ученых и литераторов, изъявивших желание быть сотрудниками журнала», и Благосветлова (с. 4).

¹⁷ Рукописный отдел Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, ф. 391, ед. хр. 199, л. 3—3 об.

¹⁸ Лемке М. К. Указ. соч., с. 622.

он считал, что «прогнать дурака с чужого ему места (имелся в виду Хмельницкий.— Авт.) всегда следует порядочному человеку»¹⁹. Можно предположить, что Благоветлов, пользуясь уважением со стороны Кушелева-Безбородки, приложил руку к изгнанию Хмельницкого из редакции «Русского слова». Но пока последний еще возглавлял журнал, дискредитируя его своими жульническими манипуляциями и ведя к полному краху, Благоветлов, по всей вероятности, попытался сохранить «Русское слово» в несколько модернизированном виде и добиться привилегированного положения в издательских делах Кушелева-Безбородки за границей. Думается, что с этой целью он представил 10 апреля 1860 г. журнальному мекенату «Соображения по изданию перевода избранных статей из «Русского слова» следующего содержания: «Желая обсудить значение и успех этого предприятия, я не беру на себя смелость высказать мнение категорически; но надеюсь, что вероятность их недалека от истины. Чтоб раскрыть план дела, полный и обстоятельный, разделяю его на две части — чисто литературную и хозяйственную. О каждой скажу порознь.

1

Литературная цель издания состоит в том, чтоб дать «Русскому слову» европейскую известность, посредством перевода лучших его статей на французский язык. С этой целью само собой соединяется другая — познакомиться иностранную публику с более замечательными работами «Русского слова». В том и другом случае, при выдержанности дела, образуется естественное сближение двух литератур — северной и южной и более верное понимание России Европейским обществом.

Представляя перевод на суд Европы, столь богатой периодическими изданиями, первое ручательство за успех Вашего дела состоит в строгом выборе переводимых статей. К какой бы отрасли они ни относились — к науке, беллетристике или поэзии, всякая статья, допускаемая к переводу, должна отличаться столько же хорошим содержанием, сколько изящной литературной формой. Это условие тем необходимей, что издание будет выходить среди общества, привыкшего к легкому, живому и всегда ясному выражению мысли.

Если встретится какой-нибудь факт или обычай из русской жизни и истории, недоступный пониманию иностранной пуб-

¹⁹ Там же, с. 623.

лики и в то же время важный, тогда надо объяснить в примечании или в конце самой статьи в виде приложения. Интерес этих объяснений, собственно, будет в том, что читатель найдет в них новую черту из нашего национального быта или современного умственного движения. Сюда же должно отнести коротенькие, но лестные отзывы о тех сотрудниках, которые представляют что-нибудь замечательное в «Русское слово». Дух партий, журнальные антипатии, всякое пристрастие должны быть чужды этим заметкам. Напротив, всякое честное и благородное дарование, всякий добросовестный труд должны быть отмечены вниманием Европы с самой светлой стороны.

Как перевод избранных статей, так и указания на имена лучших сотрудников, должны иметь огромные результаты; во-первых, они поднимут значение «Русского слова» неизмеримо выше того, если б в похвалу его заговорили все наши журналы вместе. Во-вторых, сотрудники его станут дорожить достоинством своих статей, желая видеть их во французском переводе. В-третьих, вообще для русских писателей «Русское слово» делается предметом особого соискательства; если доселе многие не хотели участвовать в нем из-за какого-то странного предпочтения «Отечественных записок» или «Русского Вестника», то теперь они же сочтут за особенную честь стать в числе его авторов. В-четвертых, Вашему имени, граф, предостоят европейская репутация, как покровителя нашей науки и литературы на двух языках.

Теперь я должен разрешить несколько вопросов: 1. Имеем ли мы право выпускать некоторые выражения, в которых резко отзываются о современном правительстве Франции? Эти случаи будут редки, но чтобы избежать замечаний здешней цензуры, делать нечего, надо выпускать их, оговорившись в примечании, или выразить в переводе полегче то, что резко сказано в оригинале. Где лежит густая краска, там можно ограничиться одной тенью. 2. Нужно ли переводить стихи? Было бы очень полезно, например, стихи Никитина передать точно во всей оригинальности их языка и идей, но только трудно найти переводчиков. Перевод стиха, особенно народного, есть дело ни одного литературного искусства, но и вдохновения. Впрочем, если объявить вызов желающим взяться за это дело, то, вероятно, найдутся. 3. Надо ли извещать авторов тех статей, которые будут предназначены для перевода? Обязательного в этом случае ничего нет, но вежливость требует уведомить некоторых письмецом. 4. Не будет ли хорошо по временам <помещать> в конце книжки сжатый, но ясный и от-

четливый очерк вообще о тех литературных трудах, которые будут появляться в России отдельными изданиями независимо от журналов, как например, об истории Петра, сборник русских песен и легенд и т. п. Такой очерк, нисколько не мешая цели издания и общему тону статей, был бы интересен и для наших писателей по отзыву и для иностранных читателей по указанию на то, что делается в русской науке.

NB. Достоинство самых переводов по точности, выразительности и красоте языка, должно быть одним из моих лучших желаний. Разнообразие статей, сортировка их, умение поставить один предмет за другим — это дело обыкновенных приемов ловкой и умной редакции.

2

За тем я приступаю к самой важной хозяйственной части, к той капитальной части, от которой зависит успех или неудача предприятия, великое или смешное в этом деле.

Как лучше и выгодней — дать изданию характер периодического выпуска или издавать его по временам отдельными книжками? В первом случае, без сомнения, успех вернее и распространение издания легче. Как случайное, не имеющее ни определенных сроков публикации, ни журнальной гласности, оно легко может пройти незамеченным, даже в нем заподозрят какой-то насильный вызов особенного внимания к «Русскому слову», без более глубокой цели и, пожалуй, чистую денежную спекуляцию. «Да что ж,— скажут,— за цель этих переводов, если они появились раз-два и потом умерли!» Кажется лучше не начинать, чем начинать без строго обдуманного плана и твердой решимости поддерживать издание насколько можно дольше. Почти наверное можно сказать, что в первый год оно далеко не будет окупаться. Потеря будет значительная; но эта потеря превосходно вознаградится с другой стороны. Издание, столь новое и оригинальное по мысли, возвысив значение «Русского слова», увеличит число его подписчиков. Если здесь на первое время будет потеряно 20 тыс. франков, то там будет выиграно 40 тыс. франков. В этом факте я ни на одну минуту не сомневаюсь.

Кроме того, чтоб содействовать всеми мерами успеху этого прекрасного предприятия, кажется, было бы лучше соединить его с открытием Cabinet de lecture, вроде Office de Nord. Без своей конторы, хоть и маленькой, во всяком случае трудно обойтись, потому что один Dentu, объявляя и продавая книж-

ки, далеко не может сообщить им полного хода и возможно большей гласности, да не в том его и интерес. К Dentu обыкновенно обращаются за брошюрами и читатели, большей частью мимопрохожие, которые увлекаются или пышным заглавием или внешней обкладкой издания. Между тем как в своем Cabinet de lecture есть множество средств распространить его, кроме книгопродавцов. Читатели журналов будут видеть его на столе, за окнами будут выставлены объявления, знакомые будут говорить, можно открыть абонемент, завести связи с журналистами и расположить их в свою пользу; наконец, проверка самого расхода книжек, отчетность в пересылке их и множество других мелких, но полезных случаев лучше достигают цели в своем заведовании, чем в чужом. Притом самый журнал будет пользоваться большей известностью, имея собственное bureau, чем отдаваемый на комиссию.

Но не потребует ли Cabinet de lecture слишком больших расходов? Не думаю. Чтобы обзавестись как можно большим числом русских журналов, это ничего не будет стоить, если обменять их на «Русское слово»; что же до французских и английских, их можно приобрести на обмен с парижским изданием; если же и придется прикупить, то очень немного. Но тогда это будет великолепный Cabinet de lecture, каких немного в Париже. Он будет полезен как русским, так и иностранным посетителям и, нет сомнения, будет приносить выгоду его основателям. Что же касается самой обстановки и найма помещения, это, конечно, потребует на первый раз расходов, но не важных уже потому, что ее всегда можно продать или передать и возратить свои деньги. Во всяком случае он должен находиться на самом людном месте. Принимая во внимание множество русских, живущих в Париже, можно будет со временем устроить и продажу русских книг, получая их из Москвы и Петербурга на комиссию. Наконец, чуждый шпионского духа и полицейских подозрений, он сделается сборным пунктом наших соотечественников.

Каждая книжка, предполагая их 12 в год от 10 до 12 печатных листов, обойдется крупным числом по 2000 франков, но это издание будет превосходное; качество бумаги, корректура, шрифт, все это будет гораздо лучше петербургского издания «Русского слова». Во всяком деле труден первый шаг и самое мудрое правило жизни — ничего не делать вполсилы. Один раз решившись, граф, действуйте смело, и успех будет верный. Мое усердие и добросовестное исполнение дела с помощью моего товарища, надеюсь докажут Вам, что Ваше но-

вое издание не потерпит ни тех бесполезных трат, ни тех убытков, какие потерпело петербургское. Наверное, оно вчетверо обойдется дешевле, достигнув большего успеха.

Совершенно уважающий Вас и глубоко преданный Гр. Благосветлов. Ps. Здесь я намерен был представить только коротенький очерк плана, собрав же более полные и подробные сведения, я надеюсь составить более обширное соображение»²⁰.

Выступая с предложением осуществить издание «Русского слова», независимо от цензуры, во Франции, Благосветлов преследовал двоякую цель — с одной стороны, обеспечить себе материально дальнейшее пребывание за границей, поскольку ему не очень улыбалась перспектива возвращения в Россию, где он опасался вновь попасть под политический надзор²¹.

С другой, — появление русского журнала на французском языке и организация литературной конторы в Париже ставили Благосветлова в особое положение, кое в чем приближавшееся к герценовскому. Одновременно французское издание «Русского слова» должно было привести к повышению в России авторитета журнала.

«Соображения», с нашей точки зрения, проливают в некоторой степени свет на довольно неожиданное, на первый взгляд, решение Кушелева-Безбородки назначить Благосветлова управляющим редакцией «Русского слова». Убедившись, что Хмельницкий загубит журнал, который катастрофически мельчал и терял подписчиков, Кушелев-Безбородко, учитывая огромную работоспособность, организаторские задатки и честность Благосветлова, остановил свой выбор на нем. Не исключено, что кандидатуру Благосветлова мог подсказать Кушелеву-Безбородке Герцен, хорошо знавший Григория Евлампиевича как домашнего учителя.

И все же, нам думается, что именно «Соображения», написанные до того, как Кушелев-Безбородко предложил Благосветлову возглавлять «Русское слово», утвердили владельца журнала в признании целесообразности назначения молодого литератора управляющим редакцией. Проект Благосветлова

²⁰ ИРЛИ, Р I, оп. 2, ед. хр. 81.

²¹ В письме к А. А. Краевскому, написанном, вероятно, в августе 1859 г., Благосветлов писал, что собирается прожить за границей год или два (Рукописный отдел Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, ф. 391, ед. хр. 199).

показал его патрону широту издательских представлений автора оригинальной записки, ясное понимание им задач, стоящих перед журналом. Выдвинутая Благодетелем идея издания французского варианта «Русского слова» не была осуществлена, но профессиональный разговор на эту тему сыграл существенную роль в последующей судьбе будущего редактора журнала.

Таким образом, публикуемое письмо дополняет литературно-политическую биографию Г. Е. Благодетеля некоторыми новыми существенными штрихами.

Г. В. КРАСНОВ

Н. П. ОГАРЕВ И Н. А. НЕКРАСОВ

К творческой истории элегии «Уныние»

Н. П. Огарев Некрасов всегда считал поэтом своего поколения, поэтом того круга, который формировался редакцией «Современника». «К 1846 году я собираю альманах, — пишет Некрасов А. В. Никитенко в июне 1845 г., — в котором примут участие Панаев, Белинский, А. Майков, Тургенев, Огарев и др.»¹. В «Петербургский сборник» 1846 г. Огарев, по видимому, стихов не дал. Некрасов, однако, «посоветовавшись с Белинским»², не теряет надежды начать «лучшее из его стихов в первых номерах обновленного «Современника». В 1847 г. в «Современнике» были напечатаны стихотворения Огарева «Бываю часто я смущен...» «Отъезд», три стихотворения из цикла «Монологи». Этот цикл, как известно, был предметом споров Некрасова с Белинским. Белинский не оценил должным образом психологизм «Монологов», увидел в них лишь «гамлетовское направление»³, не нужное для журнала. Некрасову же «Монологи» запомнились «броженьем» мысли, беспощадным самоанализом.

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., Гослитиздат, 1952, т. X, с. 43.

² Там же, с. 49.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., Изд-во АН СССР, 1956, т. XII, с. 319.

В статье «Русские второстепенные поэмы» (1849) Некрасов впервые публикует стихотворения Огарева «Fatum», «Забыто». В этой же статье Огарев представлен как «автор «Старого дома», «Сторожа» и нескольких других превосходных стихотворений, которые всегда останутся памятны любителям стихов»⁴. Через много лет в «Последних песнях» в вариантах стихотворения «Скоро стану добычею тленья..» (1877) возникнет реминисценция огаревского происхождения: «Старый дом, позабытый с рожденья!»

В ноябре — декабре 1855 г. Огарев в кругу петербургских знакомых читал свою поэму «Зимний путь». Тургенев писал П. В. Анненкову 9 декабря 1855 г. из Петербурга: «Между прочим, Огарев здесь — и написал небольшую <...> поэму — «Зимний путь», истинный chef-d'oeuvre, в котором он совместил всю свою поэзию, всего себя со всей своей задушевной и задумчивой прелестью. Мы с Толстым уже три раза упивались этим нектаром»⁵. Накануне 8 декабря Тургенев был у больного Некрасова и, естественно, передавал ему свое впечатление от поэмы Огарева. 14 декабря 1855 г. чтение этой поэмы состоялось на квартире Тургенева. Дружинин записывал в своем дневнике 15 декабря 1855 г.: «Огарев читал свой «Зимний путь», поэму, всех восхитившую, кроме меня <...>»⁶.

Некрасов разделял мнение большинства. После публикации поэмы в «Русском вестнике» (1856) он выделил ее как «лучшее из беллетристических произведений, представленных новым журналом»⁷. Некрасов особо отметил третью главу («строфу») поэмы («Еще в избах кой-где мерцает Лучины дымный огонек...»), наиболее «свежую, энергичную, выработанную по форме»⁸. Она отличается от других близким для Некрасова мотивом матери — «добренькой старушки, с нехит-

⁴ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. IX, с. 199.

⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, т. II. Письма, с. 328.

⁶ ЦГАЛИ, ф. 168, оп. I, ед. хр. 108. Дружинин свое неодобрение поэмы выразил печатно (Библиотека для чтения, 1856, № 5).

⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. IX, с. 386. В «Русском вестнике» (1856, т. 1) были опубликованы повести «Старушка» Е. Тур, «В свете и дома» Тригорского, комедия «В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского, стихотворения «На прибытие государя императора в Одессу и северный Севастополь» Мих. Дмитриева, «Луна и солнце» К. Аксакова, «Первая любовь», «Кокетке» Н. П. Огарева.

⁸ Там же, с. 387.

рой, детской душою», просторечьем повествования, истинными тревогами автора:

Но ныне девы сонный лик,
Храпящий на печи старик,
И вечно плачущий ребенок
В дырявой люльке, и теленок
Над грязным месивом — ей-ей —
Как жалкий образ жизни скудной,
Тоской болезненной и трудной
Тревожат мир души моей.

Тон всей поэмы Некрасова определил как «задушевно-грустный» (Огарев его называл «иронически-печальным»), он перекликался с поэтическими шедеврами Некрасова тех лет: «Школьник», «Забытая деревня», «Саша».

Сопоставления поэзии Некрасова и Огарева напрашивались сами собой. «В личности этих поэтов, — писал в запрещенной цензурой статье (1856) А. И. Рыжов, — в особенности отразился современный человек, с лучшими своими *стремлениями*, — вот почему оба они пользуются огромным сочувствием публики»⁹. Тот же критик видел и разницу двух поэтов, отдавая предпочтение Некрасову как «самому энергическому из ныне живущих русских поэтов», который особенно необходим «в настоящую минуту»¹⁰.

Критический пафос поэзии Некрасова, ее оригинальные эпические свойства, драматизм его лирики, действительно, не имели ничего равного в русской литературе той поры и следующих десятилетий. Вместе с тем огаревские мотивы творчеством Некрасова не отрицались, а напротив, получали новое рождение. Элегия «Уныние» (1874), например, впитала огаревский суд совести, «гамлетовское направление», через которое прошла русская мысль 40-х годов XIX в. Сходен оказывается не столько тип рефлексии, сколько тип исповеди, адрес-обращение к читателю-другу.

У Огарева:

Но satis, sufficit, мой друг,
То есть об этом перестану.
Мне грустно нынче. Все вокруг
Так вяло — сам я духом вяну;

⁹ Литературное наследство, т. 53—54, с. 112.

¹⁰ Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1958, с. 320.

Сам растрavляю свой недуг,
Тревожу в сердце где-то рану<...>

Сказать вам правду — это мы
Давно привыкли звать хандрю:
Недуг, рожденный духом тьмы
И века странной пустотой,
Охотой к лету средь зимы,
Разладом с миром и с собою,
Стремленьем, наконец, к тому,
Что не дается никому.

(«Юмор», ч. I, гл. 2)

У Некрасова:

Мне совестно признаться, я томлюсь
Каким-то злым, мучительным недугом.
Чтоб от него отделаться, делюсь
Я им с тобой, читатель мой! Как с другом.
Недуг не нов. Зовут его хандрой.
Бывало я гонял его мечтой!
Или смягчал трудом по крайней мере.
А ныне он — бессменный спутник мой.
Быть может, есть причина в атмосфере,
А может быть, мне знать себя дает,
Друзья мои, пятидесятый год!

(Из вариантов «Уныния») ¹¹

В окончательном тексте строфы Некрасов заменит «хандру» «унынием» — «Недуг не нов (но сила вся в размере), Его зовут уныньем...» — что сделает этот образ всеобъемлющим, социальным лейтмотивом:

Уныние в душе моей усталой,
Уныние — куда ни погляжу<...>

У Огарева есть нечто подобное в начале поэмы «Юмор»:

Куда ни взглянешь — все тоска,
На улицах все снег да холод,
К тому ж и жизнь нам не легка<...>

Это тоска в онегинско-печоринском ключе. В стиле поэмы, как давно установлено, немало подражаний иронической манере Пушкина и Лермонтова ¹². Точка зрения героя-повествователя эклектична. Он то романтически отчужден, то пытается проникнуть во все поры русской и западноевропейской действительности (воздействие пушкинского «свободного романа»).

¹¹ Некрасов Н. А. Последние песни. М., Наука, 1974, с. 144.

¹² См.: Путинцев В. А. Н. П. Огарев. Жизнь. Мирозозрение. Творчество. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 161.

У Некрасова иное: не капризы души, настроения, не причудливая игра воображения, не поза, а определенное видение жизни («<...> вольный ветер нив Сметает сор, навеянный столницей...»), ее изображение в стиле, «отвечающем теме»:

Мой стих уныл, как ропот на несчастье,
Как плеск волны в осеннее ненастье
На северном пустынном берегу<...>

Первое стихотворение Огарева, напечатанное в «Современнике» («Бываю часто я смущен внутри души...»), несмотря на пушкинские интонации, характерно своей сосредоточенностью, нетрадиционным, невольным открытием разуверившимся героем «тайного хода судьбы», ощущением разумной стихии самой жизни:

Мне чувство каждое, и каждый новый лик,
И каждой страсти новое волнение
Все кажется уже давно прожитый миг,
Все старого пустое повторенье.
И скука страшная лежит на дне души,
Меж тем, как я внимаю с напряженьем,
Как тайный ход судьбы свершается в тиши,
И веет мне от жизни привиденьем.

Отчасти комментарием к этому стихотворению может служить письмо Огарева Т. Н. Грановскому от 17 января 1847 г.: «Скептицизм, равно отрицающий направо и налево, любит бить направо и налево, а не давать места и тому, и другому. Скептицизм насмешлив, Грановский <...>. Рефлектируя, я добился до истинного значения силы характера. Это обладание своей деятельностью, Harmonie mit sich selbst [гармония с самим собою] в своих поступках, несмотря ни на какую обстановку в жизни...»¹³.

К этим размышлениям Огарев пришел и через свой цикл «Монологи» (1844—1847), первое стихотворение из которого — «И ночь и мрак! Как все томительно-пустынно!» — имеет также родственные мотивы с некрасовским «Унынием».

У Огарева:

<...>Но жизнь и мысль убили сны мои.
Мысль, мысль! Как страшно мне теперь твое движенье,
Страшна твоя тяжелая борьба!
Грозней небесных бурь несешь ты разрушенье,
Неумолима, как сама судьба.
Ты мир невинности давно во мне сломила,

¹³ Звенья, вып. I, с. 113—114.

Меня навек в брожение вовлекла,
За верой веру ты в моей душе сгубила,
Вчерашний свет мне тьмою назвала.
Я должен над своим бессилием смеяться,
И видеть вокруг бессилие людей,
И трудно в правде мне внутри себя признаться,
А правду высказать еще трудней.
Пред истиной нагой исчез и призрак бога,
И гордость личная, и сны любви,
И впереди лежит пустынная дорога,
Да тщетный жар еще горит в крови.

У Некрасова:

V

Приходит он к прожившему полвека
И говорит: «Оглянемся назад,
Поищем дел, достойных человека...»
Увы! Их нет! Одних ошибок ряд!
Сначала я, тоскою удрученный,
Жестокостью судьбы неблагоприятной
Их извинял, качая головой,
Суровый бог смеялся надо мной,
Печальный ум тревогой наполняя.
Всю жизнь мою со мною разбирая,
Он овладел убитою душой.
И вижу я, поверженный в смятенье,
В случайности несчастной — преступленье,
Предательство — в ошибке роковой <...>

VI

Жестокий бог! Он дал двойное зреньё
Моим очам; он память оживил,
Привел уму пытливое стремленье
И сон прогнал — и жалость умертвил.

(Вариант белой рукописи) ¹⁴

Сходна тема внутреннего суда, быстротечного хода жизни с ее горькими истинами, отрицающими наивные сны прошлого; сходен мотив смены поколений, смены идеалов.

Вокруг все юноши: учительское слово,
Как я, они все слушают в тиши;
Для них все истина, им все еще так ново,
В них судит пыл неопытной души.

(«Монологи»)

Со стороны блюстителей порядка
Я, так сказать, был вечно под судом.
И рядом с ним — такая есть возможность!

¹⁴ Некрасов Н. А. Последние песни, с. 151.

Я знал другой недружелюбный суд,
Где трусостью зовется осторожность,
Где подлостью умеренность зовут.
То юношества суд неумолимый.

(«Уныние», вариант беловой рукописи) ¹⁵

Лирический герой «Монологов» и других стихотворений Огарева — отражение существенных черт человека 40-х годов с темой внутреннего разлада, перманентной борьбы чувства и разума. «Лишний человек» для этого героя — ориентир для выражения новой личности, ее становления, ее позитивного знания. В заключительном стихотворении «Монологов»:

Теперь товарищ мне иной дух отрицанья;
Не тот насмешник, черствый и больной,
Но тот всеильный дух движенья и созданья,
Тот вечно юный, новый и живой.

Бельтов, по мнению Огарева, — «больное лицо, сколько он высоко не поставлен»; однако в «оны дни» это могло быть и «не больное лицо» (из письма Н. П. Огарева Е. Ф. Коршу от 28 июня 1847 г.) ¹⁶.

Некрасов, безусловно, выразил драму героя другого времени, конца 60-х — начала 70-х гг., героя, пережившего время спада революционной ситуации, страшных компромиссов. Таков был и Волгин из «Пролога» Чернышевского. В элегию «Уныние» вливаются лирические голоса многих произведений поэта — «На Волге», «Тишины», «Рыцаря на час», «Медвежьей охоты». В элегии «сведен» итог тревожного времени, трагических судеб многих людей ¹⁷.

Некрасов защищал от нигилистических наскоков «молодого племени» свое поколение, выдвинутое сороковыми годами. Злополучная история с «огаревским наследством» разорвала отношения двух выдающихся поэтов демократического направления. История революционной борьбы в России соединяет их, показывает общую почву их литературного и общественного развития.

¹⁵ Там же, с. 152.

¹⁶ Помощь голодающим. Научно-литературный сборник. М., 1892, с. 522.

¹⁷ Подробнее об этом см. в нашей статье «Последняя книга поэта» (в кн.: Некрасов Н. А. Последние песни, с. 243—250).

Н. В. ШЕЛГУНОВ О Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОМ

Критический анализ мемуарного источника

Воспоминания Николая Васильевича Шелгунова о Чернышевском пользуются среди исследователей особым доверием. Прогрессивный публицист, сотрудник «Современника», видный шестидесятник, близкий к революционным конспирациям, — все, что мы знаем о нем, придает его свидетельствам авторитет и ценность.

Особое значение имеет сообщение Шелгунова о Чернышевском как авторе прокламации «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон» — важнейшее во всей мемуарной и известной документальной литературе свидетельство, служащее опорой во всех последующих утверждениях, что прокламация вышла из-под пера редактора «Современника». Критический анализ шелгуновского заявления и составляет содержание настоящей статьи.

Мемуары о шестидесятых годах начаты Шелгуновым, по его признанию, в Выборге в 1875—1876 гг. Сначала был написан очерк о «первом знакомстве с Пекарским, Михайловым и Чернышевским», затем работа остановилась¹. Смерть И. С. Тургенева и усилившиеся в связи с этим нападки на представителей шестидесятых годов побудили в 1883 г. возобновить записи, ставшие известными в научной литературе под условным названием «Первоначальные наброски». В 1884—1885 гг. они в переработанном виде вошли в состав нового текста воспоминаний «Из прошлого и настоящего»².

Наиболее пространные сообщения о прокламациях начала шестидесятых годов, в том числе о Чернышевском как авторе воззвания «Барским крестьянам...», содержатся в «Первоначальных набросках». Вот эти фрагменты:

«Зимой 1860 года приехал из Москвы в Петербург Всеволод Костомаров (племянник историка³) с рекомендательным

¹ Шелгунов Н. В. Воспоминания/Ред., вступ. статья и примеч. А. А. Шилова. М.— Пг., 1923, с. 23.

² Подробнее см. в кн.: Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания. В 2-х т. М., 1967, т. 1. Последующие ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома (курсивом) и страницы.

³ Это указание ошибочно. Историк Н. И. Костомаров в родстве с В. Д. Костомаровым не состоял.

письмом к Михайлову от Плещеева (поэта) <...>. В ту же зиму, т. е. в 1861 году, я написал прокламацию «К солдатам», а Чернышевский прокламацию «К народу» и вручил их для печатания Костомарову. Разговоров вообще было у нас мало, а о прокламациях тем более. Я переписал прокламацию измененным почерком и, как все переговоры велись Михайловым, то я отдал прокламацию ему, а он передал Костомарову. Впрочем, Костомаров знал, что писал я. В половине зимы Костомаров уехал в Москву. В ту же зиму я написал прокламацию «К молодому поколению», но мы решили печатать ее в Лондоне в «русской печатне». Об этой прокламации никто не знал, кроме Михайлова и меня. Содержание прокламации «К народу», «К солдатам» я забыл, но «К молодому поколению» — помню <...>. Возвратившись в Петербург, Михайлов застал в нем Костомарова. Костомаров привез одну форму прокламации «К народу», а прокламацию «К солдатам» еще не начинал набирать» (I; 242—243, 245).

Цитированные отрывки впервые появились в печати в 1918 г. в журнале «Голос минувшего». Однако некоторые исследователи и после сообщений Шелгунова находили возможным сомневаться в принадлежности Чернышевскому прокламации «Барским крестьянам...». Так, авторство Чернышевского отрицал В. Е. Чехихин-Ветринский⁴. Одно время М. В. Нечкина называла утверждения мемуариста «шатками»⁵. Не отвергала предположения, что все же не Чернышевский был автором воззвания, А. М. Панкратова⁶.

В последние годы предприняты новые исследования свидетельств Шелгунова. Э. Виленская и Л. Ройтберг полагают, что сообщение мемуариста безусловно заслуживает доверия (1, 12). С. А. Рейсер, обративший внимание на ряд противоречий в показаниях шестидесятника, склонен считать его воспоминания сильнейшим аргументом в доказательстве авторства Чернышевского⁷. Н. А. Алексеев, напротив, утвер-

⁴ См.: Чехихин-Ветринский Вас. Е. Н. Г. Чернышевский. Пг., 1923, с. 156.

⁵ Историк-марксист, 1928, т. 10, с. 221.

⁶ См.: Панкратова А. М. Чернышевский и крестьянская реформа 1861 года.— В кн.: Н. Г. Чернышевский. Сб. статей. Саратов, 1939, с. 88.

⁷ См.: Рейсер С. А. Прокламация Н. Г. Чернышевского «Барским крестьянам...» (Историография. Текстология).— В кн.: Книга. Исследования и материалы. М., 1967, вып. 14, с. 219, 221.

ждает, что изложенные Шелгуновым факты «требуют критического отношения к ним»⁸.

Исследование источника подтверждает выводы Н. А. Алексеева.

Одна из неточностей у Шелгунова, на которую обычно указывают, заключена в названии прокламации. Первым, кто обратил на это внимание, был Л. Ф. Пантелеев. Сообщая об имевшемся в его распоряжении неизданном отрывке из воспоминаний Шелгунова и процитировав место, где говорится о Чернышевском как авторе воззвания, Пантелеев замечает: «Шелгунов в своих воспоминаниях не отличается безукоризненной точностью: «К народу» — это, вероятно, и есть «К барским крестьянам»»⁹. В 1939 г. Н. А. Алексеев пришел даже к заключению, что на основании одних воспоминаний Шелгунова, забывшего содержание прокламаций «К народу» и «К солдатам», хотя и был автором последней, нельзя говорить о тождестве прокламации «К народу», до нас не дошедшей, с воззванием к барским крестьянам в том виде, как мы его знаем¹⁰.

Как же обстояло дело в действительности: имел ли в виду Шелгунов, когда писал о воззвании «К народу», прокламацию «Барским крестьянам...»? В статье Н. А. Алексеева 1965 г. предположение о нетождественности воззваний уже не упоминается. По-видимому, ошибку мемуариста исследователь все же посчитал не настолько значительной, чтобы повторить прежние выводы. В самом деле, прокламация «Барским крестьянам...» фигурирует в воспоминаниях Шелгунова то под названием «К народу», то «К крестьянам» (1, 242, 243). Михайлов же называл ее «К крепостным людям» или «К крестьянам» (2, 284), но речь везде идет, без сомнения, только о «Барским крестьянам...».

Исследователи отмечают более существенную неточность. По Шелгунову, прокламации «К народу» и «К солдатам» вручил Костомаров именно он. «Это неверно, — пишет С. А. Рейсер. — На самом деле, путь от Чернышевского до Костома-

⁸ Алексеев Н. А. Был ли Чернышевский автором прокламации «Барским крестьянам»? (Материалы к постановке вопроса). — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы/Под ред. проф. Е. И. Покусаева. Саратов, 1968, вып. 5, с. 192.

⁹ Пантелеев Л. Ф. Из воспоминаний прошлого. Спб., 1908, кн. 2, с. 181.

¹⁰ См. в кн.: Процесс Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1939, с. 283.

рова был длиннее. Чернышевский передал написанный им текст скорее всего Михайлову», от Михайлова прокламация попадает к Сороко, тот отдал ее Сулину и только тогда владельцем текста становится Костомаров¹¹.

Вчитаемся в цитированный отрывок из воспоминаний Шелгунова внимательнее. Вначале мемуарист утверждает, что обе прокламации он сам «вручил <...> для напечатания Костомарову». Вслед за этим ответственным в фактическом отношении заявлением читаем: «Я переписал прокламацию¹² измененным почерком и, как все переговоры велись Михайловым, то я отдал прокламацию ему, а он передал Костомарову». И хотя о крестьянской прокламации здесь не говорится, противоречивость в объяснениях относительно собственного воззвания ставит под сомнение ценность сообщения о воззвании к крестьянам. И действительно, в воспоминаниях Михайлова прямо говорится: рукопись прокламации «Барским крестьянам...» была им, Михайловым, передана Костомарову через Сороко (2, 284), о том же свидетельствовали Сороко и Костомаров¹³.

Что же до обстоятельства, кому Чернышевский передал прокламацию — Шелгунову или Михайлову, то на этот счет, кроме указания Шелгунова, будто текст был получен им от Чернышевского, нет никаких данных ни в одном из источников, известных исследователям.

Еще об одной неясности в «Первоначальных набросках». Настаивая на авторстве Чернышевского, мемуарист в то же время пишет: «<...> Не судом, не за вину отправили Чернышевского в каторгу, а потом в Якутский край, в Вилуйск на поселение, а потому только, что боялись его слов, его влияния как публициста и вождя, боялись в нем опасного писателя» (1, 237). И далее: «<...> Добролюбов избег каторги только потому, что умер <...> Проживи он еще год и он попал бы в крепость за ту же вину, как и Чернышевский», то есть был бы осужден безвинно, исключительно за свою литературную деятельность (1, 240). Конечно, словами «не судом, не за вину» Шелгунов хотел сказать об отсутствии юридических улик против Чернышевского. Но ведь в том-то

¹¹ Рейсер С. А. Прокламация Н. Г. Чернышевского..., с. 219, 220.

¹² Речь идет о прокламации «Русским солдатам от их доброжелателей поклон», называемой Шелгуновым «К солдатам».

¹³ Лемке М. Политические процессы в России 1860-х гг. Изд. 2-е М.—Пг., 1923, с. 29, 34.

и дело, что, если верить Шелгунову, «вина» у Чернышевского перед правительством все-таки была, коль скоро он — автор прокламации, и его арест и осуждение пусть не юридически, но объективно отразили степень этой «вины». Утверждать, что Чернышевский был осужден безвинно, не за прокламацию, мог только человек, твердо уверенный в непричастности Чернышевского к составлению воззвания. В противном случае естественно ожидать от мемуариста специальных объяснений, каким образом Костомаров мог угадать авторство Чернышевского, какова степень осведомленности Костомарова. Ничего подобного в «Первоначальных набросках» не содержится — только одна фраза: «В ту же зиму, т. е. в 1861 году, я написал прокламацию «К солдатам», а Чернышевский прокламацию «К народу»».

В другой более обширной части мемуаров, опубликованной под названием «Из прошлого и настоящего»¹⁴, Шелгунов менее категоричен в утверждениях относительно авторства Чернышевского. Он высказался здесь даже в том смысле, что воззвание, за которое был осужден редактор «Современника», было ему вовсе не знакомо: «Те, кто писал и печатал прокламации, вероятно, имели в виду не это одно, а хотели и пропагандировать известные идеи или выяснить народу условия и обстоятельства предстоящего ему освобождения. Такою, вероятно, и была прокламация «К народу», найденная у Костомарова наполовину напечатанной» (I, 159). Могут возразить: в данном случае Шелгунов сомневался лишь в правильности передачи содержания прокламации, так как не помнил точно текста. Да, мемуарист мог забыть подробности текста, но не общий смысл и направленность подпольного документа. Передавая этот смысл и, как видим, правильно, Шелгунов словами «такою, вероятно, и была прокламация «К народу»» давал читателям повод сомневаться в том, что автор воспоминаний вообще был знаком с прокламацией. И вот что он пишет далее, рассказывая о своем процессе и роли в нем Костомарова: «Главную причину, порождавшую смуту в умах и приводившую к беспорядкам, Костомаров усматривал в поведении отдельных лиц. И между ними он считал особен-

¹⁴ Впервые напечатаны в журнале «Русская мысль» в 1885—1887 гг., затем — с цензурными же изъятиями — во втором томе «Сочинений Н. В. Шелгунова» (СПб., 1895). Цензурные купюры опубликованы В. И. Семевским в кн.: Юбилейный сборник Литературного фонда. 1859—1909, с. 379—423.

но виновными Чернышевского, которому приписывал прокламацию к народу (наполовину набранную Костомаровым и у него арестованную), Михайлова, написавшего прокламацию «К молодому поколению» и меня (следовало обвинение тоже в прокламации)» (1, 165). Об авторстве Чернышевского в этом отрывке сообщено только предположительно и этим, замечает С. А. Рейсер, «несколько ослабляется» прежнее показание¹⁵. И хотя исследователь считает, что «решающего значения это позднее свидетельство иметь, конечно, не может»¹⁶, следует еще раз сопоставить тексты воспоминаний Шелгунова.

Первым из исследователей, заинтересовавшихся причинами несходства свидетельств Шелгунова, был историк В. И. Семевский. В письме к Л. Ф. Пантелееву от 3 декабря 1910 г. он писал: «Многоуважаемый Лонгин Федорович! Крайне важно было бы найти подлинную рукопись Шелгунова в виду огромного значения приведенного Вами места¹⁷. Тут важен и контекст с предыдущим и последующим, и то, в какое место напечатанных «Воспоминаний» Шелгунова оно должно будет вставлено. Это тем более необходимо, что на стр. 412 юбилейного сборника Литературного фонда Шелгунов говорит: «Такою, вероятно, и была прокламация «К народу», найденная у Костомарова наполовину напечатанной», т. е. как будто он этой прокламации не видал. Пожалуйста, поищите подлинную рукопись. Искренно уважающий Вас В. Семевский»¹⁸.

Отрывок из воспоминаний Шелгунова («Первоначальные наброски») впервые опубликован в журнале В. И. Семевского «Голос минувшего» в 1918 г., то есть после смерти издателя. Но, как установлено, в основу публикации был положен не автограф, а копия (1, 458). Подлинный текст до сих пор остается неизвестным. Между тем только сравнение печатного варианта с автографом, по справедливому замечанию В. И. Семевского, могло бы, возможно, разъяснить встречающиеся в мемуарах Шелгунова противоречия, неточности, неясности.

¹⁵ Рейсер С. А. Прокламация Н. Г. Чернышевского..., с. 219.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Имелась в виду выдержка из воспоминаний Шелгунова, напечатанная Пантелеевым в 1908 г.

¹⁸ Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом), ф. 224 (Архив Л. Ф. Пантелеева), ед. хр. 304, л. 17. Частично (первая фраза из письма) напечатано в кн.: Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания, т. 1, с. 458.

Нельзя сказать, чтобы Пантелеев, укоривший Шелгунова в неточности и обладавший, как он сам уверял, подлинной рукописью воспоминаний, был безукоризненно точен в цитировании текста. Мы располагаем следующим материалом для сравнения: 1) хранящейся в архиве Пантелеева его собственноручной выпиской с пометкой: «Оригинал я передал В. И. Семевскому», 2) публикацией в книге Пантелеева 1908 г. и 3) текстом первой полной публикации всего отрывка в 1918 г.

Вот как Пантелеев выписал интересовавший его фрагмент:

«В ту же зиму (1861 г.) я написал прокламацию к «солдатам», а Чернышевский прокламацию к «народу» и вручил (т. е. Шелгунов) их для напечатания Костомарову (В.). Разговоров вообще у нас было мало, а о прокламациях и тем более. Я переписал прокламацию измененным почерком и как все переговоры велись Михайловым, то я отдал прокламацию ему, а он передал ее Костомарову. Впрочем, Костомаров знал, что писал я. В половине зимы Костомаров уехал в Москву»¹⁹.

В 1908 г. тот же Пантелеев напечатал этот отрывок так:

«Шелгунов буквально говорит: «В эту зиму (61 г.) я написал прокламацию «К солдатам», а Чернышевский прокламацию «К народу» <...>. Я переписал прокламацию измененным почерком и, так как все переговоры велись Михайловым, то я отдал прокламацию ему, а он передал Костомарову (Всеволоду). Впрочем, Костомаров знал, что писал я»²⁰.

Текст 1918 г., к которому восходят все позднейшие перепечатки, приведен нами выше.

Сравнение показывает, что буквального, точного совпадения между этими тремя вариантами нет. Правда, различия не существенны и ограничиваются изменением и перестановкой некоторых слов и союзов. Но текстовые расхождения прежде всего показательны в одном отношении: они обнаруживают постороннее вмешательство (в данном случае Пантелеева) в подлинный текст. Впрочем, вполне вероятно предположение, что подлинником (автографом) Пантелеев все-таки не располагал. Так или иначе, но отсутствие автографа, при неточном цитировании фрагмента Пантелеевым, порождает извест-

¹⁹ Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом), ф. 224, ед. хр. 484, л. 1.

²⁰ *Пантелеев Л. Ф.* Из воспоминаний прошлого. Спб., 1908, кн. 2, с. 181.

ное недоверие к тексту, представленному им в редакцию «Голоса минувшего». Слишком разительны неточности внутри отрывка из «Первоначальных набросков» и противоречия между этим отрывком и цитированными местами из «Прошлого и настоящего», чтобы можно было безусловно и безоговорочно принять сообщение Шелгунова, будто Чернышевский был автором прокламации «Барским крестьянам...». Вызваны ли эти противоречия вмешательством Пантелеева в текст «Первоначальных набросков» или они исходят от самого Шелгунова, в любом случае очень точным Шелгунова назвать нельзя.

Из переписки Шелгунова с В. А. Гольцевым, редактором журнала «Русская мысль», известно, что автор «Из прошлого и настоящего» сам сознавал скудость и неясность своих свидетельств о Чернышевском. Так, в письме от 16 февраля 1886 г. читаем: «И так мне жаль, что не пришлось говорить подробно о последствиях письма Костомарова, т. е. о тех двух делах, о которых я упоминаю. Конечно, я стал бы распространяться о деле, представляющем больший интерес, чем мое»²¹.

Сохранились также свидетельства современников Шелгунова, служащие дополнительным комментарием к мемуарам. В статье Н. С. Русанова, например, содержатся следующие два места: «Щелгунов мне прямо говорил, что он сам и М. Л. Михайлов гораздо более верили в возможность благоприятного исхода событий для демократической партии, чем Чернышевский, хотя и без колебаний шедший к цели, раз поставленной им после самого холодного и пронизательного анализа современных ему условий»²². Вторая цитата: «Николай Гаврилович был слишком пронизательным умом, чтобы не видеть в России 60-х годов слабость и неподготовленность демократических элементов для того решительного столкно-

²¹ Памяти В. А. Гольцева. М., 1910; с. 170. Э. Э. Герштейн во вступительной статье к изданию воспоминаний Шелгунова в составе сборника мемуаров о Чернышевском приводит со ссылкой на Отдел рукописей Гос. Публичной б-ки им. В. И. Ленина иную редакцию текста этого письма: «Уж я сам старался быть цензурным. От этого вышла местами неясность в статье. И так мне жаль, что не пришлось говорить подробно о последствиях письма Костомарова. Конечно, я стал бы распространяться о деле, представляющем больший интерес, чем мое». — Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. Саратов, 1958, т. 1, с. 190.

²² Кудрин Н. Е. Н. Г. Чернышевский и Россия 60-х годов. — Русское богатство, 1905, № 3, с. 179.

вення со старым строем, в результате которого великая страна могла бы стать на путь могучего социального прогресса. Но вместе с тем он был настолько человеком идеи, что перебрав возможности такого столкновения и признав, что другого исхода из исторической коллизии не было, а некоторые шансы на торжество существовали, он безоговорочно остановил свой выбор на активном вмешательстве в ход событий. Это решение было им принято — говорил, напр<имер>, мне Шелгунов — не без долгого колебания, не без самого тщательного взвешивания аргументов за и против. Но раз став на эту точку зрения, он уже не сходил с нее»²³.

В чем именно проявилось вмешательство Чернышевского в ход событий, точно не сообщено. Толковать эти слова в том смысле, что в них заключается намек на воззвание «Барским крестьянам...», мы не можем, не суживая тем самым представление о круге практических революционных действий²⁴. Таким образом, ни в письмах, ни в личных беседах с близкими ему людьми Шелгунов ни разу не обмолвился относительно авторства Чернышевского. Утверждения в «Первоначальных набросках» звучат одиноко и не только не подкреплены позднейшими свидетельствами самого Шелгунова, но, напротив, благодаря этим последним возбуждают немалую долю сомнения и даже недоверия. Мемуары Шелгунова как важный источник для биографии Чернышевского требуют осторожного, критического отношения к ним.

М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

ИЗ ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА И Н. А. НЕКРАСОВА

Как известно, в русской литературе 60—70-х годов XIX века М. Е. Салтыков-Щедрин и Н. А. Некрасов были наиболее

²³ Там же, с. 185—186.

²⁴ После опубликования М. К. Лемке в 1906 г. материалов процесса Чернышевского Н. Русанов счел возможным заявить, что воззвание «если не целиком, то в значительной степени вышло из-под пера Чернышевского». — *Русанов Н. С.* (Кудрин Н. Е.). Социалисты Запада и России. Спб., 1908, с. 273, 327. Предположительность сообщения заставляет думать, что Шелгунов имени автора прокламации Н. С. Русанову не открыл.

близкими писателями в идейно-творческом отношении¹. К середине 1870-х годов относятся факты их прямой творческой переклички. Это проявилось, в частности, в таких произведениях, как «Сон в летнюю ночь» Щедрина и «Современники» Некрасова.

Давно уже отмечено, что «Сон в летнюю ночь» (прежде всего — вторая половина рассказа) написан под прямым влиянием некрасовской поэзии. В. Е. Евгеньев-Максимов обращал внимание на то, что речь Крамольникова представляет собой вариации на некрасовские мотивы и темы². Например, описание жизни крестьянина является почти пересказом соответствующих эпизодов из поэмы «Мороз, Красный нос» — и т. д. По мнению А. С. Бушмина, в данном случае есть основание «говорить не только об идейно-творческих совпадениях, но и о непосредственном воздействии поэзии Некрасова на Щедрина»³.

Некрасов не мог не почувствовать близости многих мотивов «Сна в летнюю ночь» к его поэзии. С другой стороны, он, конечно, заметил явное сходство первой части «Сна...» с началом его сатирической поэмы «Современники». Сходство это, разумеется, было непредумышленным, так как Некрасов и Щедрин работали над этими произведениями одновременно (лето 1875 года) и совершенно независимо друг от друга. Но внешнее совпадение было следствием глубокой внутренней творческой близости двух соредакторов «Отечественных записок».

Щедрин настаивал на опубликовании «Сна в летнюю ночь» в августовском номере «Отечественных записок» за 1875 год. Некрасову же очень хотелось, чтобы рядом с новым рассказом Щедрина появилась и первая часть его сатирической поэмы «Современники» («Юбиляры и триумфаторы»). Поэтому он изменил обыкновению печатать свои произведения преимущественно в зимних номерах журнала. К. И. Чуковский оши-

¹ Об идейно-творческих связях Некрасова и Щедрина, кроме трудов, упоминаемых далее, см. также: *Еголин А.* Щедрин и Некрасов. — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин. Сб. статей. М., 1939, с. 24—57; *Баранов С. Ф.* М. Е. Салтыков-Щедрин и Н. А. Некрасов. — Уч. зап. Иркутского ун-та, 1959, вып. 15, с. 17—27.

² См.: *Евгеньев-Максимов В. Е.* Некрасов и его современники. М., 1930, с. 270—271.

³ *Бушмин А. С.* Народ в изображении Салтыкова-Щедрина («Сон в летнюю ночь»). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Сб. статей М.—Л., 1960, с. 287.

бался, высказав однажды мнение, будто Некрасов придавал мало значения «Юбилярам и триумфаторам», так как напечатал эту часть поэмы в «летнее время, когда в журналах помещаются слабейшие вещи...»⁴. Тут все дело было в неприменном желании Некрасова видеть свою поэму в одном номере с рассказом Щедрина, ибо он хотел, чтобы читатели воспринимали оба эти произведения в контексте⁵. И действительно, Некрасов опубликовал первую часть «Современников» в том же номере «Отечественных записок», где был напечатан «Сон в летнюю ночь» (1875, № 8).

«Современники», написанные Некрасовым в жанре поэмы — обзора⁶, могли восприниматься в качестве своеобразного аналога сатирическим циклом Щедрина. Для сатирических произведений Некрасова и Щедрина 1870-х годов характерны не только широта показа пореформенной жизни, но и многоплановость, контрастность, демонстративное столкновение разных типов русской жизни, а отсюда — разных манер повествования, даже парадоксальность сюжетных ситуаций, дающая представление о резких противоречиях как самой действительности, так и ее представителей.

Даже композиция «Современников», в которой применен принцип циклизации, несомненно, учитывает опыт Щедрина. Это же относится и к функции образа рассказчика (повествователя). Некрасовский рассказчик, наивно пытающийся найти опровержение мысли: «Бывали хуже времена, Но не было подлей» в среде петербургских «юбиляров и триумфаторов», не мог не напомнить повествователя в «Дневнике провинциала в Петербурге» Щедрина — столь же наивного и прекраснодушного человека, который по приезде в Петербург увидел там примерно то же, что рассказчик у Некрасова наблюдал в модном столичном ресторане.

Надо полагать, Щедрин был очень обрадован, обнаружив в том самом номере «Отечественных записок», где был напечатан «Сон в летнюю ночь», первую часть некрасовской поэмы «Современники». Это ясно ощущается в его письме Некрасо-

⁴ Комментарий К. И. Чуковского в кн.: Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений. М.— Л., 1937, т. 2, ч. II, с. 874.

⁵ См.: Теплинский М. В. О некоторых задачах изучения журнального контекста.— В кн.: Филологические этюды. Журналистика. Ростов н/Дону, 1975, вып. 3, с. 108—109.

⁶ См.: Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Петрозаводск, 1966, с. 78—87.

ву от 4/16 сентября 1875 года. Во-первых, он без какого бы то ни было сомнения определил авторство Некрасова (первая часть поэмы была подписана: ***), во-вторых, явно объединял эти два произведения. Защищая свой рассказ и поэму Некрасова от несправедливых критических замечаний, Щедрин писал:

«Но — говорю это и о себе и о Вас — бог не выдаст, свинья не съест. Зачем Вы не подписались под стихами? Стихи отличные, только выпущенного жалко»⁷.

С тем большим интересом Щедрин ждал появления второй части поэмы Некрасова. Очевидно, слухи о ней распространились в петербургском обществе еще до появления первого номера «Отечественных записок» за 1876 г. Так, 7/19 января 1876 года Салтыков-Щедрин писал из Ниццы Некрасову: «Лихачев пишет о новой Вашей поэме: жду с нетерпением и напишу Вам мнение — *вполне* искреннее (18, II; 248).

Свое обещание Щедрин выполнил в письме от 31 января/12 февраля 1876 года. Значение этого письма несомненно: в нем содержится единственный сколько-нибудь подробный отзыв о произведении Некрасова:

«Вчера получил «Отеч<ественные> зап<иски>», прочел первым делом Вашу поэму и желал дать Вам подробный отчет о впечатлении, произведенном ею на меня (я думаю, что только взаимною доброжелательною критикой поддерживается бодрость таланта). <...> я могу, по первому впечатлению, сказать, что поэма поразила меня своею силою и правдою; например, картина Кокоревых, тянущих бечеву и с искренним трагизмом поющих бурлацкую песню (превосходную), производит поразительное действие. Описание оргии, спичи и лежащая на всем фоне угрюмость — все это отлично задумано и отлично выполнено. Но позволю себе сделать следующие замечания: 1) Вы слишком часто меняете размер стиха; 2) некоторые рифмы производят неприятное впечатление, одна в особенности: хоть целковыми вымости; 3) некоторые стихи имеют вид куплетов (тост), что положительно вредит; представьте себе, что посреди коллизии самого трагического свойства вдруг врывается Монахов или Горбунов; конечно, и это возможно и даже законно в среде наших плутократов (тут самое трагическое — то, что даже трагедии на-

⁷ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., 1972, т. 18, II; с. 204. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома (курсивом) и страницы.

стоящей нет), но в таком случае нужно, чтобы личность поэта вполне ступевывалась и выходило бы только объективно; 4) мне кажется, Вы бы не худо сделали, если б Зацепу заставили застрелиться» (18, II; 255—256).

Письмо это интересно не только общей положительной оценкой новой поэмы Некрасова, но, может быть, не в меньшей степени теми критическими замечаниями, которые в нем высказаны (в полном соответствии с убеждением Щедрина о пользе «взаимной доброжелательной критики»). Важно осмыслить причины полемических оценок.

Неприятие стихового новаторства Некрасова свидетельствовало о том, что Щедрин в этом вопросе придерживался установившихся традиционных взглядов. Действительно, в «Современниках» часто менялся размер стиха. В новейшей стиховедческой литературе это принято называть «полиметрическими композициями». У Некрасова полиметрических композиций значительно больше, чем у других поэтов — его современников⁸. Впрочем, для Щедрина проблемы стихосложения не казались актуальными или принципиальными. Он просто кратко высказал свое мнение, не особенно интересуясь данным вопросом. Зато остальные замечания он явно считал более существенными. Ведь именно в это время Щедрин задумывается над сущностью трагического в сатире. 20 ноября/2 декабря 1875 года, еще до знакомства со второй частью «Современников», он писал П. В. Анненкову: «Хотелось бы и трагического попробовать — после болезни меня все в эту сторону тянет» (14, 233).

Мысли, вызванные поэмой Некрасова, отразились спустя несколько лет в рассказе Щедрина «Больное место» (1879).

Общеизвестно, что Щедрин всегда внимательнейшим образом следил за творчеством Некрасова и, так сказать, учитывал его, начиная еще с 1840-х годов. Исследователи давно уже обратили внимание, что в ранней повести Салтыкова «Противоречия» (1848) содержатся отзвуки стихотворения Некрасова «Еду ли ночью по улице темной...» (1847). Многие показательные примеры использования некрасовских образов у Щедрина приведены в статье А. М. Гаркави «Щедрин и

⁸ См.: Руднев П. А. Полиметрические композиции Некрасова.— В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Второй межвузовский сборник. Ярославль, 1975, вып. 40; *он же*. Метрический репертуар Некрасова. Введение.— В кн.: Труды по русской и славянской филологии. 1975, т. XXIV. Литературоведение (Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 358).

Некрасов (Некрасовские образы в произведениях Щедрина)»⁹. Но заметим только, что в этой специальной статье ничего не говорится о связи «Больного места» с творчеством Некрасова. В других исследованиях этот пробел частично восполнен. Так, М. С. Горячкина считает, что «Больное место» Щедрина написал под влиянием некрасовского цикла «Газетная»¹⁰. Впрочем, при этом она отмечает и существенные различия: некрасовский тип — злобный фанатик реакции, его душа мертва; герой же «Больного места», уйдя в отставку, живет любовью к сыну. Сатира Щедрина — психологическая, чего нельзя сказать о характере сатиры Некрасова в «Газетной»¹¹. Наблюдения эти вполне справедливы, но они же заставляют усомниться в резонности главного вывода — о прямом влиянии «Газетной» на «Больное место». Больше оснований говорить о том, что Щедрин учитывал опыт психологической сатиры Некрасова — имеем в виду прежде всего образ Зацепина в «Современниках», тем более, что здесь конфликт между отцом и сыном дан более контрастно и наглядно, чем в «Газетной». Кстати говоря, связь «Больного места» с «Современниками» была зафиксирована в дореволюционной критике еще при жизни Щедрина¹².

Следует заметить, что эпизод с сыном Зацепина из поэмы Некрасова привлек особенное внимание демократической критики 1870-х годов, что не могло пройти мимо внимания Салтыкова-Щедрина. Отвечая А. Скабичевскому, который видел в эпилоге «Современников» только «невообразимый чудовищный хаос»¹³, Н. Михайловский на страницах «Отечественных записок» писал:

«Юноша Зацепа не отрицал, что отец его — вор, не прятал этого факта ни от себя, ни от других, и все-таки вызвал на дуэль человека, заявившего этот факт. Он взял на себя грех отца и изнемог под его тяжестью; покаяние, но за покаянием следует причащение, и измученный юноша не нашел ничего лучшего, как причаститься смерти. Я не одобряю этого исхода

⁹ См.: Уч. зап. Калининградского пед. ин-та, 1960, вып. VII, ч. 1, 62—75.

¹⁰ См.: Горячкина М. С. Сатира Щедрина и русская демократическая литература 60—80-х годов XIX века. М., 1977, с. 133.

¹¹ Там же.

¹² См.: Арсеньев К. К. Русская общественная жизнь в сатире Салтыкова.— Вестник Европы, 1883, № 3, с. 346.

¹³ Заурядный читатель (Скабичевский А.) Мысли по поводу текущей литературы.— Биржевые ведомости, 1876, № 29, 30 января.

и знаю, что другие находят другой исход. Но ведь чем сложнее душевная жизнь, тем выгоднейший поэтический сюжет она представляет. А недостаточно разве была сложна душевная жизнь юноши Зацепы?»¹⁴.

Показательно, что Н. К. Михайловский в *сатирической* поэме Некрасова выделяет прежде всего мотив *трагический*.

В упоминавшейся уже книге М. С. Горячкиной следующим образом прокомментирован главный пункт несогласия Щедрина с финалом некрасовских «Современников»: Щедрина казались «недостаточным наказанием страдания Зацепы, ставшего виновником самоубийства сына-студента <...>»¹⁵. Но у Салтыкова-Щедрина была другая мысль. Он считал необходимым, чтобы было усилено не столько наказание, сколько именно страдание Зацепина; чтобы у читателей возникло представление о таких его внутренних переживаниях, которые привели бы Зацепина к самоубийству и тем самым сообщили бы его образу более трагический оттенок. Именно поэтому Щедрин и не был удовлетворен финалом поэмы Некрасова, которая заканчивалась фарсовой по существу сценой карточной игры. Выше уже было сказано, что как раз в середине 1870-х годов у Щедрина возникает желание «трагического попробовать» — этим и объясняется его совет Некрасову относительно концовки сатирической поэмы «Современники».

Не все исследователи допускают в сатирическом творчестве Щедрина наличие подлинно трагических мотивов, предполагая, что это противоречило бы его позиции революционера-демократа. Так, Л. В. Елизарова, анализируя некоторые особенности сатиры Щедрина, предлагала ввести понятие «субъективный трагизм» — применительно к тем героям, тяжелую жизненную драму которых писатель не склонен считать объективно трагической»¹⁶. По мнению исследовательницы, «Щедрин сознает, что даже самая глубокая трагедия «отцов» остается только их личной трагедией, не меняющей

¹⁴ Телкин Г. <Михайловский Н.> Вперемежку.— Отечественные записки, 1876, № 2, отд. II, с. 315—316.

¹⁵ Горячкина М. С. Сатира Щедрина и русская демократическая литература 60—80-х годов XIX века, с. 146. Заметим, что сын Зацепина не кончил жизнь самоубийством, а погиб на дуэли, защищая честь отца, в виновности которого он сам не сомневался.

¹⁶ Елизарова Л. В. К вопросу о трагическом в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина. — В кн.: Вопросы русской и зарубежной литературы. Хабаровск, 1966, с. 5.

вполне определенную оценку этих образов»¹⁷. Эта точка зрения нуждается в существенных коррективах. Смысл несогласия Щедрина с Некрасовым и заключался в том, что сатирик предлагал усилить трагизм переживаний Зацепина. Скорее у Некрасова мы видим желание лишить Зацепина какого бы то ни было сочувствия, которое обычно вызывает трагический герой: эпизод с карточной игрой и призван был дискредитировать в глазах читателя Зацепина, лишить его права на глупину и искренность переживаний.

Различие между героями Некрасова и Щедрина в том, что Зацепин с самого начала *знает*, в чем его вина перед сыном, но при всем при этом явно не собирается менять свой образ жизни и характер своей деятельности. Разумов («Большое место» Салтыкова-Щедрина) долгое время совершенно искренне не понимает, что именно из его рассказов о прошлой службе так возмущает сына. Отсюда возникает представление о трагизме не просто субъективном, но и объективном, ибо Разумов, в свою очередь, является жертвой тех страшных условий жизни, при которых люди даже не замечают, не осознают трагичности окружающих их обстоятельств. По справедливому замечанию А. С. Бушмина, в «Большом месте» изображена трагедия человека, «пришедшего через личные потрясения к сознанию, что вся его жизнь, казавшаяся прежде праведной, была, в сущности, преступлением против человечности»¹⁸. Не случайно сатирик заставляет своего героя осознать *обыкновенность* прожитой им жизни и именно в этом — особый трагизм ее: «Он понимал даже, что это была совсем не какая-нибудь необыкновенная жизнь, что «все» так жили, «все» этой дорогой шли <...> Атмосферу надо изменить, всю атмосферу — вот тогда, может быть <...>» (12, 528—529).

В дальнейшем эта тема, впервые намеченная в письме к Некрасову («самое трагическое — то, что даже трагедии настоящей нет»), будет еще более четко разработана в «Современной идиллии». В высшей степени показательно воскли-

¹⁷ Там же, с. 17. Более справедливо другое мнение, согласно которому Щедрин «не исключал в представителях уходящего мира Головлевых черт подлинного трагизма. Именно поэтому (и, может быть, не без влияния Некрасова) Щедрин заставил на мгновение проснуться совесть в Иудушке, которая трагически потрясла прогнившую душу этого человеконенавистника и привела его к самоубийству» (*Горячкина М. С.* Сатира Щедрина и русская демократическая литература 60—80-х годов XIX века, с. 145—146).

¹⁸ *Бушмин А. С.* Сатира Салтыкова-Щедрина. М.— Л., 1959, с. 132.

цание Очищенного, подхваченное и развитое рассказчиком: «<...> как мы, можно сказать, с малолетства промежду скоропостижных трагедиев ходим, то со временем так привыкаем к ним, что хоть и видим трагедию, а в мыслях думаем, что это просто «такая жизнь. <...>»

<...> — Да ведь это именно настоящая трагедия и есть! — горячился я, — подумайте! разве не ужасно видеть эти легионы людей, которые всю жизнь ходят «промежду трагедиев» — и даже не понимают этого! Воля ваша, а это такая трагедия — и притом не в одном, а в бесчисленном множестве актов, — об которой даже помыслить без содрогания трудно» (15, I; 104).

Полемический «диалог», который начался после того, как Щедрин ознакомился с поэмой Некрасова «Современники», не завершился опубликованием «Больного места». Е. И. Покусаев выдвинул вполне убедительное предположение, что «Больное место», в свою очередь, возможно, послужило одним из литературных источников «Смерти Ивана Ильича» Л. Н. Толстого¹⁹. Правда, по наблюдению Е. И. Покусаева, тема ответственности отцов за свою жизнь перед сыновьями дана у Л. Н. Толстого в соответствии с его идеей о моральном возрождении. «Можно подумать, что и образом сына, и картиной «просветления» Л. Толстой полемизировал с финальной частью «Больного места», где эти образы выступают в иной идейно-художественной функции»²⁰. Если у Толстого с образом сына ассоциируется умиротворение, то у Щедрина образ сына несет мысль о *возмездии*.

В заключении своей статьи Е. И. Покусаев писал: «В русской литературе 70—80-х годов тему напрасно или фальшиво прожитой жизни впервые, задолго до Л. Толстого, творчески разработал Салтыков. Он первый догадался, какие огромные идейно-художественные возможности таит эта тема»²¹.

Эти справедливые наблюдения позволяют также в полной мере оценить значение творческих взаимосвязей Салтыкова-Щедрина и Некрасова. Подхватив один из мотивов сатирической поэмы Некрасова «Современники» и творчески его пе-

¹⁹ См.: Покусаев Е. И. Психологический анализ в рассказе Салтыкова-Щедрина «Больное место». — В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. М.—Л., 1958, с. 218.

²⁰ Там же, с. 200.

²¹ Там же, с. 221.

реосмыслив, Салтыков в своих произведениях выдвигает новую по существу тему, имеющую важное историко-литературное значение.

Г. Ф. САМОСЮК

В. М. ГАРШИН И М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

*Из истории сотрудничества Гаршина
в «Отечественных записках»*

Идейное и художественное самоопределение привело молодого Гаршина в 1877 году в руководимый Некрасовым и Щедриным журнал «Отечественные записки». Именно с этим журналом многие современники связывали начало известности писателя. По словам И. Ясинского, «литературная звезда Всеволода Гаршина сразу загорелась, <...> когда появились в «Отечественных записках» его знаменитые «Четыре дня»¹.

Приход Гаршина в «Отечественные записки» не был случаен. Он определялся как обстоятельствами жизни будущего писателя, так и местом журнала в идейно-литературной борьбе. Демократически настроенный читатель, к которому принадлежала и семья Гаршиных, видел в журнале воплощение общественной, гражданской честности. По словам его редактора Щедрина, «это был единственный журнал, имевший физиономию журнала» и представлявший собой «дезинфицирующее начало в русской литературе»². И. Ясинский признавал, что «это был замечательный по своим благородным тенденциям и литературному влиянию» орган печати. «Это был светоч, горевший в то время среди русской тьмы»³.

Мать Гаршина, интересовавшаяся русской литературой, в течение многих лет выписывала «Отечественные записки».

¹ Ясинский И. И. Всеволод Гаршин. Опыт характеристики.— В кн. Полное собр. соч. В. М. Гаршина. Спб., изд. А. Ф. Маркса, 1910, с. 507.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1977, т. 20, с. 29, 60.

³ Ясинский И. И. Всеволод Гаршин.— В кн.: Полное собр. соч. В. М. Гаршина, с. 520.

Материалы журнала были предметом постоянных обсуждений в семье еще до сотрудничества в нем писателя⁴.

Гаршин намеревался связать свою литературную судьбу с этим изданием еще в 1876 году, когда предполагал осуществить замыслы, возникшие на основе старобельских впечатлений⁵. Вернувшись с русско-турецкой войны, Гаршин становится постоянным сотрудником «Отечественных записок». Салтыков, вспоминая позже о притягательной силе журнала, писал: «<...> большинство новых литераторных деятелей <...> только о том и думало, чтобы в «Отечественные записки» попасть»⁶.

Рассказ «Четыре дня», посвященный злободневной теме войны, вполне соответствовал общественно-литературной позиции, которую занимали в 1877 году «Отечественные записки». Характерно, что редакция журнала (как и Гаршин, добровольно отправившийся на фронт) не сразу заняла отрицательную позицию в оценке русско-турецкого конфликта⁷. Салтыков-Щедрин с самого начала негативно высказывался о материалах с безоговорочной поддержкой военных действий. С глубоким сочувствием относясь к народам Сербии и Болгарии, отстаивающим свою независимость, он был решительным противником политики царизма в восточном вопросе, который стремился использовать войну для борьбы с передовой мыслью и общественным движением в своей стране. Сообщая Некрасову о том, что в Петербурге «славянский вопрос <...> все еще на первом плане», Салтыков замечал, что «вопрос этот для России не полезен»: «под шумок его издан, например, закон, разрешающий губернаторам издавать обязательные постановления или, попросту говоря, законы же»⁸. Явное недовольство Салтыкова-редактора вызвала статья Г. Елисеева «Воевать или не воевать?» («Отечественные записки», 1876, № 6, 9), провозглашавшая обязанность России «устроить» автономию балканских славян, и статья Д. Мордовцева «На всемирную свечу» («Отечественные записки», 1876, № 7) —

⁴ См., например, письма Гаршина матери от 14 апреля 1884 года и от середины сентября 1871 года. — В кн.: *Гаршин В. М.* Полное собр. соч. в 3-х т. М.—Л., Academia, 1934, т. III. Письма, с. 318, 418. В дальнейшем ссылки на этот том даются сокращенно: Гаршин В. М. Письма.

⁵ См.: *Гаршин В. М.* Письма, с. 71.

⁶ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч., т. 20, с. 29.

⁷ См. об этом в кн.: *Бялый Г. А.* В. М. Гаршин и литературная борьба 80-х годов. М.—Л., АН СССР, 1937, с. 23—42.

⁸ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч., т. 19, кн. I, с. 27.

призыв к пожертвованиям в пользу славян. Салтыков в письме к Н. К. Михайловскому подчеркивал: «Еще две-три свечи, подобных сальной свече Мордовцева <...>, и репутация» <«Отечественных записок»>, «конечно, пошатнется»⁹. Отношения Салтыкова к восточному вопросу и текущим военным событиям нашли четкое выражение в таких очерках «Отголосков», как «День прошел — и слава богу!», «На досуге» и «Тряпичкины-очевидцы»¹⁰.

Рассказ Гаршина «Четыре дня» (так же как и щедринские публикации, очерки Гл. Успенского «Из Белграда (письма невоенного человека)», корреспонденции Е. Лихачевой «Из Сербии» и Н. Максимова «За Дунай») выдержан в тоне безусловного осуждения войны. В герое гаршинского произведения в кризисный момент возникло сомнение в необходимости войны. Былое «увлечение» расценивается теперь как трагическая ошибка, как «ослепление идеей», на смену которому пришло отрезвление («теперь я понял»¹¹). В духе позиции, занятой «Отечественными записками» в 1877 году, решается здесь Гаршиным и вопрос о «народности» войны: война непонятна солдатам, они лишь исполняют свои «обязанности» (сравни, например, с очерком Гл. Успенского «Люди и нравы» и октябрьским «Внутренним обозрением» Г. З. Елисеева)¹². По справедливым наблюдениям Г. А. Бялого, «высшей точкой того пути, который проделали «Отечественные записки» в развенчании русско-турецкой войны, является тот самый 10-й номер этого журнала, в котором появились «Четыре дня». Рассказ Гаршина входит органической составной частью в этот, как бы итоговый, номер «Отечественных записок»¹³.

Прямых отзывов Салтыкова о рассказе Гаршина «Четыре дня» не сохранилось. Но сам факт публикации его в октябрьском номере свидетельствовал о том значении, которое придавал ему редактор. По свидетельству Е. С. Некрасовой, Салтыков рассматривал «Четыре дня» как плодотворный результат участия Гаршина в военных событиях¹⁴.

⁹ Там же, кн. II, с. 10.

¹⁰ См. об этом в кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 12, с. 656—675. Примечания Н. И. Соколова.

¹¹ Гаршин В. М. Рассказы. М., 1976, с. 31.

¹² См.: Отечественные записки, 1877, № 10, с. 269, 318.

¹³ См.: Бялый Г. А. В. М. Гаршин и литературная борьба 80-х годов, с. 38.

¹⁴ См.: Некрасова Е. С. Из писем и дневников.— В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. В 2-х т./Вступ. статья, подготовка текста и комментарии С. А. Макашина. Изд. 2-е. М., Худож. литература, 1975, т. 1, с. 288.

Работа над вторым рассказом, предназначенным для «Отечественных записок» («Происшествие»), сопровождалась сомнениями писателя в пригодности его для журнала. «Думаю, — делился он с матерью, — что «О<течественные> з<аписки>» не поместят»¹⁵. Через некоторое время Гаршин вновь выражает опасение за судьбу «маленькой вещицы»: «Я ужасно волнуюсь в ожидании понедельника. В этот день Щедрин произнесет свою резолюцию над моим рассказом. Не знаю сам, отчего это на меня действует так сильно. С «4 днями» этого не было»¹⁶. В одном из писем Гаршина находим объяснение этой тревоге. «Им (то есть редакции «Отечественных записок». — Г. С.) все надо «умного», чтобы читатель всегда помнил, что мужик страдает <...>. Все это хорошо, но ведь есть и другие темы... Отрывок мой до войны, до социальных, политических и иных вопросов вовсе не коснется. Просто мучения двух изломанных душ»¹⁷.

На самом деле «Происшествие» не было инородным сочинением для «Отечественных записок». Более того, тема просвещения как явления, порожденного социальными условиями (а именно к этому сводился объективный смысл рассказа), была близка общему строю идей журнала.

Сочувственное изображение молодого интеллигента, кончившего самоубийством из-за сознания невозможности спасти женщину, вышло у Гаршина за рамки абстрактного гуманизма, и он сумел показать не «просто мучения двух изломанных душ», а социальные истоки трагического финала. Рассказ не вызвал никакого сопротивления Салтыкова. Уже 14 марта 1878 года Гаршин сообщал матери: «Мой рассказ будет помещен в мартовской книге «О<течественных> з<аписок>»¹⁸. Вряд ли на этом основании можно говорить об общности социальных настроений писателей, но нельзя не учесть, что сетования Гаршина на изображение журналом преимущественно тягот крестьянской жизни совпадали с позднейшими щедринскими упреками народническим публицистам. «Пора бы, — писал Салтыков Михайловскому 13 января 1884 года, — «Внутр<еннее> обозр<ение>» поставить на почву общечеловеческую, а не исключительно крестьян-

¹⁵ Гаршин В. М. Письма, с. 154.

¹⁶ Там же, с. 158.

¹⁷ Там же, с. 154.

¹⁸ Там же с. 159.

скую»¹⁹. Сам он в своем творчестве 70—80-х годов разрабатывал самые разнообразные социальные, политические и этические проблемы, хотя никогда не забывал о «человеке, питающемся лебедой».

В сентябре 1878 года Гаршин начал работу над рассказом «Трус». «Занимаюсь я теперь, — сообщал он матери, — много и успешно»²⁰; «<...> очень хотелось бы» «попасть» «в ноябрьскую книжку»²¹ «Отечественных записок». Но это произведение в первоначальной редакции, по-видимому, не соответствовало цензурным требованиям, что хорошо почувствовал Салтыков и предложил автору переработать свое сочинение: «Я прочитал Вашу вещь, уважаемый Всеволод Михайлович, и она мне очень понравилась. Но печатать ее в этом виде, при нынешних условиях, решительно нельзя. Поэтому не будете ли Вы так любезны зайти ко мне переговорить об этом предмете»²².

Незадолго до письма, 23 ноября, Гаршин сам выражал опасение за судьбу именно этого рассказа: «Боюсь, что не пропустят, т. е. не Салтыков, а цензура. В первый раз встречаюсь с «ножницами» и очень их чувствую. Если не пустят, обидно, тем более что вещицей я более доволен, чем предыдущей»²³.

Приняв вначале решение не перерабатывать рассказ («переделать» его «я решительно не в силах»²⁴), Гаршин все же внес в него существенные изменения, но остался ими недоволен (рассказ «переделан и, конечно, в значительной степени испорчен»). Даже и после этого он не был уверен, «можно ли будет его напечатать <...> в таком виде»²⁵. Сообщив 29 января 1879 года, что «Из записной книжки» («Трус». — Г. С.) отдал Салтыкову «в переделанном виде», Гаршин добавляет: «<...> вероятно <...> пойдет, потому что иначе Щ<едрин> уже прислал бы мне записку»²⁶. Этот рассказ, известный читателю в новой редакции, был дорог Салтыкову как произведение о войне, пробуждающее мысль и совесть современников, заставляющее искать объяснения войны, ее природы и сущно-

¹⁹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 19, кн. II, с. 272.

²⁰ Гаршин В. М. Письма, с. 164.

²¹ Там же, с. 166.

²² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 19, кн. I, с. 89.

²³ Гаршин В. М. Письма, с. 169.

²⁴ Там же, с. 172.

²⁵ Там же, с. 173.

²⁶ Там же, с. 175.

сти. И хотя Гаршин ограничился нравственной стороной проблемы («<...> я не рассуждаю о войне и отношусь к ней непосредственным чувством, возмущаемым массою пролитой крови»²⁷), факты, изложенные им, трагизм самих обстоятельств приобрели огромный социально-обобщающий смысл. В рассказе Гаршина Салтыков мог услышать непосредственный художественный отклик и на свой очерк «День прошел — и слава богу!», воспроизводящий настроения людей «культурного слоя» в момент возникновения славянского движения.

В «Отечественных записках» был напечатан и гаршинский рассказ «Встреча» (1879, № 4), затрагивающий один из самых острых вопросов эпохи — об отрицательном воздействии капитализма на нравственную природу человека. Обычные сомнения одолевали Гаршина: «Очень боюсь, что мой рассказ в «Отечественные записки» не пойдет»²⁸. Насколько дорожил писатель участием в журнале, свидетельствует замечание: «Это будет очень плохо»²⁹. Однако Салтыков принял произведение. «Щедрин», — писал Гаршин матери 29 января 1879 года, — когда я сказал ему, что боялся за этот рассказ, выбрал меня»³⁰.

Рассказ «Attalea princeps», как и все написанное до сих пор, предназначался для «Отечественных записок». Но судьба его оказалась драматичной. «Третьего дня, — сообщал Гаршин в одном из писем от 14 марта 1879 года, — был у Мих. Евграф. <Салтыкова>. Снес ему маленькую-маленькую вещицу, написанную между прочим, сказку. И притом фантастическую. Обещал написать, если не понравится, да вот все еще молчит»³¹. Наступило время тревожных ожиданий: «В июньской книжке «Attalea» не напечатана <...>»³²; «Не знаю, поместят ли «Attalea» в «Princeps»»³³; «А «Attalea» все-таки не напечатали. Не знаю, прихлопнули ли или может быть оставили до осени. Правда, что прихлопнуть-то легко могли»³⁴. Наконец, 29 августа Гаршин побывал в редакции, виделся с Салтыковым и узнал от него о судьбе своего рассказа: «В «Atta-

²⁷ Гаршин В. М. Рассказы, с. 62.

²⁸ Гаршин В. М. Письма, с. 172.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, с. 175.

³¹ Там же, с. 180.

³² Там же, с. 182.

³³ Там же, с. 186.

³⁴ Там же.

lea principes» усмотрена аналогия, и поэтому она не пойдет. Ничего, спрячу»³⁵.

Гаршин не соглашался с истолкованием этой «сказки» как аллегии. Когда Ф. Фидлер предложил при переводе ее на немецкий язык снабдить подзаголовком «Аллегорическая сказка», автор запротестовал: «Никакой аллегии, никаких иносказаний и намеков на безрезультатную борьбу за поработленную свободу тут нет, — это просто-напросто сказка! Подобный случай произошел у Регеля в нашем Ботаническом саду...»³⁶. Несомненно, здесь нет прямолинейной маскировки политических взглядов писателя, но читатели не без основания воспринимали этот рассказ как отклик Гаршина на судьбу революционеров-семидесятников. Сказка не была принята Салтыковым главным образом из-за пессимистического конца. Н. Златовратский оставил интересные воспоминания об этом (рассказ был опубликован вскоре «Русским богатством»): «Это вы зачем же «Атталею»-то приняли?... Это... значит... я, по вашему, преступление сделал, что не поместил ее? А? Значит, мол, старик из ума выжил, чутье, мол, потерял... так, что ли? <...>» Сатирик, по словам мемуариста, гневно утверждал, что писатель «фатализм проповедует <...>! Самый беспощадный фатализм... губящий всякую энергию... всякий светлый взгляд на будущее <...>»³⁷. Характерно, что и демократический журнал «Дело» обвинил Гаршина в «скептицизме», в искажении принципов и идеалов «людей, подобных <...> пальме»³⁸. По свидетельству Н. С. Русанова, Гаршин «был очень огорчен» тем, что его «грациозная сказочка» «была отвергнута Щедрым»³⁹. В тех же воспоминаниях Златовратского находим дополнительное сообщение о реакции Гаршина на щедринское решение не публиковать сочинение автора: «<...> Говорят, плохо... Не приняли... возвратили назад <...> Да это верно!.. Я теперь сам вижу... Не следовало отдавать...» (с. 128). Судя по содержанию мемуарной сцены, Гаршин признал справедливость некоторых упреков редактора в адрес своей сказки,

³⁵ Там же, с. 190.

³⁶ Фидлер Ф. Ф. Всеволод Михайлович Гаршин.— В кн.: Современники о В. М. Гаршине. Воспоминания. Подготовка текста, вступительная статья и комментарии Г. Ф. Самосюк. Изд-во Саратовского ун-та, 1977, с. 141.

³⁷ Современники о В. М. Гаршине, с. 128—129.

³⁸ Дело, 1882, кн. VIII, отд. 2, с. 45—46. Цит. по кн.: Гаршин В. М. Письма, с. 473.

³⁹ Русанов Н. С. На родине. 1859—1882. Воспоминания. М., 1931, с. 231.

потому что, прежде чем передать ее в «Русское богатство», решил вернуться к тексту: «<...> только еще посмотрю ее... может быть исправлю» (с. 128).

Случай с «Attalea princeps» был, пожалуй, единственным проявлением серьезного расхождения Салтыкова с молодым писателем. Учитывая этот опыт, Гаршин не советовал начинающим писателям, одержимым «тоской», печататься в «Отечественных записках» («там сильнее оскорбят самолюбие человека, подверженного «личной хандре») ⁴⁰.

Почти одновременно с работой над сказкой Гаршин писал «Художников» — произведение, воплощающее авторские размышления о цели и назначении искусства. Сообщая А. Я. Герду 25 апреля 1879 года о работе над рассказом, Гаршин сетовал на необходимость оглядки на цензуру: работа «двигалась бы, конечно, и не понемногу, если бы <...> приходилось думать о том, что писать, а не о том, чего не писать. Иногда просто в мрачность приходишь при мысли: что если так придется всю жизнь?» ⁴¹.

В 87-м томе «Литературного наследства» опубликован беловой автограф рассказа «Художники», в котором, как сообщает Н. С. Дворщина, «черным карандашом нанесена редакторская правка <...>» ⁴². По-видимому, как и рассказ «Трус», «Художники» вызвали у Салтыкова некоторые сомнения. Как предполагает Дворщина, «главная часть редакторской правки в автографе была направлена на устранение «опасных» в цензурном отношении мест» ⁴³. Характерно, что «все такие места, отмеченные редакторским карандашом, в журнальном тексте отсутствуют» ⁴⁴.

29 августа, побывав в редакции у Салтыкова, Гаршин сообщил матери: «Художники» набраны и пойдут в сентябре» ⁴⁵. Показательно, что даже после редакторских купюр цензор Н. Е. Лебедев счел необходимым указать на «тенденциозность» «Художников», хотя и признал невозможным считать это обстоятельство «поводом к аресту книжки» ⁴⁶.

Работа Гаршина над рассказом «Ночь», также предна-

⁴⁰ Гаршин В. М. Письма, с. 206.

⁴¹ Там же, с. 181.

⁴² Литературное наследство. М., Наука, 1977, т. 87, с. 81.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Гаршин В. М. Письма, с. 190.

⁴⁶ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 19, кн. I, с. 113.

значавшимся для «Отечественных записок», сопровождалась такого рода самооценками: «Вышло нечто сумбурное, такое, что я и сам многого в нем не понимаю. Ну, да все равно, понесу к С<алтыкову>! Должно быть, напечатает»⁴⁷. 10 февраля он сообщил матери: «Свой рассказик во вторник снес к С<алтыкову>; о судьбе его ничего еще не знаю»⁴⁸. В этот же день Гаршин получил письмо от редактора: «Многоуважаемый Всеволод Михайлович! Прочитав Ваш рассказ, я нашел его весьма хорошим и думаю в мартовской книжке его поместить. Искренне Вам преданный М. Салтыков»⁴⁹. Об этом положительном отзыве он написал матери, выразив только сомнения, «точно ли он «весьма» хорош» и добавил: «Быть довольным своим рассказом мне в глубине души пока еще не удавалось»⁵⁰. Рассказ мог импонировать Салтыкову своей гуманистической идеей возрождения человека через преодоление индивидуализма и приобщение к народному горю.

После тяжелой болезни Гаршин постепенно возвращается в литературу. Его письма 1882 года вновь пестрят сообщениями о зреющих замыслах и о намерении возобновить связи с «Отечественными записками». «Думаю, — писал он Н. М. Золотиловой 23 июля, — к сентябрьской или октябрьской кн. «Записок» непременно написать или об Венедикте <...>, или из войны, или сказку новую <...>»⁵¹. Постепенно замысел конкретизируется: «Понемножку пишу одну штучку (из войны еще)»⁵², — сообщал он 3 августа. «Писание мое, хотя по обыкновению туго, но продвигается, — делился он с матерью 21 августа. — Придется, кажется, опять лавировать между Сциллой и Харибдой, между цензурой общей и цензурой «О<течественных> з<аписок>»⁵³ (речь шла здесь о рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова». — Г. С.). И, наконец, в письме к Е. М. Гаршину от 14 сентября он извещает о работе над последней «главкой» и дает оценку своему произведению: «Плохо, очень плохо вышла у меня эта штучка; серьезно думаю, что М. Е. <Салтыков> не возьмет. В эти

⁴⁷ Гаршин В. М. Письма, с. 203.

⁴⁸ Там же, с. 204.

⁴⁹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 19, кн. I, с. 131.

⁵⁰ Гаршин В. М. Письма, с. 205.

⁵¹ Там же, с. 271.

⁵² Там же, с. 272.

⁵³ Там же, с. 276.

несколько дней просмотрю, поправлю. Да и последняя главка (бой) не дается <...>»⁵⁴.

По свидетельству брата, опасения Гаршина в пригодности рассказа для «Отечественных записок» были связаны с главой пятой, изображающей смотр войск в Плоэштах в присутствии Александра II: «До сих пор, — передавал Е. Гаршин сомнения автора, — я отдавал все свое в «Отечественные записки», а пройдет ли там эта сцена, и даже больше — могу ли я как сотрудник «Отечественных записок» выдавать в свет такие сцены?»⁵⁵. По замечанию самого автора, «вылилась довольно страшная страничка. Нет там ни хвалы, ни клеветы, но чувство выразилось оригинально и, конечно, сильно»⁵⁶. Насчет судьбы этой главки Гаршин целиком полагался на мнение редактора: «Его суд решит всё»⁵⁷.

Евгений Гаршин, присутствовавший на одном из редакционных дней («понедельников»), утверждал, что это сочинение не вызвало решительно никаких возражений Салтыкова, который «передал рукопись в набор без каких-либо поправок и перечеркиваний»⁵⁸. По воспоминаниям Е. Некрасовой, рассказ в целом понравился редактору («Очень хорошо написано».⁵⁹). 15 декабря 1882 года, сообщая Г. З. Елнсееву о составе первого номера «Отечественных записок», Салтыков, среди прочих материалов, уже назвал и рассказ Гаршина⁶⁰. Если верить свидетельству Некрасовой, Салтыков подметил и некоторые слабые стороны художественной манеры писателя, открывшиеся в связи с изображением им «чувства солдата на войне», — неотчетливость и неосознанность впечатлений рассказчика, его повышенная эмоциональность, приводящая нередко к смещению реального и созданного его воображением. «Ему (Гаршину — Г. С.), — говорил Салтыков, — всегда видится! Посмотрите, что он написал <...>»⁶¹. Можно думать, что редактор обратил внимание на много раз возникающее у героя чувство неопределенности его ощущений: «мне вдруг показалось», «не помню улиц <...>, не помню, был ли на-

⁵⁴ Там же, с. 285.

⁵⁵ *Современники о В. М. Гаршине*, с. 34.

⁵⁶ *Гаршин В. М. Письма*, с. 277.

⁵⁷ *Современники о В. М. Гаршине*, с. 34.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ *Некрасова Е. С. Из писем и дневников.* — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, т. 1, с. 288.

⁶⁰ См.: *Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.*, т. 19, кн. II, с. 156.

⁶¹ *Некрасова Е. С. Из писем и дневников*, с. 288.

род <...>», «все это явилось и исчезло, как освещенное на мгновение молнией», «мне чудилась широкая черная река <...>, чудились крики и стоны, представлялись тысячи валяющихся людей»⁶² и т. д. Большинство из этих неопределенных воспоминаний относится как раз к той сцене смотра войск, которая вызывала наибольшую тревогу автора.

Летом 1883 года Гаршин задумал написать «первую длинную вещь»⁶³ и тоже, по договоренности с Салтыковым, для «Отечественных записок». Но замысел полностью не осуществился. О начале работы над новым произведением есть упоминание в письме к матери от 9 июня: «<...> описываю Старобельск»⁶⁴. Разработка «странички из детских воспоминаний»⁶⁵ вылилась в рассказ «Медведи», опубликованный в ноябрьском номере «Отечественных записок» за 1883 год. А замысел «большой вещи» был перебит настойчивым желанием написать рассказ автобиографического плана, относящийся ко времени психического заболевания Гаршина (1880—1881 годов): «<...> выходит нечто фантастическое, хотя на самом-то деле строго реальное...»⁶⁶.

Работа над «Красным цветком» вновь вызывала у его автора двойные опасения: правительственной цензуры («выходит довольно нецензурно») и редакторского вмешательства Салтыкова («<...> не знаю, пустит ли Салтыков»⁶⁷). Но Щедрина в этом рассказе привлекла, по-видимому, героизация самоотверженного подвига, с одной стороны, и обличительные тенденции, — с другой. Поэтому рассказ был опубликован в «Отечественных записках» (1883, № 10) без всяких внутриредакционных осложнений.

В последний год существования журнала Салтыков не раз обращался к Гаршину с просьбой прислать материал для беллетристического отдела⁶⁸. Зная, какое значение имеют для него «Отечественные записки», как обязан он редакторской помощи Салтыкова, Гаршин искренне сожалел, если не мог дать рассказ: «И хочется мне что-нибудь написать (между прочим, чтобы сделать приятное М. Е., потому что мне всегда

⁶² Гаршин В. М. Рассказы, с. 181, 182, 189.

⁶³ Гаршин В. М. Письма, с. 293.

⁶⁴ Там же, с. 293.

⁶⁵ Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1955, т. 8, с. 245.

⁶⁶ Гаршин В. М. Письма, с. 297.

⁶⁷ Там же, с. 296.

⁶⁸ См.: Там же, с. 312.

отчего-то *перед ним* совестно, когда я не пишу) — и не знаю что»⁶⁹.

«Медведи» оказались последней публикацией Гаршина в «Отечественных записках». Он, видимо, обещал Салтыкову продолжение сотрудничества: «Хочется, очень хочется исполнить его желание <...>. Начал рассказ, но он совсем не пишется»⁷⁰ (речь шла, как предполагает Ю. Г. Оксман, о работе над «Сном Павла Павловича») ⁷¹.

Еще в 1878 году Гаршин задумал «совершенно личную историю с любовными делами и с очень кровавою развязкой», рассказ без «какого бы то ни было» «направления»⁷². Не надеясь на публикацию его в «Отечественных записках»⁷³, писатель несколько раз прерывал работу над ним и закончил лишь к 1885 году (повесть «Надежда Николаевна» была напечатана в журнале «Русская мысль», в февральской и март-товской книжках). В критике она получила разноречивую оценку, но тон задавала статья А. М. Скабичевского, назвавшего произведение «романтической и мелодраматической чепухой»⁷⁴. Современники, вскрывая причины неудачи Гаршина, ссылались на отсутствие редакторской руки Салтыкова. Публицист «Отечественных записок» С. Н. Южаков говорил о «силе влияния Салтыкова» «на тех, которые лишь начинали свою литературную карьеру и для которых руководство сатирика «было поистине литературным воспитанием»⁷⁵. Гаршина Южаков назвал в числе тех, кто начал писать под «воспитательным влиянием» Салтыкова. Гаршин, по мнению мемуариста, наряду с Короленко, Эртелем, Мачтетом, прошел «школу» редактора «Отечественных записок»⁷⁶. В. П. Соколов прямо указывал, что если бы повесть «Надежда Николаевна» была «исправлена» самим Салтыковым и «появилась на страницах «Отечественных записок», то едва ли бы тогдашние аристархи посмели так дружно на нее наброситься»⁷⁷.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ См.: Литературное наследство, т. 87, с. 167.

⁷² Гаршин В. М. Письма, с. 197.

⁷³ См.: Там же, с. 197.

⁷⁴ Новости, 1885, № 84, 28 марта.

⁷⁵ Южаков С. Н. М. Е. Салтыков как редактор.— В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 104.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Современники о В. М. Гаршине, с. 109.

Благотворность щедринского «вмешательства» в свои сочинения хорошо осознал и сам Гаршин. И хотя он не раз признавал, что редактор «много помарал»⁷⁸ в его рассказах, он отказался «восстановить все пропуски, сделанные Салтыковым»: «М<и^хаил> Е<в^графович> был прав. Художественная цельность выиграла от этих пропусков»⁷⁹. Вспоминая о своей работе с начинающими или молодыми литераторами, Салтыков замечал: «Мне — *доверяли*, моему такту и смыслу, и никто не роптал, ежели я изменял и исправлял»⁸⁰. Гаршин был в их числе.

Запрещение «Отечественных записок» в апреле 1884 года было воспринято Гаршиным болезненно и тяжело. «Мне очень горько, — писал он матери 21 апреля, — <...> точно будто любимый человек умер. Как-то дико будет теперь видеть свои рассказы не под привычной желтой обложкой»⁸¹. В один из «понедельников» Гаршин «в последний раз» посетил редакцию журнала. «Точно хоронили мертвеца, — передавал он свое впечатление от этого визита. — Не расходились долго, хотя и разговоров никаких не было, а просто как-то не хотелось уходить»⁸².

С прекращением «Отечественных записок» Гаршин «лишился главной своей литературной опоры»⁸³. Для Салтыкова закрытие журнала было равнозначно «перевороту», «катастрофе»⁸⁴. Общность переживаний сблизила Гаршина с Салтыковым. Гаршина глубоко волнует состояние человека, перенесшего, по словам самого сатирика, «в две недели» столько, «сколько в целые годы не переживал»⁸⁵. 29 апреля он пишет матери: «Салтыков на вид ничего, даже не особенно раздражителен, только потемнел как-то <...>»⁸⁶. 23 июля Гаршин вновь ездил к «бывшему командиру»⁸⁷, как он знаменательно назвал Салтыкова. «Он принял меня, — делился Гаршин с матерью, — очень хорошо и ласково и, казалось, был

⁷⁸ Гаршин В. М. Письма, с. 251.

⁷⁹ Современники о В. М. Гаршине, с. 34.

⁸⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 20, с. 29.

⁸¹ Гаршин В. М. Письма, с. 319.

⁸² Там же.

⁸³ Соколов В. П. Гаршины. — В кн.: Современники о В. М. Гаршине, с. 107.

⁸⁴ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 20, с. 14, 40.

⁸⁵ Там же, с. 15.

⁸⁶ Гаршин В. М. Письма, с. 319.

⁸⁷ Там же, с. 327.

очень рад, что я приехал <...>. Он довольно бодр, но не пишет, кажется, ничего»⁸⁸. Салтыков сразу же сообщил об этом посещении Н. К. Михайловскому: «Сегодня был у меня Гаршин. Он несколько уныл и говорит, что ему не пишется»⁸⁹. Недавний руководитель журнала также находился в состоянии творческого кризиса⁹⁰.

О явном расположении Салтыкова к Гаршину как к человеку и писателю свидетельствует тот факт, что он попытался устроить литературную судьбу писателя после правительственного запрещения журнала, рекомендовав его М. М. Стасюлевичу в «Вестник Европы» и сопроводив эту рекомендацию выразительной характеристикой: «<...> пишет не много, но хорошо»⁹¹.

Личные контакты с Салтыковым продолжались у Гаршина до самой смерти. После трагической гибели писателя сатирик принял участие в сборнике «Памяти Гаршина» сказкой «Ворон-челобитчик». «<...> я дам все, что могу»⁹², — вспоминал Я. В. Абрамов о реакции Салтыкова на предложение поместить что-либо в готовящийся сборник.

Итак, сотрудничество Гаршина в «Отечественных записках» было внутренне органичным и плодотворным. В этом журнале опубликован почти весь (основной) пласт его сочинений. Содержание и пафос большинства произведений писателя соответствовал общему строю идей беллетристического отдела «Отечественных записок». Это не является, однако, основанием для заключения о близости идейных позиций молодого писателя и редактора (сам автор признавался: «<...> я не могу сказать, чтобы я *вполне* принадлежал душой «Отечественным запискам»⁹³). Гаршин никогда не был ни революционным демократом, ни революционным народником, но он во все не индифферентно, как полагали некоторые его современники, относился к вопросам политики и общественной жизни. Напротив, именно его страстное, заинтересованное, чаще всего критическое, или «строгое», по словам В. Фаусека, отношение к действительности и импонировало Салтыкову.

⁸⁸ Там же, с. 333—334.

⁸⁹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 20, с. 58.

⁹⁰ См.: Там же, с. 38, 40, 46.

⁹¹ Там же, с. 119.

⁹² Абрамов Я. В. Памяти М. Е. Салтыкова. — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 97.

⁹³ Гаршин В. М. Письма, с. 319.

Пессимизм же, дававший себя знать иногда в его сочинениях, был свойством не мировоззрения, а настроения, которое часто побивалось иным ощущением жизни — чувством восторга перед подвигом самоотвержения и борьбы за свободу. Вот почему «Красный цветок» нашел место именно на страницах «Отечественных записок».

Руководитель журнала видел в молодом писателе талантливого беллетриста, способного к дальнейшему совершенствованию и развитию. Публикация «Художников» свидетельствовала о значимости для сатирика гаршинских представлений об искусстве как действенном факторе нравственного и социального прогресса. Этические идеалы, заявленные Гаршиным в его произведениях, несомненно, были близки Салтыкову как величайшему гуманисту и демократу.

А. Г. ТАТАРИНЦЕВ

ПРОБЛЕМА КОМПОЗИЦИИ В СВЕТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева

Рассмотрение произведения в единстве содержания и формы — неперемное условие его конкретно-исторической оценки. С понятием формы мы связываем прежде всего композицию, являющуюся способом выражения идейного замысла автора. Поскольку исследователя интересует в первую очередь именно этот замысел (верное понимание которого дает ключ к постижению всего сложного комплекса компонентов произведения), постольку исследование немисливо без уяснения идейно-эстетической сущности произведения как целого, как определенной совокупности и соотносительности всех его частей. В свою очередь эта совокупность есть отражение исторической действительности в авторском сознании. Научное осмысление и истолкование литературных явлений особенно затруднено, если время и реальные обстоятельства создания произведения отдалены от нас столетиями.

Различные концепции композиции «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева достаточно хорошо известны, принципиальное несовпадение позиций исследователей

(Г. П. Макогоненко, П. Н. Беркова, Н. И. Громова, А. И. Старцева, Ю. Ф. Карякина и Е. Г. Плимака, Л. И. Кулаковой) тоже очевидно. Как это ни покажется парадоксальным, но одна из причин разноречивых мнений заключается в том, что они имеют дело, как правило, с одним и тем же материалом, а именно, — с опубликованным текстом «Путешествия». Во внимание принимается лишь этот конечный результат художественных поисков писателя.

Иногда действительно бывает достаточно того, что дает последняя редакция произведения. Но едва ли не чаще подлинный смысл текста и замысел автора может быть раскрыт только путем тщательного сопоставления всех редакций. Чтобы понять логику повествования в его окончательном художественном выражении, необходимо проследить *ход* мыслей и поисков автора, приведших его к конечному решению.

«Огромное значение, — пишет Д. С. Лихачев, — имеет в литературоведении текстология, понятая <...> как наука, изучающая *историю* текста. В самом деле, если перед нами только один текст произведения, нет ни черновиков, ни записей о замысле, то через этот текст, как через одну точку на плоскости, можно провести бесконечное число прямых <...> Если же перед нами несколько рукописей, указывающих на поиски автором нужного ему решения, то замысел автора можно в какой-то мере объективно вскрыть. Через две точки можно провести только одну прямую»¹.

Ориентиром для решения проблемы композиции «Путешествия» А. Н. Радищева служит несколько таких «точек» — редакций текста: начальная, цензурная, сводная, корректурная и печатная. Располагая ими, исследователь имеет возможность полнее проникнуть в замысел писателя, не ограничиваясь только окончательным текстом.

Сам А. Н. Радищев называл свое произведение «неудачным изображением мысли». Отдавая должное авторской скромности, заметим, во-первых (и далее будем иметь это в виду), что «Путешествие» есть художественное воплощение определенной «мысли» (идеи). Во-вторых, из признания автора-явствует, что творческий процесс ее воплощения был для него нелегким. Л. И. Кулакова верно подчеркнула: «В процессе работы созрел мыслитель и писатель. Радищев создавал

¹ Лихачев Д. История — мать истины — Литературная газета, 1977, № 19.

«Путешествие», оно создавало писателя»². Однако ни Л. И. Кулакова, ни другие исследователи все же при рассмотрении композиции не использовали всей совокупности материалов, связанных с творческой историей произведения, и не придали им должного значения.

В чрезвычайно сложной проблеме композиции «Путешествия» мы выделяем два вопроса: о герое книги и ее внутренней логике. Неосновательность точки зрения некоторых исследователей, видящих в книге А. Н. Радищева «собрание социологических очерков» со «свободною композициею»³, «бессвязностью» повествования очевидна. Остановимся на логической «связности» отдельных частей произведения в понимании «связности» Г. П. Макогоненко. Он пишет, что «единым сюжетом «Путешествия» Радищев сделал историю человека, познавшего свои политические заблуждения, открывшего правду жизни, новые идеалы и «правила», ради которых стоило жить и бороться, историю идейного и морального обновления путешественника»⁴, не отождествляемого с самим Радищевым. При этом исследователь ссылается на ряд факторов, будто бы подтверждающих такое понимание.

В работах А. Старцева, Л. И. Кулаковой, В. А. Западова уже опровергалось это утверждение автора книги «Радищев и его время». Однако Г. П. Макогоненко и в последующих своих работах повторяет без существенных изменений прежнюю свою концепцию сюжета и композиции «Путешествия». От правильного же решения этой проблемы зависит освещение и других принципиально важных вопросов: биографии, мировоззрения, художественного метода А. Н. Радищева. В связи с этим есть необходимость обратиться к ряду деталей текста «Путешествия», которые Г. П. Макогоненко приводит в подтверждение своей позиции и на которые в критической литературе не было обращено должного внимания.

В главе «Едрово» путешественник сравнивает крестьянку Анюту с городскими барышнями и со своими сестрами, упоминает «зятюшку» и мать-«модницу». Мнение, что у Радищева не было замужней сестры, не было сестры, которая готови-

² Кулакова Л. И. Композиция «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. Л., 1972, с. 6.

³ См.: Старцев А. Радищев в годы «Путешествия». М., Советский писатель, 1960.

⁴ Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., Гослитиздат, 1956, с. 443.

лась бы к родам, не было зятя...⁵, неверно, потому что у писателя были и сестры, и зять. Однако не в этом дело. Из слов путешественника отнюдь не следует, что он имеет в виду своих родственников. Когда Радищев пишет: «А ты, голубушка моя, пятнадцатилетняя девушка <...>. И не заметил я, как вы, любезные мои городские сватюшки, тетушки, сестрицы, племянницы и проч. меня долго задержали <...>. Я побегу от вас к моим деревенским красавицам <...>. Посмотрите, как все члены у моих красавиц круглы, рослы, не искривлены...»⁶ — ясно, что ничего автобиографического (радищевского) здесь нет, как нет абсолютно никаких намеков и на родственные связи путешественника. Радищев имеет в виду не своих родственников, а своих героев.

В то же время даже в отдельных эпизодах, касающихся главного персонажа произведения, можно найти автобиографический материал. Так, в главе «Новгород» рассказывается о купце Карпе Дементыиче, который в 1780 году купил вексель, выданный в 1737 году кому-то дедом «путешественника» и оплаченный спустя 50 лет внуком. Здесь явно имеется в виду семейная история, связанная с дедом писателя Афанасием Прокофьевичем. А между тем читаем: «Ничего подобного с Радищевым не происходило. Да и по закону долг деда должен был уплатить находившийся в добром здравии отец Радищева»⁷. Однако на это можно возразить, что в то время «по закону» вексель оплачивался любым лицом по доверенности («верующему письму») кредитора. Кроме того, из архивных документов было выяснено, что в 1785 и в 1787 гг. Н. А. Радищев, проживавший в Саратовской губернии (почему купец и не мог обратиться лично к нему), брал в Кузнецком уездном суде на имя своего сына доверенность для получения в Петербургском заемном банке определенных денежных сумм⁸. Тогда же Е. В. и Д. В. Рубановские вручили А. Н. Радищеву «верующее письмо», по которому в том же банке А. Н. Радищев должен был получить 7000 рублей. Так что писатель вполне мог оплатить вексель, выданный его дедом.

Как самый убедительный довод в пользу того, что путеше-

⁵ Там же, с. 436.

⁶ *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1938, т. I, с. 303.

⁷ *Макогоненко Г. П.* Радищев и его время, с. 436.

⁸ Государственный архив Пензенской области, ф. 36, оп. 2, ед. хр. 124, лл. 1—4 об.

ственник не alter ego Радищева, приводится разговор героя с автором оды «Вольность» в главе «Тверь»: «Трудно сказать яснее и определеннее», что Радищев и путешественник — одно и то же лицо <...>. «Иначе зачем нужно было устраивать нелепую, с точки зрения здравого смысла, встречу Радищева — автора оды «Вольность» с Радищевым-путешественником?»⁹.

Исследователь, таким образом, с одной стороны, приписывает Радищеву такую условность в обрисовке своего персонажа, как превращение либерала в революционера за несколько дней пути и, с другой, исключает возможность применения Радищевым традиционного в литературе того времени приема: включения в книгу произведения, вызвавшего в свое время (как об этом предельно ясно сказано здесь же) цензурные затруднения с публикацией. Смысл встречи путешественника с автором оды заключается в том, что иного способа ознакомления читателей с этим произведением у Радищева не было. Поэтому-то он и приписывает свое сочинение «новомодному стихотворцу», под которым нельзя подразумевать его самого (об этом говорит даже та «наивность», с которой стихотворец едет в Петербург за разрешением на издание оды, принимая слова екатерининского «Наказа» о вольности за чистую монету).

Более правомерно в путешественнике видеть черты самого писателя: так он стремился объективировать повествование. К тому же Г. П. Макогоненко сам нередко мыслями, высказываниями путешественника характеризует именно Радищева. И тем не менее все-таки утверждается, что путешественник — «политический недоросль». Это явствует будто бы из того, что он приходит в «смятение» после рассказа друга о происшествии в Систербеке, верит монарху «как богу», и только за время путешествия осознает свои «заблуждения», начинает «взирать прямо» на действительность...

Если все это так, то в книге не остается ничего радищевского, кроме оды «Вольность». А между тем путешественник — как и Радищев! — высмеивает масонов, осуждает Ивана Грозного и разоблачает плутни купцов, проявляет деистические сомнения, пишет о карьеризме и мотовстве дворян, порицает неравные браки и восхищается крестьянкой Анютой... Упомянутый в главе «Любани» Петрушка — это камердинер Радищева, приятель «Ч...» — П. И. Челищев, прототип нез-

⁹ Макогоненко Г. П. Радищев и его время, с. 437.

накомца в главе «Спасская Полесь» — сослуживец писателя Степан Андреев и т. д. Короче говоря, рядом с героем книги мы видим близких, знакомых, друзей Радищева, составляющих его доверительное окружение в период работы над книгой, и других лиц, прототипами которых были его современники, легко угадывавшие себя¹⁰. Никто из них не сомневался в том, что в образе путешественника воплощены черты самого автора.

Содержание «Путешествия» не подтверждает и мнение о том, что путешественник, впервые выезжая из Петербурга, имеет смутное представление о реальной действительности. В первой же главе («Выезд») Радищев вкладывает в уста своего героя размышления о разлуках и встречах вообще (каких у самого автора было немало), о том, что никогда не следует терять веру в будущее «блаженство». В связи с этим П. Н. Берков спрашивает: «Неужели слова эти совершенно оторваны об общего замысла книги? Неужели они не связаны с кругом идей автора о будущих судьбах страны, народа, революции?»¹¹. Конечно, не оторваны, конечно, связаны! Но они были бы совершенно невозможны в устах героя, не познавшего горечь расставаний и радость встреч, не знакомого с дорожными впечатлениями, имеющего мало представления о реальной действительности и судящего о ней по декларациям Екатерины II.

Далее в главе «София» путешественник по поводу «чаевых», замечает: «Сбор сей хотя не законной, но охотно всякой его платит... Кто ездил на почте, тот знает...» Тут же выясняется, что ему хорошо известно и об уловках почтовых комиссаров: он сразу же уличает одного из них в обмане.

В главе «Спасская Полесь» путешественник, имея в виду кольцо, которое должно предупреждать «неправду», восклицает: «О если бы оно пребывало хотя на мизинце царей!» Нетрудно заметить, что в этом восклицании много общего с тем высказыванием о царях, которое есть в известной концовке «Письма к другу», принадлежащего Радищеву-революционеру: «Нет и до скончания мира примера, может быть, не бу-

¹⁰ О личных связях А. Н. Радищева см. мои статьи в журналах «Русская литература» (1967, № 1, с. 137—142 и 1974, № 3, с. 174—180), «Филологические науки» (1968, № 2, с. 106—112 и 1974, № 6, с. 71—82) и другие.

¹¹ Берков П. Н. Некоторые спорные вопросы современного изучения жизни и творчества А. Н. Радищева. — В кн.: XVIII век. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, т. 4, с. 180.

дет, чтобы Царь упустил что ли из своей власти, сядя на Престоле»¹².

На протяжении всего пути путешественник обнаруживает поразительно глубокое понимание жизни, людей и побуждений, движущих ими, чего никак нельзя было бы сказать о человеке, живущем в радужном мире иллюзий. Не опровергается это представление о герое и так называемыми «наивными» вопросами путешественника, спрашивающего, например, крестьянина из Любани: «Разве тебе во всю неделю нет времени работать, что ты и в воскресенье не спускаешь?» Достаточно, однако, заглянуть в самый конец книги чтобы убедиться, что и «прозревший» герой задает подобные вопросы. Так, в главе «Пешки» путешественник с тем же «простодушием» спрашивает у крестьянки, подославшей к нему своего сына попросить кусочек «боярского кушанья» (сахара): «Почему боярское? — сказал я ей, давая ребенку остаток моего сахара, — неужели и ты его употреблять не можешь?» Ясно, что «наивность» эта преднамеренная. Этот вопрос нужен лишь для того, чтобы та же крестьянка вступила в разговор с путешественником и излила ему свои горести.

Черновые редакции книги (не изучавшиеся в связи с проблемой композиции) со всей очевидностью свидетельствуют, что внутренняя логика повествования обусловлена не желанием автора показать постепенное «прозрение» героя и превращение его в революционера, а целью обосновать выраженную в самом начале книги устремленность в будущее, веру в то, что оно зависит от «бурлака».

Интересен в этой связи отрывок о дорогах, исключенный из окончательной редакции одной из самых первых глав книги («Тосна»). Смысл его в том, что дороги благоустраиваются стараниями наместников только к моменту проезда по ним «государя». В остальное же время они «непроходимы». Это и понятно: «В самодержавном правлении Государь подобен солнцу в естестве: где оно греет, там есть и жизнь; где его нет, там все умирает...» Эта «жизнь» в «лучах», исходящих от «государя», — показная.

Почему исключено это сравнение монарха с солнцем? Да потому, что оно польстило бы Екатерине II и создавало бы впечатление, что путешественник восхищен ею, критикуя пока (в начале пути) только наместников. Радищев же не отделяет себя от героя, и потому исключает этот отрывок.

¹² Радищев А. Н. Полн. собр. соч., т. 1, с. 151.

В главе «Спасская Полесь» не нужно принимать за обращение к монарху (как это делает Г. П. Макогоненко) восклицание путешественника: «О богочеловек! Почто писал ты закон твой для варваров. Они крестятся во имя твое, кровавые приносят жертвы злобе. Почто ты для них мягкосерд был?..» Судя по написанной в Петропавловской крепости повести «Филарет милостивый», богочеловеком Радищев называл Иисуса Христа: «Послушай словес Христовых, и кого он учил блаженным быти: Блаженны нищие духом, блаженны кроткия, блаженны алчущия и жаждущия правды... Радуйтесь и веселитесь, глаголет богочеловек...»¹³. Поэтому нет никаких оснований видеть в главе «Спасская Полесь» проявление монархических иллюзий путешественника.

Можно было бы продолжить перечисление и комментирование фрагментов текста произведения, подтверждая методологическое значение тезиса Д. С. Лихачева об отыскании в творческой истории произведения нескольких «точек опоры» для правильного решения проблемы композиции, но объем данной работы вынуждает к менее детальному анализу разных редакций «Путешествия».

В начальной редакции отсутствовали посвящение, пространное примечание к главе «Чудово», рассказы о наместнике — любителе устриц («Спасская Полесь»), семинаристе и масонском учении («Подберезье»), купеческой семье («Новгород»), свадьбе Дурындина («Зайцово»), а также «Краткое повествование о происхождении цензуры» («Тверь») и «Слово о Ломоносове». Ода «Вольность» в цензурной рукописи была представлена всего 28 строфами, за которыми следовала поэма «Творение мира». Заканчивалась книга рассказом о самоубийце и называлась просто «Путешествие».

В окончательной редакции Радищев исключил упомянутый отрывок о дорогах и о государе-«солнце» из главы «Тосна», поэтому «Творение мира» из главы «Тверь», размышления путешественника перед въездом в Москву («Завидово»), рассказ о самоубийце из главы «Черная Грязь» и ряд других фрагментов. Дополнилась же книга перечисленными выше отрывками и главами, отсутствовавшими в начальной редакции и новыми строфами оды «Вольность».

Каждый внимательный исследователь согласится, что купюры и «включения» усиливали автобиографическое начало в книге, авторское «я» Радищева. При этом от редакции к ре-

¹³ Там же, с. 401.

дакции благодаря этой ясно выраженной авторской позиции все более гармоничным становилось соотношение формы и содержания произведения. Внимание Радищева было сосредоточено на исходном, кульминационном и финальном моментах повествования. Как писатель (а Радищев на следствии недвусмысленно и не только в целях «самозащиты» сказал, что он хотел «прослыть хорошим писателем»), автор «Путешествия» не мог не стремиться к тому, чтобы эти моменты достаточно впечатляюще были выражены и выделены в общей структуре произведения. Ему важно было, как он сам заявил в посвящении, дать «изображенне мысли», ее движение композиционно.

Как видно из сопоставления списков Б и В (воспроизводивших «сводную» редакцию книги) и печатного текста с цензурной рукописью, в эти списки не вошли некоторые крупные отрывки из ряда глав произведения. Они исключены Радищевым после получения рукописи из цензуры. Вместе с тем «Слово о Ломоносове», которого в цензурной рукописи не было, в списках есть. Следовательно, к моменту первой значительной правки решено было включить в книгу «Слово о Ломоносове». Самый общий ответ на вопрос о мотивах этого решения дал сам Радищев: прежний конец «Путешествия» (рассказ о самоубийце) показался ему «дурен», потому что он оставлял гнетущее впечатление. Тем более что ему предсказывали главы «Пешки» и «Черная Грязь», в которых говорилось о беззащитности, бесправии, забитости крестьян и неограниченном произволе помещиков. Вторая из этих глав заканчивалась тяжелым «вздохом» путешественника: «О! горестная участь миллионов! конец твой сокрыт еще от взора и вночат моих...»

«Словом о Ломоносове» Радищев снимал настроение безысходности, славя «заслугу к обществу», показывая «великого мужа», вышедшего из народной «толщи». Это возвращало мысль читателя (через главы «Черная Грязь» и «Пешки») к главе «Городня», где прозвучало обнадеживающее пророчество о «великих мужах», которых выдвинут из своей среды рабы, когда поднимутся на «бесчеловечных своих господ». Ванюша из «Городни» и Ломоносов из «Слова...» — это люди, которые пробуждали веру Радищева в будущее, а он внушал ее читателям. Ясно, что при прежней концовке книга оставляла бы иное впечатление.

Решение подчинить «Слово о Ломоносове» жанру путешествия, «озарившее» Радищева на этом этапе работы, имело

принципиальное значение. Все последующие изменения в композиции произведения во многом предопределялись таким решением и одновременно соразмерялись с ним, оценивались с высоты и точки зрения нового жизнеутверждающего финала путешествия. С момента включения «Слова о Ломоносове» в произведение вступал в силу, так сказать, закон саморазвития художественной структуры. Коль скоро концовка произведения претерпела качественное изменение, все предшествующее повествование должно было «переорганизоваться», «ожить» и «двинуться» к этому финалу. Поэтому и последовал затем второй этап существенных композиционных изменений: исключение ряда других отрывков, сокращение глав (например, «Тосны» и «Твери») и дополнение книги новыми отрывками.

Списки Б и В копировали протограф, который пока еще сохранял в себе текст, намеченный на втором этапе к сокращению и исключению, одновременно вобрав уже заготовленные дополнения. Следовательно, решение сократить и частично пересказать оду «Вольность», исключить «Творение мира» и провести другие, связанные с этим, композиционные изменения было принято уже после того, как «Слово о Ломоносове» «вписалось» в структуру книги и «оживило» ее финал. Необходимость жизнеутверждающего финала продиктована идейно-художественной логикой развития авторской мысли и стремлением писателя к завершенности повествования.

Другими дополнениями Радищев особенно усиливает звучание двух глав — «Спасской Полести» и «Твери», делая их кульминационными в повествовании. Его замысел приковать к ним внимание вполне удастся. Наиболее сильное впечатление на современников произвели именно они, что засвидетельствовано отзывами читателей и материалами следственного дела. К «Спасской Полести» стягиваются сатирические «нити» предшествующего повествования, отсюда широко и свободно, стремительно, все более нарастая, льется «поток» прогнозирующих революционных размышлений, выводов и призывов автора; она так же кульминационно возвышается над «окрестными» главами в первой половине книги, как и ода «Вольность» — во второй половине. Это — два резонирующих между собой идейно-художественных «концентра», которые «озвучивают» повествовательное пространство вокруг, формируют определенную точку зрения на факты предшествующие и последующие. Уже этим выделением обеспечивается цельность повествования в крупном плане.

Предисловием вначале и «Словом о Ломоносове» в конце

Радищев придает произведению перспективную устремленность и композиционную законченность. Сюжетно путешествие, как и в ранней редакции, заканчивается в Москве; с точки зрения композиционной, путь для дальнейшего логического «движения» мыслей читателя открывается в будущее. Об этом говорят и финальные слова произведения: «Вот как понимаю я действия великия души над душами современников или потомков; вот как я понимаю действие разума над разумом <...>» И автор на время прощается с читателем, надеясь на новые встречи с ним в будущем.

Так Радищев «конструировал» мир художественного произведения для выражения той самой «истины» о страданиях человечества и путях освобождения от них, о которой в посвящении сказано в самой общей форме. Книга своеобразно воспроизводит длительный и сложный путь, пройденный самим Радищевым в период многолетней работы над произведением. Она разоблачает иллюзии современников, открывает глаза тем из них, в ком он хотел видеть своих «сочувственников». Ее герой — «alter ego» Радищева, и различие между ними состоит не в том, что первый — «либерал», а второй революционер, а в художественной условности воплощения автобиографического материала. Специфика же этой условности может быть раскрыта и определена лишь путем систематического сопоставительного анализа содержания «Путешествия» и конкретной исторической основы, на которой оно возникло.

П Р И Л О Ж Е Н И Я

ПЕЧАТНЫЕ ТРУДЫ ЕВГРАФА ИВАНОВИЧА ПОКУСАЕВА *

1932

Юным ударникам. Рабочая книга по русскому языку для 3-го года обучения нач. школы. Саратов, Нижневолж. краев. изд-во, 1932. 64 с. Совм. с О. П. Кузнецовой и З. Ф. Махоновой.

Юным ударникам. Учебник по русскому языку для 3-го года обучения в нач. школе. Саратов, Нижневолж. крайгиз, 1932. 103 с. Совм. с З. Ф. Махоновой.

1933

Нижневолжская краевая учебная книга. 3-й и 4-й годы обучения. Сталинград, Нижневолж. крайгиз, 1933. 172 с. Совм. с И. Кравченко и др.

Нижневолжская краевая учебная книга. 3-й, 4-й и 5-й годы обучения. Астрахань — Сталинград, Нижневолж. крайгиз, 1933, 140 с. Совм. с И. Кравченко и др. На казах. яз.

То же. 132 с. На татар. яз.

Чудесная машина. Сталинград, Нижневолж. краев. изд-во, 1933. 72 с. с илл. (Краев. детско-юношеская б-ка).

1934

Горючий камень. Рассказ о савельевских сланцах. Для детей сред. и старш. возраста. Саратов, Саратов. крайгиз, 1934. 49 с. с илл. Совм. с А. П. Медведевым.

* Список печатных трудов и литературы о жизни и трудах Е. И. Покусаева составили Ю. Н. Борисов, А. Я. Ильина, В. В. Прозоров. Библиографическая редакция А. Я. Ильиной, Т. В. Ошаровой.

Парад машин. Сталинград, Сталгиз, 1934, 44 с. с илл. (Юношеская б-ка).

То же. Изд. 2-е. 43 с. с илл. (Юношеская б-ка).

Учебная книга Саратовского и Сталинградского краев. 3-й и 4-й годы обучения. Изд. 2-е, доп. и испр. Сталинград, Сталингр. крайгиз, 1934, 128 с. Совм. с И. Кравченко и др.

Чудесная машина. Изд. 2-е. Сталинград, Крайгиз, 1934. 76 с. (Юношеская б-ка).

1937

Ловкий Еремка и другие сказки. (Из сказок Саратовской области)/Обработка Е. Покусаева. Саратов, Облгиз, 1937. 30 с.

1938

Горючий камень. Очерки о Савельевском сланцевом руднике. Изд. 2-е, перераб. Саратов, Облгиз, 1938. 44 с. с илл. Совм. с А. П. Медведевым.

1939

«Губернские очерки» М. Е. Салтыкова-Щедрина и обличительная беллетристика 50-х годов XIX в. Дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Саратов, 1939. 227 с. [Рукопись]¹.

Русская литература. Хрестоматия для IX класса нем. сред. школы/ Сост.: А. П. Медведев и Е. И. Покусаев. Под ред. проф. А. П. Скафтымова. Энгельс, 1939, 412 с.

Чернышевский и Салтыков-Щедрин.— Коммунист (Саратов), 1939, 27 окт.

1940

«Губернские очерки» Щедрина и обличительная беллетристика 50-х годов в оценке Чернышевского и Добролюбова.— Учен. зап. Сарат. пед. ин-та, 1940, вып. 5, с. 32—84.

1941

Патриотизм великой русской литературы.— Коммунист (Саратов), 1941, 31 июля.

«Сказки» Салтыкова-Щедрина. [Вступ. статья и коммент.].— В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Сказки. Саратов, Облгиз, 1941, с. 3—8, 129—144.

* Хранится в отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки Саратовского университета.

1947

Спецсеминары — школа самостоятельной работы.— Сталинец (Сарат. ун-т), 1947, 23 апр.

1948

Белинский и журналистика.— Коммунист (Саратов), 1948, 20 июня.

Д. И. Писарев. [К 80-летию со дня смерти].— Коммунист (Саратов), 1948, 16 июля.

Н. Г. Чернышевский и М. Е. Салтыков-Щедрин.— Учен. зап. Сарат. ун-та, 1948, т. 19, с. 35—101.

О творчестве саратовских поэтов.— Коммунист (Саратов), 1948, 28 ноября.

Щедрин и устное народное творчество.— Учен. зап. Сарат. ун-та, 1948, т. 20, с. 132—157.

Рец.: Книга о великом демократе. [Скафтымов А. П. Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского. Изд. 2-е, испр. и доп. Саратов, 1947].— Коммунист (Саратов), 1948, 28 янв.

Рец.: «Литературный Саратов» (Девятая книга).— Коммунист (Саратов), 1948, 19 сент.

1949

Радищев и русская культура. [К 200-летию со дня рождения А. Н. Радищева].— Коммунист (Саратов), 1949, 31 авг.

Рец.: «Н. Г. Чернышевский в Саратове». [Чернышевская Н. М. Н. Г. Чернышевский в Саратове. Детские и юношеские годы. Саратов, 1948].— Коммунист (Саратов), 1949, 15 марта.

Рец.: «Крутояр» [Боровиков Г. Крутояр. Саратов, 1949].— Коммунист (Саратов), 1949, 13 ноября.

1950

Н. Г. Чернышевский в Саратове. [Обзор книг Н. М. Чернышевской].— Лит. Саратов, 1950, кн. 12, с. 146—152.

Рец.: «Недра» [Неводов Б. Недра. М., 1950].— Коммунист (Саратов), 1950, 24 мая.

Рец.: Новая книга о Н. Г. Чернышевском [Чернышевская Н. М. Н. Г. Чернышевский в Саратове. Саратов, 1949].— Коммунист (Саратов), 1950, 1 апр.

Рец.: Новая поэма В. Богатырева «Хозяева земли».— Лит. Саратов, 1950, кн. 11, с. 161—165.

Рец.: Труд как творчество. [О книге А. Волошина «Земля Кузнецкая»].— Коммунист (Саратов), 1950, 31 авг.

Ред.: Лит. Саратов. Альманах Саратов. отд-ния Союза сов. писателей/ Ред. коллегия:... Е. Покусаев. 1950, кн. 12. 208 с.

1951

Великий русский сатирик. [К 125-летию со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина].— Коммунист (Саратов), 1951, 26 янв.

Заметки о языке произведений саратовских писателей.— Коммунист (Саратов), 1951, 12 апр.

Ред.: Лит. Саратов. Альманах саратов. отд-ния Союза сов. писателей/ Ред. коллегия:... Е. Покусаев. 1951, кн. 13. 224 с.

Ред.: То же, кн. 14. 239 с.

Ред.: То же, кн. 15. 172 с.

1952

Белинский и русская журналистика.— Учен. зап. Саратов. ун-та, 1952, т. 31, с. 3—48.

То же.— В кн.: Наследие Белинского. М., Сов. писатель, 1952, с. 328—369.

Великий русский писатель. [К 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя. Критико-биографический очерк].— Коммунист (Саратов), 1952, 12, 14, 16, 19, 21 февр.

О взыскательности великого писателя. [К 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя].— Лит. Саратов, 1952, кн. 16, с. 84—92.

Рец.: Академическое издание сочинений Н. В. Гоголя.— Сов. книга, 1952, № 2, с. 93—99.

Рец.: Макашин С. Салтыков-Щедрин. Биография. Изд. 2-е. М., 1951.— Сов. книга, 1952, № 1, с. 94—98.

Рец.: Юбилейная литература о Гоголе.— Сов. книга, 1952, № 8, с. 84—87.

Ред.: Лит. Саратов. Альманах Саратов. отд-ния Союза сов. писателей/ Ред. коллегия:... Е. Покусаев. 1952, кн. 16. 116 с.

Ред.: То же, 1952, кн. 17. 124 с.

Ред.: Учен. зап. Саратов. ун-та, 1952, т. 31. Сб. статей, посв. В. Г. Белинскому/ Редколлегия: Е. И. Покусаев (председатель) и др.. 306 с.

1953

Н. Г. Чернышевский. [Критико-биографический очерк]. Саратов, Кн. изд-во, 1953. 124 с.

Великий революционер-демократ [Н. Г. Чернышевский].— Новая Волга (Саратов), 1953, кн. 18, с. 122—144.

Великий русский демократ. [К 125-летию со дня рождения

Н. Г. Чернышевского. Критико-биографический очерк].— Коммунист (Саратов), 1953, 25 июня, 3, 9, 11 июля.

Открытие в Саратове памятника Н. Г. Чернышевскому. Речь Е. И. Покусаева.— Коммунист (Саратов), 1953, 28 июля.

Рец.: Литература и краеведение. [Обзор книг о Чернышевском К. Ерымовского, Ф. Майского, Н. Чернышевской].— Сов. книга, 1953, № 2, с. 94—95.

Рец.: Новая Волга. Альманах Саратов. отд-ния Союза сов. писателей/Ред. коллегия:... Е. Покусаев. 1953, кн. 18, 183 с.

Рец.: То же, кн. 19. 231 с.

Рец.: Учен. зап. Саратов. ун-та, 1953, т. 33. Вып. филол./Ред. коллегия: Е. И. Покусаев (председатель) и др.. 190 с.

1954

Рец.: Новая Волга. Альманах Саратов. отд-ния Союза сов. писателей/ Ред. коллегия:... Е. Покусаев. 1954, кн. 20. 319 с.

Рец.: То же, кн. 21. 219 с.

Рец.: Учен. зап. Саратов. ун-та, 1954, т. 41, вып. филол./ Ред. коллегия: Е. И. Покусаев (председатель) и др. 266 с.

1955

Н. Г. Чернышевский. Критико-биографический очерк. Изд. 2-е, доп. Саратов, Кн. изд-во, 1955. 128 с.

Драматургическая концепция Н. В. Гоголя.— Науч. ежег. Саратов. ун-та за 1954 г. Саратов, 1955, с. 158—162.

Из наблюдений над стилем «Господ Головлевых» Щедрина.— Там же, с. 174—176.

Мастерство художника-сатирика. (Из наблюдений над стилем «Господ Головлевых»).— Новая Волга (Саратов), 1955, кн. 23, с. 170—191.

Рец.: Эльсберг Я. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1953.— Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1955, т. 14, вып. 6, с. 573—577.

Рец.: Науч. ежег. Саратов. ун-та за 1954 г. Филол. факультет. Отд. оттиск, отд. 3/Редколлегия: Е. И. Покусаев (председатель) и др. Саратов, 1955. 103 с.

Рец.: Новая Волга. Лит.-худож. и обществ.-полит. альманах саратов. отд-ния Союза писателей СССР/ Ред. коллегия:... Е. Покусаев. 1955, кн. 22. 252 с.

Рец.: То же, 1955, кн. 23. 255 с.

Рец.: Учен. зап. Саратов. ун-та, 1955, т. 53. Вып. филол./ Ред. коллегия: Е. И. Покусаев (председатель) и др. 248 с.

1956

Вечно живые традиции. [К 145-летию со дня рождения В. Г. Белинского].— Коммунист (Саратов), 1956, 13 июня.

И. А. Салов. [Вступ. статья].— В кн.: Салов И. А. Повести и рассказы. Саратов, Кн. изд-во, 1956, с. 3—13.

[Подготовка текста и коммент.].— Там же, с. 14—328.

Рец.: Художник или теоретик? [Кирпотин В. Я. М. Е. Салтыков-Щедрин. М., 1955].— Лит. газ., 1956, 2 авг.

Ред.: Новая Волга. Лит.-худож. и обществ.-полит. альманах Сарат. отд-ния Союза писателей СССР/ Ред. коллегия:... Е. Покусаев. 1956, кн. 24. 287 с.

Ред.: То же, кн. 25. 210 с.

1957

Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, Кн. изд-во, 1957. 272 с.

Идейно-творческий путь Салтыкова-Щедрина в шестидесятые и семидесятые годы. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени д-ра филол. наук. Л., 1957. 49 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит.).

«Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина.— Учен. зап. Сарат. ун-та, 1957, т. 56, с. 367—417.

«Господа ташкентцы» Салтыкова-Щедрина.— В кн.: Русская литература. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1957, с. 205—248. (Труды отдела новой рус. лит. АН СССР, вып. 1).

Н. В. Успенский. [Вступ. статья].— В кн.: Успенский Н. В. Повести, рассказы и очерки. М., Гослитиздат, 1957, с. 3—24.

Ред.: Новая Волга. Лит.-худож. и обществ.-полит. альманах Сарат. отд-ния Союза писателей СССР/ Ред. коллегия:... Е. Покусаев. 1957, кн. 26. 276 с.

Ред.: То же, кн. 27. 255 с.

Ред.: Учен. зап. Сарат. ун-та, 1957, т. 56, вып. филол. В честь заслуженного деятеля науки РСФСР доктора филологических наук профессора Александра Павловича Скафтымова/ Ред. коллегия:... Е. И. Покусаев (председатель). 492 с.

1958

Вместе со всем народом.— Коммунист (Саратов), 1958, 1 янв.

Психологический анализ в рассказе Салтыкова-Щедрина «Больное место». — В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX вв. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, с. 213—222.

Салтыков-Щедрин в «Современнике» в 1864 г. (Эпизод из

внутриредакционных отношений). — Науч. ежег. Сарат. ун-та за 1955 г. Саратов, 1958, с. 31—35.

Памяти Чернышевского. — Советско-китайская дружба, 1958, № 30, с. 15—17. На кит. яз.

Рец.: «Раздумье» Г. Коновалова. — Коммунист (Саратов), 1958, 21 марта.

Ред.: Жук А. Сатирический роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Саратов, Изд-во Сарат. ун-та, 1958. 136 с.

Ред.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, вып. 1/Под ред. Е. И. Покусаева (отв. ред.), Ю. Г. Оксмана, А. П. Скафтымова. Саратов, Кн. изд-во, 1958. 542 с.

1959

Великий русский писатель. 150 лет со дня рождения Н. В. Гоголя. (Из публичной лекции, прочитанной доктором филологических наук профессором Саратовского университета Е. И. Покусаевым). — Заря молодежи (Саратов), 1959, 1 апр.

Гоголь об «истинно общественной» комедии. — Рус. лит., 1959, № 2, с. 31—44.

На подъеме. [К 50-летию Г. И. Коновалова]. — Новая Волга (Саратов), 1959, кн. 30, с. 73—75.

Общественно-сатирический роман Салтыкова-Щедрина. [Вступ. статья. — Примеч.]. — В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Современная идиллия. М., Гослитиздат, 1959, с. 3—26, 347—351.

Полемические страницы «Истории одного города». — В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, с. 249—255.

Рец.: Труды ученого о русской литературе. [Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958]. — Рус. лит., 1959, № 3, с. 222—224.

Рец.: Ценный вклад в советскую щедриниану. [М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1957]. — Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1959, т. 18, вып. 2, с. 180—183.

Ред.: Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959. 644 с.

Ред.: Учен. зап. Сарат. ун-та, 1959, т. 67. Вып. филол., посв. 50-летию университета. 1909—1959/Редколлегия: Е. И. Покусаев и др. 289 с.

1960

Николай Гаврилович Чернышевский. Очерк жизни и творчества. Пособие для учителей. М., Учпедгиз, 1960. 213 с.

На подъеме. Заметки о творчестве Г. Коновалова. — В кн.: О творчестве товарищей. Литературно-критические статьи и заметки о писателях Саратова. Саратов, Кн. изд-во, 1960, с. 25—45.

Рец.: Пафос исследования. [Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочки» А. С. Пушкина к «Запискам охотника» И. С. Тургенева. Саратов, 1959]. — Коммунист (Саратов), 1960, 21 июля. Совм. с Т. И. Усакиной.

Рец.: Эстетика Белинского. [Лаврецкий А. Эстетика Белинского. М., 1959]. — Лит. и жизнь, 1960, 19 авг.

1961

Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского в трудах саратовских ученых. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1961, вып. 2, с. 305—324. Совм. с И. В. Порохом.

Роман Г. Коновалова «Истоки». [Послесл.]. — В кн.: Коновалов Г. Истоки. Роман. Саратов, Кн. изд-во, 1961, с. 421—424.

Рец.: J. G. Oksman — ein hervorragender Repräsentant der sowjetischen Literaturwissenschaft (Zu einem neuen Sammelband Oksmans). [Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочки» А. С. Пушкина к «Запискам охотника» И. С. Тургенева. Саратов, 1959]. — Zeitschrift für Slawistik, 1961, Bd. VI, N. 3, S. 452—461. Совм. с Т. И. Усакиной и Г. Цигенгайстом.

Рец.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 2. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1961, 332 с.

1962

После крушения революционной ситуации. (Салтыков-Щедрин и наследство шестидесятников). — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Изд-во Саратов. ун-та, 1962, вып. 3, с. 151—180.

Рец.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 3. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1962. 383 с. Совм. с Н. М. Чернышевской.

1963

Революционная сатира Салтыкова-Щедрин. М., Гослитиздат, 1963. 470 с.

Алексей Михайлович Жемчужников. [Вступ. статья]. — В кн.: Жемчужников А. М. Избранные произведения. М., Сов. писатель, 1963, с. 5—60. [Б-ка поэта. Большая серия].

[Подготовка текста. — Примеч.]. — Там же, с. 61—336, 339—401.

М. Е. Салтыков-Щедрин. — В кн.: История русской литературы XIX века/Под ред. С. М. Петрова. М., Просвещение, 1963, т. 2, с. 400—452.

«Помпадуры и помпадурши» Салтыкова-Щедрина. — В кн.: Вопросы славянской филологии. К V Международному съезду славистов. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1963, с. 118—138.

Рец.: Актуальное теоретическое исследование. [Петров С. М. Проблемы реализма в художественной литературе. М., 1962]. — Рус. лит., 1963, № 2, с. 241—245.

Рец.: Серьезная тема и ее воплощение. [Иванов А. И. Роль мировоззрения в творчестве писателя. Саратов, 1963]. — Вопр. лит., 1963, № 4, с. 200—207. Совм. с А. А. Жук.

Рец.: Вопросы славянской филологии. К V Международному съезду славистов. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1963. 312 с.

1964

Рец.: Содержательно и интересно. [Храпченко М. Лев Толстой как художник. М., 1963]. — Знамя, 1964, № 7, с. 244—245.

Рец.: Русские писатели в Саратовском Поволжье. Саратов, Приволж. кн. изд-во, 1964. 315 с.

От редактора. — Там же, с. 3—7.

1965

[Вводная статья к примеч.]. — В кн.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. М. — Л., Наука, 1965, т. 9., с. 453—457.

Заметки о лекции. — В кн.: О типе, характере и назначении лекции. Материалы к IV общеуниверситетской методической конференции. Саратов, 1965, с. 40—44.

М. Е. Салтыков-Щедрин. (Очерк творчества). — В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1965, т. 1, с. 9—68.

Рец.: «Ученая республика». [Базанов В. Ученая республика. Л., 1964]. — Вопр. лит., 1965, № 9, с. 215—217.

Рец.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 4. Изд-во Саратов. ун-та, 1965. 284 с.

Рец.: Прозоров В. В. О художественном мышлении писателя-сатирика. Наблюдения над творческим процессом М. Е. Салтыкова-Щедрина. Изд-во Саратов. ун-та, 1965, 88 с.

Ред.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Т. 9 М.—Л., Наука, 1965. 560 с.

Ред.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т./Ред. коллегия: А. С. Бушмин, В. Я. Кирпотин, С. А. Макашин (гл. ред.), Е. И. Покусаев. М., Худож. литература, 1965—1977.

1966

[Вводная заметка к примеч.]. — В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1966, т. 4, с. 523—524.

[Подготовка текста. — Примеч.]. — Там же. Совм. с И. В. Порохом].

Текст повести «Каплуны» (полная редакция), с. 245—259.

Примечания, с. 564—573.

Рец.: Оригинальное исследование. [Кузнецов Ф. Журнал «Русское слово». М., 1966]. — Рус. лит., 1966, № 3, с. 217—220.

Ред.: Волга. Ежемес. лит.-худож. и обществ.-полит. журнал. Орган Союза писателей РСФСР и Саратов. отд-ния Союза писателей СССР. Саратов, Приволж. кн. изд-во, 1966—1977.

Член редколлегии в 1966—1977 гг.

1967

Н. Г. Чернышевский. Очерк жизни и деятельности. Изд. 4-е, испр. и доп. Саратов, Приволж. кн. изд-во, 1967, 256 с.

Советская литературная наука и классическое наследие. [Ответы на вопросы редакции журнала «Вопр. лит.»: П. Берков, Я. Билинкис, Д. Благой... Е. Покусаев и др.]. — Вопр. лит., 1967, № 9, с. 3—73.

Рец.: Библиографические раздумья. [Библиография литературы о М. Е. Салтыкове-Щедрине. 1918—1965/Сост. В. Н. Баскаков. М.—Л., 1966]. — Волга (Саратов), 1967, № 3, с. 161—163.

Рец.: У истоков нового творческого метода. [Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966]. — Волга (Саратов), 1967, № 1, с. 164—173.

Ред.: Пиксанов Н. К. Крестьянское восстание в «Вадиме» Лермонтова. Саратов, Приволж. кн. изд-во, 1967. 88 с.

1968

Александр Павлович Скафтымов. [Некролог]. — Науч. докл. высш. школы. Филол. науки, 1968, № 4, с. 124—125. Совм. с В. П. Воробьевым.

[Вводная заметка к тому]. — В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1968, т. 6, с. 563—565.

[Коммент. к хроникальному обзору «Наша общественная жизнь». V. Сентябрь 1863 года. VII. Декабрь 1863 года]. — Там же, с. 603—607, 626—629. Совм. с Г. Ф. Самосюк.

О Татьяне Усакиной. [Вступ. статья]. — В кн.: Усакина Т. И. История, философия, литература. (Середина XIX века). Саратов, Приволж. кн. изд-во, 1968, с. 5—8.

Слово прощания. [Памяти А. П. Скафтымова]. — Ceskoslovenska rusistika, 1968, roč. 13, № 5, S. 318—320.

Ред.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 5. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1968. 215 с.

От редактора. — Там же, с. 3—4.

Ред.: М. Е. Салтыков-Щедрин в портретах, иллюстрациях, документах/Сост. В. Н. Баскаков. Л., Просвещение, 1968. 346 с.

1969

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. Биография писателя. Пособие для учащихся. М.—Л., Просвещение, 1969. 128 с. Совм. с В. В. Прозоровым.

Искусство быть исследователем. — Заря молодежи (Саратов), 1969, 20 дек.

Об идейно-художественной концепции рассказа А. П. Чехова «Враги». — В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Сб. статей к 90-летию Н. К. Пиксанова. Л., Наука, 1969, с. 183—190.

Салтыков М. Е. (Салтыков-Щедрин). — Сов. ист. энциклопедия. Т. 12. М., 1969, стб. 492—494. Библиогр.: 12 назв.

Рец.: Мужественная, честная книга. [О книге Н. Дубова «Горе одному»]. — Волга (Саратов), 1969, № 1, с. 151—153.

Рец.: Полувековой опыт науки. [Советское литературоведение за пятьдесят лет. М., 1967]. — Вопр. лит., 1969, № 1, с. 189—197.

Рец.: Расправа. [Дело Чернышевского. Сб. документов. Саратов, 1968]. — Коммунист (Саратов), 1969, 23 марта.

1970

Александр Павлович Скафтымов. — Вопр. лит., 1970, № 9, с. 114—128. Совм. с А. А. Жук.

Одна из великих исторических заслуг российского пролетариата. (К вопросу о ленинском принципе партийности). — Рус. лит., 1970, № 1, с. 43—53.

Характеры, замешанные жизнью. [О творчестве Г. Коновалова]. — Сов. Россия, 1970, 5 янв.

Шедевр социальной сатиры. [Вступ. статья]. — В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Господа Головлевы. М., Худож. литература, 1970, с. 3—24.

Рец.: Бойцы из «Русского слова». [Кузнецов Ф. Публицисты 1860-х годов. Круг «Русского слова». Григорий Благодетлов, Варфоломей Зайцев, Николай Соколов. М., 1969]. — Лит. газ., 1970, 23 сент., с. 5.

Рец.: Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969. — Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., 1970, т. 29, вып. 6, с. 546—549.

Рец.: Никитина Е. П. Русская поэзия на рубеже двух эпох. Ч. I. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1970. 205 с.

1971

Жемчужники А. М. — В кн.: Русские писатели. Биобиблиографический словарь. М., Просвещение, 1971, с. 322—324.

М. Е. Салтыков-Щедрин. — В кн.: История русской литературы XIX века./Под ред. С. М. Петрова. Изд. 2-е. М., Просвещение, 1971, т. 2, ч. 2, с. 34—74.

О собирательных типах салтыковской сатиры. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л., Наука, 1971, с. 213—219.

Ценнейшее мемуарное свидетельство о Льве Толстом. — В кн.: Страницы истории русской литературы. К 80-летию чл.-кор. АН СССР Н. Ф. Бельчикова, М., Наука, 1971, с. 324—329.

Рец.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 6. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1971, 288 с.

От редактора. — Там же, с. 3—6.

Рец.: Освободительное движение в России. Межвуз. науч. сб. Вып. I/Ред. коллегия: ...проф. Е. И. Покусаев и др. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1971, 136 с.

Рец.: То же. Вып. 2, 1971, 145 с.

Рец.: Паклина Л. Я. Искусство иносказательной речи. Эзоповское слово в художественной литературе и публицистике. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1971, 60 с.

1972

Александр Павлович Скафтымов. [Вступ. статья]. — В кн.: Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., Худож. литература, 1972, с. 3—22. Совм. с А. А. Жук.

«Господа Головлевы». [Вводная статья к примеч.]. — В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., Худож. литература, 1972, т. 13, с. 654—671. Совм. с В. В. Прозоровым.

Ред.: Макаровская Г. В. Типы исторического повествования. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1972, 236 с.

Сост.: Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., Худож. литература, 1972, 543 с.

Ред.: Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., Высш. школа (Мин-во высш. и сред. спец. образования СССР), 1972—1977.

1973

Одна из великих исторических заслуг российского пролетариата. (К вопросу о ленинском принципе партийности). — В кн.: Методологические вопросы литературной науки. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1973, с. 11—27.

Публицистика Григория Коновалова. — Коммунист (Саратов), 1973, 25 февр.

Роман «Истоки» Г. Коновалова. [Послесл.] — В кн.: Коновалов Г. Истоки. Кишинев, 1973, с. 602—606. На молд. яз.

Страничка о своей работе. [Ответ на анкету журнала «Вопр. лит.»]. — Вопр. лит., 1973, № 8, с. 300—301.

Рец.: Публицистика Григория Коновалова. [Коновалов Г. Тугие крылья таланта. Саратов, 1972]. — Волга (Саратов), 1973, № 7, с. 178—180.

Рец.: Особый литературоведческий жанр. [Макашин С. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860-х годов. М., 1972]. — Вопр. лит., 1973, № 10, с. 253—257.

Ред.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., в 30-ти т. Т. 5. М., Наука, 1973, 407 с.

Ред.: Методологические вопросы литературной науки. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1973, 213 с.

От редактора. — Там же, с. 3—7.

Ред.: Освободительное движение в России. Межвуз. науч. сб. Вып. 3/Ред. коллегия: ...проф. Е. И. Покусаев и др. Изд-во Саратов. ун-та, 1973. 114 с.

1974

М. Е. Салтыков-Щедрин. — В кн.: История русской литературы XIX века (вторая половина)/Под ред. С. М. Петрова. Изд. 3-е. М., Просвещение, 1974, с. 291—330.

Народно-поэтическая Хатынь. — Волга (Саратов), 1974, № 7, с. 176—178.

Ред.: Вопросы поэтики литературы и фольклора/Ред. коллегия: проф. С. Г. Лазутин (науч. ред) ...проф. Е. И. Покусаев и др. Изд-во Воронеж. ун-та, 1974. 152 с.

1975

«Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. М., Худож. литература, 1975. 119 с. (Массовая историко-лит. б-ка).

Вечно живое учение. К 70-летию со дня опубликования статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». — Полит. агитация (Саратов), 1975, № 22, с. 22—25.

Чернышевский Н. Г. — Краткая лит. энциклопедия. М., 1975, т. 8, стб. 466—476.

Публицистика Григория Коновалова. — В кн.: Наши современники. Сб. критических статей. Саратов, Приволж. кн. изд-во, 1975, с. 43—48.

Салтыков-Щедрин в советском литературоведении. — Рус. лит., 1975, № 4, с. 15—31.

Рец.: Вновь о романе. [Гура В. Роман и революция. М., 1973]. — Волга (Саратов), 1975, № 3, с. 173—176. Совм. с Е. П. Никитиной.

Рец.: Словарь литературоведческих терминов. [Словарь литературоведческих терминов/Ред. — сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974]. — Лит. в школе, 1975, № 1, с. 78—83. Совм. с Т. М. Акимовой и др.

Ред.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 7. Изд-во Саратов. ун-та, 1975. 213 с

От редактора. — Там же, с. 3—4.

Ред.: Освободительное движение в России. Межвуз. науч. сб. Вып. 4/Ред. коллегия: ...проф. Е. И. Покусаев и др. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1975, 119 с.

Ред.: То же. Вып. 5. 148 с.

Ред.: Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Изд-во Саратов. ун-та, 1975. 211 с.

1976.

Н. Г. Чернышевский. Очерк жизни и творчества. Пособие для учителей. Изд. 5-е, испр. и доп. М., Просвещение, 1976. 223 с. (Б-ка словесника).

Бессмертно слово гения. К 150-летию со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Правда, 1976, 26 янв.

Великий сатирик. — Молодая гвардия, 1976, № 1, с. 295—300.

Гениальный сатирик России. — Волга (Саратов), 1976, № 1, с. 157—163.

«Я люблю Россию до боли сердечной...» К 150-летию со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Рус. яз. в нац. школе, 1976, № 1, с. 58—64. совм. с В. В. Прозоровым.

Ред.: Вопросы поэтики литературы и фольклора/Ред. коллегия: проф. С. Г. Лазутин (науч. ред.) ...проф. Е. И. Покусаев и др. Изд-во Воронеж ун-та, 1976. 166 с.

Ред.: Революция. Жизнь. Писатель. Вопросы истории и теории советской литературы/Ред. коллегия: проф. А. М. Абрамов (науч. ред.). ...проф. Е. И. Покусаев и др. Изд-во Воронеж. ун-та, 1976. 124 с.

1977

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. Биография писателя. Пособие для учащихся. Изд. 2-е. Л., Просвещение, 1977. 160 с. Совм. с В. В. Прозоровым.

Ред.: Вопросы поэтики литературы и фольклора/Ред. коллегия: проф. С. Г. Лазутин (науч. ред.) ...проф. Е. И. Покусаев и др. Изд-во Воронеж. ун-та, 1977. 128 с.

Ред.: Вопросы филологии. Межвуз. сб./Редколлегия: ...проф. Е. И. Покусаев и др. Изд-во Ленингр. ун-та, 1977. 212 с.

Ред.: Освободительное движение в России. Межвуз. науч. сб. Вып. 6/Ред. коллегия: ...проф. Е. И. Покусаев и др. Изд-во Саратов. ун-та, 1977. 132 с.

1978

М. Е. Салтыков-Щедрин. — В кн.: История русской литературы XIX века (вторая половина)/Под ред. С. М. Петрова. Изд. 4-е. М., Просвещение, 1978, с. 293—333.

Расправа. [О книге «Дело Чернышевского»]. Публикация А. С. Вознесенской. Послесл. В. Прозорова. — Волга (Саратов), 1978, № 7, с. 116—120.

Ред.: Борисов Ю. Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия. (У истоков жанра). Изд-во Саратов. ун-та, 1978. 105 с.

Ред.: Демченко А. А. Научная биография Н. Г. Чернышевского. Ч. 1. Изд-во Саратов. ун-та, 1978. 333 с.

Ред.: Живые традиции. (Из истории и теории литературы). [К 100-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР Н. К. Пиксанова]. Изд-во Саратов. ун-та, 1978. 164 с.

Ред.: Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс/Ред. коллегия: проф. Б. Т. Удодов (науч. ред). ...проф. Е. И. Покусаев и др. Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. 161 с.

Ред.: Макаровская Г. В. «Медный всадник». Итоги и проблемы изучения. Изд-во Саратов. ун-та, 1978. 95 с.

Ред.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Межвуз. науч. сб. Вып. 8. Изд-во Саратов. ун-та, 1978. 279 с.

Ред.: Освободительное движение в России. Межвуз. науч. сб. Вып. 7/Ред. коллегия: ...проф. Е. И. Покусаев и др. Изд-во Саратов. ун-та, 1978. 113 с.

Ред.: То же. Вып. 8, 128 с.

1979

Ред.: Жук. А. А. Сатира натуральной школы. Изд-во Саратов. ун-та, 1979. 233 с.

ЛИТЕРАТУРА О ЖИЗНИ И ТРУДАХ Е. И. ПОКУСАЕВА

Бутылина Н. [Рец. на кн.:] Махонова З. Ф., Покусаев Е. И., Юным ударникам. Учебник по русскому языку для 3-го года обучения в начальной школе. Саратов, 1932.— Учеб.-пед. лит., 1932, № 16—17, с. 12—13.

Лановенко М. [Рец. на кн.:] Кузнецова О. П., Махонова З. Ф., Покусаев Е. И. Юным ударникам. Рабочая книга по русскому языку для 3-го года обучения начальной школы. Саратов, 1932.— Методика политехнической школы, 1932, № 9, с. 46—47.

Чирков Н. [Рец. на кн.:] Кузнецова О. П., Махонова З. Ф., Покусаев Е. И. Юным ударникам. Рабочая книга по русскому языку для 3-го года обучения начальной школы. Саратов, 1932.— Учеб.-пед. лит., 1932, № 1, с. 5—6.

Егоров П., Дахшлегер В., Горбунов Н. [Рец. на кн.:] Нижневолжская краевая учебная книга. 3-й и 4-й годы обучения. Сталинград, 1933. (Авт.: И. Кравченко, Е. Покусаев, П. Федосеев, П. Юдин). — Учеб.-пед. лит., 1933, № 11, с. 19—22.

Кислянский В. [Рец. на кн.:] Покусаев Е., Медведев А. Горючий камень. Рассказ о савельевских сланцах. Саратов, 1934.— Дет. лит., 1935, № 1, с. 14—15.

Путинцев В. А. [Рец. на:] Учен. зап. Саратов. ун-та, 1948, т. 19. Выпуск, посвящ. памяти Н. Г. Чернышевского.— Сов. книга, 1949, № 8, с. 104—108.

Советский ученый [Евграф Иванович Покусаев]. — Сталинец (Сарат. ун-т), 1952, 7 нояб.

Бушмин А. Научный вклад в щедриноведение. [Рец. на кн.: Покусаев Е. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1958]. — Рус. лит., 1958, № 3, с. 238—244.

Николаев П. Новые работы о Чернышевском. [Рец. на кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 1/Под ред. Е. И. Покусаева (отв. ред.), Ю. Г. Оксмана, А. П. Скафтымова. Саратов, 1958]. — Лит. и жизнь, 1958, 22 окт.

Порох И. Новый труд о Н. Г. Чернышевском. [Рец. на кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 1. Саратов, 1958]. — Коммунист (Саратов), 1958, 24 июля.

Пугачев В. Ценный сборник о Чернышевском. [Рец. на кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. I. Саратов, 1958]. — Рус. лит., 1958, № 4, с. 229—234.

Егоров Б., Лотман Ю. [Рец. на:] Учен. зап. Сарат. ун-та, 1957, т. 56. Вып. филол. В честь проф. А. П. Скафтымова. — Изв. АН СССР. Отд. лнг. лит. и яз., 1959, т. 18, вып. 6, с. 539—542.

О Е. И. Покусаеве, с. 540—541.

Журбина Е. Живые нити. Заметки о литературной науке в Саратове. — Вопр. лит., 1959, № 10, с. 238—244.

О работе кафедры русской литературы, возглавляемой Е. И. Покусаевым, с. 240—241.

Кузнецов Ф. Полемиическая монография. [Рец. на кн.: Покусаев Е. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957]. — Лит. и жизнь, 1959, 14 авг.

Лаврецкий А. Саратовский литературоведческий сборник. [Рец. на Учен. зап. Сарат. ун-та, 1957, т. 56. Вып. филол. В честь проф. А. П. Скафтымова]. — Вопр. лит., 1959, № 3, с. 213—219.

О Е. И. Покусаеве, с. 217—218.

Николаев М. П. Н. Г. Чернышевский. Семинирий. Изд. 2-е, перераб. и доп. Л., Учпедгиз, 1959. 245 с.

О Е. И. Покусаеве, с. 45, 54, 55, 95.

Саратовский университет. 1909—1959. Саратов, 1959. 289 с.

Гл. Филологические науки, с. 116—135. О научной и педагогической деятельности Е. И. Покусаева, с. 129, 130—131.

Николаев М. П. [Рец. на кн.:] Покусаев Е. И. Николай Гаврилович Чернышевский. Очерк жизни и творчества. М., 1961. — Лит. в школе, 1961, № 1, с. 74—75.

Пугачев В. Новый труд саратовского ученого. [Рец. на кн.: Покусаев Е. И. Николай Гаврилович Чернышевский. Очерк жизни и творчества. М., 1960]. — Рус. лит., 1961, № 3, с. 222—224.

Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении орденами и медалями СССР работников высшей школы [от 15 сент. 1961 года]. — Ведомости Верховного Совета СССР, 1961, № 39 (1074), с. 994.

«За большие заслуги в подготовке специалистов и развитии науки наградить: Орденом Трудового Красного Знамени Покусаева Евграфа Ивановича — профессора, заведующего кафедрой Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского».

Орденом Трудового Красного Знамени награжден Покусаев Е. И.— Ленинский путь (Сарат. ун-т), 1961, 30 сент.

Чернышевская Н. О великом земляке. [Рец. на кн.: Покусаев Е. И. Николай Гаврилович Чернышевский. Очерк жизни и творчества. М., 1960].— Коммунист (Саратов), 1961, 30 апр.

Rev Maria. [Рец. на кн.:] Е. И. Покусаев. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы (Szaltikov-Scsedrin a hatvanas években). Саратовское книжное издательство. 1957.— Vilogirodalmi Figuelö (Budapest), 1962, N 4, s. 598—600.

Боровой С. Вклад в новейшую литературу о Чернышевском. [Рец. на кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 3/Под ред. Е. И. Покусаева и Н. М. Чернышевской. Саратов, 1962].— Рус. лит., 1963, № 2, с. 245—252.

Воробьев В., Усакина Т. Профессор Е. И. Покусаев.— Ленинский путь (Сарат. ун-т), 1963, 4 нояб.

Самосюк Г. Сборник статей о Чернышевском. [Рец. на кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 3. Саратов, 1962].— Коммунист (Саратов), 1963, 5 февр.

Бухштаб Б. Сатира Щедрина в 70-е годы. [Рец. на кн.: Покусаев Е. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963].— Вопр. лит., 1964, № 6, с. 198—201.

Бушмин А. Салтыков в годы творческого расцвета. [Рец. на кн.: Покусаев Е. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963].— Рус. лит., 1964, № 2, с. 192—196.

Макашин С. [Рец. на кн.:] Покусаев Е. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963. — Новый мир, 1964, № 5, с. 278—279.

Пехтелев И. Г. [Рец. на кн.:] История русской литературы XIX века. Т. 2/Под ред. С. М. Петрова. М., 1963. — Лит. в школе, 1964, № 3, с. 82—86.

Е. И. Покусаев — автор главы о М. Е. Салтыкове-Щедрине.

Бельчиков Н. Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. М., Наука, 1965. 334 с.

Гл. Анализ и синтез в работе литературоведа. О работах Е. И. Покусаева, с. 271—272. Гл. Культура научной работы. О Е. И. Покусаеве, с. 287—288. См. также указатель имен, с. 327.

Супоницкая П. Живое наследие. [Рец. на кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т./Ред. коллегия: А. С. Бушмин, В. Я. Кирпотин, С. А. Макашин (глав. ред.), Е. И. Покусаев. Т. I. М., 1965].— Ленинский путь (Сарат. ун-т), 1965, 13 марта.

Травушкин Н. От жизни к образам. Некоторые вопросы литературного краеведения. [Рец. на кн.: Русские писатели в Саратовском Поволжье/Под ред. Е. И. Покусаева Саратов, 1964].— Волга (Саратов), 1966, № 5, с. 163—168.

Финкель М. Сборник исследований о Чернышевском. [Рец. на кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 4/Под ред. Е. И. Покусаева. Саратов, 1965]. — *Вопр. лит.*, 1966, № 6, с. 196—200.

Баскаков В. Н. Научная литература о М. Е. Салтыкове-Щедрине (1960—1966). [Обзор]. — *Рус. лит.*, 1967, № 3, с. 240—252.

О работах Е. И. Покусаева, с. 244, 250.

Баскаков В., Никитина Н. Салтыков-Щедрин в советских изданиях. — *Рус. лит.*, 1967, № 1, с. 122—129.

Е. И. Покусаев принят в члены Союза писателей РСФСР. — *Коммунист (Саратов)*, 1967, 14 мая [Хроника].

Сливовские Р. и В. Труды литературоведов Саратовского и Горьковского университетов. [Обзор]. — *Slavia Orientalis (Warszawa)*, 1967, № 2, с. 124—133.

Жук А. Критика и литературоведение в Саратове за полвека — В кн.: *Рожденные революцией*. Саратов, Приволж. кн. изд-во, 1968, с. 196—219.

О деятельности Е. И. Покусаева. с. 197, 206—208.

Краснов Г. В. Покусаев Евграф Иванович. — *Краткая лит. энциклопедия*. Т. 5. 1968, стб. 834—835.

Советское литературоведение за 50 лет. Очерки. Л., Наука, 1968. 428 с.

О трудах Е. И. Покусаева, с. 128, 130.

Акимова Т., Резник Р. Профессор филологии. К 60-летию Е. И. Покусаева. — *Ленинский путь (Сарат. ун-т)*, 1969, 22 дек.

Нольман М. В спорах о Чернышевском. [Рец. на кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 5/Под ред. Е. И. Покусаева. Саратов, 1968]. — *Волга (Саратов)*, 1969, № 1, с. 159—161.

Нольман М. Чернышевский: проблемы и решения. [Рец. на кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 5. Саратов, 1968]. — *Вопр. лит.*, 1969, № 6, с. 194—197.

Суконцев А. Над кем мы смеемся. — *Коммунист (Саратов)*, 1969, 7 июня.

Е. И. Покусаев о сатире.

Эльшиев Э. На волжских берегах. [О сарат. отд-нии Союза писателей РСФСР]. — *Лит. Россия*, 1969, 18 июля, с. 17.

Szyzsko T. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин в портретах, иллюстрациях, документах. — *Język gosyjski (Warszawa)*, 1969, № 3, с. 62—63.

Рецензия на одноименную книгу, изданную под редакцией Е. И. Покусаева.

Петрова Е., Резник Р. Евграф Иванович Покусаев. К 60-летию со дня рождения. — *Науч. докл. высш. школы. Филол. науки*, 1970, № 3, с. 123—124.

Ямпольский И. Хорошая традиция [Рец. на кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 6/Под ред. Е. И. Покусаева. Саратов, 1971]. — *Вопр. лит.*, 1972, № 10, с. 209—215.

Николаев Д. Новое собрание сочинений Щедрина. — *Вопр. лит.*, 1973, № 1, с. 239—262.

О Е. И. Покусаеве, с. 243, 259—260.

Покусаев Евграф Иванович. Краткая биография. — В кн.: *Живое слово писателя.* Саратов, 1973, с. 16.

Прозоров В. Классическое — синоним современного. — *Ленинский путь* (Сарат. ун-т), 1974, 27 сент.

О работе коллектива кафедры русской литературы, возглавляемого Е. И. Покусаевым.

Пыжиков Е. И. [Рец. на кн.:] Методологические вопросы литературной науки [Под ред. Е. И. Покусаева. Саратов, 1973. — Науч. докл. высш. школы. Филол. науки, 1974, № 3, с. 88—90.

Татаринцев А. Г. Из опыта методологического семинара. [Рец. на кн.: Методологические вопросы литературной науки. Саратов, 1973]. — *Рус. лит.*, 1974 № 1, с. 246—251.

Бельчиков Н. Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. Изд. 2-е, М., Высшая школа, 1975. 238 с.

О Е. И. Покусаеве — см. указатель имен, с. 232.

Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. Л., Наука, 1975. 347 с.

О Е. И. Покусаеве, с. 65—66, 81, 82.

Аузр А. Новая книга о «Господах Головлевых». — *Новая Кама* (Елабуга), 1976, 13 марта. На рус. и татар. яз.

Гуральник У. А. Салтыков-Щедрин в советском литературоведении. (Проблемы и книги). — В кн.: *Салтыков-Щедрин. 1826—1976.* Статьи. Материалы. Библиография. Л., Наука, 1976, с. 367—391.

О работах Е. И. Покусаева, с. 378, 385.

Николаев Д. Обогащение реализма и движение теоретической мысли. (К 150-летию со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина). — *Вопр. лит.*, 1976, № 1, с. 177—208.

О Е. И. Покусаеве, с. 177—178, 198.

Николаев Д. «Общественный роман» Салтыкова-Щедрина. [Рец. на кн.: Покусаев Е. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. М., 1975]. — *Лит. в школе*, 1976, № 6, с. 76—77.

Сидельников В. М. Литературоведение в университетах страны (1971—1975). — Науч. докл. высш. школы. Филол. науки, 1976, № 1, с. 24—29.

Положительно оценена работа литературоведов Саратовского университета: Е. И. Покусаева и др.

Труханова М. [Рец. на кн.:] Покусаев Е. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина, М., 1975. — *Молодая гвардия*, 1976, № 11, с. 310—311.

Шевелев И. Взгляд, обращенный в будущее. [Рец. на кн.: Покусаев Е. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. М., 1975]. — *В мире книг*, 1976, № 1, с. 64.

Жук А. А., Прозоров В. В. Евграф Иванович Покусаев. [Некролог]. — Науч. докл. высш. школы. Филол. науки, 1977, № 6, с. 121—122.

Зарецкая О. Современность в классическом наследии. [Рец. на кн.: Покусаев Е. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. М., 1975]— Волга (Саратов), 1977, № 10, с. 179—181.

Евграф Иванович Покусаев. [Некролог]. — Коммунист (Саратов), 1977, 12 авг.

Памяти Евграфа Ивановича Покусаева.— Ленинский путь (Сарат. ун-т), 1977, 23 сент.

Покусаев Евграф Иванович. — В кн.: Писатели Саратова. Биобиблиографический справочник. Саратов, Приволж. кн. изд-во, 1977, с. 145—152.

Прозоров В. Новые труды о Чернышевском. — Коммунист (Саратов), 1977, 15 апр.

Лушкина А., Кочетков М. Памяти ученого.— Ленинский путь (Сарат. ун-т), 1978, 6 янв.

Чтения в Саратовском университете, посвященные памяти Е. И. Покусаева.

Порох И. В., Прозоров В. В. Революционные демократы в исследованиях Е. И. Покусаева. — В кн.: Освободительное движение в России. Межвуз. науч. сборник. Изд-во Сарат. ун-та, 1978, вып. 8, с. 120—127.

Прозоров В. Послесловие [к статье Е. И. Покусаева «Расправа»]. — Волга (Саратов), 1978, № 7, с. 119—120.

Посвящаются памяти профессора Е. И. Покусаева [о чтениях на филол. факультете]. — Ленинский путь (Сарат. ун-т), 1979, 12 янв.

Приводятся высказывания советских ученых (А. С. Бушмина, Н. Ф. Бельчикова, Н. И. Соколова, А. М. Гаркави, Б. Т. Удодова, А. Г. Татаринцева) о значении научной и педагогической деятельности Е. И. Покусаева.

Порох И., Прозоров В. Признание. К 70-летию со дня рождения Е. И. Покусаева. — Волга (Саратов), 1979, № 12, с. 166—177.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ¹

- Абрамов Я. В. 333
 Авснариус В. А. 42
 Авдеев М. В. 166
 Акимова Т. М. 4, 218—226
 Аксаков К. С. 297
 Аксаков С. Т. 30, 188
 Александр II 329
 Алексеев Н. А. 304—305
 Алексеева Н. В. 226
 Алферов А. 235.
 Андреев Степан 339
 Анненков П. В. 31, 40, 123, 176,
 177, 179, 180, 278, 279, 280,
 297, 315.
 Антонова Г. Н. 164—171
 Антонович М. А. 9, 116
 Аптекман О. В. 245
 Аракчеев А. А. 51, 193
 Арсеньев К. К. 316
 Архангельская В. К. 226—244
 Аскоченский В. И. 267
 Асмус В. Ф. 160
 Афанасьев-Чужбинский А. С. 189
- Базанов В. Г. 226, 227, 245, 251
 Байрон Дж.-Г. 133
 Баранов С. Ф. 312
 Баскаков В. Н. 15, 31
 Бахтин М. М. 97, 153, 154, 230
 Белинский В. Г. 5, 39, 41, 48, 83,
 107, 108, 116, 117—120, 121,
 123, 124, 125, 126, 133, 134,
 135—151, 152—163, 164—171,
 187—188, 197, 199—201, 205,
 226, 235, 272, 296
 Белкин А. 94
- Белоголовый Н. А. 25, 278, 279
 Бельчиков Н. Ф. 4, 232
 Беранже П.-Ж. 196
 Берг Н. В. 218, 220, 221
 Берков П. Н. 335, 339
 Бетховен Л. 86, 91
 Благой Д. Д. 84, 124, 127, 139
 Благодетель Г. Е. 284—296
 Блок А. А. 63, 212, 213
 Боборыкин П. Д. 42
 Богатырев П. Г. 228
 Бонди С. М. 124
 Борисов Ю. Н. 83—93
 Боровниковский А. Л. 279, 282
 Боршевский С. С. 45, 55, 94, 95
 105
 Боткин В. П. 180
 Бочаров С. 32
 Бродский Н. Л. 124
 Брутян Г. А. 172
 Брюллов К. П. 184
 Брюсов В. Я. 150, 211, 212
 Булгаков М. А. 37
 Булгарин Ф. В. 156, 203
 Булич Н. Н. 167
 Бунин И. А. 23
 Буркина М. М. 201—202
 Буров А. И. 47
 Бурсов Б. И. 126—127, 164
 Бутенко Ф. 45
 Бутков Я. П. 158
 Бушмин А. С. 4, 5—15, 31, 32, 42,
 44, 46, 51, 52, 53, 81, 94, 107,
 154, 280, 312, 318
 Бухштаб Б. Я. 63—72
 Бушканец Е. Г. 244, 245

¹ Составили Е. Г. Елина, В. В. Прозоров.

- Бэлза И. Ф. 87
 Бялый Г. А. 321, 322
- Венгеров С. А. 145, 150
 Венцеславский А. М. 182, 185
 Веселовский А. Н. 221, 237, 238, 239
- Ветловская В. Е. 165
 Виленская Э. 304
 Виноградов И. А. 123
 Винокуров Е. М. 128—129
 Волков 256
 Вологдин — см. Засодимский П. В.
 Вольтер 101
 Вольф М. О. 210
 Вяземский П. А. 267
- Гаевский В. П. 280
 Галахов А. Д. 160
 Гарибальди Д. 268
 Гаркави А. М. 194—204, 315—316
 Гаршин В. М. 320—334
 Гаршин Е. М. 328, 329
 Гашек Я. 81
 Гегель Г.-В.-Ф. 19
 Гейне Г. 273
 Геннади Г. Н. 269
 Герд А. Я. 327
 Герцен А. И. 5, 8, 16, 73, 108, 116, 122—123, 127, 132, 134, 152, 153, 154, 163, 164, 193, 275, 288, 295
 Герштейн Э. Э. 310
 Гете И.-В. 196
 Гин М. М. 201, 202—203, 313
 Гиппиус В. В. 63, 257
 Гиппиус З. Н. 213
 Гоголь Н. В. 12, 39, 40, 59, 76, 93, 137, 152—153, 154—155, 157, 159, 162, 165, 169, 186, 194—204, 205, 273, 274
 Голенищев-Кутузов И. Н. 221, 224, 225
 Головачева А. Я. — см. Пашаева А. Я.
 Голсуорси Д. 37
 Гольцев В. А. 310
 Гончаров И. А. 12, 17, 27—28, 34, 54, 58, 175, 186, 279
 Горбунов И. Ф. 314
 Горький М. 37, 50, 268
 Горякина М. С. 115, 316, 317, 318
 Гражданова Т. И. 284—296
 Грановский Т. Н. 300
 Грибоедов А. С. 153
- Григорьев Ап. А. 168, 176, 178, 179—180, 198, 203, 275—276, 287
 Громов Н. И. 335
 Гроссман Л. П. 96
 Гуковский Г. А. 124—127
 Гуральник У. А. 164
- Давыдов Н. В. 234
 Даль В. И. 239, 256
 Дворцин Н. С. 327
 Демченко А. А. 303—311
 Денисюк Н. 34
 Де-Пуле М. 274
 Державин Г. Р. 185, 199
 Дидро Д. 101
 Диккенс Ч. 196
 Дмитриев И. И. 199
 Дмитриев М. 297
 Добролюбов Н. А. 5, 8, 16, 41, 48, 49, 76, 108, 116, 119, 120—121, 122, 125, 136, 171—181, 226, 273—274
 Достоевская А. Г. 61
 Достоевский Ф. М. 9, 12, 17, 24, 31, 52—62, 73, 93—106, 123, 157, 159, 173, 176, 191—192, 209
 Дремов А. К. 47
 Дрянский Е. Э. 189
 Дружинин А. В. 166, 168, 176, 180, 194—198, 297
 Дудышкин С. С. 119, 164, 165, 166, 168, 170, 171
- Евгеньев-Максимов В. Е. 214, 215, 216, 244, 312
 Еголин А. 312
 Егоров Б. Ф. 169, 272—276
 Екатерина II 273, 340
 Елizarова Л. В. 317
 Еллина Е. Г. 277—284
 Елксев Г. З. 68, 279, 321, 329
 Ераков А. Н. 86, 278
 Ефремов А. Ф. 164
- Ждановский Н. П. 46
 Жемчужников А. М. 76, 279
 Жемчужников В. М. 76
 Жирмунский В. М. 223, 224
 Жорж Санд 196
 Жук А. А. 4, 56, 152—163
 Жуковская Е. И. 67, 85
 Жуковский В. А. 137—138, 142, 148, 169, 199, 202—203

- Загоскин М. Н. 187
 Зайцев В. А. 116
 Западов В. А. 336
 Заславский Д. И. 51, 85
 Засодимский П. В. 238, 247, 248—253
 Захарина В. Ф. 245, 248
 Зельдович М. Г. 164, 168, 171—181
 Златовратский Н. И. 254, 326
 Золотилова Н. М. 328
 Золя Э. 24, 36, 42
 Зунделович Я. О. 59

 Иван IV Грозный 187, 338
 Измайлов Н. В. 135, 137, 146
 Итенберг Б. С. 252
 Исаковский М. В. 216—217

 Каминский В. И. 254
 Кантемир А. Д. 157, 169, 199
 Караджич В. С. 219, 220
 Карамзин Н. М. 136, 199
 Карякин Ю. Ф. 335
 Катенли П. А. 123
 Катков М. Н. 16, 61, 269, 280, 282, 283
 Келдыш Ю. В. 85
 Кирлотин В. Я. 42, 45, 46, 52, 104, 124
 Клевенский М. М. 245
 Колесницкая И. М. 228
 Кольцов А. В. 42, 43, 45, 47—48, 153, 267
 Короленко В. Г. 330, 331
 Корсун А. А. 256
 Корш Е. Ф. 302
 Костомаров Вс. 303—304, 305, 306, 308, 309, 310
 Костомаров Н. И. 303
 Кравцов Н. И. 223, 226
 Краевский А. А. 137, 288, 289, 290, 295
 Краснов Г. В. 296—302
 Крупянская В. Ю. 241
 Крылов И. А. 157, 185—186, 199, 273
 Кубиков И. Н. 240
 Кудрявцев П. 168, 169
 Кулакова Л. И. 335, 336
 Кулешов В. И. 155
 Курочкин В. С. 255—256
 Курсанов Г. А. 172
 Кушелев-Безбородко Г. А. 284, 285, 288—295

 Лаврецкий А. 45, 46, 136, 152, 156, 161
 Лазерсон Б. И. 164
 Ламартин А.-М.-Л. де 196
 Лебедев Н. Е. 327
 Левитов А. И. 226, 228, 229, 231—232, 242
 Лажнев И. 113—114
 Лейкин Н. А. 255—256
 Лемке М. К. 286, 306, 311
 Ленин В. И. 49, 51, 106—117, 180, 181, 193, 204—205, 247, 253
 Леонтьев К. Н. 16
 Леонтьев Н. Г. 274
 Лепешинский П. Н. 281
 Лермонтов М. Ю. 137, 157, 169, 203, 208, 267, 299
 Линнер С. 54
 Лихачев Д. С. 172, 335, 341
 Лихачева Е. 322
 Ломоносов М. В. 199, 341, 342, 343
 Лукпан 72
 Луначарский А. В. 83

 Майков А. Н. 187—188, 201, 276, 296
 Майков В. Н. 153, 160
 Макаровская Г. В. 4, 135—151
 Макашин С. А. 4, 13, 16—29, 31, 43, 45, 46, 48, 85, 88, 90, 277, 281, 322
 Макгононенко Г. П. 124—127, 128, 131, 132, 137, 335, 336, 337, 338, 341
 Максимов Д. 244
 Максимов Н. 322
 Максимов С. С. 42
 Мани Т. 36
 Мани Ю. В. 152, 155, 159
 Маркс А. Ф. 320
 Маркс К. 172
 Марлинский А. 165
 Мартен дю Гар Р. 37
 Мачтет Г. А. 331
 Машинский С. И. 107
 Мейлах Б. С. 124
 Мережковский Д. С. 205—214, 215
 Мерцалов И. М. 67
 Мештрович И. 225
 Миннаев Д. Д. 267
 Михайлов М. Л. 273, 303—304, 305, 306, 308, 309, 310
 Михайлова Р. Ф. 243, 244
 Михайловский Н. К. 235, 236, 238,

- 244, 282, 316, 317, 322, 323,
333
- Михалков С. В. 50
Мишкевич А. 189
Мольер 42
Монахов 314
Мордовцев Д. 321, 322
Мотольская Д. К. 164
Мусоргский М. П. 85, 89
Мысляков В. А. 38—52, 81
- Наумов Е. П. 223
Наумов Н. И. 226, 232
Неведомский М. 236
Некрасов К. Ф. 215
Некрасов Н. А. 9, 12, 17, 31, 39, 40,
73, 86, 108, 110, 111, 116, 181—
194, 194—204, 204—217, 268,
269, 279, 296—302, 311—320
Некрасова Е. С. 322, 329
Некрылова А. Ф. 234, 242
Нерон 276
Нефедов Ф. Д. 239, 240—242
Нефедов Ф. О. 239
Нечкина М. В. 304
Никитенко А. В. 296
Никитин И. С. 292
Никитина Е. П. 4, 204—217
Никитина Н. С. 85
Николаев Д. П. 75—83, 156
Николаев П. А. 177
Николай I 56, 68, 122
Никольский Ю. 211—212
- Оболенский Д. Д. 68
Обручев Н. М. 193
Огарев Н. П. 193, 216, 275, 288,
296—302
Одоевский В. Ф. 157—158, 186—
187
Оксман Ю. Г. 127, 331
Орлов П. А. 272
Осинович-Новодворский А. О. 115
Островский А. Н. 17, 22, 115, 152,
166, 278, 280, 283, 297
Осьмаков Н. В. 109, 216
- Павлов И. П. 84
Панаев И. И. 179, 269, 296
Панаева А. Я. 68, 70
Панкратова А. М. 304
Пантелеев Л. Ф. 86, 305, 308, 309,
310
Пекарский П. П. 303
- Переверзев В. Ф. 212
Петр I Великий 136, 138—139, 140,
141—144, 149—150, 151, 187,
293
Писарев Д. И. 5, 8, 108, 116, 121,
180
Писемский А. Ф. 41, 46
Платонов А. П. 37
Плетнев П. А. 203
Плещеев А. Н. 304
Плимак Е. Г. 335
Победоносцев К. П. 16
Покусаев Е. И. 5—15, 26, 31, 32,
33, 34, 41, 46, 51, 52, 55, 56,
81, 83, 96, 106, 116, 154, 155,
163, 164, 172, 227, 281, 284,
305, 319
Полевой Н. А. 235
Полонский Я. П. 271, 285, 286, 287,
288, 289
Попов В. П. 286, 287, 290
Попов Н. А. 93—106
Попов П. А. 123—124
Порох И. В. 284—296
Потехин А. 170
Прийма Ф. Я. 181—194
Прозоров В. В. 4, 15, 31, 106—117,
244
Протагор 236
Прохоров Г. В. 284
Пруцков Н. И. 232, 247
Пугачев Е. П. 138, 149
Путилов Б. Н. 222—223, 224
Путинцев В. А. 299
Пушкин А. С. 23, 42, 63, 117—135,
135—151, 166, 169, 185—186,
194—204, 208, 267, 268, 299
Пышин А. Н. 44, 67, 72, 216, 226
Радищев А. Н. 334—344
Радищев Н. А. 337
Разин С. Т. 241
Рев Мария 29—38
Резнов Б. Г. 84, 139
Рейсер С. А. 268—272, 304, 305,
308
Рембрандт Р. 28
Ремизов А. 16
Реутт Н. 182, 185
Решетников Ф. М. 42, 228
Ровинский Д. А. 231
Розанов И. Н. 201
Ройтберг Л. 304
Ростовцев 290
Рубановские Е. В. и Ф. В. 337

- Руднев П. А. 315
 Русанов Н. С. (Кудрин Н. Е.) 310, 311, 326
 Руссо Ж.-Ж. 95, 275
 Рыжов А. И. 298
 Рыленков Н. И. 217
- Савушкина Н. И. 238, 241
 Салов И. А. 191
 Салтыков Д. Е. 26
 Салтыков-Щедрин М. Е. 5—13, 15, 16—29, 29—38, 38—52, 52—62, 63—72, 72—75, 75—83, 83—93, 93—106, 108, 112, 115—116, 161, 163, 191, 257, 269—271, 275, 277—284, 311—320, 320—334
 Салтыкова О. М. 25
 Салтыковы Е. Е. и К. Е. 282
 Самосюк Г. Ф. 320—334
 Сандомирская В. Б. 137
 Сватиков С. 215
 Свердлов Я. М. 108
 Свительский В. А. 94
 Семевский В. И. 307, 308, 309
 Семевский М. И. 68, 290
 Семенов И. М. 127—128
 Сенковский О. И. 159
 Сен-Симон А.-Ж. 19
 Серно-Соловьевич Н. А. 193
 Синегуб С. С. 251
 Скабичевский А. М. 237, 316—331
 Скафтымов А. П. 97, 152, 227
 Скотт В. 196
 Слепцов А. А. 193
 Слепцов В. А. 226, 227, 228, 229—230, 234, 235, 240
 Слонимский А. 127, 139
 Случевский К. К. 270, 287
 Смирнов В. Б. 96, 244—254
 Смирнов Ю. И. 223
 Смирнова В. В. 52—62
 Соболевский В. М. 279
 Соколов В. П. 331, 332
 Соколов Н. И. 228, 246
 Соллогуб В. А. 153—154, 158
 Соловьев В. С. 206
 Соловьев Е. 34
 Сороко 306
 Спиридонов В. С. 137
 Старцев А. И. 335, 336
 Стасов В. Б. 85
 Стасюлевич М. М. 279, 281, 282, 333
- Степанов Н. А. 255
 Степняк-Кравчинский С. М. 250, 251
 Стопановский М. М. 255—256, 257
 Стремоухов П. Д. 68
 Суворин А. С. 65, 282, 283
 Сулин 306
- Тамарченко Г. Е. 114
 Татаринцев А. Г. 334—344
 Твардовский А. Т. 217
 Теккерей У.-М. 196
 Теплинский М. В. 311—320
 Тойбин И. М. 139, 145
 Толстой А. К. 43, 76
 Толстой Д. 16
 Толстой Л. Н. 12, 13, 16, 17, 23, 24, 27, 30—31, 58, 93, 185, 189—190, 214, 268, 297, 319
 Томашевский Б. В. 123, 144
 Тригорский 297
 Трочани З. 34
 Туниманов В. А. 93, 94
 Тур Е. 166, 297
 Тургенев И. С. 11, 12, 17, 21, 23, 25, 26, 31, 54, 66—67, 93, 179, 188, 270, 271, 274, 283, 296, 297
 Тынянов Ю. Н. 203
 Тютчев Ф. И. 204—217
- Удодов Б. Т. 117—135
 Унковский А. М. 26, 86
 Унковский М. А. 86
 Успенский Г. И. 226, 232—235, 240, 322
 Успенский Н. В. 188—189
- Фаусек В. 333
 Федоров-Омулевский И. В. 42
 Фет А. А. 188, 201, 268
 Фидлер Ф. Ф. 326
 Фонвизин Д. И. 199
 Фортунатов Н. 93
 Фохт У. Р. 127, 178
 Франс А. 37
 Фридендер Г. М. 72—75
 Фурье Ш. 19
- Харлап М. 138
 Хмельницкий А. А. 287, 289, 290—291, 295
 Храпченко М. Б. 109
- Челищев П. И. 338

Черепанов М. С. 164
Чернов С. 167
Чернышевский Н. Г. 5—6, 8, 15, 40,
41, 47, 48, 49, 108, 110—112,
113—114, 115, 116, 119—121,
122, 136, 164—171, 171—181,
196—198, 218—226, 230, 232,
244, 302, 303—311
Чехов А. П. 93, 94
Чешихин-Ветринский В. Е. 216, 304
Чистов К. В. 253
Чуковский К. И. 202, 215, 243,
312—313
Чулков Г. И. 213

Шатобриан А. 196
Шевченко Т. Г. 184, 216
Шекспир У. 42, 133
Шелгунов Н. В. 303—311
Шелгунова Л. П. 303, 308
Шеллер-Михайлов А. К. 42
Шидловский М. Р. 67—69
Шиллер И.-К.-Ф. 133
Шиллов А. 215
Шипунов 238
Штейнгольд А. М. 273
Шувалов 277
Щедрин Н. см. Салтыков-Щед-
рин М. Е.

Щербина Н. Ф. 256

Эзоп 17
Эйхенбаум Б. М. 212
Эльсберг Я. Е. 32
Энгельгардт Б. М. 145
Эркман-Шатриан 248
Эртель А. И. 331

Южаков С. Н. 331
Юркевич П. Д. 267
Юсупов 289

Якубов 186
Якубович П. Ф. 216
Якушкин Н. И. 248
Ямпольский И. Г. 255—257
Яранцев Р. И. 245
Ясннский И. И. 320

Debesse G. 35
Dentu 293—294
Frisch Fega 35
Moser Hans 35
Polonsky Marina 35

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Бушмин А. С.</i> (Ленинград). Энтузиаст шедриноведения. (Штрихи к портрету Е. И. Покусаева)	5
--	---

СТАТЬИ

<i>Макашия С. А.</i> (Москва). Головлёвы: люди и призраки	16
<i>Мария Рев</i> (Будапешт). «Господа Головлёвы» Салтыкова-Щедрина и европейский семейный роман	29
<i>Мысляков В. А.</i> (Ленинград). О теоретико-литературном потенциале щедринского наследия	38
<i>Смирнова В. В.</i> (Саратов). Форма «общественного романа» в творчестве Салтыкова-Щедрина и Достоевского (К постановке проблемы)	52
<i>Бухштаб Б. Я.</i> (Ленинград). Мотив «испорченной головы» в сатире Салтыкова-Щедрина	63
<i>Фридендер Г. М.</i> (Ленинград) Салтыков-Щедрин и некоторые вопросы поэтики сатиры	72
<i>Николаев Д. П.</i> (Москва). Маски сатирика	75
<i>Борисов Ю. Н.</i> (Саратов). О музыкальном аспекте щедринской поэтики	83
<i>Полов Н. А.</i> (Саратов). Достоевский и Салтыков-Щедрин. (К полемике 1870-х годов)	93
<i>Прозоров В. В.</i> (Саратов). Ленинские оценки революционно-демократического наследия и некоторые вопросы литературоведческой методологии	106
<i>Удодов Б. Т.</i> (Воронеж). Споры об Онегине и революционно-демократическое наследие	117
<i>Макаровская Г. В.</i> (Саратов). Белинский о «Медном всаднике»	135
<i>Жук А. А.</i> (Саратов). Проблемы сатиры в критике Белинского 1840-х годов	152
<i>Антонова Г. Н.</i> (Саратов). Чернышевский в борьбе за традиции Белинского	164
<i>Зельдович М. Г.</i> (Харьков). Парадоксы русской критики времени Чернышевского и Добролюбова	171
<i>Прийма Ф. Я.</i> (Ленинград). «Псовая охота» Некрасова и ее место в историко-литературном процессе	181

<u>Гаркави А. М.</u> (Калининград). Стихотворение Н. А. Некрасова «Блажен незлобивый поэт...» в литературной полемике середины XIX века	194
Никитина Е. П. (Саратов). Споры о Некрасове и Тютчеве в пред-революционные годы (1912—1916)	204
Акимова Т. М. (Саратов). Н. Г. Чернышевский о сербском эпосе	218
Архангельская В. К. (Саратов). Писатели-демократы о народном театре	226
Смирнов В. Б. (Уфа). Идеи крестьянского социализма в беллетристике журнала «Слово» (К проблеме взаимодействия легальной и нелегальной литературы)	244

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Ямпольский И. Г. (Ленинград). Запрещенный цензурой фельетон «Искры»	255
Рейсер С. А. (Ленинград). «Мальчишка». Из истории русской общественно-политической лексики	268
Егоров Б. Ф. (Ленинград). Цитирование в литературной критике «шестидесятников» как прием борьбы с цензурой	272
Елина Е. Г. (Саратов). Сатира в эпистолярном наследии М. Е. Салтыкова-Щедрина	277
Порох И. В., Гражданова Т. И. (Саратов). Неосуществленный замысел издания «Русского слова» во Франции	284
Краснов Г. В. (Коломна). Н. П. Огарев и Н. А. Некрасов. (К творческой истории элегии «Уныние»)	296
Демченко А. А. (Саратов). Н. В. Шелгунов о Н. Г. Чернышевском. (Критический анализ мемуарного источника)	303
Теплинский М. В. (Ивано-Франковск). Из истории творческих взаимоотношений М. Е. Салтыкова-Щедрина и Н. А. Некрасова	311
Самосюк Г. Ф. (Саратов). В. М. Гаршин и М. Е. Салтыков-Щедрин. Из истории сотрудничества Гаршина в «Отечественных записках»	320
Татаринцев А. Г. (Глазов). Проблема композиции в свете творческой истории произведения («Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева)	334

ПРИЛОЖЕНИЯ

Печатные труды Евграфа Ивановича Покусаева	345
Литература о жизни и трудах Е. И. Покусаева	360
Именной указатель	366

**НАСЛЕДИЕ
РЕВОЛЮЦИОННЫХ
ДЕМОКРАТОВ
И РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

ИБ 1217

Редактор *И. А. Маврина*
Обложка художника *В. К. Бутенко*
Технический редактор
Н. И. Добровольская
Корректоры *Т. Ф. Батищева,*
А. Д. Долганова

Сдано в набор 26.11.79. Подписано к печати 28.12.81.
НГ04557. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1.
Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л.
21,85(23,5). Уч.-изд. л. 23,5. Тираж 1700. Заказ 3224.
Цена 3 р. 60 к.

Издательство Саратовского университета. 410601, Сара-
тов, Университетская, 42.

Производственное объединение «Полиграфист» Управ-
ления издательств, полиграфии и книжной торговли
Саратовского облисполкома. Саратов, пр. Кирова, 27.