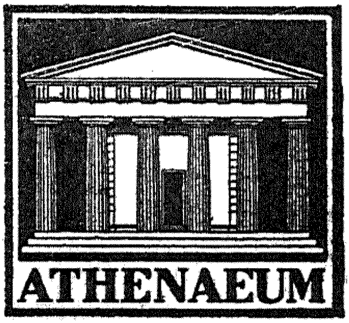

ATHENAEUM

из книг Б. Л. Модзалевского

АТЕНЕЙ

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ВРЕМЕННИК

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Б. Л. МОДЗАЛЕВСКОГО, Ю. Г. ОКСМАНА
и П. Н. САКУЛИНА

КНИГИ ПЕРВАЯ — ВТОРАЯ

[illegible]

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АТЕНЕЙ»
1924

Настоящее издание
отпечатано в Российской
Государственной Академической
Типографии, в количестве
одной тысячи экземпляров

PV
II
Ate.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР
526
52

Ленинградгублит № 1362.

ПУШКИН

НОВЫЕ ТЕКСТЫ *

I

[НЕИЗДАННОЕ ЧЕТВЕРОСТИШИЕ]

Когда Потемкину въ потемкахъ
Я на Пречистенкѣ найду
То пусть съ Булгаринымъ въ потомкахъ
Меня поставятъ наряду.

II

[НЕИЗВЕСТНАЯ ПРОГРАММА].

Ignorance des seigneurs Russes, tandis que les mémoires, les écrits politiques, les Romans — Napoleon gazetier, Canning poete, Brougham, les députés, les pairs — les femmes — Chez nous les seigneurs ne savent pas écrire — le tiers état — l'Aristocratie [1]).

III

[ЗАМЕТКА О РОМАНАХ ВАЛЬТЕРА СКОТТА].

Главная прелесть ром[ановъ] W[alter] S[cott] состоитъ [въ томъ] что мы знакомимся съ прошедшимъ временемъ не съ enflure [1]) фр[анцузскихъ] трагедій — не съ чопорностію чувствительн[ыхъ] романовъ — не съ dignité Исторіи, но современно,

---

* Все тексты Пушкина печатаются с точным соблюдением орфографии и пунктуации подлинника.

1) *Далее зачеркнуто:* trag.

но домашнимъ образомъ — Ce qui me degoute c'est ce que — Тутъ наоборотъ ce qui nous charme dans le roman historique — c'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons — Sch[iller] Гете W[alter] S[cott] не имѣютъ холопскаго пристра-[стия] къ Королямъ и Героямъ — Онѣ не походятъ (какъ герои фр[анцузскіе] [1]) на холопей [2]) передразнивающихъ *la dignité* et *la noblesse* — Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie, leur parole [3]) n'a rien d'affecté, de théatral même dans les circonstances solennelles — car les grandes circonstances leur sont familieres.

On voit que W[alter] Sc[ott] est de la petite societé des Rois d'Angleterre.

IV

ПИСЬМО КЪ ИЗДАТЕЛЮ

Георгій Конискій, о которомъ напечатана статья въ первомъ нумерѣ «Современника», начинаетъ свои пастырскія поученія слѣдующими замѣчательными словами:

«Первое слово къ вамъ, благоч. слуш., Христовы люди, разсудилъ я сказать о себѣ самомъ.... Должность моя, какъ вы сами видите, есть учительская: а учители добрые и нелукавые себе первѣе учатъ, нежели другихъ, своему уху, яко ближайшему, напередъ проповѣдуютъ, нежели чужимъ».

Пріемля журнальный жезлъ, собираясь проповѣдовать истинную критику, весьма достохвально поступили бы вы, м. г., еслибъ передъ стадомъ своихъ подписчиковъ изложили предварительно свои мысли о должности критика и журналиста, и принесли искреннее покаяніе въ слабостяхъ, нераздѣльныхъ съ природою человѣка вообще и журналиста въ особенности. По крайней мѣрѣ, вы можете подать благой примѣръ собратіи вашей, помѣстивъ въ своемъ журналѣ нѣсколько искреннихъ замѣчаній, которыя пришли мнѣ въ голову по прочтеніи перваго нумера «Современника».

1) *Первоначально было:* фр[анцузскихъ] трагедій.
2) *Далее зачеркнуто:* разказывающихъ о своихъ господ[ах]ъ.
3) *Далее зачеркнуто:* est vulgaire.

Статья «О движеніи журнальной литтературы», по справедливости обратила на себя общее вниманіе. Вы въ ней изложили остроумно, рѣзко и прямодушно весьма много справедливыхъ замѣчаній. Но признаюсь, она не соотвѣтствуетъ тому, чего ожидали мы отъ направленія, которое дано будетъ вами вашей критикѣ. Прочитавъ со вниманіемъ эту немного сбивчивую статью, всего яснѣе увидѣлъ я большое ожесточеніе противу г. Сенковскаго. По мнѣнію вашему, вся наша словесность обращается около «Библіотеки для Чтенія». Всѣ другія повременныя изданія разсмотрѣны только въ отношеніи къ ней. «Сѣверная Пчела» и «Сынъ Отечества» представлены какимъ-то сильнымъ аррьергардомъ, подкрѣпляющимъ «Библіотеку». «Московскій Наблюдатель», по вашимъ словамъ, образовался только съ тѣмъ намѣреніемъ, чтобъ воевать противу «Библіотеки». Онъ даже получилъ строгій выговоръ за то, что нападенія его ограничились только двумя статейками; должно было, говорите вы, или не начинать вовсе, или, если начать, то уже не отставать. «Литтературныя Прибавленія», «Телескопъ» и «Молва» похвалены вами за ихъ оппозиціонное отношеніе къ «Библіотекѣ». Признаюсь, это изумило тѣхъ, которые съ нетерпѣніемъ ожидали появленія вашего журнала. Не ужь-то, говорили они, цѣль «Современника» — слѣдовать по пятамъ за «Библіотекою», нападая на нее въ расплохъ, и вооруженной рукой отбивая отъ нея подписчиковъ? Надѣюсь, что опасенія сіи лживы, и что «Современникъ» изберетъ для себя кругъ дѣйствія болѣе обширный и благородный....

Обвиненія ваши касательно г. Сенковскаго ограничиваются слѣдующими пунктами:

1. Г. Сенковскій исключительно завладѣлъ отдѣленіемъ критики въ журналѣ, издаваемомъ отъ имени книгопродавца Смирдина.

2. Г. Сенковскій переправляетъ статьи, ему доставляемыя для помѣщенія въ «Библіотекѣ».

3. Г. Сенковскій въ своихъ критическихъ сужденіяхъ невсегда соблюдаетъ тонъ важности и безпристрастія.

4. Г. Сенковскій не употребляетъ мѣстомѣній *сей* и *оный*.

5. Г. Сенковский имѣетъ около пяти тысячъ подписчиковъ.

Первые два обвинительные пункта относятся к домашнимъ, такъ сказать, распоряженіямъ книгопродавца Смирдина, и до публики не касаются. Что же до важнаго [illegible] критики, то не понимаю, какъ можно говорить не въ шутку о нѣкоторыхъ произведеніяхъ Отечественной литтературы. Публика требуетъ отчета обо всемъ выходящемъ. Не ужь-то журналисту надлежитъ наблюдать одинъ и тотъ же тонъ въ отношеніи ко всѣмъ книгамъ, имъ разбираемымъ? Разница — критиковать «Исторію Государства Россійскаго» и романы г.г. *** и пр. Критикъ, стараясь быть всегда равно учтивымъ и важнымъ, безъ сомнѣнія погрѣшаетъ противу приличія. Въ обществѣ вы локтемъ задѣваете сосѣда, вы извиняетесь: очень хорошо; но гуляя подъ качелями, вы толкнули лавочника, и не скажете же ему: mille pardons. Вы скажете: за чѣмъ ходить толкаться подъ качели? за чѣмъ упоминать о книгахъ, которыя не стоятъ никакого вниманія? Но если публика того требуетъ непремѣнно, за чѣмъ ей не угодить? Celà vous coute si peu, et leur fait tout de plaisir! — Да позвольте узнать: что значитъ и вашъ разборъ альманаха *Мое Новоселье*, который такъ щастливо сравнили вы съ тощимъ котомъ, мяукающимъ на кровлѣ опустѣлаго дома? Сравненіе очень забавно, но въ немъ не вижу я ничего важнаго. *Врачю! исцѣлися самъ!* Признаюсь, нѣкоторые изъ веселыхъ разборовъ, попадающихся въ «Библіотекѣ для Чтенія», тѣшатъ меня несказанно, и мнѣ было бы очень жаль, еслибы критикъ предпочелъ хранить величественное молчаніе.

Шутки г. Сенковскаго на счетъ невинныхъ мѣстоимѣній *сей, сія, сіе, оный, оная, оное*—не что иное какъ шутки. Вольно же было публикѣ и даже нѣкоторымъ писателямъ принять ихъ за чистую монету. Можетъ ли письменный языкъ быть совершенно подобнымъ разговорному? Нѣтъ, также какъ разговорный языкъ никогда не можетъ быть совершенно подобнымъ письменному. Не одни мѣстоимѣнія *сей* и *оный* *, но и причастія вообще и множество словъ необходимыхъ обыкновенно избѣгаются въ разговорѣ. Мы не говоримъ: карета скачущая по мосту, слуга метущій комнату; мы говоримъ: которая скачетъ, который мететъ, и пр., — замѣняя выразительную краткость причастія

* Впрочемъ мы говоримъ: въ сію минуту, сей часъ, по сію пору, и проч.

вялымъ оборотомъ. Изъ того еще не слѣдуетъ, что въ Русскомъ языкѣ причастіе должно быть уничтожено. Чѣмъ богаче языкъ выраженіями и оборотами, тѣмъ лучше для искуснаго писателя. Письменный языкъ оживляется поминутно выраженіями, раждающимися въ разговорѣ, но не долженъ отрекаться отъ пріобрѣтеннаго имъ въ теченіи вѣковъ. Писать единственно языкомъ разговорнымъ—значитъ не знать языка.—Но вы несправедливо сравнили гоненіе на *сей* и *оный* со введеніемъ *і* и *ѵ* въ орѳографію Русскихъ словъ, и напрасно потревожили прахъ Тредьяковскаго, который никогда ни съ кѣмъ не заводилъ споровъ объ этихъ буквахъ. Ученый профессоръ, желавшій преобразить нашу орѳографію, дѣйствовалъ самъ отъ себя, безъ предварительнаго примѣра. Замѣчу мимоходомъ, что орѳографія г. Каченовскаго не есть затруднительная новость, но давно существуетъ въ нашихъ священныхъ книгахъ. Всякій литераторъ, получившій классическое образованіе, обязанъ знать ея правила, даже и не слѣдуя онымъ.

Что же касается до послѣдняго пункта, т. е. до 5.000 подписчиковъ, то позвольте мнѣ изъявить искреннее желаніе, чтобъ на слѣдующій годъ могли вы заслужить точно такое жъ обвиненіе.

Признайтесь, что нападенія ваши на г. Сенковскаго невесьма основательны. Многія изъ его статей, пропущенныхъ вами безъ вниманія, достойны были занять мѣсто въ лучшихъ изъ Европейскихъ журналовъ. Въ показаніяхъ его касательно Востока мы должны вѣрить ему, какъ люди непосвященные. Онъ издаетъ «Библіотеку» съ удивительной смѣтливостію, съ акуратностію, къ которой не пріучили насъ г.г. Русскіе журналисты. Мы, смиренные провинціалы, благодарны ему—и за разнообразіе статей, и за полноту книжекъ, и за свѣжія новости Европейскія и даже за отчетъ объ литературной всячинѣ. Жалѣемъ, что многіе литераторы, уважаемые и любимые нами, отказались отъ соучастія въ журналѣ г. Смирдина, и надѣемся, что «Современникъ» пополнитъ намъ сей недостатокъ; но желаемъ, чтобъ оба журнала другъ другу не старались вредить, а дѣйствовали каждый самъ по себѣ для пользы общей и для удовольствія жадно читающей публики.

Обращаясь къ «Сѣверной Пчелѣ», вы упрекаете ее въ томъ, что она безъ разбора помѣщала всѣ въ нее бросаемыя извѣстія, объявленія и тому подобное. Но какъ же ей и дѣлать иначе? «Сѣверная Пчела» газета, а доходъ газеты составляютъ именно объявленія, извѣстія и проч., безъ разбора печатаемыя. Англійскія газеты, считающія у себя до 15,000 подписчиковъ, окупаютъ издержки изданія только печатаніемъ объявленій. Не за объявленія должно было укорять «Сѣверную Пчелу», но за помѣщенія скучныхъ статей съ подписью: Ѳ. Б., которыя (не смотря на ваше пренебреженіе ко вкусу бѣдныхъ провинціаловъ) давно оцѣнены у насъ по достоинству. Будьте увѣрены, что мы съ крайней досадою видимъ, что г.г. журналисты думаютъ насъ занять нравоучительными статейками, исполненными самыхъ дѣтскихъ мыслей и пошлыхъ шуточекъ, которыя достались «Сѣверной Пчелѣ» вѣроятно по наслѣдству отъ «Трудолюбивой Пчелы».

То, что вы говорите о «Прибавленіяхъ къ Инвалиду» вообще справедливо. Издатель оставилъ на полемическомъ поприщѣ слѣды неизгладимые, и до сихъ поръ подвизается на ономъ съ неоспоримымъ успѣхомъ. Мы помнимъ «Хамелеонистику», рядъ статеекъ въ своемъ родѣ классическихъ. Но позвольте вамъ замѣтить, что вы хвалите г. Воейкова именно за то самое, за что негодуете на г. Сенковскаго: за шутливые разборы того, что не стоитъ быть разобрано не въ шутку.

Жалѣю, что вы говоря о «Телескопѣ», не упомянули о г. Бѣлинскомъ. Онъ обличаетъ талантъ, подающій большую надежду. Если бы съ независимостію мнѣній и съ остроуміемъ своимъ соединялъ онъ болѣе учености, болѣе начитанности, болѣе уваженія къ преданію, болѣе осмотрительности, — словомъ болѣе зрѣлости, то мы бы имѣли въ немъ критика весьма замѣчательнаго.

Говоря о равнодушіи журналистовъ къ важнымъ литературнымъ событіямъ, вы указываете на смерть Вальтеръ-Скотта. Но смерть Вальтеръ-Скотта не есть событіе литературное; о Вальтеръ-Скоттѣ же и его романахъ впопадъ и не впопадъ было у насъ говорено довольно.

Вы говорите, что въ послѣднее время замѣчено было

въ публикѣ равнодушіе къ поэзіи и охота къ романамъ, повѣстямъ и тому подобному. Но поэзія не всегда ли есть наслажденіе малаго числа избранныхъ, между тѣмъ какъ повѣсти и романы читаются всѣми и вездѣ? И гдѣ подмѣтили вы это равнодушіе? Скорѣе можно укорить нашихъ поэтовъ въ бездѣйствіи, нежели публику въ охлажденіи. Державинъ вышелъ въ свѣтъ третьимъ изданіемъ; слышно, готовится четвертое. На заглавномъ листѣ басенъ Крылова (изданныхъ въпрошломъ году) выставлено: *тридцатая тысяча*. Новые поэты, Кукольникъ и Бенедиктовъ, приняты были съ восторгомъ. Кольцовъ обратилъ на себя общее благосклонное вниманіе... Гдѣ же тутъ равнодушіе публики къ поэзіи?

Вы укоряете нашихъ журналистовъ за то, что они не сказали намъ: что такое былъ Вальтеръ-Скоттъ? Что такое нынѣшняя французская литтература? Что такое наша публика? Что такое наши писатели?

Въ самомъ дѣлѣ, вопросы весьма любопытные! Мы надѣемся, что вы ихъ разрѣшите въ послѣдствіи, и что избѣгнете въ вашей критикѣ недостатковъ, такъ строго и такъ справедливо вами осужденныхъ въ статьѣ, которую въ правѣ мы назвать программою вашего журнала *.

А. Б.

Тверь.
23 Апрѣля 1836.

---

* Съ удовольствіемъ помѣщая здѣсь письмо г. А. Б., нахожусь въ необходимости дать моимъ читателямъ нѣкоторыя объясненія. Статья *О движеніи журнальной литтературы* напечатана въ моемъ журналѣ, но изъ сего еще не слѣдуетъ, чтобы всѣ мнѣнія, въ ней выраженныя съ такою юношескою живостью и прямодушіемъ, были совершенно сходны съ моими собственными. Во всякомъ случаѣ, она не есть и не могла быть программою «Современника». *Изд.*

ПРИМЕЧАНИЯ

I

Приведенные выше четыре строки написаны карандашом, рукою Пушкина, крупным почерком, на листе почтовой английской бумаги большого формата с водяными знаками: G. Jones... 1809; подлинный автограф хранился в Остафьевском архиве покойного графа С. Д. Шереметева в селе Михайловском, Подольского уезда Московской губернии [1]), в отделе: Автографы, и находился в т. III, за № 302. Мы воспроизводим его по копии, снятой некогда нами с подлинника и теперь находящейся в Пушкинском Доме, в деле Комиссии по изданию сочинений Пушкина.

Это шуточное четверостишие написано, очевидно, по какому-нибудь случайному поводу, экспромптом, и представляется как бы заключительной фразой какого-то спора, заклада, пари, шутливого обязательства, заклятия. Если о смысле его можно строить лишь догадки, то легко решить, какую именно Потемкину имеет оно в виду.

В Москве славилась своею красотою, изяществом, скромностью, простотой и другими привлекательными качествами графиня Елизавета Петровна Потемкина, рожд. княжна Трубецкая (род. в 1796 г., ум. в 1870-х гг.), сестра известного декабриста князя С. П. Трубецкого, с 1817 г. — жена богача-оригинала графа Сергея Павловича Потемкина, в 1858 году овдовевшая и в 1859 г. вышедшая вторично замуж за И. И. Подчаского (побочного сына графа Разумовского), с которым была уже издавна в близких отношениях. Супруги Потемкины, впоследствии разъехавшиеся, в 1820 – 1830-х годах жили в своем доме *на Пречистенке*; дом этот отличался богатством постройки и отделки и художественной роскошью убранства, обличавшего изящный вкус хозяев [2]), и был широко известен в Москве...[3]). Пушкин знал лично графа и графиню Потемкиных, о которых упоминает однажды в письме из Москвы к князю П. А. Вяземскому (от 14-го марта 1830 г.) [4]); поэтому

---

1) См. «Пушкин и его современники», вып. VIII, стр. VIII. Два первых стиха эпиграммы, но с ошибкою (вместо «На *Пречистенкѣ*» — «На *Воздвиженкѣ*»), приведены в т. I Сочинений Пушкина, под ред. В. Я. Брюсова (в Госуд. Издательстве), стр. 391, с отнесением к 1827—1828 г. — по Н. Лернеру, Труды и дни, стр. 166.

2) О графине Е. П. Потемкиной см. в издании великого князя Николая Михаиловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий», т. III, № 68; о графе С. П. Потемкине см. «Остафьевский Архив князей Вяземских», т. III, стр. 667—668, и Сочинения М. Н. Лонгинова, изд. Л. Э. Бухгейма, т. I, М. 1915, стр. 331—334 (некролог).

3) См., напр., «Русск. Арх.» 1901 г., кн. II, стр. 67; Сочинения М. Н. Лонгинова, l. c., стр. 333; Сочинения князя П. А. Вяземского, т. VII, стр. 225.

4) Переписка Пушкина, т. II, стр. 119 — 120; ср. очерк Н. О. Лернера: Эпизод из истории Московской дворянской фронды — в «Литер. и попул.-научн. приложениях Нивы» 1914 г., № 8, стр. 587—600.

нам кажется несомненным что именно эту Потемкину с Пречистенки и имеет в виду, четверостишие Пушкина, и остается лишь недоумевать, почему В. Я. Брюсов считает, что поэт подразумевает в нем *актрису* Потемкину (таковая нам неизвестна). Точно датировать четверостишие не представляется возможным; во всяком случае оно написано не ранее сентября 1826 г., когда Пушкин попал в Москву впервые после ссылки; упоминание же в нем Булгарина с предосудительным оттенком смысла дает повод отнести его уже к началу 1830-х годов, когда нравственно-отталкивающая фигура издателя «Северной Пчелы» вполне обрисовалась, вызывая в Пушкине, князе Вяземском и всех друзьях их чувство глубочайшего к себе отвращения.

Б. Модзалевский.

II

На лоскутке голубоватой бумаги в четвертку, над статьею о романах Вальтера Скотта (1825 г.) небрежно набросаны Пушкиным восемь строк, представляющих собою программу ненаписанной статьи; вот их перевод:

Невежество русских бар, между тем как воспоминания, политические сочинения, романы — Наполеон газетчик, Каннинг поэт, Брум, депутаты пэры, женщины. У нас баре не умеют писать. Среднее сословие, аристократия [1]).

Суров приговор русскому барству, произнесенный великим поэтом. «Мы ленивы и нелюбопытны», а потому «учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь». «Самое недостаточное, самое безнравственное» домашнее воспитание, затем «шумная праздность казарм» или учебное заведение, в лучшем случае — университет, курс которого проходился на спех, для скорейшаго поступления на службу — таковы неизбежные условия, среди которых протекала жизнь русского юношества. Чины сделались нашею страстью; мы шли в школу только ради служебных выгод, а вообще подвигались вперед на поприще просвещения лениво и неохотно. «Пустой игрушкой» казались книги нашим дворянам XVIII века, почитывавшим от безделья Придворный Календарь, Совершенную Повариху или Письмовник Курганова и, в погоне за модой, наводнявших свои хоромы «убогими» французиками или разными мадамами и мамзелями. «Достойные» отцы имели и соответствующих себе детей. Неподготовленные ни к какой деятельности, неумеющие толково читать и писать, Онегины не могли быть ни сознательными гражданами, ни серьезными общественными или государственными деятелями. И невольно напрашивалось поэту сравнение наших порядков с иностранными. На Западе ему рисовалась иная картина. Там — люди, «имеющие свое политическое направление, свое влияние на порядок вещей». Там—«сословие журналистов» — «рассадник людей государственных», овладевающих общественным мнением. Их имена известны Европе. Наполеон I—газетный сотрудник; Георг Кан-

1) Французский автограф сохранялся в библиотеке б. Смольного Института, куда поступил с книгами А. А. Майковой; ныне находится в Пушкинском Доме

нинг (род. в 1770 г., ум. в 1827 г.)—не только министр, но и поэт [1]); лорд Брум (род. в 1788 г., ум. в 1868 г.) — политик, литератор и историк; наконец, женщины: очень милые и образованные дамы салонов XVIII в.: дю-Деффан, Буффлер, д'Эпине и сама г-жа Сталь, умная, красноречивая и благородная, гонимая императором и плохо оцененная в России... Эти лица—думал Пушкин—не чета нашим безграмотным барам, и он имел намерение написать статью, в которой была бы проведена параллель между Россией и Западом и учтено значение нашего «среднего состояния» (tiers-état) [2]). Эта мысль получила лишь частичное осуществление в черновом очерке, где поэт сравнил русскую журналистику с прессой Англии и Франции, и где список знаменитых деятелей Запада увеличен Шатобрианом, Мартиньяком, Перонне, Питтом и другими [3]).

Н. Козмин.

III

Эта заметка, неточно и с пропусками напечатанная в «Материалах» Анненкова (1-ое издание, стр. 138), воспроизводится здесь по автографу, считавшемуся утраченным. Она написана поэтом на одном листе бумаги с помещенной выше программой.

Вальтер Скотт принадлежал к числу любимых писателей Пушкина. В Кишиневе (1822 г.) поэт читает творения шотландского романиста и любуется его «волшебными картинами»; в Михайловском (1824 г.) он называет эти творения «пищей души»; наконец, живя в Тригорском, уже за полтора года до смерти (1835 г.), вновь просматривает их и восхищается ими (Переписка, т. I, стр. 41, 140; т. III, стр. 232). Пушкин приобретает для своей библиотеки собрание сочинений Вальтера Скотта во французском переводе, а также покупает его отдельно изданные поэмы и прозаические сочинения на английском языке (*Б. Модзалевский.* Библиотека А. С.Пушкина, С.-Пб. 1910 г., стр. 332—333).

Сопоставление романов Скотта с произведениями классической и сентиментальной школы могло быть подсказано нашему поэту французскими критиками, которые иногда любили проводить также параллели, чтобы лучше оттенить достоинства популярнейшего европейского писателя. «Ses romans», пишет о Вальтере Скотте Patin в *Lycée Français* (1819, t. I, p. 404): «sont de véritables romans historiques, et je me hate d'ajouter, pour compléter l'éloge que j'en prétends faire, qu'ils n'ont rien de commun avec les ouvrages qui se multiplient sous ce titre, depuis quelques anneés, et dans lesquels les héros de l'histoire sont si étrangement défigurés. Les compositions de Walter Scott... participent à la gravité de l'histoire par le soin

1) Ср. *Московский Телеграф* 1827 г., ч. XVIII, № 24, стр. 324 — 325: «Уже с молодых лет явил он в себе дарования необыкновенные и уже в «училище» участвовал с другими писателями в издании журнала: *Микрокосм*, который обращал на себя общее внимание. Тогда же стал он известен как поэт, если не первостепенный, то по крайней мере приятный и остроумный. Между прочими стихотворениями его замечательна элегия на порабощение Греции».

2) См. И. Н. Жданов. Сочинения, С.-Пб. 1907 г., т. II, стр. 298—301.

3) Пушкин и его современники, вып. IV, стр. 29, № 23.

que prend l'auteur à y représenter fidèlement les moeurs du pays, et des époques où il a coutume de placer son action». Однородные суждения высказывал и Виктор Гюго в *Muse Française* (1823, t. I, pp. 29—45), где, отдавая Скотту пальму первенства перед другими писателями, заметил: «Ce n'est... point à de doucereuses galanteries, à de mesquines intrigues, à de sales aventures, que Walter Scott voue son talent» (*L. Maigron.* Le roman historique à l'époque romantique. Paris. 1898, pp. 103, 111).

Н. Козмин.

IV

Первая книжка Пушкинского Современника, разрешенная цензурой 31 марта 1836 г., подготовлялась к печати в условиях, крайне неблагоприятных для ее редактора и вдохновителя. Все обостряющееся положение в свете и при дворе, хлопоты, связанные с предстоящей работой в архивах и поездкой в Москву, тяжелые семейные неурядицы, болезнь и смерть матери, наконец, выезд на ее погребение в Михайловское—не позволили Пушкину в самом начале серьезно заняться новым изданием и, положившись на своих сотрудников, поэт, по собственному признанию, «не имел ни времени, ни духа» даже «порядочно рассмотреть» выпускаемый материал [1]).

Программная статья, которая с таким нетерпением ожидалась друзьями и недругами «Современника», неожиданно признана была Пушкиным (быть может, в силу только что отмеченных обстоятельств) излишней. Ее отсутствие — ничем в первом номере не мотивированное — придавало совершенно особое декларативное значение большому анонимному обзору «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», открывавшему критический отдел нового органа. Принадлежавший перу Гоголя, обзор этот в своей начальной краткой редакции, очевидно, был известен Пушкину, некоторые из замечаний которого могли быть учтены автором при окончательной отделке чернового материала [2]). Однако, замечания эти ни в каком случае нельзя ассоциировать с редакторской выправкой статьи, и традиционное приписывание Пушкину определенной препарации Гого-

1) Переписка Пушкина, т. III, 300.

2) Последний в значительной части своей сохранился, и Н. С. Тихонравов, устанавливая связь его с печатной редакцией статьи, констатировал, что «в течение февраля и марта статья была написана вчерне и тщательно пересмотрена: слишком откровенные личные излияния были устранены, резкости в выражениях сглажены, при чем целые страницы подверглись или уничтожению, или переделке» (Сочинения Н. В. Гоголя, изд. X, том V, М. 1889 г., стр. 651). В одном из примечаний к этому своему заключению о соотношении печатной и рукописной редакций Гоголевской статьи, Н. С. Тихонравов сделал следующее указание: «М. П. Погодин передавал мне, в 1853 г., что Пушкин сообщал ему о невозможности напечатать некоторые, очень игривые, выражения в статье о «журнальной литературе». В рукописном тексте статьи уцелели некоторые из этих выражений». Это осторожное подстрочное указание впоследствии подверглось крайне произвольному распространительному толкованию. Так, В. И. Шенрок прямо уже говорил о некоторых «изменениях», допущенных Пушкиным при редактировании Гоголевской статьи (op cit., т. VI. М., 1896 г., стр. 708—722), а В. В. Каллаш категорически приписывал великому поэту едва ли не все особенности печатной редакции последней («Русск. Мысль» 1911, IX, 151—153).

левского материала решительно противоречит всем дошедшим до нас собственным показаниям Пушкина об условиях выпуска им первого номера «Современника» в свет. Как известно, журнал допечатывался в отсутствие поэта, и ознакомиться с последними листами его Пушкин мог не раньше получения их в Михайловском, т. е. около середины апреля 1836 г. Признаваясь в письме от 14 апреля к М. П. Погодину, что он не имел «ни времени, ни духа» даже для самого общего просмотра сдаваемого под конец в набор материала, редактор «Современника», разумеется, не только не мог серьезно прокорректировать обзор журнальной литературы, но едва ли успел даже познакомиться с теми его «хвостами», о которых был незадолго до выезда осведомлен Гоголевской запиской: «Да возьмите из типографии статью о журнальной литературе. Мы с вами пребезалаберные люди и позабыли, что туды нужно включить многое из остающегося у меня хвоста». Итак, со статьей Гоголя в ее окончательной печатной редакции Пушкин ближайшим образом познакомился только тогда, когда она уже успела стать объектом общего внимания и, будучи приписана самому поэту, тенденциозно трактовалась, как ответственная программа нового периодического издания. Обстоятельство это не могло не взволновать Пушкина, принципиально разошедшегося с Гоголем в некоторых существеннейших пунктах журнальной программы, необычайно осторожно намечавшего ближайшие пути своего органа, определенно уклонявшегося от острых полемических схваток и скорее искавшего мощных союзников в предстоящей борьбе с Булгаринской кликой, чем готового на вызов всей обличаемой Гоголем прессе. Идеологически для Пушкина представлялось неизбежным отмежеваться от тезисов своего сотрудника, тактически это сделать было необходимо возможно скорее и определеннее [1]). Более или менее

1) Вопрос о замене Гоголя, как ближайшего сотрудника по изданию, другим — более опытным и осторожным литератором, поставлен был Пушкиным тотчас по ознакомлении его с первою книжкою журнала. И, если до выхода последнего в свет не было и речи о привлечении в «Современник» новых ответственных сотрудников, то уже в письме от 14 апреля из Михайловского Пушкин настоятельно предлагает М. П. Погодину войти с ним в сношения «литературные и торговые» и «объявить без обиняков» свои «требования». Решительно отмежевываясь в этом же письме от рецензии Гоголя на погодинские «афоризмы», Пушкин при свидании с Погодиным через месяц в Москве не скрывает своего отрицательного отношения к некоторым положениям статьи «О движении журнальной литературы» (Соч. Гоголя, изд. X, т. 5, стр. 651) и на месте пытается разрешить проблему вхождения в его журнал некоторых из вдохновителей «Московского Наблюдателя» (Переписка Пушкина, III, 308—314). Впечатления от «наблюдателей» оказываются, однако, мало благоприятными, и перед поэтом, учитывающим еще предстоящий уход кн. В. Ф. Одоевского и А. А. Краевского в организуемый ими «Русский Сборник» («Русск. Стар.» 1903, III, 588), встает вопрос о привлечении в «Современник» Белинского (Переп., III, 325, 396). Между тем, большой материал, заготовленный для «Современника» Гоголем, остается в портфеле автора (Соч. Гоголя, VI, 732—733) — и уже во втором номере журнала нет в критико-библиографическом отделе ни одной Гоголевской строки. О том, что этот отход Гоголя от «Современника» если и прямо не был вызван, то во всяком случае был связан с недостаточно корректным отношением к нему Пушкина, как редактора и издателя, свидетельствуют, помимо обстоятельств, отмеченных нами выше, помещение в третьем номере журнала прямо направленного против Гоголя «письма» А. Б. с сочувственным при-

серьезные осложнения связывались лишь с разрешением вопроса о самой форме редакционного корректива к неосмотрительно пропущенной статье, отречение от которой — с одной стороны — не могло быть не мотивированным, с другой — должно было бы учесть и болезненное самолюбие много потрудившегося для журнала автора и возможность использования во всей враждебной «Современнику» печати этого отказа от постулатов первого номера, как доказательства разложения нового издания в самом начале, в силу яко бы общей несостоятельности его позиций. При нынешнем состоянии материалов, относящихся к работе Пушкина в «Современнике», представляется невозможным сколько-нибудь точно определить, когда именно и при каких обстоятельствах найден был поэтом выход из того положения, которое создалось для него, как редактора, после появления Гоголевской статьи. Во всяком случае, возвратившись 24 апреля из Михайловского, Пушкин не мог, как известно, сразу заняться «Современником», а выехав через неделю в Москву, по самым условиям пребывания в последней, оторвался от какой бы то ни было литературной работы. К 23 мая, когда Пушкин прибыл, наконец, в Петербург, второй том «Современника», порученный заботам П. А. Плетнева и кн. В. Ф. Одоевского, еще не был до конца отпечатан [1]), и, если бы редакционный корректив к статье «О движении журнальной литературы» был готов, то нет никаких сомнений, что он вошел бы в этот номер [2]), дозволенный цензурою к выпуску в свет лишь 30 июня 1836 г. Но, вместо предрешенного возражения Гоголю, на последней странице второго тома появились «От Редакции» следующие лаконические строки: «Статья, присланная нам из Твери с подписью А. Б., не могла быть напечатана в сей книжке по недостатку времени. Мы получили также статью г. Косичкина. Но к сожалению, и эта статья доставлена поздно, и мы, боясь замедлить выход этой книжки, отлагаем ее до следующей». Это совершенно непонятное выделение двух явно, казалось, случайных статей из находящегося в редакционном портфеле материала только отчасти расшифровывалось в третьем номере «Современника» (стр. 321—329) «письмом к издателю», подписанным инициалами А. Б. и снабженным датою «Тверь. 23 апреля 1836». Посвященное уничтожающему разбору статьи «О движении журнальной литературы в 1834—1835 гг.», «письмо» это заключалось

мечанием «издателя», едкая цитата из Гоголевского обзора в известном Пушкинском разборе «Мнения М. А. Лобанова» (стр. 99) и, наконец, обидные для автора разъяснения «от редакции», где как «цель, недостойная литтератора», определялась близкая Гоголю тенденция «уронить Биб. для Чтения» и как досадное «недоразумение» трактовалось обещание его дать разбор ряда «новых книг», отмеченных в библиографическом перечне первых номеров звездочкою (стр. 331—332). Все приведенные нами факты остались, к сожалению, не учтенными в интересной работе Б. Лукьяновского «Пушкин и Гоголь в их личных отношениях» («Беседы», М. 1915, стр. 32—49) и в дилетантски-резюмирующем этюде И. Евдокимова «Современник Александра Пушкина» («Русск. Библиоф.» 1915, II, 61—77)

1) «Шесть листов *Современника* теперь уже отпечатаны, 7-го листа корректуру я подписал сегодня» — писал кн. В. Ф. Одоевский Н. Н. Пушкиной 10 мая 1836 г. («Искусство». Журнал Росс. Акад. Худ. Наук, М. 1923, стр. 325).

2) «Второй № Современника — писал Пушкин 27 мая П. В. Нащокину — очень хорош, и ты скажешь мне за него спасибо. Я сам *начинаю* его любить, и вероятно *займусь* им деятельно».

характерным примечанием «издателя», т. е. самого Пушкина: «Съ удовольствіемъ помѣщая здѣсь письмо г. А. Б., нахожусь въ необходимости дать моимъ читателямъ нѣкоторыя объясненія. Статья *О движеніи журнальной литтературы* напечатана въ моемъ журналѣ, но изъ сего еще не слѣдуетъ, чтобы всѣ мнѣнія, въ ней выраженныя съ такою юношескою живостію и прямодушіемъ, были совершенно сходны съ моими собственными. Во всяком случаѣ, она не есть и не могла быть программою «Современника».

Кто же был автором «письма», сомнения, определения и постулаты которого, столь неожиданно совпав с собственными воззрениями издателя «Современника», совершенно избавляли его от неблагодарной роли разоблачителя дефектов им же самим, казалось, одобренной для первого номера статьи и позволяли в то же время необычайно удобно отмежеваться от последней? Кто был этот загадочный А. Б., столь профессионально осведомленный во всех поднятых Гоголем на страницах «Современника» вопросах, столь авторитетно определявший особенности «должности» критика и журналиста, с такой яркостью, остротою и тактом вскрывавший все противоречия и промахи мнимой программы нового издания и так уверенно предрешавший для него «круг действия более обширный и благородный»? Несмотря на то, что «письмо» А. Б. в течение многих десятилетий привлекало к себе внимание и широкого круга читателей, и искушенных в журнальной полемике критиков, и кафедральных историков литературы, и осведомленнейших библиографов, все попытки расшифровки этих инициалов лишь безнадежно осложняли основной вопрос [1]). Между тем, с именем

---

1) Самым ранним печатным разбором «Письма» А. Б. являлась статья (Булгарина?) в «Сев. Пчеле» 1836 г., № 255. К 13 октября 1836 г. относится обращение в редакцию «Современника» некоего Петра Мартоса, резкие возражения которого на «письмо» А. Б. напечатаны, однако, Пушкиным не были («Русск. Мысль» 1911 г., IX, 153—156). В «Материалах для биографии Пушкина», 1855 г., стр. 424, «письмо» А. Б. безоговорочно приписано было П. В. Анненковым «известному библиографу И. А. Безсонову» и, несмотря на то, что такого литератора не существовало, случайная Анненковская обмолвка надолго была усвоена всеми комментаторами Пушкинского и Гоголевского текста и авторами общих трудов по истории русской журналистики. Лишь П. О. Морозов прокорректировал П. В. Анненкова курьезным указанием, что «Тверской помещик Безсонов, кроме указанного письма, ничего не печатал и в литературе совершенно не известен» (Соч. Пушкина, изд. «Просвещ.», 1904, VI, 623), а В. В. Каллаш выразил хронологически несостоятельное (ибо его «автор» родился только за восемь лет до появления «письма») предположение, что Анненков «повидимому, имел в виду проф. П. А. Безсонова» («Р. М.» 1911 г., IX, 151). Отклоняясь от традиции, В. С. Карцев и М. Н. Мазаев раскрыли (не приводя для этого, впрочем, никаких оснований) инициалы А. Б., как «А. И. Болтин» («Опыт словаря псевдонимов рус. писат.» С.-Пб., 1891, стр. 2), а И. А. Шляпкин, признав и подпись «А. Б.», и дату «Тверь» вымышленными, как на автора «письма» предположительно указал на М. П. Погодина («Из неизданных бумаг А. С. Пушкина», С.-Пб., 1903, стр. 242). В специальных исследованиях К. Кузьминского и А. Г. Фомина о журнальной деятельности Пушкина вопрос об авторе «Письма к издателю» был осложнен двумя (впрочем, явно ошибочными) предположениями: первый наивно пытался рассматривать «письмо», как общее «выражение мнения подписчиков Современника» (А. С. Пушкин, его публицистическая и журнальная деятельность. Ист.-лит. очерк К. Кузьминского, М.

загадочного корреспондента «Современника», «письмо» которого оставляло столь заметный след в истории русской журналистики тридцатых годов, связывались не только узко-историографические проблемы, но и реальная возможность фиксации последних уклонов критико-публицистических воззрений, интересов и отношений самого Пушкина.

В одной из черновых Пушкинских тетрадей периода его работы в «Литературной Газете» (по описи Московского Румянцовского Музея № 2382, л. 31—32) сохранились до сих пор еще окончательно не расшифрованные наброски полемической статьи [1]), по самой своей форме представлявшей несомненно «письмо в редакцию» этого чрезвычайно близкого поэту издания бар. А. А. Дельвига. Смело вынося свои принципиальные разногласия с одною из статей «Литературной Газеты» на ее же страницы, но избирая для этого нейтральные рамки «письма», Пушкин—с одной стороны—избегал таким путем обращения в чужое издание, с другой—мог все же рассчитывать (говоря его же словами о «двойной пользе» антикритик) и на скорейшее «исправление ошибочных мнений», и на «распространение здравых понятий касательно искусства» среди «жадно читающей публики». Проектированное письмо осталось, как известно, недописанным, но набросанными для него положениями о родах и видах литературной полемики, сентенциями о «приличии журнальном» и о «вежливости в критике», Пушкин широко воспользовался в 1836 г., когда необходимость возражения на

1901, стр. 178), второй — по какому то недоразумению — определял выступление А. Б., как «удар по триумвирату» («Пушкин и журнальный триумвират 30-х годов»—Пушкин, под ред. С. А. Венгерова, V, 1911, стр. 479). Если И. А. Шляпкин впервые правильно подошел к определению некоторых формальных особенностей «письма», как остроумного выступления под чужим забралом, то И. И. Ивановым еще раньше брошено было замечание о самом происхождении письма «несомненно, с ведома, а может быть и по внушению Пушкина» («История русской критики», III, С.-Пб. 1900, стр. 122). Развитию некоторых из этих соображений посвящен был в 1916 г. в Пушкинском семинарии проф. С. А. Венгерова доклад В. П. Красногорского (†), смелая, но по слабости аргументации специалистами своевременно не принятая попытка которого разрешить проблему признанием тожества Пушкина и А. Б., оправдана была лишь нашими позднейшими разысканиями.

1) «Отдавая полную справедливость благонамеренности и беспристрастию вашей газеты, признаюсь, не мог я согласиться с мнениями, которые обнаруживает она касательно критики и полемики» и т. д. Можно безошибочно датировать этот проект «письма» апрелем 1830 г., ибо статья, ближайшим образом, как мы устанавливаем, вызвавшая возражения Пушкина — «Несколько слов о Полемике», — помещена в «Литер. Газете» 1830 г., № 18 (марта 27-го). Несмотря на то, что В. Е. Якушкин в своем труде «Рукописи Пушкина, хранящиеся в Румянц. Музее в Москве» («Русск. Стар.» 1884 г., XI, 352—353) воспроизвел наброски письма крайне неисправно, последующие редакторы и интерпретаторы Пушкинского текста пользовались транскрипцией «Русск. Стар.», не обращаясь для ее проверки к рукописи. Пользуемся случаем выразить глубокую благодарность заведующему рукописным отделением Румянцовского Музея Г. П. Георгиевскому и его помощнику А. А. Шемшурину, благодаря вниманию и содействию которых была значительно облегчена наша работа над отмеченными здесь Пушкинскими автографами зимою 1920 и летом 1922 гг.

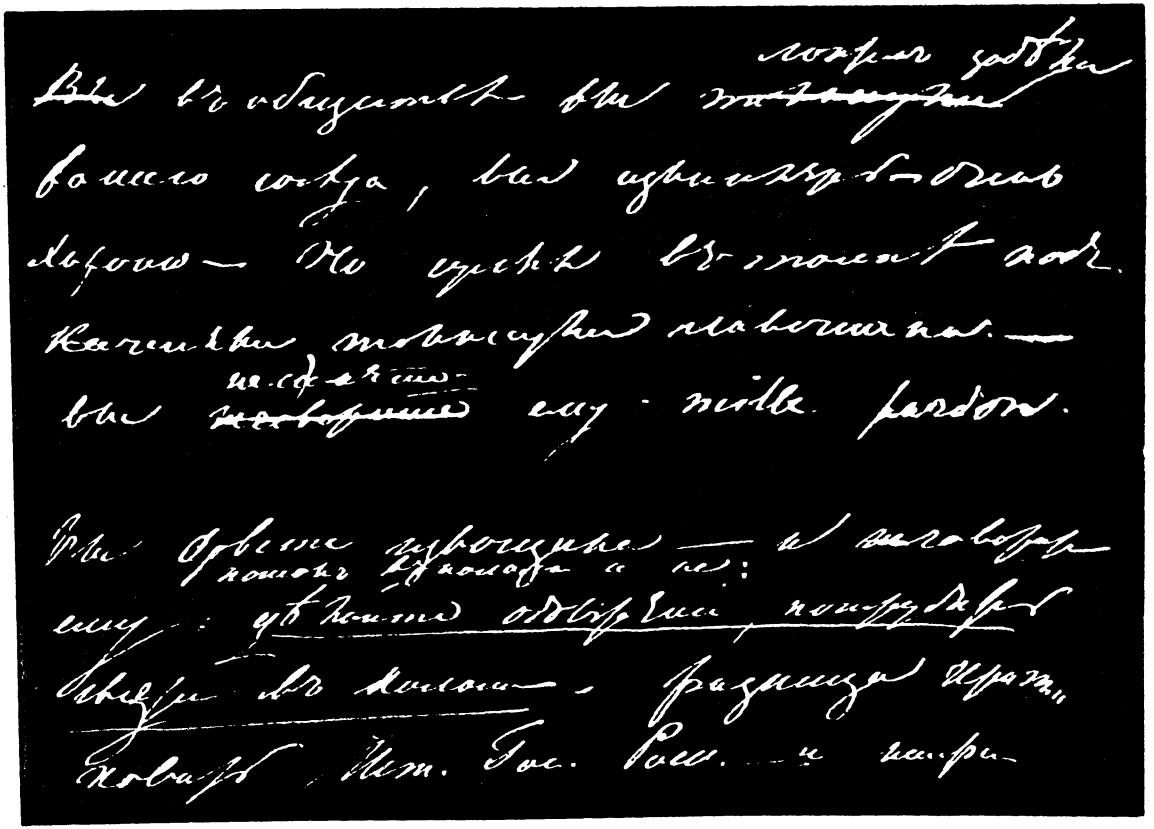
Гоголевский обзор «движения журнальной литературы» вызвала к жизни не только черновые фрагменты 1830 г., но и связанный с ними характерный прием проведения в читательскую массу редакционного корректива посредством яко бы стороннего «письма к издателю». В самом деле, если мы сравним некоторые строки чернового «письма в редакцию» 1830 г. (в отмеченной нами выше тетради № 2382, л. 31) с соотвествующими строками анонимного «письма к издателю» 1836 г. («Современник», т. III, 323—324), то принадлежность обоих «писем» одному автору, т. е. самому Пушкину, не будет возбуждать никаких сомнений.

I	II
[Вы поминутно говорите о приличіи журналь(номъ)] но позвольте дать замѣтить, что и «Газета», стараясь быть равно учтива и важна въ отношеніи ко всѣмъ книгамъ, ею разбираемымъ, безъ сомнѣнія погрѣшала бы противу правилъ приличія [какъ и прочіе наши журналы]. Въ обществѣ вы локтемъ задѣли [толкнули] вашего сосѣда, вы извиняетесь — очень хорошо.— Но гуляя въ толпѣ подъ качелями, толкнули лавочника — вы не скажете [говорите] ему: mille pardon. Вы зовете извощика и говорите ему: пошолъ въ Коломну, а не: дѣлайте одолженіе, потрудитесь свезти въ Коломну. Разница критиковать Ист(орию) Гос(ударства) Россі(йскаго) и напри(мер)*** [1]).	Публика требуетъ отчета обо всемъ выходящемъ. Не ужь-то журналисту надлежитъ наблюдать одинъ и тотъ же тонъ въ отношеніи ко всѣмъ книгамъ, имъ разбираемымъ? Разница—критиковать «Исторію Государства Россійскаго» и романы г. г. *** и пр. Критикъ, стараясь быть всегда равно учтивымъ и важнымъ, безъ сомнѣнія погрѣшаетъ противу приличія. Въ обществѣ вы локтемъ задѣваете сосѣда, вы извиняетесь: очень хорошо; но гуляя подъ качелями, вы толкнули лавочника, и не скажете же ему: mille pardons.

Документально изобличая Пушкина, строки эти легко могут быть подкреплены многочисленными примерами и других характерных совпадений (как принципиального, так и формально-стилистического порядка) высказываний г. А Б. с некоторыми из своеобразнейших Пушкинских суждений, сближений и приговоров в разновременно опубликованных им статьях, в черновых критических замечаниях и в дискуссиях интимной дружеской переписки.

Вспомним известное признание одного из набросков предисловия к «Борису Годунову» (так называемое «письмо к Н. Н. Раевскому» начала 1827 г.): «Смиренно признаюсь, что я воспитан в страхе *почтенной публики* и что не вижу никакого унижения угождать ей, следовать духу времени, в чем и отличаюсь от новейшего поколения мыслителей и поэтов, которые великодушно презирают мнение своих современников и проповедают свое, не заботясь о том есть ли у них слушатели». Будущая точка зрения «смиренного провинциала» на выступление Гоголя и на явления, подобные «Библиотеке для Чтения» здесь, таким образом, уже

1) В квадратных скобках зачеркнутое Пушкиным, в круглых — наши дополнения к тексту, все особенности которого запечатлены на прилагаемом снимке.



Черновые строки Пушкинского „письма“ 1830 г.

(Рукописи Румянцевского Музея № 2382, л. 31).

определена и оправдана: «Вы скажете: за чем упоминать о книгах, которые не стоят никакого внимания? Но если публика того требует непременно, за чем ей не угодить?» и т. д. («Современник», III, 324). В том же 1827 г., вскрывая в письме к М. П. Погодину причины неуспеха «Московского Вестника», Пушкин говорил: «Главная ошибка наша была в том, что мы хотели быть слишком дельными», в журнале было «слишком мало вздору», на будущее время надлежало бы следовать примеру статей кн. Вяземского, который «поверхностен или несправедлив», но «заставляет мыслить и смеяться,—важное достоинство, особенно для журналиста» (Переписка Пушкина, II, 42). А. Б. в своем «письме» как бы апеллирует к этим определениям, протестуя против Гоголевского требования «важности и беспристрастия» в критических суждениях и признаваясь, что «некоторые из веселых разборов, попадающихся в «Библ. для Чтения», тешат меня несказанно, и мне было бы очень жаль, если бы критик предпочел хранить величественное молчание» и т. д. (op. cit., 324) [1]). Ссылка г. А. Б. на то, что многие из статей Сенковского «достойны занять место в лучших из Европейских журналов», напоминает, одно из излюбленных Пушкинских сопоставлений: «Европейские статьи так редки в наших журналах» (письмо к кн. Вяземскому от 25 мая 1825 г.); «Шевырев, Киреевский, Погодин и другие писатели написали несколько опытов, достойных стать на ряду с лучшими статьями Английских Reviews» («Мысли на дороге» 1833—1834 г.), и т. под. [2]). «Вы говорите — отмечает А. Б. в одном из последних своих возражений Гоголю,—что в последнее время заметно было в публике равнодушие к поэзии и охота к романам, повестям и тому подобному. Но поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде?». В черновых критических набросках 1831 г. (тетрадь № 2387 А) эти сентенции предвосхищены Пушкиным в следующих строках: «Басни (как и романы) читает и литератор, и купец, и светский человек, и дамы, и горничные, и дети. Но стихотворение лирическое читает только

1) А. Б., упрекая Гоголя в противоречиях, говорит: «Мы помним Хамелеонистику, ряд статей в своем роде классических. Но позвольте вам заметить, что вы хвалите г. Воейкова именно за то самое, за что негодуете на г. Сенковского: за шутливые разборы того, что не стоит быть разобрано не в шутку». Эта оценка статей Воейкова аналогична упоминанию о них в статье «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о проч.»: «Г. Воейков? Но сей замечательный литератор рецензиями мало занимается, а известен более изданием Хамелеонистики, остроумного сбора статей, в коих выводятся, так сказать, на чистую воду некоторые, так сказать, литературные плутни».

2) Из прочих излюбленных Пушкиным речений, рассыпанных по «письму к издателю», отметим такие, как «истинная критика», «пошлые шуточки» «сбивчивая статья», такие обороты, как «позвольте вам заметить», «тешат меня несказанно» (ср. Переп. Пушкина, I, 201, 326). Необычайно характерно для полемических статей Пушкина и ироническое сведение к нескольким четким тезисам или пунктам всего того, что привлекало его внимание в разбираемом материале. С этой стороны, обнажение в пяти кратких параграфах всего обвинительного материала, выдвинутого Гоголем против Сенковского, особенно близко тем семи пунктам, в которых Пушкин («Торжество дружбы или оправданный А. А. Орлов») едко резюмировал оправдания Греча, или тем трем тезисам, к которым он сводил свои впечатления от второго тома истории Н. А. Полевого (Соч. Пушкина, изд. «Просвещ.», VI, 45).

любитель поэзии. А много ли их?». В «письмо» А. Б. редактор «Современника» вложил, наконец, и давние соображения свои о том, «может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному», — и этот отклик его на живо занимавшую весь литературный мир в середине 30-х годов тяжбу О. И. Сенковского с местоимениями «сей и оный» стоит, разумеется, в самой тесной связи с известным пристрастием Пушкина к трактовке некоторых филологических вопросов, с постоянными отвлечениями его в критических статьях и в переписке в сторону проблем исторической грамматики и «разговорного языка простого народа», новелл семантики, традиций орфографии и «обычаев» слога [1]).

Итак, не считая, в силу известных тактических соображений, удобною открытую полемику с одним из ближайших своих сотрудников, Пушкин предпочел выступление под маской «смиренного провинциала», инициалы которого «А. Б.» и дата «Тверь» выставлены были лишь как чисто внешнее прикрытие истинного смысла произведения и имели точно такое же значение, как, например, осторожная отметка «С французского» при автобиографических набросках 1830—1831 г. «Участь моя решена. Я женюсь» и т. д. или фантастический заголовок «Из Пиндемонте» (сперва «Из А. Мюссе») при «Не дорого ценю я громкие права». Как и в двух этих случаях, Пушкин не позаботился даже о примитивных формах стилизации своего полемического трактата, о приспособлении хотя бы части вложенных в него критических сентенций к их воображаемому автору. Правда, самое начало «письма» или, точнее говоря, третий его абзац не свободен от некоторой искусственности, но нельзя забывать, что архаическая конструкция этих случайных десяти строк тесно связана с предшествующей им цитатой из «пастырского послания» Георгия Конисского, и является скорее мимолетной пробой пера в тонах занимавшего Пушкина проповедника [2]), чем опытом стилизации книжной речи мнимого «Тверского» корреспондента. Тут же приходится учесть, что, предупреждая за три месяца до выхода третьего тома «Современника» в свет о получении редакциею статей А. Б. и Косичкина, не вошедших во второй номер журнала яко бы лишь по недостатку времени и места, Пушкин явно предполагал тогда распределить свои возражения Гоголю между двумя оппонентами, при чем вторым должен был явиться как раз тот Косичкин, именем которого он уже воспользовался в 1831 г. для подписи

1) «А право, не худо бы взяться за лексикон, или хоть за критику лексиконов» — писал Пушкин осенью 1835 г. кн. П. А. Вяземскому, желая как бы подвести итоги своим давним наблюдениям в этой области. Насколько пожелание его было в это время серьезно, свидетельствуют интереснейшие соображения в статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе Потерянного Рая» («Современник», т. V) о «верности смысла и выражения», о своеобразии как «средств и оборотов», так и «обычаев» каждого языка. «Позвольте сделать вам филологический вопрос, — писал он же И. И. Лажечникову 3 ноября 1835 г. — коего разрешение для меня важно: в каком смысле упомянули вы слово хобот в последнем вашем творении и по какому наречию» Ср. Пушкинский анализ «погрешностей против языка» в заметке «О романе Загоскина Юрий Милославский» («Литер. Газета», 1830 г., № 5) и тонкие филологические экскурсы в наброски 1827—1831 гг. (Соч. Пушкина, VI, 425—427).

2) Как известно, упоминаемая «А. Б.» статья в первом номере «Современника» о сочинениях Георгия Конисского принадлежала самому Пушкину.

известных своих выступлений против Булгарина в Надеждинском «Телескопе» («Торжество дружбы, или оправданный А. А. Орлов» [1]) и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» [2]). От начального своего предположения Пушкин при спешном составлении третьей книги, очевидно, отказался, как от слишком сложного, и материал, заготовленный для двух—совершенно не сходных между собою «авторов» — ему пришлось наскоро объединить в одном «письме» А. Б., официозный характер которого подчеркивался уже не косвенно — обещанной статьей «Косичкина» [3]) (кстати сказать, исчезновение ее так и осталось в «Современнике» ничем не мотивированным), а непосредственно—деловым примечанием «издателя». Последним Пушкин не ограничился, и внимательный читатель третьей книги «Современника» легко мог бы заметить, что сентенции «письма» А. Б. на стр. 99 как бы предварялись едкой ссылкой на одно из мест Гоголевского обзора («Мы не полагаем, — замечал Пушкин в своем разборе «Мнения М. Е. Лобанова», — что бы нынешняя раздражительная, опрометчивая, бессвязная французская словесность была следствием политических волнений») [4]), а на стр. 331 завершались той вставкой в разъяснения «от редакции», где как «цель, недостойная литтератора» отвергалось предположение (прежде всего восходящее к филиппикам Гоголя против Сенковского), что стремлением «Современника» будет «уронить Библиотеку для Чтения». И в самом деле, воздавая должное блестящей организации О. И. Сенковским и А. Ф. Смирдиным нашего первого, рассчитанного на самый широкий круг читателей, толстого журнала, трезво учитывая его средства, независимость и успех, Пушкин старался не только снять с себя неосновательное и «недостойное литтератора» подозрение, но и в самом корне ликвидировать конфликт, резко отбрасывавший во враждебный «Современнику» лагерь единственного возможного его союзника в борьбе с растлевающим влиянием критико-публицистических методов Булгарина и монополизированной им прессы. Вскрытые нами тенденции Пушкина-журналиста позволяют, наконец, уяснить, почему остался без движения в бумагах поэта («Рус. Арх.» 1880, III, 473—480) присланный В. И. Далем для опубликования в «Современнике» резкий протест против редакционных приемов О. И. Сенковского «во всеуслышание»; помещением этой статьи Пушкин серьезно ослабил бы эффект своих собственных тезисов.

«Письмо» А. Б., однако, запоздало; надежды, возлагавшиеся на него Пушкиным, не могли быть поэтому реализованы, и даже формула «ex ungue leonem», в силу которой безошибочно определены были современниками и Феофилакт

1) «Телескоп» 1831 г., ч. IV, № 13, стр. 135—144. Подпись «Феофилакт Косичкин. Москва», помета редакции: «Сообщено».

2) «Телескоп» 1831, ч. IV, № 15, стр. 412—418. Подпись «Ф. Косичкин», помета «Сообщено».

3) Своеобразный взгляд на этот свой псевдоним Пушкин с достаточной определенностью выразил в письме от первой половины сентября 1832 г. к М. П. Погодину: «браниться с журналами хорошо раз в 5 лет, и то Косичкину, а не мне» (Переписка Пушкина, II, 389).

4) Курсивом Пушкин выделил подлинные Гоголевские строки, на которые и сделал сам ссылку в примечании: «Современник, № 1: О движении Журнальной Литтературы».

Косичкин, и анонимный автор «Капитанской Дочки» [1]), и Иван Петрович Белкин [2]), на этот раз ничем своего названия не оправдала. С недоумением приходится констатировать, что одно из последних выступлений Пушкина в «Современнике», его предсмертное критико-публицистическое credo, оставшись неразгаданным ни его литературными друзьями, ни врагами и оппонентами, ни, наконец, несколькими поколениями исследователей, в историю русской журналистики вошло только как случайный полемический трактат никому неизвестного автора.

Ю. Оксман.

---

1) «Капитанская Дочка» появилась в четвертой книжке «Современника» за 1836 г. без подписи автора. Посылая ее в конце сентября 1836 г. (т. е. приблизительно в то же время, когда заканчивалось печатанием «письмо» А. Б.) в цензуру, Пушкин писал П. А. Корсакову: «Осмеливаясь препроводить на разрешение к вам первую часть моего романа, прошу Вас сохранить тайну моего имени» (III, 376), а 25 октября напоминал ему же: «О настоящем имени автора я бы просил вас не упоминать, а объявить, что рукопись доставлена через П. А. Плетнева» (III, 394).

2) Извещая 9 декабря 1830 г. бар. А. А. Дельвига о «Домике в Коломне» и «Повестях Белкина», Пушкин говорил о «повести, писанной октавами (стихов 400) которую выдадим Anonyme», и «пяти повестях прозою», которые «напечатаем также Anonyme — под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает» (II, 201), а в письме к П. А. Плетневу 3 июля 1831 г. свидетельствовал: «Я переписал мои 5 повестей и предисловие, т. е. сочинения покойного Белкина, славного малого» (II, 266).

Пушкин и Батюшков

Если бы иностранец спросил нас, оригинальна ли поэзия Пушкина, мы с полным правом могли бы ответить ему утвердительно. Между тем оригинальность в поэзии — понятие условное и неопределенное. Величайший из поэтов, Шекспир, большею частью заимствовал сюжеты своих драм, «Фауст» Гёте основан на старой легенде. И у Пушкина найдется, вероятно, не мало заимствований. Все знают историю «Пира во время чумы» и «Анджело»; возможно, как теперь пытаются доказать, что он кое-что заимствовал у Кольриджа, что в «Пиковой даме» есть черты, взятые у Гофмана, и т. п. Тот же иностранец, приступив к ознакомлению с русской литературой Пушкинской эпохи, очень скоро напал бы на явный плагиат у Пушкина; он с торжеством открыл бы перед нами и предложил прочитать следующую страницу из статьи Батюшкова «Прогулка в Академию Художеств»:

«Вчерашний день поутру, сидя у окна моего..., я предался сладостному мечтанию, в котором тебе не могу дать совершенно отчета.... Помню только, что, взглянув на Неву, покрытую судами, взглянув на великолепную набережную..., любуясь бесчисленным народом, который волновался под моими окнами, сим чудесным смешением всех наций, в котором я отличал Англичан и Азиатцев, Французов и Калмыков, Русских и Финнов, я сделал себе следующий вопрос: что было на этом месте до построения Петербурга? Может быть, сосновая роща, сырой, дремучий бор или топкое болото, поросшее мхом и брусникою; ближе к берегу — лачуга рыбака, кругом которой развешены были мрежи, невода и весь грубый снаряд скудного промысла.

Сюда, может быт, с трудом пробирался охотник, какой-нибудь длинновласый Финн

> За ланью быстрой и рогатой,
> Прицѣлясь къ ней стрелой пернатой.

Здесь все было безмолвно. Редко человеческий голос пробуждал молчание пустыни дикой, мрачной; а ныне? Я взглянул невольно на Троицкий мост, потом на хижину великого монарха.... И воображение мое представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные! Из крепости Нюшанц еще гремели шведские пушки; устье Невы еще было покрыто неприятелем, и частые ружейные выстрелы раздавались по болотным берегам, когда великая мысль родилась в уме великого человека. «Здесь будет город», сказал он, — «чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу». Сказал — и Петербург возник из дикого болота».

Эту страницу чужой прозы Пушкин не обинуясь переложил в стихи — во вступлении к своему «Медному Всаднику»:

На берегу пустынныхъ волнъ
Стоялъ онъ, думъ великихъ полнъ,
И вдаль глядѣлъ. Предъ нимъ широко
Рѣка неслася; бѣдный челнъ
По ней стремился одиноко.
По мшистымъ, топкимъ берегамъ
Чернѣли избы здѣсь и тамъ,
Пріютъ убогаго чухонца;
И лѣсъ, невѣдомый лучамъ
Въ туманѣ спрятаннаго солнца,
Кругомъ шумѣлъ. — И думалъ онъ:
«Отсель грозить мы будемъ шведу;
Здесь будетъ городъ заложенъ
На зло надменному сосѣду»...

Прошло сто лѣтъ — и юный градъ,
Полнощныхъ странъ краса и диво,
Изъ тьмы лѣсовъ, изъ топи блатъ
Вознесся пышно, горделиво.
Гдѣ прежде финскій рыболовъ,
Печальный пасынокъ природы,
Одинъ у низкихъ береговъ
Бросалъ въ невѣдомыя воды
Свой ветхій неводъ, нынѣ тамъ
По оживленнымъ берегамъ
Громады стройныя тѣснятся
Дворцовъ и башенъ; корабли
Толпой со всѣхъ концовъ земли
Къ богатымъ пристанямъ стремятся,
и т. д.

И все же поэзия Пушкина, как и «Гамлет», и «Фауст», несомненно оригинальна. Очевидно здесь требуется пояснение; все дело в том, что̀ признавать в поэзии носителем оригинальности.

Отнюдь не задаваясь целью рассмотреть этот вопрос в полном объеме, я хочу сообщить здесь лишь несколько частичных наблюдений, могущих послужить материалом для его решения.

Наблюдения эти касаются как-раз отношения поэзии Пушкина к поэзии Батюшкова, его ближайшего предшественника, оказавшего на него заведомо наибольшее влияние.

В «Гольфстреме» я обнаружил у Пушкина наличность своеобразной теории, по которой жизнь есть горение, душа — огонь, горящий то сильнее, то слабее; отсюда вся психологическая терминология Пушкина: высшее напряжение жизненности в человеке он определяет словами «пламенная душа», всякое сильное чувство, всякую страсть называет пламенем и, напротив, бесчувствие — остылостью, холодом. Стóит на любой странице раскрыть Стихотворения Батюшкова — перед нами та же термодинамическая психология во всех подробностях; все ее основные речения Пушкин готовыми нашел у Батюшкова. Если Пушкин множество раз говорит: «Воскреснув пламенной душой», «Впервые пламенной душой — Она любила», «И гаснет пламенной душой» и т. п., то Батюшков уже до него писал:

И въ пламенной душѣ навѣки начерталась
(Посл. къ И. М. Муравьеву-Апостолу),

Васъ пламенны сердца привѣтствуютъ стократъ
(Таврида),

Любимецъ нѣжный музы
И пламенныхъ сердецъ
(Отвѣтъ А. И. Тургеневу).

Привычное Пушкину употребление слов «пламень», «огонь», «жар» в психологическом смысле встречаем уже у Батюшкова. У Пушкина:

Онъ создалъ насъ, онъ воспиталъ нашъ пламень...
Но въ немъ пылаетъ пламень скрытый....

— у Батюшкова:

И въ осень дней твоихъ не погасаетъ пламень,
Текущій съ жизнію въ крови
(Къ престарѣлой красавицѣ);

у Пушкина:

Твоимъ огнемъ душа палима, —

у Батюшкова:

Еще онъ любитъ голосъ лирной,
Еще въ душѣ его огонь ....
(Къ С. С. Уварову);

у Пушкина много раз — «сердца жар»: «неизъяснимый сердца жар», «священный сердца жар», «сердца жар неосторожный», и т. п., — у Батюшкова раньше:

Но слезы умиленья,
Но сердца тихій жаръ ....
(Мои пенаты).

И весь арсенал речений, определяющих любовную страсть, как огонь, жар, пламень, — речений, с такой изумительной виртуозностью разработанных Пушкиным (Гольф., стр. 45—55), — полностью представлен уже у Батюшкова, по крайней мере в основных, типических формах. Уже Батюшков писал: «И в буре пламенных страстей» («Надежда»), «от пламенных страстей» («К другу»), «Восторги пылкие» («Из Павла Силенциария»), «В восторге пламенном» («Истинный патриот»), «И первый жар в крови» («Мечта»), «пламенный Эрот» (дважды: «Из Гедила» и «Приведение»).

Любовь еще горитъ во пламенныхъ мечтахъ
Любовницы Фаона.
(Мечта);

О, пламенный восторгъ, о, страсти упоенье,
О, сладострастіе ....
(Мщеніе);

Гдѣ любовникъ воскресаетъ
Съ новымъ пламенемъ въ крови.
(Отрывокъ изъ элегіи);

Вдохни огонь любви въ холодныя слова.
(Посланіе къ гр. М. Ю. Велеурскому);

Полмертвый, но сгораю;
Я вяну, но еще такъ пламенно люблю,
и т. д. (Изъ греч. антологіи XII).

Это — терминология и часто стилистика Пушкина. Точно так же и определение поэзии и поэтического вдохновения, как огня, Пушкин нашел готовым у Батюшкова: достаточно сравнить

выдержки из Пушкина, собранные в «Гольфстреме» (стр. 55—60), со следующими стихами Батюшкова:

И огнь поэзіи....
Нашъ Пиндаръ чувствовалъ сей пламень потаенный,
Сей огнь зиждительный....
(Посланіе къ И. М. Муравьеву-Апостолу);

там же —

Пламенный ораторъ иль піитъ, —

как в другом месте («К портрету Жуковского») — «пламенный Тиртей»;

Я чувствую, мой даръ въ поэзіи погасъ
И муза пламенникъ небесный потушила
(Воспоминанія);

Тамъ скальды пѣли брань, и персты ихъ летали
По пламеннымъ струнамъ
(На развал. замка въ Швеціи).

Все это — Пушкинские речения: «огнь поэзии», «огнь поэзии чудесный», «пламенный поэт» и т. д., — вплоть до «пламенника»: «Твой (поэта) светоч, грозно пламенея» («А. Шенье»).

Уже Батюшков употреблял глагол «кипеть» в психологическом смысле. Он говорит: «кипяща брань» («На развал. замка в Швеции»), «Тебя, младый Ринальд, кипящий как Ахилл» («Умирающий Тасс»), как позднее Пушкин: «кипящий Ленский» или «Но юноше, кипящему безумно». У Батюшкова: «О, други, как сердце у смелых кипело» («Песнь Гаральда Смелого»), — у Пушкина:

Моя душа
Въ то время радостно кипѣла
(Цыганы).

У Батюшкова: «И в радости.... кипел и трепетал» («На развал. замка в Швеции»), — у Пушкина то же:

Я закипѣлъ, затрепеталъ
(Выздоровленіе),

Любовникъ подъ окномъ
Трепещетъ и кипитъ
(Къ вельможѣ).

Налицо у Батюшкова и противоположный ряд речений, столь привычный Пушкину: бесчувственность — как остылость

или холод. Он говорит: «Изнемогает жизнь в груди моей остылой» («Из греч. антол.» XII), как позднее Пушкин: «Не спрашивай, зачем душой остылой» или «Во глубине души остылой». У него читаем: «И то, чем ныне стал под холодом годов» («Есть наслаждение»), как у Пушкина: «Под хладом старости»... И он не раз употребляет выражение: «хладные сердца» (напр. «Мечта», «Н. И. Гнедичу» 1808 г.), обычное у Пушкина; и он говорит: «над хладною могилой» («Из Мелеагра»), как Пушкин: «Схожу я в хладную могилу».

У Батюшкова находим и другие два ряда Пушкинских речений того же термического порядка: те, что̀ представляют чувство, как жидкость, и те, что изображают душу или отдельные душевные состояния, как газообразное. Он говорит:

Мы пили чашу сладострастья
(Къ другу),

или:

Пей изъ чаши полной радость
(Отрывокъ изъ элегіи),

как позже Пушкин:

Я хладно пилъ изъ чаши сладострастья
(«Позволь душѣ моей»),

или:

И чашу пьетъ отрады безмятежной
(Гавриліада);

он говорит:

Все въ неистовой прельщаетъ,
Въ сердце льетъ огонь и ядъ
(Вакханка),

как Пушкин:

Играть душой моей покорной,
Въ нее вливать огонь и ядъ
(«Какъ наше сердце своенравно»)

Он говорит:

И все душа за призракомъ летѣла
(Тѣнь друга),

или:

Въ міръ лучшій духомъ возлетаю
(Къ другу),

как позже Пушкин:

Къ тебѣ я сердцемъ улетаю
(Русл. и Людм. V, черн.),

или:

Душа къ возвышенной душѣ твоей летѣла
(Къ Жуковскому).

У Батюшкова:

Воспоминанія, лишь вами окрыленный,
Къ ней мыслію лечу
(Воспом. 1807 г.),

у Пушкина:

Я къ вамъ лечу воспоминаньемъ
(«Горишь ли ты»);

у Батюшкова:

свѣтлый умъ,
Летая въ поднебесной
(Мои пенаты).

у Пушкина то же много раз: «Ум далече улетает», «Ум улетал за край земной» и т. п. Мало того, даже наиболее смелые речения этого рода, встречающиеся у Пушкина, нередко имеют прообраз у Батюшкова. Так, у Батюшкова:

Я Лилы пью духанье
На пламенныхъ устахъ,
Какъ розъ благоуханье,
Какъ нектаръ на пирахъ
(Мои пенаты), —

у Пушкина:

И дѣвы-розы пьемъ дыханье,
Быть можетъ полное чумы;

и Пушкинское употребление глагола «дышать»: «Гирей, изменою дыша», «Теперь дыши его любовью», «Мы в беспрерывном упоенье дышали счастьем», «Еще поныне дышит нега в пустых покоях и садах» и т. п., встречаем уже у Батюшкова:

Одной любви послушенъ,
Онъ дышитъ только ей
(Отвѣтъ А. И. Тургеневу);

Ты дружбою великъ, ты ей дышалъ одною
(Дружество);

Все здѣсь, друзья, измѣной дышитъ
(Разлука);

Въ мѣста, гдѣ дышитъ все любви очарованьемъ
(Мечта).

Наконец, у Батюшкова находим и многие отдельные речения Пушкина, относящиеся к тому же кругу идей, как, напр., «печали бремя», уподобление речи (поэзии) — жидкости, напр.:

И пѣсни, веселію
Пріятнѣе Нектара
И слаще амврозіи,
Что̀ пьютъ небожители...
Польются со струнъ ея
(Радость),

как у Пушкина многократно: «Мои стихи... текут, ручьи любви», или сравнение поэзии Языкова с брагой: «Она не хладной льется влагой... Она разымчива, пьяна» и т. д., или определение знания, как света, напр., у Батюшкова:

Несносной правды вижу свѣтъ
(Элегія, изъ Парни, 1805 г.),

у Пушкина:

Ужъ хладной истины докучный вижу свѣтъ
(А. А. Шишкову).

Пора подвести итог. — Приведенные здесь сопоставления, кажется, неопровержимо доказывают, что Пушкин нашел у своего ближайшего предшественника, с произведениями которого он был от юности хорошо знаком, все основные речения своей своеобразной психологической терминологии. Вычеканил ли их Батюшков сам из материала народного языка, или частью взял уже готовыми из предшествовавшей ему поэзии, это для нас здесь безразлично; во всяком случае, Пушкин нашел у него богатый подбор их и полностью усвоил их себе.

Но этому факту противостоит другой, столь же несомненный. Исследование, произведенное мною в «Гольфстреме», обнаружило в поэзии Пушкина полную и подробно разработанную систему психологических воззрений, основанную на представлении о термической природе души. Что здесь перед нами действительно система, органическое выражение личности в своеобразном цикле идей,— в этом нас убеждают единство и непрерывная последовательность Пушкинской терминологии, ее глубокая подсознательная продуманность, ее обилие и находчивость, ее удивительное многообразие. У Батюшкова такой системы явно нет; в его поэзии — лишь многочисленные зародыши ее, вос-

принятые из языка и оформленные, как бы отдельные камни, отесанные поэтом. В «Гольфстреме» показано, что термодинамическая психология присуща всему человечеству и воплощена во всех языках, между прочим и в русском; очевидно, Батюшков нащупал ее в языке и оценил и частью вынул из языка и оформил ее материал для поэтического употребления. Но у него нет ни строгой последовательности Пушкина, ни его точности в применении этой терминологии. Лишь изредка встречаются у него те двойные, контрастные речения, столь частые у Пушкина, которые обнаруживают сознательность словоупотребления; таковы, напр., стихи:

Вдохни *огонь* любви в *холодныя* слова
(Посланіе къ гр. М. Ю. Велеурскому),

И гордый умъ не побѣдитъ
Любви — холодными словами
(Пробужденіе),

стихами
Горесть сердца *услаждалъ*
(Къ Н. И. Гнѣдичу, 1807 г.)[1].

Несравненно чаще он предает термин, впадая в формализм или отвлеченность. Пушкин не мог сказать:

Когда *струей небесныхъ благъ*
Я утолю любви желанье
(Надежда),

или:

И въ осень дней твоихъ не погасаетъ пламень,
Текущій съ жизнію въ крови
(Къ престарѣлой красавицѣ),

или:

Любовь еще *горитъ во пламенныхъ мечтахъ*
(Мечта),

как не мог бы Пушкин сказать:

Мнѣ готова
Цѣпь, сотканна изъ суетъ
(Къ И. А. Петину),

или:

Счастливъ, счастливъ, кто цвѣтами
Дни любови украшалъ
(тамъ же),

1) Сравн. у Пушкина «Гольфстрем», стр. 28—29 и passim.

или:

Прерву теперь молчанья узы
Для друга сердца моего
(Н. И. Гнѣдичу, 1808 г.),

или:

Мечты, повсюду вы меня сопровождали
И мрачной жизни путь цвѣтами устилали
(Воспом., 1807 г.);

все это цветы бумажные и цепи отвлеченные; Пушкин никогда не употребляет конкретных слов в переносном смысле. Все это с несомненностью свидетельствует об одном: Пушкин безошибочно подбирал свои слова из единого, незыблемого внутреннего образа-идеи, у Батюшкова же такой незыблемой внутренней точки не было, а было лишь некоторое смутное пятно, и потому конкретное слово сплошь и рядом соскальзывало в отвлеченность или пустоту. По верному чутью он сумел разглядеть и поднял с улицы и огранил немало камней, но не узнал в них зиждительной воли; в стройное здание по образу своего духа сложил их уже Пушкин: вот мера — и граница его оригинальности.

То, что я сказал до сих пор, касается одного гнезда Пушкинского мышления и словоупотребления — его термодинамической психологии. Совершенно тот же результат мы получим при исследовании других подобных гнезд. Остановлюсь еще на двух. В статье «Явь и сон» [1]) я разобрал многочисленные заявления Пушкина, рисующие противоположность между дневным, бодрственным состоянием души — и ее самопогруженностью, которую Пушкин определяет, как «забвение» или «сон души». Оказывается, что термин «забвение», именно в этом необычном смысле, употреблял уже Батюшков, притом с тем же знаком превосходства; уже он говорит: «в сладостном забвенье» (Мечта), как Пушкин многократно: «В забвенье сладком ловит он», «В забвенье сладком близ друзей» и т. п. Он говорит:

Но вѣтровъ шумъ и моря колыханье
На вѣжды томное забвенье навели
(Тѣнь друга);
Счастья шаткаго любимецъ
Съ нимфами забвенье пьетъ
(Счастливецъ);
О сладострастіе, себя, всего забвенье
(Мщеніе)

1) В восьмом томе Харьковских «Вопросов теории и психологии творчества», 1923 г.

как Пушкин: «День восторгов, день забвенья», «Там бессмертье, там забвенье», «Забвенье жизни в бурях света» и т. д. Но дальше Батюшков не идет: он только констатирует данное состояние и односложно оценивает его. У Пушкина здесь опять глубокообдуманная и детально-разработанная, последовательно проводимая на протяжении многих лет, в нем самом из личного опыта расцветшая мысль о самозаконной, адэкватной жизни духа в противоположность его рабским состояниям на яву.

Третье гнездо — мысль Пушкина о загробной жизни[1]). Термин «тень», неизменно употребляемый Пушкиным для обозначения личности после смерти, опять-таки именно в этом необычном смысле часто встречается у Батюшкова. Может показаться даже, что Пушкин перенял у него свою веру в загробное переживание. Их язык иногда сходен до тожественности; Батюшков пишет:

И надо мною тѣнь Лауры пролетаетъ
(Вечеръ),

Пушкин:

и вѣрно надо мной
Младая тѣнь уже летала.

У Батюшкова, несомненно, заимствовал Пушкин и слово «ничтожество» в смысле полного уничтожения в смерти: «В обители ничтожества унылой» (Из Мелеагра). В стихотворении Батюшкова «Привидение», 1810 года, есть такие строки:

... Но изъ могилы,
Если можно воскресать,
Я не стану, другъ мой милый,
Какъ мертвецъ, тебя пугать.
Въ часъ полуночныхъ явленій
Я не стану въ видѣ тѣни
То внезапно, то тишкомъ
Съ воплемъ въ твой являться домъ.

Очень возможно, что этими строками навеяны следующие два образа у Пушкина: во-первых, «К молодой вдове», 1816 года, где поэт успокаивает молодую вдову во время любовного свидания:

1) См. мою статью «Тень Пушкина» в сборнике «Искусство». Журн. Академии Худож. Наук, Москва. 1923.

Вѣрь мнѣ: узниковъ могилы
Безпробуденъ хладный сонъ...
Нѣтъ, разгнѣванный ревнивецъ
Не придетъ изъ вѣчной тьмы!
Тихой ночью громъ не грянетъ
И завистливая тѣнь
Близъ любовника не станетъ,
Вызывая спящій день;

и в другой раз, о Ленском, в черновой рукописи 7 песни «Онегина»:

изъ могилы
Не выпла въ сей печальный день
Его ревнующая тѣнь,
И въ поздній часъ, Гимену милый,
Не испугали молодыхъ
Слѣды явленій гробовыхъ.

Нет сомнения, и здесь Пушкин нашел у Батюшкова некоторые опорные точки. Но у Батюшкова нет никакой *своей* мысли о загробной жизни, если не считать за таковую голое утверждение:

Но, ахъ!
Мертвые не воскресаютъ!
(Привидѣніе).

Картины загробной жизни, которые он не раз рисует («Отрывок из элегии», «Мои пенаты», «Элегия из Тибулла», «Мечта» и др.),— шаблон французской поэзии XVIII века, всегда легкая поэтическая игра, никогда не дело. Даже там, где он, единственный раз, хотел серьезно обработать такой сюжет, где он изображет, как Пушкин, явление тени живому,—в стихотворении «Тень друга»,— он сразу и заранее снимает с явления всю конкретность словами: «То был ли сон»!.. («И вдруг... То был ли сон!.. Предстал товарищ мне»...). У Пушкина — выстраданная, глубокая мысль о загробной жизни, и там, где он рисует тень,— ни с чем несравнимая категоричность.

«При сгущении раствора он сначала делается пересыщенным и иногда может очень долгое время сохраняться в таком виде, особенно если приложить заботу к сохранению его в спокойном состоянии и к чистоте окружающего воздуха»; такова поэзия Батюшкова. «Прикосновение ничтожных следов того твердого вещества, которое может выпасть из раствора, вызывает энергичный процесс такого выпадения в виде кристаллов»; такая кристаллизация — поэзия Пушкина.

М. О. Гершензон.

Софья Павловна Фамусова.

Творческая история образа.

В своем исследовании «Творческая история Горя от ума», отрывок из которого здесь предлагается, я ставлю задачей изучение всех процессов, какими созидалось это произведение — в его языке, стихе, стиле, образах, композиции, идейности и лиризме. Как материалом, я пользуюсь показаниями современников, признаниями самого поэта, но прежде и больше всего — текстами «Горя от ума». И первое, что следует сейчас же разъяснить, это несколько терминов, которые в дальнейшем употребляются.

Самый ранний из дошедших до нас текстов «Горя от ума» это автограф, писанный Грибоедовым в деревне и в Москве в 1823—1824 году, потом подаренный приятелю его, С. Н. Бегичеву, и ныне хранящийся в Историческом Музее в Москве. Мы называем его Музейным автографом. Внутри этой рукописи я различаю два текста: первоначальный и окончательный; окончательный получился после всевозможных исправлений автором текста первоначального. В Музейном автографе еще не было сцены заигрывания Молчалина с Лизой в конце IV акта. Этот эпизод создан был Грибоедовым на переезде из Москвы в Петербург, в мае 1824 года, и является самым крупным отличием позднейшего текста от раннего. Затем к этой новой сцене автор присоединил в Петербурге многие иные переработки. Другой приятель Грибоедова, петербургский, А. А. Жандр, распорядился переписать в своей канцелярии новую черновую «Горя от ума» и таким образом получился второй важный текст комедии 1824 года, которой мы называем Жандровскою рукописью. Черновой автограф, с которого списана эта рукопись, до нас не дошел, но его особенности легко устанавли-

ваются по жандровской рукописи, так что можно воссоздать особую редакцию «Горя от ума», которую мы называем посредствующим текстом. В самой жандровской рукописи Грибоедов сделал собственноручно много переработок, так что и здесь мы различаем текст первоначальный и окончательный. В альманахе «Русская Талия» на 1825 год Грибоедов напечатал отрывки первого действия и весь третий акт, и этот текст мы называем первопечатным. Наконец, в 1828 году, уезжая из Петербурга на Восток, Грибоедов оставил Булгарину список «Горя от ума», сделанный писарской рукой, но пересмотренный самим поэтом. Мы называем этот текст Булгаринским списком. Им замыкается цепь авторизованных текстов, и в итоге мы имеем 6 текстов пьесы: 1) первоначальный текст Музейного автографа, 2) окончательный текст того же автографа, 3) посредствующий текст, извлекаемый из анализа первоначального текста Жандровской рукописи, 4) окончательный текст жандровской рукописи, 5) первопечатный текст и 6) булгаринский список. Из них окончательный текст Жандровской рукописи и Булгаринского списка почти буквально совпадают и оба вместе дают дефинитивный, окончательный в собственном смысле, текст «Горя от ума».

Второе предварительное разъяснение относится к содержанию этой моей статьи. О Софье Павловне Фамусовой мне приходится говорить повсюду в исследовании творческой истории «Горя от ума» — и в главе о стиле, и в главе об идейности, и в других главах. То, что я предлагаю здесь, есть только извлечение из двух отделов книги — об образах и об архитектонике — и является несколько насильственным изъятием из живой связи контекста; так, например, я не говорю здесь об особенностях речи Софьи, хотя наблюдения над ее языком близко связаны с психологической ее обрисовкой.

1.

Софья начертана неясно. Так отозвался Пушкин.

В этой фразе отразилось как общее впечатление от героини пьесы, так и одно особое недоумение — по поводу ночных свиданий с Молчалиным. Сам Пушкин готов был назвать Софью

самым грубым, оскорбительным для девушки именем. И замечательно, что и другие современники Грибоедова, судившие о пьесе со свежестью и непосредственностью впечатлений, для нас недоступной,— смущались именно ночным дуэтом Софьи и Молчалина.

Непосредственно после прочтения комедии, Пушкин писал в 1825 году А. А. Бестужеву: «Софья начертана неясно: не то....., не то Московская кузина». Тогда же, тотчас по прочтении рукописи Горя от ума, Катенин, излагая содержание пьесы, писал из Костромы Н. И. Бахтину (17 февр. 1825 г.): «Сей Чацкий ездил куда то вдаль из Москвы, а без него София слюбилась с секретарем своего отца, Молчалиным, и всякую ночь глаз на глаз просиживает с ним, а служанка в другой комнате на часах, тем и пьеса начинается: не совсем благопристойно». 8 мая того же 1825 г. А. И. Тургенев писал из Петербурга в Москву П. А. Вяземскому: «Вчера слушал у княгини Голицыной (Измайловой) комедию Грибоедова. Всем вам досталось. Много остроты в некоторых стихах, особливо в негодовании Чацкого, но пьеса нехороша и интрига подлая». Наивный метроман гр. Д. И Хвостов отзывался еще прямее: «Софья Павловна, в которую влюблен Чацкий, столь развращена, что недостойна быть на театре. Грибоедов много отважился, что в лице благородной девушки осмелился ее вывести на сцену». Такую оценку разделяли кое-кто и в сценических кругах, и сохранилось предание, что некогда актрисы отказывались играть роль Софьи по этому именно моральному мотиву.

Для первопечатного издания Г. о. у. (в «Русской Талии» на 1825 год) цензура разрешила первый акт без начальных шести явлений, и в таком же урезанном виде Третье Отделение пропустило первый акт для бенефиса М. И. Валберховой 2 декабря 1829 г. Современник Грибоедова, М. А. Гамазов, вспоминая о любительском исполнении Г. о. у. в Тифлисе, в 1832 г., в доме кн. Р. И. Багратиона, рассказывает: «Из уважения к предрассудкам ... мы, к крайней досаде нашей, принуждены были урезать для представления начало и конец комедии, начав ее с 7 явления I действия, т. е. с появления Чацкого, и кончив отъездом Репетилова... Заигрывания с Лизой — Фамусова и Молчалина, ночные свидания Софьи с сим чиновником казались маменькам too shocking» (Вестн. Европы 1875, VII,

326). Наконец, ночной дуэт Софьи с Молчалиным будил нескромное воображение, и до нас дошло несколько порнографических перелицовок Г. о. у., отправлявшихся именно от этого дуэта.

А с другой стороны литературная критика, потом и школьные учебники, строго обвиняли Софью и в других недостатках и грехах: в узости интересов, ограниченности, бессердечии к Чацкому, лживости, и т. д. Вот для образца цитата из статьи одного из лучших знатоков Г. о. у., А. С. Суворина: «Все яркие поступки Софьи, совершаемые ею из эгоизма любви к Молчалину, не могут возбуждать в зрителе никакой к ней симпатии. Она не только слепа, но и лжива. Она лжет с начала до конца, лжет мелко и трусливо, чисто по-рабски. И мстит она по-рабски, совершенно в тоне того общества, идеалы которого она вполне себе усвоила» (Новое Время 1898, № 8086, 31 авг. Ср. отзывы В. И. Немировича-Данченко в «Вест. Европы» 1910, VII, 340; С. Васильева-Флерова: Софья Фамусова. М. 1890, стр. 39 сл.).

Еще в семидесятых годах прошлого века Гончаров мастерски истолковал душевные настроения и внешнее поведение Софьи; позднее его аргументация повторялась и дополнялась другими, напр., Сергеем Яблоновским, Изабеллой Гриневской, выступившими на защиту Софьи. Но многое осталось недосказанным и спорным — частью потому, что до последнего времени историкам и критикам не была вполне ясна творческая история Софьи, больше же потому, что и в поэтическом сознании самого автора этот образ кристаллизовался с усилием и не доведен до совершенной ясности. В самой комедии после всех переделок остался один эпизод, излишний в контексте и рождавший двусмысленные предположения. На вопрос Софьи, как думает Лиза, чем занята она с Молчалиным по ночам, наперсница отвечает уклончиво: «Бог весть, сударыня, мое ли это дело». А потом, выслушав сентиментальный рассказ Софьи, как Молчалин «из глубины души вздохнет, ни слова вольного, и так вся ночь проходит», — откровенно смеется, сообщает обидный анекдот о сбежавшем от тетушки французе и «продолжает хохотать». Именно этот нескромный хохот Лизы больше всего, вероятно, подкреплял те негодующие предположения современников о безнравственности Софьи, о которых говорилось выше.

Для психологического и сценического понимания Софьи важно знать, были ли ее ночные свидания с Молчалиным невинно-сентиментальны. Оставшаяся в этом моменте первого акта некоторая двусмысленность усиливалась в музейном автографе еще подготовляемым новым ночным свиданием (в четвертом действии), которому мешает только случай — появление Чацкого (прозрением Софьи встреча в сенях тогда еще не заканчивалась). Но в посредствующем тексте, в общем составе новой вставленной сцены, появляются важные слова Софьи, обращенные к Молчалину:

> ... при свиданиях со мной в ночной тиши
> Держались более вы робости во праве,
> Чем даже днем и при людях.

Этими четкими словами, закрепленными и в окончательном тексте, сразу снимаются подозрения, навеянные неясностями первого акта.

Что же касается переработок в ранних редакциях, то именно первый акт и роль в нем Софьи вызвали наибольшия усилия поэта. И если в окончательной редакции эти усилия не вполне завершились, то изучение эволюции замыслов и текста комедии разъяснит нам многое.

Не все моменты творческой истории образа Софьи доступны нам в текстуальных изучениях.

Из рассказа Бегичева известно, что в марте 1823 г., в Москве, Грибоедов читал этому другу первый акт Г. о. у. и что тот остался кое-чем недоволен. Бегичев на другой день рано приехал к Грибоедову и «застал его только что вставшим с постели: он неодетый сидел против растопленной печи и бросал в нее свой первый акт лист по листу». Огонь уничтожил таким образом и раннюю редакцию роли Софьи в этом акте. Бегичев не сообщает, чем были недовольны он и автор в сожженном тексте, но, судя по новым переработкам в Муз. автографе, можно утверждать, что неудовлетворенность вызывалась именно первыми сценами, где такое важное значение имеет Софья.

Впрочем, то, что осталось в круге нашего наблюдения, так значительно, что дает вполне достаточный материал для воссоздания замыслов и развития образа Софьи.

Пушкин в письме к Бестужеву готов счесть Софью «москов-

ской кузиной», при чем, очевидно, влагает в этот иронический термин определенное бытовое и психологическое содержание, охватывает им знакомые тогда всем типические черты. Несомненно, он главным образом разумел здесь сентиментальность, вычитанную из тогдашних романов и стихов. О ней сам Пушкин сказал в одном из вариантов первой главы «Онегина»: «Любви нас не природа учит, а Сталь или Шатобриан». Такой тип сентиментальной девушки, с фальшивым книжным отношением к жизни, намечает и Толстой, когда характеризует манерные письма Жюли Карагиной из Москвы в деревню к княжне Марии Болконской. Ретроспективно, по старинным романам, комедиям, нравоописательным статьям, перепискам, мемуарам, этот тип мог бы быть восстановлен в большой полноте бытовых и психологических примет. Однако, такая задача отвлекла бы нас далеко в сторону. Ближе указать, что об этом же типе говорит по свежим личным воспоминаниям и Бегичев, сообщая, что в юношеском плане Г. о. у. Грибоедов собирался изобразить мать Софьи Фамусовой, «сентиментальную модницу» с «поддельной чувствительностью», «которая тогда была в ходу у московских дам». Сам Грибоедов по воспоминаниям А. А. Бестужева (беседа в ноябре 1824 года) говорил о женщинах: «они не могут быть ни просвещены без педантизма, ни чувствительны без жеманства».

Изучение текстов комедии обнаруживает, что поэта сильно занимало это явление сентиментальности или «чувствительности» и сочетание его с подлинными глубокими чувствами, и в Г. о. у. он хотел разработать эту психологическую задачу и показать, как «девушка, сама неглупая, предпочитает дурака умному человеку» (слова Грибоедова о Софье и письме к Катенину, январь 1825 г.). Проследим, как эта задача решалась в последовательной смене редакций Горя от ума.

В тексте музейном это задание угадывается живее и легче, чем в окончательной редакции. Сентиментальность Софьи сказывается здесь в характеристике Молчалина, каким она его видит сквозь дымку чувствительности: «грустна,—он без ума помочь мне ищет средства», «смеюсь, тужу непочему, посмотришь, в том и жизнь и смерть ему», «задумаюсь, он прослезится». Та же чувствительность проступает в построении ранней редакции

сна Софьи: «премилый человек»... «был робок»... «нам очень грустно»... «тужили мы бог ведает о чем»... «печальные к нам прорывались звуки», и т. д. Преувеличенная нервность Софьи ярко охарактеризована ею самой в первоначальной редакции реплики, объясняющей обморок (Муз., II, 460 сл.):

Вам странность об себе скажу:
По дням и по часам, по прихоти я словно,
То с страхом вижу всё, то слишком хладнокровно.

О той же нервозности Софьи Чацкий говорит Муз., IV, 314—6:

И обморок я к сердцу принял слишком,
Расстройство, слабость нерв, по прихоти, по вспышкам,
Чтобы придать себе чувствительности вид,
Я признаком почел живых страстей. — Ни крошки.
Она конечно бы лишилась также сил,
Когда бы кто нечаянно ступил
На хвост собачки или кошки.

В посредствующем тексте эта характеристика уже побледнела:

Нерв избалованность, причуда,
Возбудит малость их и малость утишит,
Я признаком почел, и т. д.

Зато в той же посредствующей редакции, в новой сцене Молчалина и Лизы в IV, 369, дан свежий штрих, завершающий общий сентиментальный очерк Софьи с ее «слезливостью». Молчали здесь пренебрежительно говорит Лизе:

Пойдем делить любовь плачевной нашей крали.

Но он тотчас же сталкивается с Софьей, которая в следующей сцене раскрывает совсем иные, для Молчалина очевидно новые, черты своей души — твердость, смелость, гордую силу. Эта душевная энергия Софьи, столь неожиданная и роковая для Молчалина, превосходно раскрывается в дальнейшем диалоге, и, зная его со школьной скамьи, мы переносим получаемое отсюда понимание Софьи и на всё предыдущее. Однако, следует помнить, что разбираемые сцены вставлены в текст поздно и отсутствуют в музейном автографе.

Является существенный для психологии поэтического творчества вопрос: до того момента, когда на переезде из Москвы в Петербург (конец мая 1824) поэту «пришло в голову приде-

лать новую развязку», и «стихи искрами посыпались», — представлял ли сам Грибоедов Софью во всей полноте ее нравственных черт? Или здесь мы присутствуем при совершенном перерождении образа? Не хотел ли автор в ранней редакции (не имевшей еще теперешней развязки) изобразить нам Софью только как пустую сентиментальную «московскую кузину», по прихоти придающую себе чувствительности вид?

Изучение музейного автографа удостоверяет, что Грибоедов с самого начала работ ставил проблему характера Софьи сложнее и глубже. На ряду с чертами наносной сентиментальности в ранней редакции ярко проступали также черты подлинного искреннего и горячего увлечения Молчалиным, иной раз даже с большей выразительностью, чем в тексте позднейшем. Так в первоначальном тексте Муз. I, сц. 5, читаем:

Лиза...Молчалина же разом
С двора долой.

Софья...Меня к монастырю скорее заохотят.
Ах, нет! Куда его, и я за ним же в след.

Эта порывистая реплика смягчена затем в самом же музейном автографе.

Горячее увлечение Софьи Молчалиным сквозит и в реплике Лизы, имевшейся в первоначальном тексте Муз., II, 452:

Лиза (на ухо Софье). Не бросьтесь вы к нему на шею.

В объяснениях Софьи Скалозубу по поводу обморока в первоначальном тексте были фразы, рисующие любопытные бытовые черты и вместе с тем смелость Софьи:

Сама не берегусь, верхом
Скачу, лечу, мой конь с огнем.
Раз в сторону ударился с разбегу,
Долой я под гору по снегу,
Не охнула, привстала и опять
На нем отважилась скакать.

Так говорилось в первоначальном тексте муз. автографа; в самом автографе Грибоедов переделал эти стихи, и получилось:

За самое себя не трушу, лошадь скинет,
Убьюсь-ли: раз со мной и было, я опять
Потом отважилась скакать.

Наконец, в посредст. тексте рассказ еще более смягчен и бледен; вместо коня с огнем появляется карета:

Однако о себе скажу.
Что не труслива. Так бывает:
Карета свалится, поднимут, я опять
Готова сызнова скакать.

Глубина увлечения Софьи Молчалиным, — так что для нее другие, даже Чацкий, становятся совсем чуждыми, безразличными, — хорошо передана в первоначальной реплике Софьи о Чацком и Скалозубе Муз., II, 489—90 (потом переработанной):

Ушли. Ах! скучные, лепечут как сороки.
Молчалин, вы ко мне жестоки.

На совет Лизы пойти в кабинет к отцу, подсесть к Чацкому и «подать ему надежду», чтобы замять впечатление обморока и предотвратить огласку и насмешки, Софья в первоначальном тексте Муз., II, 526 отвечала энергичным отказом:

Не стану лгать, не уважаю света...

И этот стих замер еще в самом автографе. Прекрасной, гордой энергией полны слова Софьи в муз. автографе, обращенные к Чацкому, когда тот в финале четвертого акта внезапно появляется перед нею с возгласом: «Он здесь притворщица»:

Какая низость! подстеречь!
Подкраться и потом конечно обесславить.
Что? этим думали к себе меня привлечь?
И страхом, ужасом вас полюбить заставить?
Отчетом я себе обязана самой.

Эта смелая речь, приобретающая здесь истинно трагический стиль, дана в раннем музейном тексте. Из позднейшего она исчезла, так как изменилась вся сценическая ситуация. Но сама по себе она прекрасно рисует нам внутренний образ Софьи, как он родился и зрел в творческой фантазии поэта. Элемент искренней, сердечной идеализации в отношениях Софьи к Молчалину отчетливо охарактеризован в великолепной по психологическому проникновению тираде в монологе Чацкого III, 57—61:

Бог знает за него что выдумали вы,
Чем голова его ввек не была набита.
Быть может, качеств ваших тьму,
Любуясь им, вы придали ему.
Не грешен он ни в чем, вы во сто раз грешнее.

Замечательно, что эта тирада полностью дана еще в М., III, 57—61 и в окончат. текст перенесена буквально (за исключением незначительной стилистической поправки в ст. 61).

Складывается вывод, что Грибоедов последовательно сглаживал, притушал многие яркие черты в характеристике Софьи. Если бы эти переработки совершились в позднем тексте, посредствующем или жандровском, где уже «приделана новая развязка», мы могли бы думать, что автор рассчетливо экономит краски, имея в виду эффектно сгустить их в финальной сцене Софьи и Молчалина. Но описанные изменения даны еще внутри раннего текста, — раньше, чем поэту пришла на ум сцена заигрывания Молчалина с Лизой и новая развязка. И трудно объяснить, чем руководился Грибоедов, перерабатывая музейный текст.

Тем выше следует оценить подъем вдохновения, давший новые славные сцены в финале четвертого акта. Внезапно блеснувшая творческая мысль сразу обогатила сценическую ситуацию и углубила, осложнила душевный облик героини. Основные элементы непробужденных еще нравственных сил Софьи и раньше интуитивно сознавались поэтом и некоторыми рефлексами пробивались в раннем тексте комедии. Но только на счастливом сценическом эпизоде подслушанных признаний Молчалина, как на реактиве, они отчетливо проявились — и в тексте, и прежде всего в поэтическом сознании автора. Этот момент — один из важнейших в творческой истории Г. о. у. Вдумываясь в его происхождение, признаем, что сцена объяснения Молчалина с Лизой создана поэтом ради нее самой, как счастливый сценический прием, обогативший интригу и сильно драматизировавший финал. Однако, эта же творческая находка принудительно, быть может — неожиданно для самого поэта, обогатила образ и роль Софьи в четвертом акте.

Можно было бы после этого ждать обратной переработки и воссоздания сглаженных черт горячей, порывистой индивидуальности Софьи — в тексте первых актов. Но этого не случилось. Черты характерной для эпохи внешней сентиментальности не воссозданы в окончат. редакции настолько отчетливо, чтобы читатель или зритель не спутывал их с рядами иных настроений, а проявления сильных чувств остались в первых актах смягченными в ущерб полноте нашего восприятия. Отсюда возникла

некоторая недоговоренность, недоработанность в характеристике Софьи, смущающая и критиков, и актрис.

Недоработанным остался еще один крупный эпизод в роли Софьи в первом действии: сон. Недоумения, порождаемые им, усиливают смутность, двойственность общего впечатления.

2.

Драматургия знает разные типы построения сценических пьес. Бывают пьесы с единством интриги, бывают и с двойственной, тройной интригой (как, напр., у Шекспира в «Короле Лире». у Лессинга в «Натане Мудром»). Случается, что две интриги равноправны в пьесе, развиваются параллельно и гармонически, но бывают пьесы, где одна из интриг подчинена другой, недоразвита, зачаточна.

Как уже установлено в литературной критике Гончаровым, интрига в Г. о. у. двойственна. Но равноправно ли представлены здесь, в сценическом плане, любовная и общественная драма? Можно твердо сказать: да. Общественная борьба начинается тотчас, как только завязывается узел любовной интриги, с первого же акта; ее завязь дана уже в расспросах и суждениях Чацкого о московских знакомых. Правда, потом, в итоге третьего и четвертого действия, общественная драма своею значительностью начинала перевешивать любовную, но счастливая вставка в посред. тексте обогатила драматизмом роль Софьи и Молчалина, и обе составные части пьесы вновь уравновесились. Эта двойственность сценического замысла восходит к самому раннему из известных нам текстов. Если в юношеском «плане» 1816 г., о котором сообщает Бегичев, действовала жена Фамусова и несколько других лиц, потом исчезнувших, то конечно и пьеса построилась бы несколько иначе; но сам Бегичев удостоверяет, что написано было тогда всего несколько сцен, следовательно, первый опыт не соотносителен новому корпусу созданной потом комедии. Начиная же с музейного автографа и кончая булгаринским списком, вся цепь текстов удостоверяет давность двойственной сценической схемы.

Однако за этим ранним отвердением сценария кроется не-

которое движение, колебания в мотивировке, во внутреннем укреплении постройки.

Таких колебаний, правда, немного, но некоторые из них значительны. К числу их прежде всего принадлежит сон Софьи и предшествующие ему сцены.

Первые четыре явления первого действия, куда входит особой частью и сон, представляют отдельный момент в драме, любопытный по особенностям своей внутренней структуры и композиционному отношению к дальнейшему развитию пьесы. Нигде в Г. о. у. смутное брожение замыслов, искание наилучшего для них воплощения, колебания художественного такта, рефлексы первичных форм в окончательном тексте не обнаруживаются так наглядно, как именно в этой первой части первого акта.

Следует прямо сказать, что эта часть полна разных недочетов, как эсто-психологических, так и специально архитектонических. Выше оказывалось, что и Грибоедов, и его друг Бегичев были недовольны, как складывался первый акт в ранней редакции, — что и повело к сожжению части раннего текста; несомненно, автор больше всего был недоволен именно первыми сценами акта. Но и в окончательной форме первые явления очень трудны и для чтения, и для сценического воспроизведения. Сюда больше всего относятся слова Вл. Ив. Немировича-Данченко (Вестн. Евр. 1910, VI, 379) о первом действии Г. о. у.: «В нем есть даже что то капризное. Не каждый спектакль одинаково идет оно. Ни к какому действию других пьес не подходит так выражение актеров: «сегодня что то не играется», или «сегодня нам хорошо играется».

Вдумываясь в драматургическое задание этих сцен, надо признать, что единственное их значение в общей сценической схеме — это осведомить зрителя и читателя, что Софья влюблена в Молчалина; всё остальное здесь, напр., заигрывание Фамусова с Лизой, — случайно и для плана пьесы излишне. Такое простое задание могло бы осуществиться в самой элементарной форме: рано утром Софья встречается (пусть случайно) в нейтральной комнате с Молчалиным, и из обмена реплик для нас становится известно, что она влюблена в Молчалина и охладела к Чацкому. Потом Молчалин уходит, и слуга докладывает

о приезде Чацкого, и отсюда начинается сценическая борьба. Так просто и стройно могли бы сложиться первые сцены. Но автор этого не захотел. Он изыскивал нарочито оригинальные сценические положения, напр., ночной дуэт за сценой или сон Софьи, — и запутался в противоречиях.

Примем как данное, что Софья сильно любит Молчалина. Но ведь она очень благоразумна и осторожна, способна на тонкие расчеты и интриги, как это потом обнаруживается, и очень побаивается «горячего», «неугомонного» отца. Как же она отваживается на рискованное ночное свидание? Допустим, это объясняется тем, что она ослеплена страстью и забывает всё. Но вот Молчалин. Он не любит Софьи. Трудно даже объяснить смелое сближение его с нею. Сам он (при содействии Лизы) толкует это так:

И вот любовника я принимаю вид
В угодность дочери такого человека —
— Который кормит и поит,
А иногда и чином подарит.

Но для целей служебной карьеры ночные свидания с дочерью начальника — это уже слишком сильное средство. К увлечению Софьи Молчалин относится иронически («пойдем любовь делить плачевной нашей крали») и недоверчиво («Любила Чацкого когда то, меня разлюбит как его»), сильно боится за себя («меня так пробирает дрожь и при одной я мысли трушу, что Павел Афанасьич раз когда нибудь поймает нас, разгонит, проклянет»). Вероятно ли после этого, чтобы в комнате Софьи Молчалин по ночам разыгрывал концерты на флейте под аккомпанимент фортепиано? Ведь, это может его сгубить! Невероятно, чтобы Молчалин, даже — Софья, могли думать, что никто в ночной тишине не услышит звуков фортепиано и флейты. Допустим, что спальня Фамусова, находится в другом конце дома, на «мужской половине». Но вот услыхал же Фамусов, как Лиза завела часы и «гремит симфонию на весь квартал». Могли услышать необычную ночную музыку люди Фамусова, напр., его конфидент Петрушка, и донести барину. Странность, внутренняя немотивированность и неправдоподобность ситуации здесь ничем необъяснима.

Поведение Фамусова трактовано автором также неубедительно. Странно, что Фамусов, в первый раз появляясь на сцене, так боится разбудить Софью, когда уже «всё в доме поднялось», «метут и убирают», — и крадется вон из комнаты, услышав голос дочери. Проще бы ему велеть ей вставать и одеваться, раз она уже проснулась. Всё таки можно с натяжкой объяснить его торопливое удаление боязнью, как бы Софья не застала его с Лизой, и просто тем, что он пожалел будить дочь. Но в таком случае совершенно уже не правдоподобно, что он через минуту опять возвращается, едва давши произойти коротенькой, всего в 22 стиха, сцене между Софьей, Молчалиным и Лизой. Возвращение его ничем не мотивировано. Далее: увидев Софью, про которую он думал, со слов Лизы, что она только что заснула, Фамусов не удивляется, что в одну минуту дочь уже одета, а вдруг начинает бранить, что она «с мужчиной с молодым». Неужели случайная встреча дочери с Молчалиным в проходной комнате (остального Фамусов ведь не знает) достаточна для грубой брани? Подозрение Фамусова на Молчалина внезапно (он нигде ни словом не обмолвился, что и раньше подозревал что то) — и вовсе не мотивировано, однако, в музейном автографе (I, 84—85) оно выражено прямо цинично: «брат Молчалин, гуляешь возле женских спален». Отнесем долю этой грубости на патриархальную вульгарность тогдашних нравов и языка, но даже и в смягченной редакции окончательного текста внезапная подозрительность Фамусова неубедительна. Ничем неподготовленная в предыдущем, она, в сущности, ничего не подготовляет и для дальнейшего. Нужно ли для сценического плана, чтобы у Фамусова возникло подозрение на Молчалина? Только в конце действия Фамусов мельком вспоминает об утренней встрече (I, 481): «Молчалин давече в сомненье ввел меня», чтобы затем совершенно забыть утренний допрос. В течение всех остальных трех актов Фамусов уже ни разу не тревожит Молчалина, и тот остается совершенно спокоен за утреннюю встречу. Стало быть стимулом драматической борьбы этот эпизод не является. В сценической схеме он остается каким то бесполезным рудиментом. Проследить историю его разработки в раннем тексте, однако, не представляется возможным, так как в музейном автографе соответствующие страницы переписаны чужой рукой.

Это легче сделать относительно следующей последней доли эпизода — «сна» Софьи.

На допрос отца Софья отвечает рассказом о сне. Выше уже приходилось указывать неясности в психологическом облике героини комедии, теперь подробнее остановлюсь на трудности, темноте в логической схеме действия, создаваемой сном Софьи.

Зачем понадобился рассказ о сне Софье самому автору?

В окончательной редакции Фамусов добивается от дочери и Молчалина: «Вместе вы зачем? Нельзя, чтобы случайно». И Софья предлагает отцу: «Сказать вам сон: поймете вы тогда». Итак, сон должен, как будто, объяснить, почему Софья столкнулась с Молчалиным в одной комнате. Однако, сложный, путанный рассказ о сне этого нисколько не объясняет. Вслед за ним Софья продолжает: «Проснулась. — Кто то говорит: ваш голос был. Что думаю так рано? Бегу сюда и вас обоих нахожу». Почти теми же словами Софья отвечала на вопрос Фамусова еще раньше перед рассказом о сне (I, 145—8):

Вот в чем однако случай весь:
Как давече вы с Лизой были здесь,
Перепугал меня ваш голос чрезвычайно,
И бросилась сюда я со всех ног...

И для автора, и для Софьи достаточно было бы этого простого и правдоподобного объяснения, чтобы удовлетворить Фамусова. Но Грибоедов настойчиво заставляет Софью рассказать сон. Мы знаем текст сна по крайней мере в трех редакциях: 1) в музейном автографе; 2) в посред. тексте (только по обрывкам на обрезанных листах жандровской рукописи); 3) в жандровской рукописи (окончательный текст). Но очень возможно, что сон был изложен еще иначе в первоначальном, сожженном в марте 1823 года, тексте первого акта, и таким образом можно было бы считать четыре редакции. Ни в одной из них сон не был вычеркнут (как вычеркивались некоторые другие эпизоды). Значит автор дорожил им, придавал этому эпизоду существенное значение как в характеристике Софьи, так и в сценической схеме.

Как же разгадать намерение автора и его героини?

Самое простое и ставшее традиционным в школе объяснение состоит в том, что запутанным рассказом о сне Софья хочет отвлечь внимание Фамусова, отклонить его подозрение от Молча-

лина. Однако, такое объяснение противоречит многим существенным чертам эпизода, его логическому строению и психологическому содержанию. Только детальный анализ разных редакций сна даст нам ключ к истинному замыслу поэта, воссоздаст телеологию эпизода.

Окончательный текст сам по себе нам не поможет; наоборот, именно он родит сомнение, нужен ли сон Софьи. Следует обратиться к раннему тексту. Сожженной редакции мы совсем не знаем, ни текстуально, ни в пересказе; посредствующая известна нам только по обрывкам нескольких фраз, оставшихся от вырезанного листа в жандровской рукописи; стало быть сравнивать можно только музейный автограф и окончательный текст. В Муз., I, 154—204 весь эпизод (с репликами Фамусова) заключает 50 стихов; в окончательном тексте в нем всего 26 стихов (I, 154—180). Значит, в последней редакции текст сокращен вдвое. В каком направлении перерабатывал Грибоедов текст эпизода? В муз. автографе сон разлагается на четыре момента: 1) поиски и описание цветов в саду; 2) перенесение в поле и встреча с милым человеком; 3) перенесение в комнату, грусть вдвоем, жалобы милого человека; 4) появление отца с «полком всяких лиц» и чудовищ и разлучение с милым. Из этой схемы в жандровском (= окончательном) тексте изъят, действительно излишний, первый момент; встреча с милым в поле перередактирована стилистически, но смысл ее тот же; пребывание в комнате рассказано гораздо короче, как и последний момент, из которого изчезли образные черты «полка чудовищ». От этих сокращений рассказ выиграл в сжатости и стремительности. Зато сон потерял тот внутренний замысел, ту тенденцию, ради коей был написан автором и рассказан Софьей.

Обширнейшую по объему и центральную по значению часть сна в раннем тексте, музейном, составляет встреча с милым человеком. Вчитавшись в стихи, мы видим ясно, что Софья здесь дает характеристику Молчалина, — как она его видит и понимает; некоторыми чертами эта характеристика близка к словам Софьи в III, 97—108, 119—124. Софья явственно описывает только что проведенную с Молчалиным ночь. Перед ней —

> Премилый человек, один из тех, кого мы
> Увидим, — будто век знакомы.
> Был робок он сперва, потом в любви клялся.

Дальше дается картина наивной, сентиментальной, в тогдашнем модном вкусе любви:

Мы в комнате, в пустой, вдвоем,
Нам очень грустно, горько стало,
Тужили мы, бог ведает о чем,
И тут к приумноженью скуки
От фортепьян и флейты издали
Печальные к нам прорывались звуки,
От них унынье...
... И я, и друг мой новый
Грустили долго, долго мы.

Это, ведь как раз то, о чем Софья уже прямо, без иносказания рассказывает Лизе (Муз., I, 271—77, 290—301; ср. Жандр., I, 281—290). Наконец, Софья отцу почти прямо называет Молчалина:

Он всё роптал на жребий свой суровый,
Что не к добру любовь его манит,
Что не богат и вам не угодит.

И если бы Фамусов при этом проявил хотя малое сочувствие к герою сна, Софье оставалось бы, пользуясь моментом, броситься, по старинному, в ноги отцу, раскрыть иносказание сна, в слезах признаться в любви к Молчалину и просить благословения на брак. На это у нее хватило бы характера и увлечения Молчалиным, которые так ярко охарактеризованы текстом музейного автографа, о чем говорилось выше. Можно прямо утверждать, что именно к этому клонила Софья, и это именно хотел дать понять зрителям и читателям автор. Это явствует из других мест текста. В споре с Чацким в третьем действии Софья высказывает убеждение, что Молчалин в противоположность Чацкому, «семейство осчастливит» (Ж., III, 116 = М., III, 116). И сам Чацкий признает это: «А чем не муж?» Что Софья хочет выйти замуж за Молчалина, об этом (уже после утренних заявлений Фамусова) еще прямее говорит Молчалину Лиза IV, 340—341:

Что вы, сударь! Да мы кого же
Себе в мужья другого прочим?

(Следует заметить, что эти два стиха появились впервые только в посредствующем тексте, стало быть поэт все время держал в своем сознании это намерение Софьи).

Но Фамусов остался холоден, даже враждебен к герою сна. Пренебрежительно он прерывает Софью: «Какая небылица это! И милый человек—кто он?» А потом отрезывает: «Ах! матушка, не довершай удара! Кто беден, тот тебе не пара» (ниже, I, 488, он про Молчалина прямо говорит: «Тот — нищий»). По тексту муз. автографа трудно утверждать, догадывается ли Фамусов, что Софья намекает в рассказе именно на Молчалина. Отец больше озабочен не сном, а действительностью: «Бывают странны сны, а на яву страннее: искала ты себе травы, на друга набрела скорее». Еще в течение рассказа Софья вынуждена успокаивать отца: «Я вам докладываю—сон», «все это сон»,—иначе бы Фамусов не захотел и дослушать. А выслушав, отец наотрез заявляет: «Повыкинь вздор из головы, не занимайся этим чадом». Этими сухими словами разрушается план Софьи: подготовив отца, признаться ему откровенно в любви к Молчалину. Потерпев неудачу, она затаивает любовь, но, как узнаем из дальнейшего, не отказывается от нее.

Таков смысл сна Софьи, его внутренняя динамика, по тексту Муз. автографа. Цель его вовсе не та, чтобы замысловатой выдумкой объяснить отцу встречу с Молчалиным и этим скрыть любовные отношения. Наоборот: подхватить подозрения Фамусова и через прозрачное иносказание перейти к прямому признанию.

Следует сказать, что эта телеология сна воссоздается не без усилия. Как и в некоторых других случаях, Грибоедов не сумел четко выразить тенденцию сна, и в музейной редакции осталась ощутительная недоговоренность, недоразвитость сценического эпизода. Перед рассказом Софьи автор в муз. автографе даже не ставит никакой ремарки. Между тем, ведь сон выдуман, он слагается в уме Софьи быстро, внезапно, он притом имеет свою заднюю цель, — стало быть сопровождается сложным душевным движением, которое должно бы обнаружиться и вовне, в мимике. Будь здесь щедрая авторская ремарка, она помогла бы пониманию момента; но ее нет — не только в раннем, но и в позднейшем тексте. В окончательной редакции, перерабатывая сон, Грибоедов увлекся сокращением рассказа в интересах сжатости. Он был прав, выбрасывая растянутый эпизод с цветами; не нарушает общей схемы и изъятие подробностей о чудовищах.

Но наряду с этим вытравлены черты сентиментальной любви и прямые намеки на Молчалина (в окончательном тексте исчезла, например, фраза: «И вам не угодит»), и это лишило новую редакцию сна внутреннего смысла и органического значения в интриге. Весь эпизод становится лишним, немотивированным, каким то случайным придатком, который легко изъять из текста, стоит только в окончательной редакции от стиха 151 перейти прямо к стиху 181 («Ну, сударь мой, а ты?») и потом пропустить еще стихи 190—194. И тогда получилось бы:

147. Софья: ...Перепугал меня ваш голос чрезвычайно,
148. И бросилась сюда я со всех ног...
149. Фамусов: Пожалуй на меня всю суматоху сложит.
150. Не в пору голос мой наделал им тревог!...
151. Софья: По смутном сне безделица тревожит.
181. Фамусов: Ну, сударь мой, а ты?
182. Молчалин: Я слышал голос ваш. — Фамусов: Забавно.
183. Дался им голос мой, и как себе исправно
184. Всем слышится и всех сзывает до зари!
185. На голос мой спешил, зачем же? — Говори.
186. Молчалин: С бумагами-с.—Фамусов: Да! их не доставало.
187. Помилуйте, что это вдруг припало
188. Усердье к письменным делам! (Встает).
189. Ну, Сонюшка, тебе покой я дам.
193. ...Поди ка, ляг, усни опять. (Молчалину).
196. Идем бумаги разбирать. — И. т. д.

Таким образом, в этом моменте творческой работы Грибоедова мы наблюдаем выгорание первоначального замысла. Он мог бы стать существенным мотивом интриги, будучи разработан. Однако, прямое признание Софьи отцу в любви к Молчалину слишком круто повернуло бы всё сценическое движение, что не входило конечно в планы пьесы Грибоедова, сложившиеся очень рано. Поэт мог предоставить сну только эпизодическое значение, подчинив эпизод общему композиционному заданию. Несомненно, поэту было ясно, что при дальнейшей разработке сон завел бы его далеко в сторону, и он во-время сдержался. Однако, текст сна, вернее всего эпизода, не подвергся обратной полной переработке и после переделок он оказался в окончательном тексте глухим, невнятным намеком, только затрудняющим и сценических исполнителей, и зрителей, и читателей. Впрочем, и те и другие, ознакомившись с внутренним замыслом

неудавшегося эпизода, могут придать ему больше интимности и содержательности. Чтобы пояснить этот момент творческих исканий Грибоедова, воспользуюсь аналогией с Пушкиным.

С детства нами усвоен незыблемо ход романа Онегина и Татьяны. Таня в деревне встречает Евгения и влюбляется в него, но он холоден и читает наставления; через два—три года в великосветском кругу Онегин встречает княгиню Татьяну, загорается любовью, но Татьяна его отвергает. На этой схеме построен весь сценарий романа и вся психология героев.

Между тем, в творческой истории романа был момент, когда заколебавшаяся мысль Пушкина готова была избрать иной путь. В обычном, общеизвестном тексте «Онегина» пятая строфа главы третьей читается так:

«Скажи, которая Татьяна?»
— Да та, которая, грустна
И молчалива как Светлана,
Вошла и села у окна.
«Неужто ты влюблен в меньшую?»
— А что? — «Я выбрал бы другую,
«Когда б я был как ты поэт.
«В чертах у Ольги жизни нет
«Точь-в-точь в Ванднковой Мадоне:
«Кругла, красна лицом она,
«Как эта глупая луна
«На этом глупом небосклоне».
Владимир сухо отвечал
И после во весь путь молчал.

И в дальнейших строках не говорится ничего в связи с таким предпочтением Татьяны перед Ольгой со стороны Онегина. Только через полгода Ленский смог вновь вытащить Онегина к Лариным. Между тем, в автографах Румяноцвского Музея между пятой и шестой строфой имеется еще целая строфа и начало другой — черновой набросок, весь испещренный исправлениями и красноречиво свидетельствующий, как здесь текст трудно давался поэту. Не воспроизводя этого отрывка со всеми графическими особенностями (см. «Пропущенные строфы Онегина» М. Л. Гофмана, 86—87), приведу его в приблизительной реконструкции П. О. Морозова:

В постеле лежа, наш Евгений
Глазами Байрона читал,
Но дань невольных размышлений
Татьяне милой посвящал..
Проснулся он сегодня рано —
И мысль была всё о Татьяне.
«Вот новое!» подумал он:
«Неужто я в нее влюблен?
«Ей-Богу, это было б славно!
«Я рад... Ужь то-то б одолжил!
«Посмотрим». — И тотчас решил
Соседок навещать исправно,
Как можно чаще, всякий день:
«Ведь им досуг, а мне не лень!»
Решил — и скоро стал Евгений,
Как Ленский...
....
Ужель Онегин в самом деле влюблен?..

Здесь дается неожиданный вариант в ходе сюжета. Он

являлся бы естественным развитием мотива, намеченного в предыдущей словами Евгения: «Я выбрал бы другую».

Но поэт исключил эту черновую строфу из текста. Она обязывала его отвести и фабулу, и психологию Онегина далеко в сторону от магистрали, излишне осложнить роман. И Пушкин, как и Грибоедов, во-время сдержался. В романе не осталось никаких рефлексов этого замысла. Из того, что зачеркнутая строфа была недоработана сама в себе, ясно видно, что Пушкин быстро прервал движение фантазии в эту сторону, и дальнейшие строфы слагались уже без воздействия строфы пропущенной.

Грибоедов же, наоборот, позволил фантазии увлечь себя гораздо дальше, оказался связан и уже не мог так свободно поступить с написанным текстом, как Пушкин. В пьесе не только остался сон Софьи, но оказались во многих местах его рефлексы.

3.

Чтобы исчерпать эпизод, следует добавить еще, что в пьесе имеются его отголоски. После того, как Фамусов увел Молчалина «бумаги разбирать», Лиза, по первоначальному тексту музейного автографа, говорила Софье:

Ушли они. Ах! всю меня коробит!
В глазах темно и замерла душа,
История вам ваша не пособит,
Грех не беда, молва не хороша.

В том же автографе (М., I, 230—34) это четверостишие перередактировано:

Ушли они. Тоскуйте на досуге.
Вот вам и друг,
Толкуйте ка о друге:
В глазах темно и замерла душа,
Грех не беда, молва не хороша.

В посредствующем тексте дана окончательная редакция (I, 206—209): два последние стиха остались неприкосновенными, а первые два читаются уже иначе:

Ну вот у праздника! Ну вот вам и потеха!
Однако нет, теперь уж не до смеха.

На слова Лизы: «Грех не беда, молва не хороша» Софья отвечает (М., I, 235): «Мне не страшна людская слава» = окончательный текст: «Что мне молва? Кто хочет, так и судит».

О какой молве говорят здесь барышня и горничная?

Ведь, если бы при встрече Фамусова с Молчалиным около спальни Софьи присутствовали, напр. Скалозуб и Чацкий (как они были свидетелями обморока Софьи), тревожный разговор о молве был бы понятен. Но эпизод известен только четверым: Софье, Лизе, Фамусову и Молчалину. И уж конечно никто из них не будет распускать молву о «грехе». Здесь есть неясность, хотя сам стих и стал пословичным. Этот авторский недосмотр можно объяснить разве тем, что Грибоедов в момент написания сцены уже в мыслях проектировал сцену обморока с будущими опасениями Лизы, что Скалозуб, закрутив свой чуб, будет распускать молву о Софьином обмороке.

Неясен и другой стих, ближе всего нас здесь интересующий: «История вам ваша не пособит». История, то-есть сон, выдуманный Софьей, уже не помогла, как бы мы ни понимали цели рассказа (в смысле ли отвода подозрения от Молчалина, или, наоборот, в смысле подготовки к открытому признанию). Очевидно, и сам Грибоедов не дорожил этим стихом, не считал его существенным в мотивировке эпизода и исключил его еще в музейном автографе.

Другой рефлекс сна также производит смутное впечатление. После того как попытка Софьи открыться отцу в любви к Молчалину не удалась, и Фамусов уводит своего секретаря бумаги разбирать, после диалога Софьи с Лизой о забытой любви к Чацкому, является он сам с претензиями на привязанность, которая угасла, и с вышучиванием Молчалина, которое так язвит. Софья в раздражении и в тревоге. Является Фамусов и подает водевильную реплику: «Вот и другой». Спеша уйти, Софья бросает фразу: «Ах, батюшка, сон в руку!», а Фамусов «ей вслед вполголоса» отвечает: «Проклятый сон!». Потом по поводу восклицания Чацкого: «Как Софья Павловна у вас похорошела», происходит следующий диалог (II, 458—64):

Фамусов: Сказала что то вскользь, а ты,
Я чай, надеждами занесся, заколдован!...
Чацкий: Ах! нет: надеждами я мало избалован.

Фамусов: «Сон в руку», мне она изволила шепнуть,
Вот ты задумал... — Чацкий. Я? ничуть!
Фамусов: О ком ей снилось? что такое?
Чацкий: Я не отгадчик снов.—Фамусов. Не верь ей, всё пустое.

Влюбленный Чацкий, очарованный красотой Софьи и «рассеянно», по ремарке автора, слушавший Фамусова, совершенно не хочет вникать, о каком сне идет речь; он нехотя отвечает Фамусову, «поспешно встает» и уходит. И затем, в течение трех актов, ломая голову над разгадкой холодности Софьи, ни разу не вспоминает о загадочном сне. Фамусов же, по уходе Чацкого, теряется в предположениях:

«Который же из двух?
Ах! батюшка, сон в руку!»
И говорит мне это вслух!
Ну, виноват. Какого-ж дал я крюку!
Молчали давече в сомненье ввел меня,
Теперь... да в полмя из огня:
Тот нищий, этот франт-приятель
Отъявлен мотом, сорванцом...

И кончает известным, столь популярным, комическим восклицанием:

Что за комиссия, создатель,
Быть взрослой дочери отцом!

Во всех трех основных рукописях приведенные цитаты одинаковы буквально, стало-быть, Грибоедов нисколько не колебался здесь в замысле и остался доволен тем, как мысли вылились в стихах. Однако, здесь много неясного. Фраза Софьи: «Ах, батюшка, сон в руку» не сопровождена пояснительной ремаркой автора, и неизвестно, в каком внутреннем движении она это говорит. Неизвестно даже, как сказана реплика: по смыслу всей сцены выходит, что Чацкий не слышал слов Софьи, Фамусов прямо утверждает: «мне она изволила шепнуть», и сам отвечает ей «вполголоса». Однако потом наедине Фамусов утверждает обратное: «говорит мне это вслух». Это противоречие так и осталось незамеченным для автора, и теперь путает наши догадки. Неясно, почему на реплику дочери: «сон в руку» отец отвечает так тяжеловесно: «проклятый сон!»; ведь, по ходу эпизода с рассказом о сне вовсе не видно, чтобы сон так взволновал Фамусова. Из осторожных расспросов Фамусова: «а ты, я чай, надеждами занесся, заколдован!», «вот ты задумал»,

«о чем ей снилось? что такое?», «не верь ей, все пустое» — можно догадываться, что Фамусов предполагает, что Софья перед приходом отца рассказывала сон и Чацкому и в том именно смысле, что «милый человек» сна — он, Чацкий, — и Чацкий этим «заколдован». Так это понимал Гончаров. В «Миллионе терзаний» он говорит: Софья «исчезает при входе отца, выдав последнему почти головой Чацкого, т. е. объявив его героем рассказанного перед тем отцу сна». Но это только догадка, которая сама родит вопрос: зачем тогда Софье говорить отцу: «сон в руку»? Чтобы отвести теперь подозрения от Молчалина и перенести их на Чацкого? — Может быть, конечно. Но вот другой критик, тоже не без заслуг в деле истолкования Г. о. у,, С. Васильев (Флеров), отрицая понимание Гончарова, выставляет свою собственную догадку: «Не естественнее ли предположить, что Чацкий, с первого же появления своего уже начавший издеваться над Молчалиным, представляется Софье одним из тех чудовищ, которые будут мучить Молчалина, стараться разлучить его с ней, будут свистать и хохотать над Молчалиным. Слова Софьи: «Ах, батюшка, сон в руку!» совсем не составляют намеренной диверсии». (Драматические характеры. Фамусов, стр. 60). Третий, тоже чуткий и даровитый критик, немало поработавший над «Горем от ума», П. П. Гнедич (Ежегодник Имп. Театров, сез. 1899—1900, Приложение I, стр. 15) предлагает еще новое истолкование: «как только появляется отец, она тотчас же уходит, показывая этим, что сидела только из приличия с гостем и в то же время свой уход маскирует для отца напускной смущенностью, сказав ему: «Ах, батюшка, сон в руку». Сам Фамусов удивлен такой откровенностью, непохожей на Софью: она, не стесняясь, говорит в слух о том, что совсем, повидимому, не нуждалось бы в огласке. Чацкий пропускает мимо ушей это восклицание, хотя оно кинуто нарочно так, чтобы он его услышал, чтобы он окончательно спутался в своих первых впечатлениях».

Можно признать, что эти догадки С. Васильева и П. П. Гнедича неправдоподобны, сами требуют комментария. Но когда приходится громоздить догадку на догадку, то очевидно, что в тексте что-то недоработано. К неясности в самом эпизоде сна присоединяется здесь другая неясность, — в его рефлексах.

Впрочем, одно несомненно, что отзвуки сна в позднейших репликах Софьи и Фамусова ничего не изменяют в понимании самого эпизода.

В творческой истории Г. о. у. есть еще один подобный—и крупный — момент, к анализу коего перейдем ниже. Но предварительно укажу еще одну сходную же черту, однако гораздо меньшего значения. В окончательном тексте холодная встреча Софьей Чацкого мотивируется главнейше ее новым сердечным увлечением. Но и здесь, в двух репликах — Софьи и Лизы, — вставленных автором в поздний текст (см. ниже), мотивировка осложняется тем, что еще до отъезда Чацкого в чужие края между ним и Софьей возникали охлаждения:

Он съехал, уж у нас ему казалось скучно,
И редко посещал наш дом,
Потом опять прикинулся влюбленным,
Взыскательным и огорченным...

Этими словами не только объясняется холодная встреча с Чацким, но и подготовляется симпатия к Молчалину, заступившая место привязанности к Чацкому. Так вот этот мотив холодности, даже враждебности, созревавшей уже в отрочестве, в Муз. I, 285 обусловлен сильнее:

Что встреча с ним у нас, то ссора.

Впрочем, и без этого выразительного стиха холодность к Чацкому мотивирована достаточно убедительно.

Гораздо существеннее пропажа трех других стихов.

Среди всяких исправлений и отмен из позднейшего текста невзначай исчезли стихи, имевшие существеннейшее значение в схеме драмы. В третьем акте, после того, как Молчалин увел старуху Хлестову играть в карты и этим «тучу разогнал», Чацкий ядовито высмеивает его перед Софьей и заканчивает, по позднейшей редакции, словами:

В нем Загорецкий не умрет!
Вы давича его мне исчисляли свойства,
Но многие забыли — да... (уходит)

Дальше Софья «про себя» размышляет:

Ах, этот человек всегда
Причиной мне ужасного расстройства!
Унизить рад, кольнуть, — завидлив, горд и зол.

Подходит г. N и осведомляется, как Софья Чацкого «нашла по возвращеньи». Софья неожиданно отвечает: «Он не в своем уме». В тексте при этих словах нет ровно никакой авторской ремарки, отмечающей эту мысль Софьи ославить Чацкого сумасшедшим. Между тем, решение Софьи сопровождается внутренним усилием, борьбой, что непременно должно бы отразиться в мимике, жесте. А ремарки нет. Не видно, почему это вдруг Софья пускает в оборот злую сплетню. Оказывается, что здесь автором изъяты три стиха, объясняющие дело. В Муз. III, 438, высмеяв перед Софьей Молчалина, Чацкий говорит ей на ухо:

О! давишнее вам так даром не пройдет.

Т. е., обиженный тем, что Софья восхваляла Молчалина и иронически отнеслась к чувству самого Чацкого, он грозит ей местью. Софья так и поняла его слова: по уходе Чацкого она говорит М., III, 439—40:

Грозит и тешится и рад бы что есть силы
Молчалина при всех унизить, как он зол!

После угрозы Чацкого и размышления об опасности этого для Молчалина, естественно, что Софья решает защитить возлюбленного клеветой, понятны ее слова:

А! Чацкий, любите вы всех в шуты рядить,
Угодн оль на себе примерить?

Трудно объяснить, почему Грибоедов переработал эти стихи; быть может, это вышло случайно и незаметно, в постепенных переделках отдельных слов и рифм. Во всяком случае, решение Софьи ославить Чацкого мотивировано в раннем тексте гораздо убедительнее. Отсутствие же ремарки еще более ослабляет этот кульминационный момент. Эта мотивировка угрозой Чацкого унизить при всех Молчалина прекрасно согласуется с тревогой за возлюбленного, возникшей у Софьи еще в момент после падения Молчалина с лошади и обморока Софьи (II, 521—3):

Молчалин: Не повредила бы нам откровенность эта
(в М., II, 514 вариант: Чтоб дорого не заплатить за это).
Софья: Неужто на дуэль вас вызвать захотят?
Молчалин: Ах! злые языки страшнее пистолета.

Потом эта тревога еще более возрастает. В горячем диалоге пер-

вой сцены третьего акта она проявляется очень ярко (III, 82—87):

Зачем же быть, скажу вам напрямик,
Так невоздержну на язык?
В презреньи к людям так нескрыту,—
Что и смиреннейшему пощады нет!... чего?
Случись кому назвать его:
Град колкостей и шуток ваших грянет.

Софья знает, что Чацкий «любит всех в шуты рядить» и боится, что сейчас же, на балу, он это сделает с Молчалиным. Всё было заботливо подготовлено поэтом к «центральному стиху», как называет Д. А. Смирнов угрозу Чацкого: «О! давшее вам так даром не пройдет». И остается только пожалеть, что такой важный момент в сценической коллизии исчез из позднейшего текста. И в Жандр. рук., и в «Русской талии», и в Булгар. списке везде дана новая, бледная редакция.

Характерно, что литературная критика не воспринимала той неясности, которая есть во внутренней мотивировки сплетни о Чацком по окончательному тексту, — такова сила художественного внушения и безотчетность повторных восприятий учебной пьесы. Правда, в печати долго не был известен ранний вариант разбираемого пассажа. И. А. Шляпкин имел в руках этот вариант и в издании 1889 года поместил, в отделе «первоначального текста с вариантами», приведенную выше реплику-угрозу Чацкого, но почему-то выбросил ответную реплику Софьи. Честь первого указания на важное значение разбираемого варианта принадлежит Д. А. Смирнову, который в своем «Предисловии» к Г. о. у., написанном в 1851 г., но изданном только в наше время (в 1909 г.), справедливо считает эти три стиха «центральным пунктом драмы», которую всю «освещает один стих, сжатый, энергический».

Выпадение «центрального стиха» в «Горе от ума» идет в аналогию с выпадением, точнее — переработкой, нескольких стихов в «Онегине». Слух о сумасшествии Чацкого, пущенный Софьей, является переломом во всей сценической борьбе. В «Онегине» таким переломом является ссора Онегина с Ленским на именинах у Лариных; отсюда — дуэль, смерть Ленского, отъезд Онегина, замужество Ольги и переселение матери и Тани в Москву.

Понятно, как необходима в таком драматическом моменте

схемы полная четкость и мотивированность. Но прочтем обычный печатный текст «Евгения Онегина». Ленский и Онегин приезжают с опозданием к обеду:

Вдруг двери настежь. Ленский входит
И с ним Онегин. «Ах, Творец»,
Кричит хозяйка: «наконец!»,
Теснятся гости, всяк отводит
Приборы, стулья поскорей,
Зовут, сажают двух друзей.
Сажают прямо против Тани,
И утренней луны бледней,
И трепетней гонимой лани,
Она темнеющих очей
Не поднимает: пышет бурно
В ней страстный жар, ей душно, дурно,
Она приветствий двух друзей
Не слышит, слезы из очей
Хотят уж капать, уж готова
Бедняжка в обморок упасть,
Но воля и рассудка власть
Превозмогли. Она два слова
Сквозь зубы молвила тишком
И усидела за столом.

Итак, все обошлось благополучно. Волнение было подавлено быстро, это был только беглый «трепетный порыв», и не сказано, чтобы он был замечен кем-нибудь, кроме Онегина. Зато впечатлениям Онегина отведена целая соседняя строфа XXXI:

Траги-нервических явлений,
Девичьих обмороков, слез
Давно терпеть не мог Евгений:
Довольно он их перенес.
Чудак, попав на пир огромный,
Уж был сердит. Но девы томной
Заметив трепетный порыв,
С досады взоры опустив,
Надулся он, и, негодуя,
Поклялся Ленского взбесить
И уж порядком отомстить.
Теперь, заране торжествуя,
Он стал чертить в душе своей
Каррикатуры всех гостей.

О каких траги-нервических явлениях, обмороках и слезах идет речь? Ведь, Татьяна превозмогла себя и даже «два слова молвила». Зачем же было клясться «Ленского взбесить» и «порядком отомстить»? Разгадку этой крупной неясности дают рукописи Пушкина.

В черновых вариантах XXX сторофы весь эпизод изложен иначе: при встрече Татьяны с Онегиным за обедом, у нее

.... слезы из очей
Хотят уж хлынуть: вдруг упала
Бедняжка в обморок, смутясь,
Ее выносят, суетясь,
Толпа гостей залепетала,
Все на Евгения глядят,
И все в душе его винят.

После этого понятны упоминания о траги-нервических явлениях и обмороке, понятно раздражение Онегина перед толпою уездных гостей, понятно его намерение «Ленского взбесить».

Но, верный внутреннему образу Татьяны, сильной духом,

умеющей властвовать собою, Пушкин вычеркнул сцену обморока и сенсации за столом. Однако, рефлексы этой сцены остались несглаженными и создают такую же немотивированность поведения, как и в эпизоде с слухом о сумасшествии Чацкого.

4.

Софья начертана неясно.

Эта формула, подсказанная Пушкину его острой художественной впечатлительностью, поддержанная потом жалобами актрис на трудность роли, подтвержденная косвенно разноголосицей критиков, теперь, после произведенного выше анализа, укрепляется еще больше. К тем неясностям, которые сами бросались в глаза, мы теперь можем присоединить еще другие, расскрываемые дробным сличением разновременных редакций комедии.

Однако, тот же анализ и разъясняет неясности окончательной редакции — раскрытием замыслов поэта и наблюдениями над развитием текста.

Восстановим еще раз — в сжатом, сосредоточенном изложении — эти замыслы и эволюцию образа Софьи.

Образ Софьи задуман был необычайно оригинально и сложно. Как это теперь явствует из сличения разновременных вариантов, поэту хотелось осуществить двойственное задание: изобразить натуру глубокую и сложную, но связанную наносной сентиментальностью. Этот замысел дан в сознании поэта изначально, с самых ранних очерков комедии. Однако, он не разработан, незавершон в окончательном тексте. Наоборот, некоторые характеристические черты, зарисованные в ранних редакциях, потом исчезли, отчего образ проиграл в ясности. Это сглаживание, выгорание ярких черт является любопытной особенностью творческого процесса комедии.

Несомненно, в незавершонности работы сказалась сама трудность поставленной Грибоедовым психологической проблемы, слишком преждевременной для русской литературы сто лет назад. Вместе с тем задача была мало родственна тому жанру комедии — лирическому и стремительному в развитии сценической борьбы, — какой был избран поэтом. Монографическая разработка двойственного характера уместнее была бы в позд-

нейшей психологической драме или, еще лучше, в психологическом романе, медленно развертывающем свою ткань. В четырехактной стихотворной комедии, средоточием коей является, все-таки, Чацкий, а не Софья, и в задания коей входила еще и «картина нравов», раскрытию характера Софьи были заранее предуказаны тесные пределы.

Но в неудаче выполнения замысла, помимо его сложности и рановременности, сыграло роль еще одно побочное задание, которым рано связал себя Грибоедов и от которого освободиться он не смог до конца: сон Софьи. Представляя собой замысловатое осложнение сценической схемы, он имел особую задачу, угадываемую только сквозь скрупулезный анализ ранней редакции сна, а именно: не отклонить подозрений Фамусова от Молчалина, но наоборот намекнуть на любовь Софьи и быть средством к прямому признанию. Но это могло бы изменить всё направление сценария, и автор отказался работать в таком направлении. Однако, сна не вычеркнул. Правда, в эпизоде со сном, как он излагался в раннем тексте, черты сентиментальной влюбленности проступали явственней. Однако, не настолько, чтобы этим оправдать удержание в тексте такого побочного эпизода. Несомненно, задача сочетания чувствительности и глубокости натуры могла бы быть разрешена и без рассказа о сне. Выкинув сон, Грибоедов освободил бы место для других, ныне отсутствующих, обнаружений характера Софьи.

Но и сон, и общее двойное психологическое задание остались недоработанными. Неразрешонные замыслы оставили в тексте много рефлексов и несогласованностей.

Сглаживания яркой черты, выгорание замысла наблюдаем и в других моментах творческой истории образа Софьи. Таков, например, мотив раннего охлаждения Софьи к Чацкому, таков особенно центральный стих в третьем действии, освещавший весь перелом интриги и дававший правдивую мотивировку сплетни Софьи, но затем тоже исчезнувший.

Если творческую историю Софьи сопоставить с таковой же других образов «Горя от ума», например, Натальи Дмитриевны Горичевой или даже самого Чацкого, то окажется, что образ Софьи испытал больше изменений чем те, и, несмотря на усилия поэта, остался неясным.

Помимо трудностей двойственного задания, помимо тесноты рамок и неподатливости формы лирической стихотворной комедии, нет ли еще причин, обусловивших эту неясность?

Из каких материалов жизни создан этот драматический образ? Кто был прототипом Софьи Фамусовой?

Называют по преданию Софью Алексеевну Римскую-Корсакову, в замужестве Грибоедову. О ней сохранилось мало данных, даже у М. О. Гершензона в его прекрасной монографии о семье Римских-Корсаковых («Грибоедовская Москва»). Этими скудными данными мы плохо вводимся в соотношение натуры и поэтического образа, в процессы творческой психологии, создававшие Софью Фамусову из Софьи Алексеевны Римской-Корсаковой. В этом отношении сближение других литературных образов с житейскими их прототипами (напр., из образов «Горя от ума» — старуха Хлестова в сопоставлении с большой московской барыней Офросимовой) дает несравненно более яркие результаты.

С другой стороны, неуловимо самое настроение Грибоедова, его интимный тон в отношении к Софье Фамусовой. Было ли здесь только художническое наблюдение, и Софья, стало быть, ставилась в один ряд с Н. Д. Горичевой, графиней-внучкой, княжнами Тугоуховскими, или здесь запрятано интимное и лично пережитое, лирическое, как в Чацком?

Высказывания самого поэта о Софье случайны и кратки. Единственное место, где Грибоедов говорит о своей героине, это письмо к Катенину середины января 1825 года. Я возьму цитату оттуда как можно полнее, чтобы сберечь все оттенки мысли в контексте: «Ты находишь главную погрешность в плане; мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению. Девушка сама неглупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здраво мыслящего человека), и этот человек разумеется в противоречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих, сначала он весел, и это порок: Шутить и век шутить, как вас на это станет! — Слегка перебирает странности прежних знакомых, — что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты! Его насмешки неязвительны, покуда его не взбесить, но всетаки: Не

человек — змея! А после, когда вмешивается личность, «наших затронули», предается анафеме: Унизить рад, кольнуть, завидлив! горд и зол. Не терпит подлости: Ах! Боже мой, он карбонарий! Кто то со злости выдумал о нем, что он сумасшедший, никто не поверил и все повторяют, голос общего недоброходства и до него доходит, притом и нелюбовь к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву, ему совершенно объясняется. Он и ей и всем наплевал в глаза и был таков. Ферзь тоже разочарована насчет своего сахара медовича. Что же может быть полнее этого!».

«Девушка сама неглупая», «ферзь тоже разочарована» — этого мало, чтобы определить отношение автора к образу.

Сердечная история Грибоедова вообще, в частности тех лет, когда энергично слагалось «Горе от ума», нам почти неизвестна. В августе 1824 года Грибоедов писал Бегичеву: «Я враг крикливого пола». А из воспоминаний А. А. Бестужева о разговоре с Грибоедовым осенью того же 1824 года мы узнаем, что поэт был нелестного мнения о женщинах. «Он не любил женщин... «Женщина есть мужчина-ребенок», было его мнение. Слова Байрона: «дайте им пряник да зеркало, и они будут совершенно довольны» ему казались весьма справедливыми... «Чему от них можно научиться?» говаривал он, «они не могут быть ни просвещены без педантизма, ни чувствительны без жеманства... Они чувствуют живо, но не глубоко. Судят остроумно, только без основания... Они предназначены самой природой для мелочей домашней жизни, равно по силам телесным, как и умственным... Сохрани меня Бог, чтобы я желал лишить девиц воспитания, напротив, заключив их в круге теснейшем, я бы желал дать им познания о вещах, гораздо основательнее нынешних...» — и так далее.

Можно догадываться, что в обличениях Чацким Софьи, в обрисовке ее нечуткости к Молчалину отозвалась эта личная угрюмость суждений Грибоедова о женщинах. Но, конечно, это только догадка. И на ряду с обличениями Чацкого в комедии достаточно данных, реабилитирующих Софью и подобранных автором с беспристрастием психолога-наблюдателя.

В декабре 1824 года, в Петербурге, Грибоедов пережил изящное увлечение танцовщицей Телешовой (о чем рассказывает

в письме к Бегичеву от 4 января 1825 г.). Но оно никак не могло отразиться на «Горе от ума», так как комедия к тому времени уже была закончена. Более ранние московские сердечные переживания 1823—1824 гг., если они и были, тоже не могли отразиться на пьесе: уже в музейном автографе первый акт открывается ночным дуэтом Софьи и Молчалина, стало быть, еще на Востоке сценическая схема с непониманием Софьей Чацкого была готова.

Итак, ни сближение Софьи с С. А. Римской-Корсаковой, ни поиски в интимных переживаниях Грибоедова не дают, за отсутствием точных фактов, новых разъяснений образа Софьи.

Можно только одно утверждать достоверно: в образ Софьи не вложено интимного авторского увлечения, сердечной исповеди, как это бывало с другими поэтами и с другими произведениями, напр., с Гончаровым, претворившим свое увлечение Елизаветой Васильевной Толстой в поэтическую историю Ольги Ильинской в «Обломове». Не было у Грибоедова и того творческого любования созидаемым образом, какое наблюдаем у Пушкина в отношении к Татьяне:

Татьяна, милая Татьяна,
С тобой теперь я слезы лью,
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою.
Погибнешь, милая . . .

Письмо Татьяны предо мною,
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу . . .

Несомненно, Грибоедов создавал Софью из зорких художнических наблюдений бытовой и психологической натуры, но своего лиризма в образ не вложил. Это чутко угадал один из наших театральных критиков, Сергей Яблоновский, в умной статье: «В защиту С. П. Фамусовой»: «автор не считает нужным привлечь к ней нашего участия . . . Грибоедов не захотел приблизить к нам Софью . . . Весь интерес, все участие сосредоточено на Чацком. *Он* любит, *он* страдает, *он* обманут, и с его отъездом занавес закрывает от нас и Софью. Ей не предоставлено даже последнего слова подсудимой, ни единого звука». («О театре», М. 1909, стр. 51).

В результате для галлереи литературных женских образов из Софьи Фамусовой не было создано образа, равноценного Татьяне Лариной, Лизе Калитиной, Наташе Ростовой.

Значит ли, однако, всё это: недоработанности, несогласованности, противоречия, выгорание некоторых черт, — что образ Софьи был неудачно задуман поэтом, плохо сорганизован в основных чертах и остался нестройным в целом?

Несмотря на все недостатки, разобранные выше с тщательностью, которая покажется многим излишней скрупулезностью, я должен ответить на такой вопрос отрицательно. Сон и его рефлексы, исчезновение центрального стиха и другие частности не могут заслонить собой крупных достоинств образа, его органической целостности. Только поверхностная или пристрастная оценка может это отрицать. Образ сам говорит за себя, а в критической литературе веское слово сказано в замечательном этюде Гончарова.

Правдивость замысла и глубина психологического захвата образа удостоверяется тем экспериментом, какой проделан Грибоедовым в тексте четвертого действия. Новая развязка, пришедшая в голову поэту внезапно, существенно изменила драматическую ситуацию финала. Софья в одно мгновение переживает острый душевный кризис. Она обнаруживает в эту трагическую минуту редкую силу и достоинство. Но ведь и в ранней редакции, где не было этого реактива на мужество и благородство, те же черты обнаруживаются, только в ином варианте. Софья дает сильную отповедь Чацкому, который вмешивается в ее отношения с Молчалиным: «Отчетом я себе обязана одной» и проч. Образ остался равным сам себе в той и другой ситуации.

В этом отношении творческая история Софьи напоминает судьбу Рудина. Образ Рудина испытал много колебаний в творческом сознании и рассудочных намерениях Тургенева. Поэт не раз менял угол зрения и даже общую оценку своего героя. Рефлексы таких колебаний явственны и в окончательном тексте повести. Однако, основной замысел был так правдив и удачен, что обеспечил образу жизненность и большое типовое значение. Образ зажил в повести своей собственной, независимой жизью, как бы ни судили о нем автор и Лежнев.

Живет крепкой жизью и образ Софьи.

После приведенных выше анализов его понимание становится интимнее, и выявленные недостатки только оттеняют хорошую эстетическую и психологическую натуру образа. Актриса, критик, преподаватель словесности найдут в творческих колебаниях поэта, отменах, возвратах много поучительного. Историку же литературы творческая история Софьи Павловны Фамусовой ценна для психологии творчества и разнообразных аналогий.

Н. Пиксанов.

Еще „о образех“

(Миниатюрный экскурс)

I

Тема Георгия Херобоска. Старый русский книжник еще из Святославова Изборника 1073 г. знал, что существуют «творчестии образи».

Мы, новые книжники, снова в раздумьи стоим перед проблемой образа. Как предмет поэтики, образ взят под сомнение.

В прекрасной статье «Задачи поэтики» («Начала», 1921, № 1) В. М. Жирмунский уверяет нас, что «материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово». Слово, — говорит он, — может, между прочим, вызывать в нас и чувственные образы, но они будут лишь «субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов». «На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности, и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя: не читатель, а поэт создает произведение искусства».

Свой взгляд В. М. Жирмунский подкрепляет ссылкой на авторитет Теодора Мейера, автора специальной монографии «Das Stilgesetz der Poesie» (Leipzig. 1901). Обратимся к этому первоисточнику.

II

Книга Теодора Мейера бесспорно имеет большое научное значение, и недаром немецкие ученые расточают ей столько комплиментов («das geistvolle Buch» у Эрнста Эльстера, «vielfach gründlich-feinsinniges Buch» у Фридриха Липпольда, «eine un-

gemein scharfsinnige und tapfer unabhängige Schrift» у Рихарда Мейера). Да, обстоятельная и тонкая работа. Но она вовсе не уполномачивает поэтику начисто расквитаться с образом. Наоборот, «Das Stilgesetz der Poesie» дает как раз богатый материал для той главы теоретической поэтики, которая будет трактовать проблему образа. Т. Мейер говорит буквально следующее (S. 185): «Как это возможно, как это может случаться, что перед нами явственно встает (gegenwärtig wird, als könnte man's greifen), то, чего мы не видим и не слышим; как представления (Vorstellungsinhalte), не соединяемые нами в чувственные образы, могут становиться образами, которыми мы, не всматриваясь в них (ohne sie zu beschauen), пользуемся как образами,— вот проблема, которую поэтика должна разрешить (ein Problem, das die Poetik zu lösen hat)». Или еще (S. 54): «Задача поэтики состоит в том, чтобы установить и объяснить этот замечательный психический факт».

III

Продолжая и углубляя Лессинга (в «Лаокооне»), Т. Мейер стремится раскрыть специфические особенности поэзии сравнительно с другими искусствами. Главной своей задачей считает он опровержение ходячего мнения, будто поэзия дает нам чувственные образы (die Sinnenbilder), воспринимаемые в процессе конкретного созерцания (in Anschauungen). С этой целью он анализирует характер наших переживаний, когда мы воспринимаем слово, предложение и, наконец, целое словесное произведение.

Недостатком исследования Т. Мейера является, по моему, то, что он опирается преимущественно на процесс восприятия и очень редко на процесс творчества. Между тем для решения интересующей нас проблемы огромную важность представляет также вопрос, какое место в творческом акте занимают образы. Ведь, действительно, «не читатель, а поэт создает произведение искусства». Читателю принадлежит вторично-творческий процесс восприятия.

Для романиста или драматурга работа над образами — существенная часть творческого процесса. Имажинизм — лозунг не одних имажинистов. Художник носит в себе образы, порою

яркие до галлюцинаций, и в творческом акте стремится воплотить их с возможным совершенством. В произведении они получают композиционное размещение, живут своей индивидуальной жизью и оттуда переходят в душу читателя. Разумеется, хорошо знает это и Т. Мейер. Иначе он не сказал бы, напр., следующей фразы (S. 110): «Der Dichter muss uns wie die Seele so den Körper seiner Gestalten zeigen». И как хорошо говорит Т. Мейер о поэтическом образе, об его особенностях (die Eigenart des poetischen Bildes). «Соответственно своим изобразительным средствам», читаем у него (S. 188), «поэзия дает ряд душевных и чувственных черт, следующих друг за другом, а из совокупности этих черт создается в произведении единая картина жизни (das einheitliche Lebensbild eines Dichtwerks)». Если поэт дает нам какой-нибудь характер (die Charakter- und Gestaltenbilder), то он раскрывает его и в чисто душевных и во внешних проявлениях, включая сюда и телесные (физические) особенности лица. Схватывая черту за чертой и соединяя их в один комплекс, мы получаем характерный облик соответствующего героя (das Charakterbild der betreffenden Person). Этот образ, — создался ли он из душевных или чувственных проявлений, обнимает ли он только душевные или также телесные свойства, — фактически имеет чисто духовную природу («Dieses Charakterbild ist... thatsächlich rein geistiger Natur». S. 194). Но духовное приобретает свою силу от соединения с конкретным и чувственным. «Важность чувственного для передачи душевного и для нас стоит непоколебимо», — говорит Теодор Мейер (S. 73). «И для нас, — заявляет он в другом месте (100), — «сохраняет свою правильность положение, что без конкретности нет действительно большого поэта (ohne Sinnlichkeit kein wirklich grosser Dichter)». В особых главах рассматриваются «das Sinnliche mit Anschauungscharakter in der Poesie», «die Gegenwärtigkeit des Sinnlichen in der Poesie», «die Schilderung der Sinnenwelt». Всё-же цель поэта — «nicht Anschauung, sondern nur Gehalt (Eindruck) der Anschauung» (S. 177). Главное требование в поэзии не чувственная конкретность (Sinnlichkeit), а жизненность (Lebendigkeit). Ведь и сама чувственная сторона в поэзии не что иное, как высшее проявление той же жизненности (Ist doch auch die Sinnlichkeit in der Poesie nichts als die höchste Blüte der Lebendigkeit). Поэзия

всё дает sub specie vivi (S. 68), и каждый психический образ (die psychische Gebilde) имеет свое эстетическое единство (eine ästhetische Einheit). Суть дела именно в особой природе поэтического образа, которая выступает с полной отчетливостью, если сравнить его, — что́ Мейер и делает, — с образами внешнего мира или с образами в пластических искусствах. Последние созерцаются нами в конкретной целостности, а поэтические образы воспринимаются более сложным процессом.

IV

Анализ восприятия составляет самую оригинальную часть исследования Т. Мейера. Поэт не дает нам чувственных и пластически законченных образов, которые мы могли бы созерцать: он вовлекает нас в поток изображаемой жизни, заставляет нас сопереживать явления, стимулируя работу нашего воображения и наших чувств. В живом потоке действия однако выступают фигуры с тенденцией приобрести определенный облик, художественную плоть и кровь.

В результате, говорит Т. Мейер, — получается иллюзия, что мы обладаем известным «образом»; мы честно убеждены, что и в поэзии мы воспринимаем своими внешними чувствам (dass wir in der Poesie innerlich sehen und hören, schmecken, tasten und riechen, S. 186). Этот самообман психически необходим, а для наиболее восприимчивых натур неизбежен (Aber dieser Schein ist psychisch notwendig und darum ist die Täuschung für lebhafter empfindende Naturen so unentrinnbar). Почему, спрашивается, такая «иллюзия» с неотразимой силой возникает в сознании воспринимающего? Только ли это иллюзия? Т. Мейер очень настаивает на иллюзорности нашего представления образов. Но сам же указывает те условия, которые делают возможным возникновение поэтического образа (die Entstehung des poetischen Bildes), и намечает разные градации в способности воспринимать образы. По совершенно справедливому замечанию Т. Мейера, поэтический образ очень часто создается нами посредством разных ассоциаций: на помощь приходят и знакомые нам образы действительности, и сценические воплощения, и подходящие

произведения изобразительных искусств. Отсюда, между прочим, существенная роль иллюстраций. Но в известных, хотя бы и редких случаях, наглядные образы (Anschauungsbilder) возникают и непосредственно, с помощью творческих сил самого воспринимающего (In seltneren Fällen, zumal bei Naturen mit hochentwickelter produktiver Anschauungsphantasie sind sie unmittelbare vollwertige Erzeugnisse der bildnerischen Kräfte der Seele. S. 52). Этого признания совершенно достаточно, чтобы «иллюзию» считать чем-то более конкретным, нежели фантасмагория лишь данного субъекта. Художники сцены, живописцы и скульпторы, вдохновляясь образами поэта, воплощают их средствами своего искусства, дают им одухотворенную телесность. И читатели, хотя, разумеется, в разной степени, обладают тою же способностью представлять себе образы поэта. Эти представления у разных субъектовъ, конечно, не могут быть абсолютно идентичными. Но нельзя отрицать также известного сходства в наших восприятиях. Все мы чувствуем и «представляем» себе разницу, напр., между Обломовым и Базаровым, Гамлетом и Отелло. Когда мы смотрим спектакль или иллюстрацию, — рассуждает Т. Мейер (S. 45),—мы можем воскликнуть: да, это—Маркиз Поза, это — Филина, или, наоборот, сказать: нет, это — не они. В этом случае мы сравниваем чужой образ с своим, но не с определенным чувственным образом, который живет в нашей душе, а в образе актера или иллюстратора ищем того содержания поэтического характера (den Gehalt des dichterischen Charakters), того настроения в самой ситуации (den Stimmungsgehalt der Situation), которые мы вынесли из поэтического произведения. Пусть так. Но с определенным лицом мы соединяем определенный характер и определенное настроение. Ищем их и ждем от других согласия с нами.

Во всяком случае поэтика поступит опрометчиво, если исключит из круга своих наблюдений и изучений образ, как таковой.

Специфическая особенность поэзии не в том, что ее материалом является только слово, а в том, что поэтический образ, также служащий материалом поэзии, воспринимается нами с помощью слова и во временной последовательности и, стало быть, обладает своей специфической природой. Какова бы ни была эта природа, образ существует в творческом сознании поэта и

в восприятии читателя, а, следовательно, должен существовать и на страницах поэтики.

Такие мысли навеяло мне штудирование книги Теодора Мейера, т. е. те самые мысли, которые я высказал в своей статье «К вопросу о построении поэтики» («Искусство», 1923, № 1, стр. 85—87).

V

Не безынтересно для нас и то, как немецкие ученые относятся ко взглядам Теодора Мейера. Вот несколько справок. К сторонникам Теодора Мейера можно причислить Эрнста Гирта: он излагает главные мысли Т. Мейера об языке и несколько раз ссылается на его книгу. И Гирт держится того мнения, dass die Poesie mittels der Sprache das Sinnliche nicht adäquat darstelle, nur Illusion der Anschauung erreichen könne[1]).

Благоразумие заставило Эмиля Эрматингера взять у Т. Мейера лишь то, что не противоречит фактам творчества и восприятия. Он пишет: «Leben nun in einem Dichtwerk als individuelle seelische Atmosphäre ist seine Anschaulichkeit. Es handelt sich bei diesem Begriff, wie Th. A. Meyer in seinem «Stilgesetz der Poesie» dargetan hat, nicht um Genauigkeit der Feststellung der optischen Eindrücke, sie ist etwas Inneres: eben das Einbezogensein der Geschehens in den Rhytmus der inneren seelischen Bewegung»[2]). («Жизнь, изображаемая в поэтическом произведении, как индивидуальная, душевная атмосфера, и есть его наглядность. В этом понятии, как доказал Т. А. Мейер в своем «Stilgesetz der Poesie», речь идет не о точной фиксации зрительных впечатлений; наглядность эта есть нечто внутреннее: вовлечение события в ритм внутреннего душевного движения»).

Э. Эльстер находит очень много правильного (sehr viel Richtiges) в рассуждениях Теодора Мейера, но упрекает его в противоречиях, когда тот выступает с отрицанием Anschaulichkeit, одной из драгоценнейших особенностей поэтических образов

1) Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Von Ernst Hirt. Leipzig und Berlin. 1923. S. 39. Ср. стр. 36—41, 49—50, 147, 175.

2) Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Von Emil Ermatinger. Leipzig—Berlin. 1921. S. 210.

(eine der köstlichsten Eigenschaften poetischer Gebilde)[1]). Другой ученый, Рихард Мейер, также не может всецело примкнуть к Теодору Мейеру и в своей «Стилистике», похвалив остроумие и независимость автора «Das Stilgesetz der Poesie», продолжает спокойно вслед за H. Viehoff выяснять средства, которыми пользуется поэт, чтобы действовать на наше воображение, призванное именно «воображать» и любящее Anschaulichkeit[2]).

Итак, есть все-таки «творчестии образи», и поэтике надлежит заниматься ими, равно как и историку литературы.

П. Сакулин.

1) Prinzipien der Literaturwissenschaft von Ernst Elster. Zweiter Band. Halle 1911. S. 280—281. Его понимание «Anschaulichkeit» на стр. 61—62.

2) Deutsche Stilistik von Dr. Richard M. Meyer. Zweite Auflage. München. 1913 S. 174 f.

Лермонтов как историко-литературная проблема

I

Творчество Лермонтова до сих пор еще почти не осмыслено как историко-литературный факт. Традиционная история литературы рассматривала его лишь как «отражение» общественных настроений, как «исповедь интеллигента 30—40-х годов»; что касается других работ, то они имеют характер импрессионистических толкований — религиозно-философского или психологического типа. Возрождение литературной науки, начавшееся в России лет 15 назад, не коснулось Лермонтова, несмотря на его чрезвычайную популярность. Это объясняется, повидимому, тем, что Лермонтов не стоит в ряду поэтов, художественное воздействие которых ясно ощущалось новым поколением и привлекало к себе заново внимание критиков и исследователей. В составе литературных традиций, образовавших собою русский символизм, имя Лермонтова, несмотря на тяготения к нему отдельных поэтов (особенно — Блока), не может стоять рядом с именами Тютчева и Фета. Лермонтов пригодился в период увлечения «ницшеанством» и «богоискательством» (Мережковский, Закржевский)—но и только. Прошел этот период — и вопрос о Лермонтове перестал быть очередным, хотя остался попрежнему неясным. Столетняя годовщина рождения Лермонтова, совпавшая с началом Европейской войны (1914 г.), не внесла ничего существенно-нового в изучение его творчества. Академическое издание прошло с полным равнодушием мимо этой историко-литературной проблемы, ссылаясь на «гениальнейшую оценку» Белинского (как будто вопрос идет о простой эстетической оценке) и оправдываясь тем, что разноречивые суждения

потомства о характере и сущности поэзии Лермонтова—«лучший показатель того, сколько загадочного, неясного и спорного в многогранной душе поэта» (V, стр. CXXII). В целом литература о Лермонтове, несмотря на свою обширность, так бессильна и так ненаучна, что в работе над ним опереться почти не на что.

Лермонтов не может быть изучен, пока вопрос о нем не будет поставлен конкретно и историко-литературно в настоящем смысле этого слова. Религиозно-философские и психологические истолкования поэтического творчества всегда будут и неизбежно должны быть спорными и разноречивыми — они характеризуют собой не поэта, а ту современность, которой порождены. Они в этом смысле субъективны и корыстны. Проходит время—и от них не остается ничего, кроме «спорных и разноречивых суждений», подсказанных потребностями и тенденциями эпохи. Историю понимания или истолкования художественных произведений нельзя смешивать с историей самого искусства. *Изучать* творчество поэта не значит просто оценивать и истолковывать его, потому что в первом случае оно рассматривается исторически, на основе специальных теоретических принципов, а во втором—импрессионистически, на основе общих предпосылок вкуса или мировоззрения.

Подлинный Лермонтов есть Лермонтов *понятый исторически* — как сила, входящая в общую динамику своей эпохи, а тем самым — и в историю вообще. Мы изучаем *историческую индивидуальность*, как она выражена в творчестве, а не индивидуальность природную (психо-физическую), для изучения которой должны привлекаться совсем другие материалы. Изучение творчества поэта как непосредственной эманации его души или как проявления его индивидуального, замкнутого в себе «языкового сознания» приводит к разрушению самого понятия индивидуальности, как устойчивого единства. Наталкиваясь на многообразие и изменчивость или противоречивость стилей в пределах индивидуального творчества, исследователи принуждены чуть ли не всех писателей квалифицировать как натуры «двойственные»: Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тютчев, Тургенев, Толстой, Достоевский и т. д. — все прошли сквозь эту квалификацию. В Лермонтове рядом с «демонизмом» оказалась «голубизна» (статья С. Дурылина в «Русск. Мысли» 1914, X), потому что

у него не только глаза, небо и степи, но даже звезды — «голубые». На этом пути «имманентных» истолкований мы пришли к тупику, и никакие компромиссы, на лингвистической или другой основе, помочь не могут. Мы должны решительно отказаться от этих опытов, диктуемых миросозерцательными или полемическими тенденциями.

Литературная эпоха, к которой принадлежал Лермонтов (30 — 40-е г.г.), должна была решить борьбу стиха с прозой — борьбу, которая ясно определилась уже к середине 20-х годов. На основе тех принципов, которые образовали русскую поэзию начала XIX века и создали стих Пушкина, дальше итти было некуда. Предстояло найти новые эстетические нормы и выразительные средства для стиха, потому что на прежнем пути ничего кроме эпигонства явиться не могло. Наступал период снижения поэтического стиля, падения высоких лирических жанров, победы прозы над стихом, романа над поэмой. Поэзию надо было сделать более «содержательной», программной, стих как таковой — менее заметным; надо было усилить эмоциональную и идейную мотивировку стихотворной речи, чтобы заново оправдать самое ее существование. Как всегда в истории, процесс этот развивается не в виде одной линии фактов, а в сложной форме сплетения и противопоставления различных традиций и методов, борьба которых и образует эпоху. Главенство одного метода или стиля является уже как результат этой борьбы, как победа, за которой неизменно следует падение. Одновременно с Пушкиным действуют другие поэты — не только примыкающие к нему, но и идущие другими путями, Пушкину несвойственными: не только Вяземский, Баратынский, Дельвиг, Языков и т. д., но и Жуковский, и Тютчев, и Полежаев, и Подолинский, и Мятлев, и Кюхельбекер, и Глинка, и Одоевский, и Бенедиктов, и т. д. Так и позже — рядом с Некрасовым стоит Фет, свидетельствуя своим творчеством о том, что Некрасов сам по себе не образует эпохи, что кроме Некрасовского метода есть и другой, которому, правда, не суждено стать главным, первенствующим в пределах своей эпохи.

Лермонтову предстояло открыть тот поэтический стиль, ко-

торый должен был явиться выходом из создавшегося после двадцатых годов стихотворческого тупика и который в потенциальной форме уже существовал у некоторых поэтов Пушкинской эпохи. Он должен был пройти сквозь сложный период школьной работы, чтобы ориентироваться среди накопленного материала и выработанных методов и найти свой исторически-актуальный путь. Между Пушкинской эпохой и эпохой Некрасова-Фета должна была быть создана поэзия, которая, не отрываясь от традиций и достижений предыдущей эпохи, явилась бы вместе с тем чем-то отличным от господствовавшего в 20-х годах стиля. Для революции время еще не наступило, но необходимость реформы ощущалась уже совершенно ясно. Надо было суметь отбросить изжитое, а остальное, не потерявшее еще жизнеспособности, собрать воедино, не взирая на некоторые внутренние противоречия, обусловленные борьбой разных традиций. Надо было смешать жанры, наделить стих особой эмоциональной напряженностью, отяжелить его мыслью, придать поэзии характер красноречивой, патетической исповеди, хотя бы от этого и пострадала строгость композиции. Орнаментальная воздушность формы («глуповатость» по выражению Пушкина) выродилась у эпигонов в однообразный, механически-повторяющийся и потому уже не ощущаемый узор. Явилась толпа поэтов, но—«стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать» (Марлинский — в статье «О романе Н. Полевого» 1833 г.).

Путь Лермонтова не был по существу новым — традиции остались те же, а основные принципы, характерные для русской поэзии 20-х годов, подверглись только некоторому видоизменению. Лермонтов был непосредственным учеником этой эпохи и в творчестве своем не отвергал ее, как это позже сделал Некрасов. Он явился в момент ее спада, когда борьба разных поэтических тенденций остывала и уже ощущалась потребность в примирении, в подведении итогов. Борьба архаистов, стремившихся возродить высокую лирику, с Пушкиным и Жуковским, споры об оде и элегии—все это не коснулось Лермонтова. Обойдя эту партийную борьбу, развившуюся к середине 20-х годов, и породившую, рядом с поэзией Пушкина, поэзию Тютчева[1]),

1) См. статью Ю. Тынянова «Вопрос о Тютчеве» («Книга и Революция» 1923, № 3).

Лермонтов ослабил те формальные проблемы, которые волновали поэтов старшего поколения (проблемы, главным образом, лексики и жанра), и сосредоточил свое внимание на другом — на усилении выразительной энергии стиха, на придаче поэзии эмоционально-личностного характера, на развитии патетического красноречия. Поэзия Лермонтова вмещает в себе черты разных по типу стихотворных стилей — говорного, с опорой на прозаическую интонацию, напевного, отличающегося мелодизованной интонацией, и декламационного, основой для которого служит интонация ораторская[1]). Их стилистические особенности несколько сглажены в пользу эмоциональной выразительности, которая и является принципом их сочетания. Каким бы стилем ни пользовался Лермонтов («И скучно, и грустно», «Когда волнуется желтеющая нива», «Я, матерь божия, ныне с молитвою», «Первое января», «Последнее новоселье»), он придает своим стихам личностно-патетический характер, благодаря чему они приобретают особую силу воздействия. Поэзия приняла форму душевной исповеди, стих явился заново мотивированным — как выражение душевной и умственной взволнованности, как естественное выразительное средство.

Период высокой стихотворной культуры кончался — поэзия должна была завоевать себе нового читателя, который требовал «содержательности». Белинский, который и был главой этих новых читателей в отличие от других критиков (Вяземский, Надеждин, Полевой, Шевырев), бывших представителями от литературы, приветствовал Лермонтова, как поэта, сумевшего дать требуемое. Ему было важно, что Лермонтовым внесено в русскую поэзию глубокое «содержание», которого не было у Пушкина, а вместе с тем Пушкин не отвергнут: «Как творец русской поэзии, Пушкин на вечные времена останется учителем (maestro) всех будущих поэтов; но если б кто-нибудь из них, подобно ему, остановился на идее художественности — это было бы ясным доказательством отсутствия гениальности или великости таланта... Пафос Пушкина заключается в сфере самого искусства; пафос поэзии Лермонтова заключается в нравственных

1) Подробно об этом—в моей книге «Мелодика стиха» (Петербург, 1922).

вопросах о судьбе и правах человеческой личности... для Лермонтова стих был только средством для выражения его идей, глубоких и вместе простых своею беспощадною истиною, и он не слишком дорожил им» («Отеч. Зап.» 1843, № 2). В письме к Боткину Белинский высказывает свой взгляд на Лермонтова еще определеннее: «Лермонтов далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упругогибком; во всем этом он уступит даже Майкову; но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественной натуры, исполинский взмах, демонский полет... — все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина» («Письма» В. Г. Белинского, т. II, стр. 284). Не решаясь отказаться от прошлого и еще сохраняя полное уважение к Пушкину, Белинский тем не менее уже заносит руку на «идею художественности» и начинает говорить о «содержании», как о чем-то особом и более важном, чем Пушкинская «художественность». Отсюда один шаг до того положения, которое создалось в 60-х годах, когда разрешалось писать стихи только Некрасову, если он уже никак не может выражать свои мысли иначе, а Пушкин был осмеян и отброшен, как пустой набор слов. Лермонтов стоит на границе этих двух эпох: замыкая собою Пушкинскую эпоху, он в то же время подготовляет натиск на нее.

Суждение Белинского характерно для читателей его времени. Ничего конкретного о поэзии Лермонтова, как и о других литературных явлениях, Белинский сказать не умеет — в этих случаях он, как типичный читатель, говорит общими фразами и неопределенными метафорами («треск грома, блеск молнии, взмах меча, визг пули» — о стихе Лермонтова). В качестве материала для конкретного историко-литературного изучения Лермонтова гораздо содержательнее и ценнее суждения других критиков—из писательского лагеря. Эти суждения отличаются гораздо большей сдержанностью — поэзия Лермонтова не производит на них впечатления нового пути. Они находят в ней «эклектизм», подражательность, упрекают в многоречии и расплывчатости. К мнению Белинского близок только критик «Северной Пчелы», статья которого («Сев. Пчела» 1840 г., № 284 и 285), особенно интересна тем, что в ней подчерки-

вается упадок интереса к стихам и самого стихотворчества: «Это такой дорогой подарок для нашего времени (говорит критик о Лермонтовском сборнике 1840 г.), почти отвыкшего от истинно художественных поэтических созданий, что, право, нельзя налюбоваться этою неожиданною находкой... Надобно много иметь силы, много самобытности, много оригинальности, чтобы к *стихам* приковать общее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены *мальчишкам в забаву*». Иначе понял творчество Лермонтова Шевырев, мнение которого, как тонкого критика и поэта, нащупывавшего новые методы вне Пушкина и стоявшего на одном пути с Тютчевым, чрезвычайно важно — тем более, что оно отличается резкой определенностью и конкретностью. Шевырев отмечает у Лермонтова «какой-то необыкновенный протеизм таланта, правда замечательного, но тем не менее опасный развитию оригинальному... вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных, — и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что собственно принадлежит новому поэту, и где предстоит он самим собою... Лермонтов как стихотворец явился на первый раз протеем с необыкновенным талантом: его лира не обозначила еще своего собственного строю; нет, он подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою на строй уже известный... Мы слышим отзвуки уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия» («Москвитянин» 1841, № 4, стр. 525 — 40). В некоторых стихотворениях Лермонтова (Дары Терека, Казачья колыбельная песня, Три пальмы, Памяти А. И. О-го, Молитва) обнаруживается, по мнению Шевырева, «какая-то особенная личность поэта», но «не столько в поэтической форме выражения, сколько в образе мыслей и в чувствах, данных ему жизнью». Такие вещи, как «И скучно, и грустно», «Журналист, читатель и писатель», «Дума», производят на Шевырева «тягостное впечатление» — не недостатками стиха или стиля, а опять-таки содержащимися в них мыслями и чувствами. Он отстаивает высокую поэзию —

«поэзию вдохновенных прозрений, поэзию фантазии творческой, возносящуюся над всем существенным».

По поводу этой статьи Вяземский писал Шевыреву 22 сентября 1841 г.: «Кстати о Лермонтове. Вы были слишком строги к нему. Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность, которая впоследствии одолела бы все внешнее и заимствованное. Дикий поэт, то-есть неуч, как Державин, например, мог быть оригинален с первого шага; но молодой поэт, образованный каким бы то ни было учением, воспитанием и чтением, должен неминуемо протереться на дорогу по тропам избитым и сквозь ряд нескольких любимцев, которые пробудили, вызвали и, так сказать, оснастили его дарование. В поэзии, как в живописи, должны быть школы» («Русск. Арх.» 1885, кн. 2, стр. 307). Нам здесь особенно важно то, что Вяземский, в сущности, не возражает против основного тезиса Шевырева, а лишь смягчает его суровость указанием на неизбежность «школьных» подражаний. Надо при этом помнить, что как Шевырев, так и Вяземский говорят не о юношеских стихах Лермонтова, которых современники не знали, а о стихах 1836 — 1840 г.г. Показательно, что и в них Вяземский, вместе с Шевыревым, замечает «впечатления чужие», хотя и находит признаки самобытности.

Ощущение поэзии Лермонтова как собирательной («воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия»), впитавшей в себя разные, даже противоречившие друг другу или боровшиеся между собою стили и жанры, принадлежит не одному Шевыреву. Кюхельбекер, еще в 1824 году выступивший против поэзии Жуковского («Мнемозина», часть II) и защищавший права «высокой» поэзии, высказывается в том же духе, признавая только, что самое дело собирания или сплава разнородных поэтических тенденций есть дело серьезное и исторически-нужное. В дневнике 1844 г. он записывает: «*Вопрос*: может ли возвыситься до самобытности талант эклектически-подражательный, каков в большей части своих пьес Лермонтов. Простой и даже самый лучший подражатель великого или хоть даровитого *одного* поэта, разумеется, лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает, или,

лучше сказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Жуковскому, и Кюхельбекеру... Но в самых подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это не безделица» («Русск. Стар.» 1891, X, 99 — 100). Кюхельбекер, уже отошедший к этому времени от непосредственного участия в литературной борьбе, склонялся сам, повидимому, к мысли о примирении партий и увидел в Лермонтове возможность такого примирения. Эту же мысль высказывает и Белинский, говоря, что «мы видим уже начало истинного (*не шуточного*) примирения всех вкусов и всех литературных партий над сочинениями Лермонтова». Особенное ударение, которое Белинский делает на слове «не шуточного», показывает, что потребность в примирении чувствовалась и высказывалась и раньше — своеобразный эклектизм Лермонтова явился удовлетворением этой потребности, потому что представлял собою не простое эпигонство одного направления, а нечто иное. Шевырев оказался наиболее суровым судьей Лермонтова именно потому, что продолжал занимать боевую позицию и не стремился к «примирению». Борьба оды и элегии должна была привести к разложению обоих этих жанров и дать, с одной стороны, лирику Тютчева, где она сжалась и, сохранив свой ораторский пафос, превратилась в лирический «фрагмент», с другой — к поэзии Лермонтова, где элегия потеряла свои строгие классические очертания и, осложнившись сюжетным, балладным элементом, предстала в форме текучей медитации или «думы». Эту нестойкость, текучесть формы особенно резко почувствовали поклонники строгих классических жанров, как Шевырев. К нему примыкает и Гоголь, в устах которого «оконченность или «окончательность» была высшей похвалой. В творчестве Лермонтова он не видит этой «оконченности» формы и объясняет это отсутствием любви и уважения к своему таланту: «никто еще не играл так легкомысленно со своим талантом и так не старался показать к нему какое-то даже хвастливое презрение, как Лермонтов. Ни одно стихотворение не выносилось в нем, не возлелеялось чадолюбиво и заботливо, не устоялось и не сосредоточилось в себе самом; самый стих не получил еще своей собственной твердой личности и бледно напоминает то стих Жуков-

ского, то Пушкина; повсюду — излишество и многоречие. В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такою правильною, благоуханною прозою».

Все приведенные суждения отчетливо показывают, что никакой неожиданности или загадочности в творчестве Лермонтова для современников не было. Наоборот — многие из них приветствовали его именно потому, что увидели в нем исполнение своих желаний и чаяний. Конечно, борьба не прекратилась. Белинский указывает, что стихотворение «И скучно, и грустно» из всех пьес Лермонтова «обратило на себя особенную неприязнь старого поколения». Как мы видели, именно эта вещь, в числе других, произвела на Шевырева «тягостное впечатление» и вызвала длинную тираду о том, какой должна быть русская поэзия. Здесь дело не только в поколениях. Шевырев правильно увидел в этих стихах Лермонтова начало пути к снижению высокой лирики, к торжеству стиха, как эмоционального «средства выражения» над стихом, как самодовлеющей, орнаментальной формой. Он, как архаист и борец за «поэзию вдохновенных прозрений», не хотел уступать первое место поэзии, сниженной до альбомной медитации или публицистической, злободневной статьи. Ему пришлось уступить — победила и стала на время господствующей именно такая поэзия, но «высокая» лирика, конечно, не исчезла не только при Лермонтове, но и при Некрасове — изменилось только взаимоотношение этих стилей, существующих и более или менее ожесточенно борющихся между собой во всякую эпоху. Фета оттеснил Некрасов, но зато позже явились Бальмонт, Брюсов, В. Иванов, а Некрасовское начало скромно приютилось в «Сатириконе» (Саша Черный и др.), чтобы потом с новой силой зашуметь в стихах Маяковского. Господствующее направление не исчерпывает собой эпоху и взятое изолированно характеризует собой не столько состояние поэзии, сколько вкусы читателей. Реально движение искусства всегда выражается в форме борьбы сосуществующих направлений. Каждый литературный год вмещает в себя произведения разных стилей. Победа одного из них является результатом борьбы и в момент своего полного выражения уже не типична для эпохи, потому что за спиной этого победителя уже стоят новые заговорщики, идеи которых недавно казались устарелыми и изжи-

тыми. Каждая эпоха характеризуется борьбой по крайней мере двух направлений или школ, из которых одно, постепенно побеждая и тем самым превращаясь из революционного в мирно властвующее, обрастает эпигонами и начинает вырождаться, а другое, вдохновленное возрождением старых традиций, начинает заново привлекать к себе внимание. В момент распада первого обычно образуется еще третье направление, которое старается занять среднюю позицию и, требуя реформы, сохранить главные завоевания победителя, не обрекая себя на неизбежное падение. На вторых путях, в качестве запасных до времени, остаются направления, которые не имеют резко выраженных теоретических принципов, а в практике своей развивают неканонизованные, мало использованные традиции и, не отличаясь определенностью стиля и жанров, разрабатывают новый литературный материал.

Возвращаюсь к Лермонтову. «И скучно, и грустно» должно было возмутить Шевырева, потому что здесь элегия снизилась до альбомной медитации. Явилась «низкая» разговорно-меланхолическая интонация («Желанья! Что пользы напрасно и вечно желать?... Любить — но кого же?») и прозаичность оборотов («не стоит труда», «и жизнь, как посмотришь»), которые угрожали высокому лирическому стилю такими последствиями, как поэзия Надсона. С другой стороны, от «Думы» и «Журналиста» — один шаг до Некрасова. Но сам Лермонтов этого шага все же не делает, оставаясь на границе двух эпох и не порывая с традициями, образовавшими Пушкинскую эпоху. Он не создает новых жанров, но зато нетерпеливо переходит от одних к другим, смешивая и сглаживая их традиционные особенности. Рядом с тенденцией к снижению стиля мы видим и обратную ей тенденцию — к поэтизации, которая придает его поэмам декоративный характер. Лирика становится «многоречивой» и принимает самые разнообразные формы — от альбомных записок до баллад и декламационных «дум»; поэма в описательной и повествовательной части, столь выдвинутой Пушкиным, сокращается, приобретая условно-декоративный характер, а развертывается в части монологической. Жанр становится неустойчивым — зато необычайную крепкость и остроту приобретают лирические формулы, которые Лермонтов переносит из одной вещи

в другую, не обращая внимания на различие стилей и жанров. Если поэзия Тютчева, по существу своему, афористична и фрагментарна, то поэзия Лермонтова отличается от нее тем, что здесь афоризмы не развивают из себя особой формы и не являются ее конструктивным принципом, а лишь вкраплены, вставлены — как эффектные ораторские формулы, раз навсегда выработанные и пригодные в любом месте. Еще Е. Растопчина, оставившая в своих воспоминаниях жуткий портрет Лермонтова[1]), заметила, что он, в противоположность Пушкину, ищет, улаживает, округляет фразу, совершенствуя стих, но первоначальная мысль не имеет полноты, неопределенна и колеблется. Тот же стих, та же строфа или идея вставлены в совершенно разные пьесы. Действительно, Лермонтов может переносить действие своей поэмы с берегов Гвадалквивира («Исповедь») в Россию XVI века («Боярин Орша»), а отсюда — в современную Грузию («Мцыри») и, несмотря на сюжетные перемены, сохранить в неприкосновенности не только отдельные строки, но целые главы. Очевидно — конструктивной, органической связи между этими главами (монологами) и остальными элементами поэмы у него не было. Не пуская в печать стихотворений, написанных раньше 1836 г., он вместе с тем постоянно пользуется готовыми формулами, сложившимися еще в период 1830—31 г.г. Материал его неподвижен и очень часто не создан им, а взят в готовом виде у других поэтов. Внимание его сосредоточено на том, чтобы, накопив его, собрать все куски в одну мозаику[2]). Иначе говоря, подлинной *конструктивности*, при которой материал и композиция сливаются в одно формальное целое, взаимно влияя друг на друга, у Лермонтова нет — ее заменяет напряженный лиризм, эмоциональное красноречие, которое выражается в неподвижных речевых формулах. К их образованию одинаково тяготеют все Лермонтовские формы, родня лирику с поэмой, поэму с повестью, повесть с драмой. Конечно, это — не просто особенность его души, его темпера-

1) «Я до сей поры помню странное впечатление, произведенное на меня этим бедным ребенком, загримированным в старика и опередившим года страстей трудолюбивым подражанием» (*Русск. Стар.* 1882 г., № 9).

2) Об этом говорит и В. Фишер в статье «Поэтика Лермонтова» (юбилейный сборник «Венок М. Ю. Лермонтову», 1914, стр. 198—9).

мента или, наконец, его индивидуального «языкового сознания», а факт исторический, характерный для него как для индивидуальности исторической, выполнявшей определенную, историей требуемую, миссию.

2.

При изучении Лермонтова мы обычно забываем о том, что огромное большинство его стихотворений стало известным уже после его смерти — в 1859—1891 г.г., т.-е. тогда, когда эпоха, его образовавшая, уже отошла в прошлое. Для 30—40 годов Лермонтов был автором романа «Герой нашего времени» и 70—80 стихотворений. Стихотворений, написанных до 1836 г., Лермонтов не печатал. Этим 1836 годом творчество его делится на два периода: 1828—1832 и 1836—1841. Между ними лежит промежуток, когда Лермонтов почти ничего не пишет кроме своих юнкерских поэм (Гошпиталь, Петергофский праздник, Уланша), лишь подчеркивающих собою оскудение творчества в эти годы. Разница между этими двумя периодами сказывается не в каком-либо резком переломе, а в том, что, пройдя через длинный ряд опытов, Лермонтов сосредоточивается на определенных тенденциях, отбрасывая все остальное.

Школьная работа Лермонтова так обширна, что количественно подавляет собой творчество последних лет. В первый период им написано до 300 стихотворных вещей, между тем как во второй — всего около 100. На юношеском его периоде с особенной ясностью отпечатлевается историческая борьба форм и жанров. Он лихорадочно бросается от лирики к поэме, от поэмы к драме, от драмы к повести и роману. В 1830—1831 г.г., кроме лирики и поэм, написаны уже драмы — «Испанцы» (в стихах), «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек», а в 1832 г. — повесть «Вадим». Начинает Лермонтов с поэм, как наиболее популярного и разработанного в это время жанра. Здесь резко обнаруживается тот «эклектизм», о котором писал Кюхельбекер. Он не просто *подражает* избранному, «любимому» поэту, как это обычно бывает у начинающих поэтов, а окружает себя всей русской поэзией от Ломоносова до Пушкина и *склеивает* поэму из чужих кусков. Он берет стихи Ломоносова,

Дмитриева, Батюшкова, Жуковского, Козлова, Марлинского, Пушкина и создает из них некий сплав. В ранних поэмах он еще совершенно безразличен к стилям поэтов, которыми пользуется, так что в поэму «Корсар» (1829) рядом с Пушкиным (Братья разбойники, Кавказский пленник, Бахчисарайский фонтан, Евгений Онегин), Байроном — Козловым (Абидосская невеста) и Марлинским (Андрей Переяславский) попадает цитата из оды Ломоносова. Такие сочетания разных кусков показывают, что Лермонтов в это время был уже очень начитан в области русской поэзии и многое хранил в памяти, чтобы использовать в своих опытах. В трех соседних строках «Корсара» он соединяет цитату из «Кавказского пленника» Пушкина с цитатой из «Евгения Онегина». Создание материала заново Лермонтова не интересует — внимание направлено на группировку и склеивание готового. Отсюда его ранняя тяга к литературе. К 1830 г. русская литература уже перестает удовлетворять его, кажется ему бедной — и, конечно, не столько сама по себе, сколько как материал для использования: «Наша литература (записывает он в 1830 г.) так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать». С этого времени начинается усиленное чтение иностранной литературы.

В 1830 г., как сообщает в своих «Записках» Е. А. Хвостова (Сушкова), Лермонтов «декламировал Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном». По заметкам самого Лермонтова тоже видно, что именно в этом году он начал увлекаться Байроном. Однако в увлечении этом надо отличать увлечение образом Байрона как идеалом «великого человека» от чисто литературного интереса к его произведениям. Увлечение жизнью Байрона (книга Т. Мура) характерно для всей этой эпохи в той же мере, как увлечение фигурой Наполеона, и относится к области умственной культуры в целом, а не к литературе как таковой. Оно одинаково захватывает собой как Пушкина, так и Марлинского, который пишет К. Полевому в 1833 г.: «Не даром, но долей похож я на Байрона»[1]). Что касается литературы, то здесь надо принять во внимание, что ко времени Лермонтова

1) И. Зимотин. «Романтический идеализм» (СПб. 1907, стр. 180). Ср. в стихотворении Лермонтова 1830 г.: «О, если б одинаков был удел!»

Байрон уже утвердился в русской поэзии через Жуковского, Козлова, Полежаева, Подолинского, Пушкина и других — рядом с В. Скоттом, Т. Муром, Соути, Вордсвортом и т. д. На русской почве все эти писатели испытывали характерные превращения — в связи с местными литературными традициями и потребностями. Говоря о «влияниях», мы обычно упускаем из виду, что иностранный автор сам по себе образовать нового «направления» не может, потому что каждая национальная литература развивается на основе собственных традиций. Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразовывается и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он, быть может, характерен и типичен для своей литературы, а то, чего от него требуют. Никакого «влияния» в настоящем смысле этого слова и не бывает, потому что иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному желанию, а по вызову. Дело ограничивается либо усвоением некоторых приемов, потребность в которых подготовлена местным литературным движением, либо простым заимствованием нужного материала. Это становится особенно заметно в такие периоды, когда в пределах местной литературы выдвигается какая-нибудь одна художественная проблема — вопрос о жанрах, о поэтическом языке и т. д., т.-е. когда «школы» или «направления», в сущности, нет, а лишь нащупывается область возможных и необходимых преобразований.

Байрон был первоначально использован для организации новой русской поэмы, которая превращалась из «героической» оды, какой она была в XVIII в., в лирическую повесть (tale). Жуковский и Пушкин одновременно потянулись к этому источнику, но первый интересовался, главным образом, проблемой поэтического языка и потому ограничился переводом, а второй занят был построением поэмы и, заимствовав у Байрона некоторые композиционные приемы, сохранил характерные черты русской традиции, наполняя свои поэмы богатым описательным и историческим материалом (ср. «Мазепу» Байрона с «Полтавой» Пушкина). В лирике и Жуковский, и Пушкин остались вне Байрона, потому что здесь он был им еще не нужен. После Пушкина в области поэмы могли быть сделаны лишь некоторые изменения — в целом жанр достаточно определился и особенно

развиваться не мог. И Лермонтов, действительно, не создает нового жанра, а лишь усиливает лирическую напряженность поэмы, делая ее более сосредоточенной, абстрактной, монологической и следуя в этом уже достаточно наметившейся русской традиции (Полежаев, Козлов, Подолинский). Сложнее для Лермонтова был вопрос о лирике. Классические жанры были исчерпаны — Лермонтову предстояла задача смешать их, ослабить самую их классификацию, изменить характер стиха и стиля. От Пушкина он постепенно отходит к линии Жуковского, как она развилась в стихах хотя бы Козлова и Подолинского, осложняя ее традиции теми приемами, которые намечены были в поэзии Рылеева, А. Одоевского, Полежаева и др. Тут Байрон вместе с Ламартином пригодились Лермонтову. Самое сочетание этих имен, которое до Лермонтова мы находим у Полежаева, показывает, что Байрон сам по себе не имеет здесь значения: дело в особого рода тенденциях, намеченных русской поэзией 20-х годов. Лирическая медитация, как она была развернута Жуковским, должна была явиться в новом обличье — с напряжением лирической эмоции, с усилением ораторской, декламационной тенденции, с усвоением балладных приемов. Эти стилистические и стиховые потребности русской лирики нашли себе опору в иностранной поэзии, от которой и было взято то, что русской поэзии этого времени было необходимо. Многое, что в Байроне совершенно традиционно и принадлежит даже к особенностям не английской поэзии, а английского стихотворного языка, явилось на русской почве в качестве новой формы. Так, например, обстоит дело с неравносложными промежутками между стиховыми ударениями («паузники» или «дольники») и с вариациями анакруз, так же — с мужскими рифмами в четырехстопном и пятистопном ямбе, где традиционный русский стих знал только чередование женских и мужских рифм или не знал рифм вовсе (пятистопный белый стих). «Шильонский узник» или «Мазепа» Байрона не представляли собой в этом смысле ничего нового для английской поэзии, потому что женские рифмы в английском стихе вообще редки, между тем как «Шильонский узник» Жуковского явился стиховым новшеством (позже — его же «Суд в подземелье» из В. Скотта, «Арестант» Полежаева, «Ночь в замке Лары» Козлова из Байрона и т. д.). «Байронизм» здесь, как и во

многом другом, совершенно ни при чем. Аполлон Григорьев обращал внимание на то, что влияние Байрона сказалось «на натурах, даже совершенно чуждых мрачного Байроновского настройства, на натурах кротких и задумчивых», каковы Жуковский и Козлов. Естественный и необходимый вывод из этого — что «натуры» сами по себе имеют здесь очень второстепенное значение и объяснить ничего не могут.

Во всем вопросе об «иностранных влияниях» у Лермонтова важен не Байрон с его натурой и общими взглядами или «мироощущением», а самый факт тяготения русского поэта к иностранной литературе и характер этого тяготения. Тяготение это явилось естественным результатом того, что русская поэзия после Пушкина не могла развиваться путем простой преемственности. Непосредственно от Пушкина могли пойти только эпигоны. Нужно было либо возрождать старые традиции XVIII в. (на чем и настаивали архаисты), либо укреплять некоторые, наиболее жизнеспособные, хотя по существу и различные тенденции последнего времени, с опорой на иностранные источники. Именно этим путем и идет Лермонтов. Для после-Пушкинской эпохи характерна массовая тяга к чужим литературам. Не один Байрон, а и В. Скотт, и Т. Мур, и Гюго, и Ламартин, и Шатобриан, и А. де-Виньи, и Мюссе, и Шиллер, и Гейне и т. д. — все эти имена становятся обиходными не только у Лермонтова, но у всех писателей этого времени. Самое количество этих связей показывает, что пред нами факт не простого «влияния» того или другого поэта, а общего тяготения к *чужому*. Этот факт исторически необходим, как необходимо было русским символистам искать опоры в поэзии Бодлера, Верлэна, Маллармэ, Новалиса, Э. По и т. д., хотя самое направление это было достаточно подготовлено русской поэзией и развивалось на основе собственных традиций (Вл. Соловьев, Тютчев, Фет, Полонский и т. д.). У Марлинского, который в своей работе тоже пользовался иностранным материалом (Ирвинг, Гюго, Бальзак, Байрон, В. Скотт, Жанен и т. д.), мы находим с большим пафосом написанную защиту этого пользования, как совершенно законного и необходимого метода. В 1835 г. он пишет братьям: «не у одних французов, я занимаю у всех европейцев обороты, формы речи, поговорки, присловия. Да, я хочу

обновить, разнообразить русский язык, и для того беру мое золото обеими руками из горы и из грязи, отовсюду где встречу, где поймаю его. Что за ложная мысль еще гнездится во многих, будто есть на свете галлицизмы, германизмы, чертизмы? Не было и нет их!.. Однажды и навсегда—я с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады, беру готовое, если есть, у иностранцев, вымышляю, если нет; изменяю падежи для оттенков действия или изощрения слова... В любом авторе я найду сто мест, взятых целиком у других; другой может найти столько же; а это не мешает им быть оригинальными, потому что они иначе смотрели на вещи»[1]). То, что у Марлинского выглядело странно, дико, выпячивалось, как что-то нарочитое, поражало, но не убеждало, то у Лермонтова явилось мотивированным, естественным. А. Григорьев замечает, что Марлинского «уже нельзя читать в настоящую эпоху — потому что он и в своей-то эпохе промелькнул метеором; но те элементы, которые так дико бушуют в «Аммалат-беке», в его бесконечно тянувшемся «Мулла-Нуре», вы ими же, только сплоченными могучею, властительною рукою художника, любуетесь в создании Лермонтова». Это *сплачивание* и есть основное дело Лермонтова. До сих пор считается, что факт заимствования мало интересен, пока не показано общего «влияния», пока эти заимствования не освещены как «проявление конгениальности и близости в миросозерцании»[2]). Поэтому при сопоставлении Лермонтова с Байроном делалось очень мало конкретных текстовых указаний — они компрометируют традиционную точку зрения на поэзию как на выражение индивидуального «мироощущения» или непосредственную эманацию души. На самом деле художественное творчество есть *работа*, художественное произведение, как продукт этой работы, есть *вещь* (das Werk). Пользование готовым материалом так же законно, естественно и необходимо в этой работе, как и во всякой другой.

Лермонтов пользуется чужим материалом как для своих ритмических опытов, так и для заполнения своих стихотворений лирическими формулами, сентенциями, сравнениями и т. д.

1) И. Зимотин. «Романтический идеализм», стр. 206-7.

2) См. ст. М. Н. Розанова. «Байронические мотивы в творчестве Лермонтова». («Венок М. Ю. Лермонтову», стр. 355.)

К середине 20-х годов определяется тяга к образованию новых метров и к видоизменению старых. Классический ямб начинает надоедать. В 1825 г. А. Одоевский хвалит Жандра за то, что он в своем переводе «Венцеслава» (Ротру) не употребляет шестистопного ямба. В своих юношеских стихах Лермонтов, продолжая Жуковского, Одоевского, Марлинского, Подолинского и др. и подражая английскому стиху, пробует вводить вариации анакруз, внутренние рифмы и даже «паузы». Английское происхождение этих опытов подтверждается такими вещами, как перевод баллады из «Дон-Жуана» Байрона (1830 г.), где мы находим все эти новшества:

Берегись, берегись! Над бургосским путем
Сидит один черный монах;
Он бормочет молитву во мраке ночном,
Панихиду о прошлых годах.
Когда *Мавр* пришел в наш родимый дол
Оскверняючи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов,
Одного только выгнать не мог.

Ритмическая тенденция подчиняет себе все остальное—синтаксис с трудом согласуется с нею, образуются неуклюжие фразы, стих не ложится свободно, ритмическая доминанта выпячивается:

Видали ль когда, как ночная звезда
В зеркальном заливе блестит,
Как трепещет в струях, как серебряный прах
От нее, рассыпаясь бежит

и т. д.

Эти опыты остались опытами — ни Подолинский, ни Лермонтов не развернули их так, чтобы они сразу вошли в русскую поэзию. После 1831 г. Лермонтов охладевает к ритмическим новшествам и возвращается к традиционному стиху. Известно, что подобные ритмические опыты есть и у Тютчева, и у Хомякова, но их развитие было тогда, очевидно, еще невозможным— оно последовало в наше время.

Рядом с этим мы видим у Лермонтова и другой процесс — разложение классических стиховых форм, их деформацию. Из английской поэзии Лермонтов переносит пятистопный ямб с мужскими рифмами и с вольными цезурами, который производит впечатление скорее ритмической прозы, чем стиха. Даже октава,

в которой по традиции, строго сохраняемой Пушкиным («Домик в Коломне»), мужские рифмы должны были чередоваться с женскими, является у Лермонтова в новом виде — с одними мужскими рифмами («1830 год. Июля 15-го», «Чума», «Арфа»). По образцу Байрона Лермонтов пользуется октавой и для сатиры («Булевар»). Такого рода пятистопным ямбом особенно богат 1830-й год — им написаны и поэмы («Джюлио», «Литвинка»). В 1831 г. он приобретает особенно резкий прозаический характер, как в стихотворении «1831 июня 11 дня», которое представляет собою вольную форму медитации—вроде Байроновского «Epistle to Augusta». После 1831 г. Лермонтов совершенно оставляет этот стих—как в лирике, так и в поэмах.

В юношеских стихах Лермонтова уже заметна и другая особенность, относящаяся к области стиля и стоящая в связи с общим уклоном русской поэзии этого времени к отягощению лирики мыслью, «содержанием», как выразился Белинский. Начинают слагаться и играть главную роль стиховые формулы рельефно выступающие на фоне остальных строк. А. Одоевский, враждебно настроенный по отношению к французской поэзии, отмечал это явление (имея, повидимому, в виду поэзию Баратынского и Вяземского), как нежелательное, как вносящее в поэзию рассудочность: «Многие ищут в стихотворении не поэзии, но заметных стихов; восхищаются, когда поэт стройностию целого жертвует мысли отдельной, часто блестящей от одной расстановки понятий и мнимо-нравоучительной». Слова Одоевского относятся к 1825 г., когда процесс этот еще едва намечался. Лермонтов уже определенно заботится о создании таких «заметных стихов» — и Шевырев отмечает их появление, как характерную особенность некоторых Лермонтовских вещей. Он указывает, что стихотворения «Не верь себе», «Первое января» и «Дума»—«завострены на конце мыслью или сравнением» и что эта манера «напоминает обороты Баратынского, который во многих своих стихотворениях прекрасно выразил на языке нашем то, что у французов называется pointe и чему нет соответственного слова в языке русском» («Москвитянин» 1841 г., ч. 4, стр. 533). Этот по существу своему ораторский прием появляется у Лермонтова в связи с общей наклонностью его поэзии к красноречию, к риторизму. Таких «заметных стихов»,

выделяющихся в качестве лирических формул, у Лермонтова очень много — видно, что он заботится о них и специально выискивает. Роль формул часто берут на себя сравнения, появляясь там, где этого требует композиция.

Большинство этих формул и сравнений восходит к литературным источникам. Лермонтов ищет их повсюду и берет там, где находит. Каждое его сравнение, каждую формулу можно заподозрить как заимствованные или, по крайней мере, составленные по образцу чужих. Е. Хвостова сообщает, что в романе Деборд-Вальмор «L'Atelier d'un peintre» Лермонтов, между прочим, подчеркнул фразу — «ses yeux remplis d'étoiles» — и написал сбоку: «comme les vôtres — je profiterai de cette comparaison». Действительно, это сравнение мы находим у Лермонтова много раз — в том числе в стихотворении «К С.», обращенном именно к Хвостовой-Сушковой: «пламень звездочных очей». Юношеские стихи и даже проза («Вадим») переполнены сравнениями, значение которых, разумеется, не в «образности», а в самом приеме сравнивания, как стилистическом и композиционном методе, — в *установке на иносказание*. Иные сравнения накопляются целыми слоями, не служа, конечно, к уяснению предмета, о котором идет речь, а скорее наоборот — осложняя и затрудняя его восприятие.

На нем пещера есть одна —
Жилище змей — хладна, темна,
Как ум, обманутый мечтами,
Как жизнь, которой цели нет,
Как недосказанный очами
Убийцы хитрого привет.

(«Ангел смерти», I.)

Интересным примером сплава заимствованного материала является стихотворение Лермонтова «Время сердцу быть в покое» (1830 г.). Оно начинается лирической сентенцией, заимствованной у Байрона («Lines, inscribed: on this day etc.»):

Время сердцу быть в покое
От волненья своего,
С той минуты как другое
Уж не бьется для него.

Кончается это стихотворение, по традиции, усвоенной Лермонтовым, сравнением, которое принадлежит Кольриджу («Christa-

bel») и Байроном взято в качестве эпиграфа к стихотворению «Fare thee well» (переведенному Козловым):

Так расселись под громами,—
Видел я,— в единый миг
Пощаженные веками
Два утеса береговых.
Но приметно сохранила
Знаки каждая скала,
Что природа съединила,
А судьба их развела.

Дальше это же сравнение использованно Лермонтовым в стихотворении «Романс» (1830 г.) и в «Мцыри».

Лермонтов охотно пользуется образами и сравнениями, которые употреблялись в русском поэтическом обиходе до него и большинство которых ведет, конечно, свое происхождение из западной литературы. Таковы сравнения человека и его судьбы с челноком, брошенным в море или выброшенным бурей на песок, с листком, гонимым бурей или вянущим на сухой ветке, с узником, сидящим в тюрьме и вспоминающим о воле и т. д. От Жуковского, Козлова, А. Одоевского, Полежаева и др. эти сравнения переходят к Лермонтову, который повторяет их по многу раз (сравнение с челноком находим в стих. «По произволу дивной власти» 1832 г., в «Боярине Орше», в «Маскараде»; сравнение с листком — в «Портрете» 1829 г,, «Дай руку мне» 1831 г., «Аул Бастунджи» 1831 г., «Демон» 1833 г., «Мцыри», «Дубовый листок» 1841 г.). У Байрона в «Шильонском узнике» есть сравнение с камнем: «I had no thought, no feeling — none — Among the stones I stood a stone». Жуковский переводит: «Без памяти, без бытия, Меж камней хладным камнем я». Отсюда оно попадает к Марлинскому: «и, снова пораженный безнадежностью, упадал, подобен хладному камню меж каменьями». У Лермонтова («Отрывок» 1830 г.) находим то же сравнение:

На жизнь надеяться страшась,
Живу как камень меж камней.

Количество таких сопоставлений можно, конечно, очень увеличить, но мне здесь важно только подтвердить примерами общее положение — что Лермонтов широко пользуется готовым материалом и даже обиходными поэтическими штампами. Он черпает этот материал из готовых литературных запасов, оста-

ваясь если не «самобытным», то во всяком случае самостоятельным поэтом, потому что самостоятелен и исторически-актуален его художественный метод — то самое «уменье самые разнородные стихи спаять в стройное целое», о котором писал Кюхельбекер. Основной принцип этого метода — превращение лирики в патетическую исповедь, в эмоционально-риторический монолог, с заострением и напряжением личностного тона. Развитие этого метода уводит от работы над самыми деталями — внимание сосредоточено на их сплетении, на умелом использовании раз навсегда сложившихся формул, как наиболее эффектных, ударных мест. У Лермонтова мы находим многочисленные повторения такого рода формул, из которых одни встречаются на близком расстоянии друг от друга, а другие передвигаются на протяжении трех, пяти и даже десяти лет. Эти повторения представляют собой буквальные переносы отдельных кусков, как раз навсегда выработанных клише; они появляются в разных текстах, как поговорки, и часто мало спаяны с предыдущим. Некоторые вещи (как, например — «1831, июня 11 дня») оказываются сводом формул и сравнений, рассыпанных по разным произведениям 1829 и 1830 г.г. («Джюлио», «Литвинка», «Испанцы»). «Измаил-Бей» вбирает в себя материал из предшествующих поэм — «Последний сын вольности», «Ангел смерти», «Аул Бастунджи». Из «Боярина Орши» материал попадает в разные вещи — в том числе в последнюю редакцию «Демона». Описание смерти угрюмого старика Орши заканчивается строками:

Две яркие слезы текли
Из побелевших мутных глаз,
Собой лишь светлы, как алмаз.
Спокойны были все черты,
Исполнены той красоты,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

Для «Мцыри» эта формула не пригодилась — зато она попадает в «Демона», где ею заканчивается описание лежащей в гробу Тамары:

И ничего в ее лице
Не намекало о конце
В пылу страстей и упоенья.
И были все ее черты

Исполнены той красоты,
Как мрамор чуждой выраженья,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

Особенно интересен в этом смысле состав стихотворения «Памяти А. И. Одоевского» (1839). Начало второй строфы — «Он был рожден для них, для тех надежд» и т. д. — восходит к стихотворению 1830 г. «К ***» (вторая часть — «Он был рожден для мирных вдохновений»), откуда переходит в стихотворение 1832 г. («Он был рожден для счастья, для надежд и вдохновений мирных» и т. д.), и притом имеет своим источником «Элегию» Одоевского (1830 г.), где читаем: «Кто был рожден для вдохновений и мир в себе очаровал» и т. д. Строфы третья, четвертая и начало пятой восходят к «Сашке», соответствуя строфам III — IV и CXXXVII[1]). При этом сравнение с облаками, которые уносит ветер и от которых не остается следа, восходит, повидимому, к той же «Элегии» Одоевского («Как хороводы облаков» и т. д.).

Число таких повторяющихся клише доходит у Лермонтова до 40. Отказываясь от старых вещей, изобретая новые ситуации для героев своих поэм и новые лирические темы, Лермонтов тщательно сохраняет сложившиеся ранее формулы и сравнения, перенося их из одной вещи в другую и соединяя вместе. С этой точки зрения вся история Лермонтовского поэтического творчества представляется как упорная и напряженная переработка того, что было им заготовлено в годы ранней юности. Работа над «Демоном», идущая сквозь всю его жизнь (1829—1841), оказывается не единичным и не исключительным фактом — таково, в сущности, все его творчество. Из стихотворений материал попадает и в прозу («Вадим»), и в драмы. «Странный человек» вбирает в себя предыдущую драму («Menschen und Leidenschaften»), из «Двух братьев» материал переходит в «Героя нашего времени».

1) Этот факт дословного совпадения «Памяти А. И. Одоевского» с «Сашкой» дает основание заподозрить обычную датировку «Сашки» (1836 г.). Традиционное отнесение указанных строф к Полежаеву (Висковатов, Котляревский, Д. Абрамович), совершенно незаконно: Полежаев умер не в 1836, а в 1838 году, и притом — не в «чужих полях», а в Москве. Очевидно, либо эти строфы «Сашки» относятся к тому же А. Одоевскому и, следовательно, написаны не ранее 1839 г. (год его смерти), либо они относятся не к нему, а к вымышленному герою, и затем были использованы для стихотворения «Памяти А. И. Одоевского».

Драмы Лермонтова были попыткой найти приложение для тенденций к речевой патетике — повествовательная форма стесняла его. Он переходит от прозаических драм к драме стиховой, где риторика выглядит не так мелодраматично, как в прозе. Однако, построение сюжета затрудняет его: в «Маскараде», как и в поэмах, все сосредоточено на формулах и сентенциях Арбенина — на речевой патетике, а вовсе не на движении драмы как таковой. Все окружающие его лица имеют столь же условный и декоративный характер, какой имеет повествовательная и описательная часть поэм,—они не впаяны в драму и легко могут быть заменены другими. Естественно, что при таком, в сущности монологическом, типе драмы развязка должна была особенно затруднять Лермонтова. Никакого настоящего драматического узла здесь нет — Арбенину нечего больше прибавить к своим речам, а остальные лица ничем особенным с ним не связаны и судьба их совершенно безразлична. На основе Лермонтовской поэтики в драматической форме могла бы развиться только абстрактно-схематическая трагедия — нечто вроде первых пьес Леонида Андреева или Блока. Для такого стиля в русском театре 30-х годов не было никакой почвы — и трагедии Лермонтова остались опытами, возникшими на основе его исканий в области жанров.

Патетическая риторика составляет основу и зрелых поэм Лермонтова — «Мцыри» и «Демон». В них он завершает тот стиль монологических «повестей», над которым начал работать еще в 1829 г. и образцом для чего ему послужили поэмы Байрона («Шильонский узник», «Мазепа»), Козлова («Чернец»), Подолинского («Нищий»). Схема существует сама по себе — материал подбирается и имеет декоративное значение. Если взять из «Исповеди» (1830 г.), «Боярина Орши» (1836 г.) и «Мцыри» (1840 г.) общие им всем места, то становится ясным основной формальный замысел Лермонтова, не содержащий в себе никаких элементов обстановки, места действия, времени и т. д.: написать поэму, герой которой, несчастный юноша, находящийся во власти других, произносит страстную речь, наполненную эмоциональными формулами, сентенциями и проч. Именно такой характер и имеет запись, сделанная Лермонтовым в 1831 г.: «Написать записки молодого монаха 17 лет. С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. Страстная душа томится.

Идеалы». Ситуации меняются — речь остается неизменной. На пути реализации этой схемы Лермонтов сначала соединяет «Шильонского узника» с «Чернецом» — получается монах, который томится в тюрьме за совершенное им какое-то преступление («Исповедь»). С берегов Гвадалквивира, который орошает лишь первые две строки «Исповеди» и тотчас исчезает со сцены, действие переносится в Москву XVI века. Ситуация «Исповеди» (монах и узник) повторяется, но преступление уже не является тайной, а монашество отнесено в прошлое. Первоначальная схема обрастает описательным и повествовательным материалом, но он остается по прежнему декоративным, а сюжет становится крайне запутанным. Лермонтов возвращается к своему первоначальному абстрактному плану, прибавляя к нему только декоративную часть. Мотивировка преступлением и в связи с этим любовь героя оказываются лишними — для поэмы достаточно монастыря. Так из «Боярина Орши» получается «Мцыри», где, за исключением двух вступительных глав, все остальное до самого конца представляет собою сплошной монолог. Это — последнее слово лирической поэмы, итог ее развития, поглощающий в себе опыты Жуковского, Козлова, Подолинского и др.

«Демон» есть тоже сводная поэма, впитавшая в себя русский и западный материал и завершившая собой развитие русской лиро-эпической поэмы. Пушкина интересовал ввод исторического и национального материала, который иногда (как в «Кавказском Пленнике») выступал на первый план и подавлял собою лирическую или сюжетную основу. Его поэмы нельзя себе представить в другой обстановке — так крепко материал впаян в форму. У Лермонтова весь этот материал условный, декоративный. Самый замысел совершенно абстрактен — демон, ангел, «одна смертная». Скалы, море, даже океан — такова первоначальная обстановка поэмы. Был план перенести место действия в Вавилон, а смертную сделать еврейкой; потом является Испания, наконец — та же Грузия, которая служит декорацией и для «Мцыри». В истории создания «Демона», как и в истории «Мцыри», абстрактный чертеж существует независимо от материала — материал подбирается. Грузия здесь так же условна и по оперному декоративна, какой была в «Мцыри». Это совсем не то, что Петербург в «Медном Всаднике» или Малороссия в «Полтаве». Пейзаж на-

несен общими чертами — и характерно, что среди его деталей тоже попадаются заимствования. Строки «Дыханье тысячи растений и полдня сладострастный зной» ведут свое происхождение, очевидно, из поэмы Т. Мура («The Loves of the Angels»), где находим: «The silent breathing of the flowers — The melting light that beamed above». Основой «Демона», как и прежних поэм Лермонтова, являются всякого рода риторические формулы, антитезы, сентенции и проч. Почти каждая глава имеет свою pointe, при чем некоторые из них взяты из старых стихотворений, а некоторые заимствованы из чужого материала. Нового жанра не получилось, потому что ни в материале, ни в композиции не произошло никаких резких отклонений от традиции, но в стилистическом и в стиховом отношении традиционная лиро-эпическая поэма приобрела ту драматическую силу и энергию выражения, которых не хватало поэмам Жуковского, Козлова и Подолинского.

В языке «Демона» нет ни простоты, ни заостренной точности, которой блещут поэмы Пушкина, но есть тот блеск эмоциональной риторики, который должен был возникнуть на развалинах классической эпохи русского стиха. Лермонтов пишет целыми формулами, которые как будто гипнотизируют его самого, — он уже не ощущает в них семантических оттенков и деталей, они существуют для него как абстрактные речевые образования, как *сплавы* слов, а не как их «сопряжения». Ему важен общий эмоциональный эффект, общая экспрессивность. Он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых деталях, а будет искать лишь суммарного впечатления от целого. Семантическая основа слов и словесных сочетаний начинает тускнеть — зато небывалым блеском начинает сверкать декламационная их окраска. Этот сдвиг в установке — перемещение доминанты от одних эффектов, свойственных говорному стиху, к эффектам, свойственным стиху напевному и декламационному (ораторскому), — составляет главную особенность, силу и сущность Лермонтовской поэтики. Именно здесь скрывается причина его тяготения к лирическим формулам и самого отношения к ним, как раз навсегда выработанным клише, которые уместны в любом контексте. Отсюда же и странность некоторых Лермонтовских оборотов и речений,

мимо которых легко пройти — так силен эмоциональный гипноз его речи. Начальная формула «Демона», сложившаяся у Лермонтова с самого первого очерка и дошедшая неизмененной до последнего, — «Печальный Демон, *дух изгнанья*» — вызывает недоумение, если задержать на ней свое внимание. Из Пушкинского «дух отрицанья, дух сомненья» — выражения, совершенно понятного и нормального для русского языка, — возникает по аналогии нечто странное и непонятное: «*дух изгнанья*» — что это, дух *изгнанный* или дух *изгоняющий*? Ни то, ни другое. Это — словесный сплав, в котором ударение стоит на слове «изгнанья», а целое представляет собою нерасчленимую эмоциональную формулу. Путь к такому сочетанию проложен Подолинским: его выражение «мрачный дух уединенья» (поэма «Див и Пери») стоит на границе между Пушкиным и Лермонтовым [1]). Вся клятва Демона, как уже намекал на это Страхов, есть такой эмоционально-риторический сплав, в котором потерялись и потускнели все смысловые оттенки, все семантические детали. Речь Демона движется эмоциональными антитезами, повторениями, риторическими параллелизмами и формулами, которые воздействуют не смысловой, а ритмико-интонационной и эмоциональной энергией:

Всегда жалеть и не желать,
Все знать, все чувствовать, все видеть,
Стараться все возненавидеть
И все на свете презирать.

Это — типичный пример Лермонтовского стихотворного языка: эмоционально-риторический сплав и вместе с тем абстрактная схема, алгебраическая формула. «Жалеть — желать» — антитеза не смысловая, а эмоционально-звуковая: это своего рода эмоциональный каламбур. Дальше мы имеем построение, ритмико-интонационная энергия которого подавляет собой смысловую основу. Есть ли это «и» в последней строке простой соединительный союз, так что слово «стараться» одинаково управляет обоими инфинитивами, или оно имеет противительный смысл («и между тем») и тем самым слово «презирать» не подчинено слову

1) Сопоставление Лермонтова с Подолинским было сделано К. А. Шимкевичем в докладе, прочитавном в Рос. Инст. Истор. Искусств.

«стараться», а стоит на одном с ним уровне? Первое понимание может казаться более простым и естественным (оно, повидимому, и распространено среди читателей), но с другой стороны — начальная антитеза, где «и» имеет именно такой противительный смысл, требует, по всему ритмико-синтаксическому характеру этого отрывка, своего интонационного повтора. Вопрос решается тем, что в «Вадиме» мы находим подобную же формулу, смысл которой прояснен: «Я желал возненавидеть человечество и *поневоле* стал презирать его».

Подобные ритмико-синтаксические сплавы мы находим у Лермонтова часто — «Умирающий гладиатор», «Смерть поэта», «Дума», «Последнее новоселье». Сквозь все эти стихотворения проходит одна риторическая форма — с установкой на интонационные и тембровые эффекты, с нажимом на эмоциональные эпитеты, накопление которых иногда затуманивает смысл и подавляет собой остальные слова: «*Бесчувственной* толпы *минутною* забавой... *Насмешливых* льстецов *несбыточные* сны... Отравлены его последние мгновенья *Коварным* шопотом *насмешливых* невежд, И умер он с напрасной жаждой мщенья, С досадой *тайною обманутых* надежд... А вы, *надменные* потомки *Известной подлостью прославленных* отцов... Надежды *лучшие* и голос *благородный Неверием осмеянных* страстей... Насмешкой *горькою обманутого* сына Над *промотавшимся* отцом... С насмешкой *глупою ребяческих* сомнений» и т. д.

Семантическая роль поручена здесь именно эмоциональным эпитетам с их особой интонацией. Такие стихотворения, как «Молитва» («Я, матерь божия, ныне с молитвою») и «Когда волнуется желтеющая нива», представляют собой типичные сплавы, в которых ритмическая инерция подавляет синтаксис или ритмико-синтаксическая доминанта подавляет семантику. Нарушается равновесие между стихом и словом, обнажается стиховой механизм — сказывается разложение классического стиха.

Итак, в «Демоне», как и в «Мцыри», Лермонтов завершил те стилистические намерения, начало которых коренится в его юношеских опытах: он, действительно, «отделался» от этих навязчивых замыслов, добившись путем долгой работы такого их оформления, при котором основные тенденции его поэтики

нашли себе достаточно яркое и полное выражение. Традиционная русская поэма явилась в новом обличье — с установкой на декламацию, с нажимом на эмоциональную выразительность, на патетическую риторику, на «заметность» лирических формул. Тем самым *форма* разложилась, *жанр* превратился в схему — русская лиро-эпическая поэма прошла свой путь до конца.

В своей лирике последних лет Лермонтов, обходя Пушкина, возвращается к Жуковскому и поэтам его школы, осложняя эту традицию стиховыми и стилистическими приемами, которые до него были намечены в стихах таких поэтов, как Рылеев, Полежаев, Марлинский, А. Одоевский — поэтов, отодвинутых на второй план развитием и влиянием Пушкина и его соратников. Рядом с балладой и медитацией типа «Когда волнуется желтеющая нива» или «Выхожу один я на дорогу» стоят стихи ораторского, декламационного стиля; рядом с вещами напевного стиля, где доминантой служит лирическая интонация или стиховая мелодика, мы находим яркие образцы риторического стиля, где господствует ораторская интонация и где движение речи определяется контрастами тембров. Если это и «эклектизм», то эклектизм исторически-актуальный, явившийся результатом исчерпанности классических традиций. Лермонтов в конце концов сосредоточивает свое внимание на трех формах: на ораторской, декламационной «думе», на ослабленной в сюжетном отношении и усиленной лирически балладе и на меланхолической медитации. Последняя принимает у него иногда резко-прозаическое выражение, как в стихотворении «И скучно, и грустно»: общий стиль стоит в резком противоречии со стиховой речью, которая, по самой своей сущности, предполагает наличность импульса к созданию художественной вещи, а не просто «настроения», выражаемого теми или другими словами. Это противоречие между смыслом стиховой речи вообще и характером тех фраз, из которых составлено это стихотворение, сообщает ему ту алкогольную горечь, которая нужна была читателям, подобным Белинскому. Стих здесь снижается до обыкновенной эмоциональной речи — он не требует к себе никакого специального внимания, не мешает «содержанию» и звучит ослабленно, едва заметно. Ритмическое движение кажется почти случайным — настолько слаба стиховая акцентировка, так сво-

бодно чувствует себя фраза, так вялы и подчеркнуто-прозаичны интонации:

Любить... но кого же?... на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
. . . . . .
Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка.

Отсюда открыт путь к стихам Надсона и ко всей лирике «настроений», которая имела такой успех в 80—90-х годах. Здесь ликвидировано самое понятие жанра — освобождение от него составляет скрытую историческую силу этого стихотворения. Шевырев верно почувствовал, что оно чревато последствиями. Если к лирическим медитациям Лермонтова присоединить его баллады 1841 г. («Спор», «Тамара», «Морская царевна») и послание, обычно называемое «Валерик» (как его озаглавили в 1843 г. издатели альманаха «Утренняя Заря»), то получается состав жанров, характерный именно для Жуковского и его школы. Намечается путь, с одной стороны, к развитию ораторской лирики, к построению новой оды, что и было сделано Некрасовым, а с другой — к образованию лирики «настроений», интимных и гражданских, сущность которой — в ослабленности стиховой формы, в пользовании ею как «выразительным средством». Так от Лермонтова мы приходим к Огареву, Губеру, Розенгейму, Плещееву, Ап. Григорьеву, Тургеневу, Полонскому, Апухтину, Голенищеву-Кутузову и Надсону [1]). На всей этой лирике лежит печать поэтического безвременья, печать стихового декаданса, первые очертания которой заметны уже на лирике Лермонтова.

Проза должна была выдвинуться на первый план — и Лермонтов уже с 1832 г. начинает пробовать на ней свои силы. Сначала его соблазняют крупные формы — он берется за роман на социально-исторической основе («Вадим»), в котором Загоскин соединяется с Марлинским, Вальтер Скотт — с Гюго. Чистого повествования здесь еще нет — оно заменяется патетическим комментарием и лирическими отступлениями в духе его поэм. Проза

1) См. содержательную статью И. Н. Розанова: «Отзвуки Лермонтова» («Венок М. Ю. Лермонтову», 1914 г.).

носит на себе явный отпечаток стиховых приемов — она насыщена сложными сравнениями и риторическими формулами, которые переносятся сюда из стихотворений («Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть..... Мир без тебя? что такое?... храм без божества...»). Диалог, как в ранних пьесах, имеет мелодраматический характер; бытовые сцены стоят особняком; монологи Вадима и комментарий к ним явно выступают из рамок исторического материала и становятся центром романа. «Вадим» характерен как гибридная форма — дифференциации между прозой и стихом еще не произошло. В «Княгине Лиговской» Лермонтов уже пробует развернуть повествование, сообщая подробные сведения о своих героях, описывая обстановку и т. д. Перед нами — набросок светского романа, в котором значительное место занимают разговоры, построенные на парадоксах и каламбурах. Здесь сказываются, повидимому, следы юнкерского периода, когда Лермонтов соперничал со своим приятелем В. А. Вонлярлярским, выступившим позже (1850—52 г.г.) с целым рядом салонных повестей и романов, которые имели шумный, но недолгий успех. «Княгиня Лиговская» отличается при этом сочетанием разных повествовательных стилей, которое, может быть, отчасти объясняется сотрудничеством С. А. Раевского («Роман, который *мы с тобою* начали, затянулся и вряд ли кончится» — пишет ему Лермонтов в 1838 г.). Рядом с патетическим лиризмом («Какой-то невидимый демон сблизил их уста и руки в безмолвное пожатие, в безмолвный поцелуй» и т. д.) мы находим пародийные сравнения; повествовательные условности нередко принимают комический оттенок и нарочно подчеркиваются: «Печорин положил эти бренные остатки на стол, сел опять в свои креслы и закрыл лицо руками; и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу никак рассказать вам его мыслей..... Между тем подали свеч, и пока Варенька сердится и стучит пальчиком в окно, я опишу вам комнату, в которой мы находимся..... Между тем, покуда я описывал кабинет, Варенька постепенно придвигалась к столу» и т. д. Роман «затянулся» и прервался, потому что, несмотря на большое число действующих лиц, никакой настоящей сюжетной завязки не образовалось — роман рассыпался на эпи-

зоды и на описательные детали. Совершенно естественно, что после этих неудавшихся опытов в области романа Лермонтов обращается к новелле и пишет «Бэлу» («Из записок офицера о Кавказе»), за которой следуют другие вещи. От больших форм Лермонтов переходит к малым и, пользуясь опытом русских беллетристов 30-х годов (Марлинского, В. Одоевского, Павлова и др.), сглаживает остроту повествовательных проблем. Роман разбит на новеллы—этим Лермонтов освобождает себя от развития сплошной фабулы и от связанных с таким построением сюжетных трудностей. «Герой нашего времени» — не роман, а сборник новелл, внешне объединенных фигурой Печорина. «Типичность» его фигуры, подчеркнутая предисловием, нисколько этому не противоречит — она, оставаясь неподвижной, мотивирует собой соединение новелл, но не порождает никакого сюжетного движения. Обходя Пушкинскую новеллу с ее нажимом на движение сюжета, на конструкцию, Лермонтов возвращается к Марлинскому. Новеллы Марлинского были до такой степени загружены языковыми эффектами, что лица и события тонули в этом словесном потоке — потоке каламбуров, острот, метафор, парадоксов и т. д. Лермонтов приводит Марлинского в порядок, придавая своим фигурам характерность, но сохраняя установку на повествование. От прозы Лермонтова историко-литературная линия идет не к роману, а к новелле. Под руками Тургенева она психологизуется и застывает в этой высокой форме до тех пох, пока Чехов не возрождает ее при помощи низких газетных жанров—веселого анекдота и фельетона.

Ранняя смерть Лермонтова не имеет отношения к историко-литературной постановке вопроса: *дело,* которое он делал, не принадлежало ему как особи и не оборвалось с его смертью. Для русской литературы 40-х годов не было других путей, кроме тех, которыми она пошла. Лермонтов подвел итог классическому, «высокому» периоду русской поэзии и подготовил переход к развитию прозы.

Б. Эйхенбаум.

Август 1923 г.

„Мировая гармония“ Достоевского.

Возвратясь после московского триумфа в Старую Руссу и в уединении трепетно прислушиваясь к многоголосому шуму газетных выкриков, столь неожиданно враждебных ему, Достоевский в самом деле смущен был, кажется, только одним из своих критиков, — по крайней мере, только для него одного не нашел он быстрого и решительного ответа. «Благодарю за присылку «Варшавского Дневника», писал он тогда Победоносцеву[1]), — Леонтьев в конце концов немного еретик — заметили Вы это? Впрочем об этом поговорю с Вами лично..., в его суждениях есть много любопытного». Что слова эти не совсем искренны, что спокойное любопытство — лишь фраза, за которой кроется некоторая доля растерянности и много раздражения — видно из сопоставления этого места письма к Победоносцеву с одновременной заметкой в «Записной книжке»: «Г-н Леонтьев продолжает извергать на меня [свои зависти] свою завистливую брань. Но что же я ему могу отвечать?...» Чем так встревожила Достоевского статья, затерянная в провинциальном, даже и тогда никому неизвестном оффициозном листке «Варшавского Дневника»[2]) — угадать нетрудно.

«Мировая гармония» на земле, — многолетнее чаяние Достоевского, высказанное им, как предсмертная исповедь, в речи о Пушкине, — в Леонтьеве не только не встретила себе признания, но и мало того — была заподозрена им с точки зрения,

---

1) Письмо от 16 августа 1880 года см. «Красный Архив» т. II, стр. 251—252.

2) Статья К. Н. Леонтьева «О всемирной любви» была напечатана в «Варшавском Дневнике» 1880 г. №№ 162, 169, 173. Позже была перепечатана в брошюре «Наши новые христиане. Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой» (1882 г.) и в сборнике статей К. Н. Леонтьева «Восток, Россия и славянство» (1885 г.).

особенно ценной тогда Достоевскому, — церковно-православной. «Мировая гармония», о которой говорил Достоевский на московском торжестве, — не от восточного православия, а от романов Жорж Занд, не от аскетического христианства отцов церкви, а от «розового» христианства французских социальных утопий;— вот что утверждала статья Константина Леонтьева[1]). И в этом утверждении нельзя не признать известной зоркости: называя французские источники идей Достоевского, К. Леонтьев едва ли ведь знал тогда, что Ж. Занд и утописты, действительно, были учителями и вдохновителями юности Достоевского. Таким образом, по крайней мере наполовину, К. Леонтьев был прав, и не в этом ли причина затаенного раздражения Достоевского?[2]).

Согласно традиционному взгляду, основанному к тому же на собственных признаниях Достоевского, десять лет жизни в Сибири (1849—1859 гг.) бесследно стерли с его души «мечтательный вред» социальных утопий; «соприкосновение с народом» сделало Достоевского православным и национально мыслящим человеком; — так прямолинейно и просто склонен был объяснять свое перерождение сам Достоевский: «Изменило взгляды наши, наши убеждения и сердца наши... непосредственное соприкосновение с народом, — говорил он позже, — братское соединение с ним в общем несчастии, понятие что сам стал таким же, как он, с ним сравнен и даже приравнен к самой низшей ступени его»[3]).

Евангелие, — «единственная книга, позволенная в остроге», — помогла в этом перерождении; «четыре года пролежала она под моей подушкой в каторге, рассказывает Достоевский, я читал ее иногда и читал другим. По ней выучил читать одного каторжного»... Евангелие и его самый искренний, самый правди-

1) Собр. соч. К. Леонтьева, т. VIII, стр. 176—177, 199. О юношеских верованиях Достоевского см. нашу статью «Юность Достоевского»—«Былое» 1923 г., кн. № 23.

2) Что критика Леонтьева коснулась той стороны православного мировоззрения Д-го, которую сам он считал уязвимой — видно, между прочим, из след. подробности: более чем за год до столкновения с Леонтьевым заканчивая 2 книгу «Братьев Карамазовых», Достоевский внес в ее 5 гл. («Будь, будь!») полемическую оговорку, как бы предвидя возражения, подобные тем, которые год спустя и были сделаны Леонтьевым. Возражение мыслям Леонтьева о Достоевском см. у Вл. Соловьева — «Три речи».

3) «Дневник Писателя», 1873 г.

вый исповедник, простой русский народ, — вот яко бы источник той новой «правды», которую обрел Достоевский на каторге и которая не оставила места ничему из прежнего... Но в таком объяснении сразу же чувствуется некоторое насилие над истиной. Если русский народ, вера в него как в хранителя и носителя христианства, действительно была совершенно новым приобретением Достоевского за годы каторги[1]), то можно ли это же сказать о евангелии, о христианской идее, — независимо от характера ее понимания, но только как о предмете внимания, глубокого раздумия, восторженного интереса?... Неужели в таком широком смысле (а ведь именно такой смысл в приведенных словах Достоевского) евангелие, христианство, было чем то новым для него в годы каторги?... Конечно, нет! Социализм Достоевского 40-х годов был ведь ничем иным, как только своеобразно понятым христианством, и не только на каторге, но, вероятно, и прежде в Петербурге, «в эпоху самых беззаветных и страстных мечтаний» хотя бы над системой Фурье, евангелие одинаково было настольной книгой Достоевского. О своем кризисе на каторге Достоевский рассказывал много лет спустя после этого кризиса; к тому же исчерпывающего рассказа о нем Достоевский не оставил; а в том отрывочном, неполном, всегда по поводу чего-нибудь постороннего, что записал он в своем «Дневнике» о годах каторги, — естественно было, за далью времени, упростить, исказить последовательиость такого сложного душевного процесса...

Духовный облик Достоевского в первый период после его возвращения из Сибири, сохранен в «Воспоминаниях» Н. Страхова который только тогда и познакомился с Достоевским. Характеристика эта неожиданно противоречит обычному взгляду на Достоевского «после каторги».

Н. Н. Страхов, давний последователь немецкого идеализма, воспитанный той средой, где «верхом образования» считалось «понимать Гегеля и знать Гете наизусть», был, видимо, поражен и шокирован «французскими» пристрастиями кружка братьев Достоевских, куда он вступил около 1860 года; литераторы,

1) Ведь прежде, в 40-х годах даже Белинский упрекал если не Достоевского, то его единомышленников за «гуманический» космополитизм.

группировавшиеся вокруг Ф. М. Достоевского, будущие сотрудники его журнала «Время», «все очень усердно читали Французов», по словам Страхова — «Политические и социальные вопросы были тут на первом плане», продолжает он. «Очевидно, это направление мыслей сложилось под влиянием французской литературы, было одно из направлений сороковых годов... После 1848 года на Западе совершился перелом настроения,... в России этого не было заметно,... каждый спокойно отдавался любимым мыслям, проповедуя то, что уже потеряло вес, или получило новый смысл в Европе... Литературный кружок, в который я вступил, был для меня во многих отношениях школою гуманности». Совершенно ясно, что хочет всем этим сказать Страхов, какие идеи встретил он в кружке бр. Достоевских тотчас после возвращения Федора Михайловича из ссылки: это все тот же гуманизм французских социальных утопий; и он, очевидно, попрежнему характерен для самого Достоевского. Ему, ведь по словам Страхова, принадлежало «первое место» в кружке, «он был у всех на счету», «первенствовал»; дух кружка, конечно, прежде всего зависил от Ф. М. Достоевского. И Страхов отдаленно указывает на это: «особенное направление мыслей Федора Михайловича... открылось мне ясно только впоследствии, и сначала я не замечал его в общем потоке новых для меня взглядов», т. е. не было заметно какой-нибудь разницы между взглядами Достоевского и теми социально-гуманическими взглядами, которые господствовали в кружке. Очевидно, это «особенное настроение мыслей», — то новое, что привез Достоевский из Сибири, — если и проявлялось, то не противоречило резко старым воззрениям 40-х годов. Если, по словам А. П. Милюкова, Достоевский теперь «яснее и глубже понимал смысл христианства»[1]), то, очевидно, не настолько яснее и не настолько глубже, чтобы отречься от гуманизированной религии французских утопистов...

Настроения 40-х годов еще совершенно осязательно сказываются и в журнальной деятельности, и в творчестве Достоевского этого периода, вплоть до «Записок из подполья» (1864 г.).

1) Ветринский. «Достоевский» стр. 54. — А. П. Милюков, давний друг Достоевского, — первый, вероятно, с кем встретился Достоевский в Петербурге, в ноябре 1859 года.

В 1861 году братья Достоевские приступили к изданию журнала «Время». Душой журнала был Федор Михайлович, он был и редактором, и главным сотрудником по всем отделам[1]). Направление «Времени», несомненно, зависило от него. Оно характеризует, поэтому, самого Достоевского... «Почвенничество»,— оффициальное направление журнала, — было разновидностью славянофильства. Но отграничиваясь все же от славянофилов[2]), «почвенники» этим не приобретали, а утрачивали строгие очертания своего мировоззрения. Оно становилось расплывчатым, эклектическим; тем самым открывался простор всяческим отклонениям от основных положений «почвенничества». В этих отклонениях, конечно, повинен был Достоевский, раз он руководил направлением журнала. Но в этих отклонениях — явное веяние 40-х годов. Прежде всего, общий дух западно-европейского радикализма, столь чуждый впоследствии Достоевскому, присущ, однако, некоторым политическим обзорам «Времени», отзывам, о тех или иных событиях жизни Европы. Вспоминая, например, французскую революцию 1848 года, журнал разсказывает о «лавочниках», перепугавшихся «социализма в блузе и солдатской тунике» — «сбиваемая с толку попами, буржуазия Парижа невольно мало-по малу подпала власти Наполеона»[3]); если заходит речь о французской легитимной монархии, тон сохраняется тот же самый: «Карл X пал потому, что престол его опирался на фальшивом принципе». Точно так же и орлеанская монархия «руководилась систематическим презрением к человеческому роду, нравственность интереса была громко проповедуема,... материализм сел на престол, все сделалось предметом торговли,... народная совесть возмутилась и т. д. и т. д.», — словом, «филиппика» в стиле Консидерана[4]). У сотрудников «Времени» иногда

1) О первенствующей роли Ф. М. Достоевского в издании «Времени» говорит, кроме прямого свидательства Страхова, и количество анонимных статей Достоевского в этом журнале, (извлеченных и перепечатанных Л. Гроссманом). См. Полное собр. соч. Достоевского Изд. «Просвещение» т. 22, 23. (Дополнительные).

2) О чем свидетельствует полемика с «Днем» Ив. Аксакова. Этой полемикой руководил сам Достоевский. См. напр., его статью «Два лагеря теоретиков». Собр. соч. Изд. «Просвещение», т. 23, стр. 123—158.

3) «Время» 1862 г. январь «Едмон Абу и Парижские студенты», стр. 296—312.

4) Op. cit., май, стр. 89, 96, 97 («Людовик-Филипп и три дня февральской революции»).

осязательно чувствуется социальный гуманизм 40-х годов. По поводу драм и комедий Скриба, например, бичуется «нравственность, основанная на правилах политической экономии, на конторской книге, на силе денег, на любви к порядку, на узком эгоистическом чувстве самосохранения»; Скриб «силится выставить за бред, за утопии» искреннее чувство, благородное стремление; но «разумеется, я мог бы указать на многие романы Жорж Занд», — замечает рецензент; «Скриб — это оффициальный, патентованный великий талант буржуазии»[1]). В другой статье тот же автор, Бибиков, отказывается «примириться, принять от жизни то, что она дает»,— простое мещанское счастье», потому что «можно быть героем и без театральных подмостков», и пусть «материалисты станут смеяться, назовут нас мечтателями, утопистами и т. д.»[2]). Этими отвлеченно-гуманическими настроениями определяется и та позиция, которую выбирает для себя «Время» среди полемических схваток «правой» и «левой» журналистики. Так, например, сам Достоевский приглашает своих противников «мечтать о полном общечеловеческом идеале»; и дальше он руководится именно этим гуманическим идеалом, полемизируя одновременно и с «Современником» (Антоновичем), и с «Днем» (Ив. Аксакова). Первому Достоевский, с этой точки зрения, внушает о необходимости для каждого народа все же развиваться «на своих началах»; и наоборот, в глазах Аксакова Достоевский старается оправдать «общечеловеческие элементы», проводником которых с Запада в русскую жизнь всегда была литература. — «Неужели мы должны признать их источником лжи и фальши, спрашивает Достоевский, неужели самое это глубокое недовольство современной жизнью — все это нуль, ложь»...[3]).

В разнообразном содержании журнала подчас прямо уже упоминаются имена корифеев утопического социализма и русских деятелей 40-х годов, связанных с их идеями. Тон этих упоминаний соответствует всему предыдущему. Например: — «Социальные теории... представлялись до сих пор в более или

1) «Время» 1862 г. т. VII, стр. 112.
2) Op. cit., Критич. Обозрение, 31—57.
3) «Два лагеря теоретиков».

менее узких формах утопий... Но эти теории основаны на принципе... который должен получить... более широкое и разумное применение... это принцип блага материального и нравственного благосостояния»[1]); — «имя Жорж Занд сделалось знаменем среди настоящего измельчания умов и характеров; это военный крик всех поклонников идеала»[2]); — «Ламеннэ... указывал человеку путь ко спасению в вере,... Пьер Леру в книге «L. Humanité» высказал теорию о боге и человеке»; далее находим воспоминания о встрече с Прудоном[3]), несколько раз упоминается «Величайший друг людей, Роберт Оуэн», среди других «великих имен, засветившихся в человечестве», — Фурье[4]). Наконец, Белинский, столь ненавистный впоследствии Достоевскому, напротив, пользуется большим пиететом у редакции журнала «Время»[5]). Сам Достоевский несколько раз сочувственно вспоминает его в своих полемических статьях[6])... Первые повести и романы, с которыми снова выступил Достоевский в литературе после десятилетнего почти перерыва, также не говорят прямо о каком-либо разрыве его с своим прошлым — с сороковыми годами. «Дядюшкин сон» (1859 г.) «Село Степанчиково» (1859 г.), «Униженные и оскорбленные» (1861 г.) — они преемственно связаны с повестями Достоевского раннего периода.

Как в «Белых ночах» или «Неточке Незвановой», так и здесь изображаются наивные «мечтатели» и «мечтательницы»; правда, эти изображения подчас овеяны грустной иронией, заметен теперь у самого художника как бы взгляд «со стороны» на это мечтательство, — тогда как прежде, в 40-х годах, иронии в подобных изображениях не было. «Мечтатели» этих новых повестей кажутся поэтому тенями прошлого, поэтическими воспоминаниями, подчас пародией.

---

1) «Время» 1862 г., т. VII. В. Фукс «О налоге и т. д.», стр. 251—281.

2) Ibid. кн. 3 «Очерки последнего литературного движения во Франции», стр. 149—200.

3) Ibid., кн. 4, стр. 40—74.

4) Ibid., кн. 8 «Наша общественная нравственность» — Крит. Обозр. стр. 60—80; кн. 10 «Купцы-реформаторы гимназии». Совр. Об., стр. 120—140.

5) Ibid., кн. 3, Кр. Обозр., стр. 47, 54; кн. 4, Крит. Обозр., стр. 21 и др.

6) См. мою статью «Достоевский и шестидесятники», «Современный Мир» 1917 г., кн. 1. — В 1863 году Достоевский написал прочувствованное письмо вдове Белинского, где вспоминает очень горячо о первых дружеских встречах своих с критиком (в 1845 году). См. «Русские Ведомости» 1894 г. № 241.

Сравнительно-стилистический анализ юношеских повестей Достоевского и этих произведений переходного периода должен будет выяснить не только их стилистическое родство, но и единство художественной традиции в более широком смысле. А сейчас необходимо лишь отметить некоторые автобиографические реминисценции из 40-х годов в этих первых произведениях Достоевского после каторги.

Такими реминисценциями сопровождается, например, в повести «Село Степанчиково» сентиментальная любовь полковника Растанева и Настеньки; лицо, от которого ведется здесь рассказ — «Мечтатель»; он «с жаром» уверяет своего дядю полковника, «что в самом падшем создании могут еще сохраниться высочайшие человеческие чувства,... что нельзя презирать падших! — а, напротив, должно отыскивать и восстановлять; что неверна общепринятая мерка добра и нравственности и проч, и проч.; словом я воспламенился и рассказал даже о натуральной школе; в заключение же прочел стихи: «Когда из мрака заблуждения...».

И несмотря на оттенок пародии, которым наделил Достоевский эту запоздалую проповедь гуманизма 40-х годов, на нее восторженно откликается герой повести, Растанев: «Дядя пришел в совершенный восторг... Так! так! Господи! Почему это зол человек,... когда так хорошо, так прекрасно быть добрым? Вот и Настя то же самое сейчас говорила... Но посмотри... какая природа! Какая картина!.. Дивный, дивный творец!»... Разве не так же мечтала и Настенька из «Белых ночей» о том, чтобы «мы все» были «как бы братья с братьями»?... И в новой повести Достоевского («Село Степанчиково») это гуманизированное христианство 40-х г. — едва ли только воспоминание о былых верованиях.

Вот, например, что писал Достоевский, приблизительно в то же время (в 1861 году), — и уже совершенно «от себя», — по поводу В. Гюго. «Его мысль — есть основная мысль всего искусства XIX столетия, и этой мысли В. Гюго, как художник, был чут ли не первым провозвестником. Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправ-

дание униженных и всеми отринутых париев общества. Конечно, она не есть приобретение одного В. Гюго; напротив, по убеждению нашему, она есть неотъемлемая принадлежность и, может быть историческая необходимость XIX столетия»... [1]). Что все это, в устах Достоевского, как не признание, что и теперь, в 1861 году, идея христианства неразрывно связана для него с именами французских писателей 30—40-х годов (Жорж Занд, конечно). Но ведь это — не православие, а все то же «новое» христианство утопистов: «восстановление отринутых париев общества», как главная цель христианства; христианство, как «историческая необходимость» ближайшего будущего — все это как будто исповедует еще Достоевский... Так трудно и медленно расставался он с своим прошлым «мечтательством».

Роман «Униженные и оскорбленные» (он завершает собою раннюю манеру Достоевского) не только проникнут гуманическим настроением 40-х годов, но отчасти изображает и среду самого Достоевского той эпохи, где господствовали эти настроения. Вообще этот роман, больше чем все другие, овеян воспоминаниями художника о своем «мечтательном» прошлом; ими пестрит, например, рассказ о литературной карьере Ивана Петровича. Работа над первым романом («Бедные люди»); встреча с Белинским, его восторг, одобрение; преклонение Достоевского перед «великим критиком»; даже Андрей Александрович Краевский, издатель «Отечественных Записок», в мягко-юмористических чертах, — все эти воспоминания из своего прошлого сохранил Достоевский в романе. И на фоне таких автобиографических воспоминаний воспроизведены соответствующие настроения той эпохи.

Катя, невеста Алеши, говорит и проповедует «о долге, о назначении нашем, о том, что все должны служить человечеству»; «она не хочет жить на чужой счет, потому что жить миллио-

1) См. Собр. соч. Достоевского изд. «Просвещение», т. 22 (дополнительный), стр. 230. — Высказанные здесь Достоевским мысли о христианстве и христианской идее в искусстве XIX столетия, — мысли совершенно в духе гуманизма 40-х годов, — продуманы были Достоевским, вероятно, за годы каторги. Вот, что писал он Врангелю в 1856 г. о неизвестной нам статье: «Статья моя — плод десятилетних обдумываний... Это собственно о назначении христианства в искусстве»... Цитированная статья 1861 года, — не фрагмент ли этой обдуманной в Сибири статьи?

нами, значит жить на чужой счет»; «когда она войдет в права над своим состоянием, то непременно тотчас же пожертвует миллион на общественную пользу», — следуя, вероятно, призыву Фурье... Эти идеи она узнала, так же как и Алеша, который тоже пленен ими, в каком-то кружке молодежи. «Там человек двенадцать разного народу, — студентов, офицеров, художников; был один писатель... Живут они в пятом этаже, под крышами, собираются как-можно чаще, но преимущественно по средам, к Левеньке и Бориньке. Это все молодежь свежая; все они с пламенной любовью ко всему человечеству» и т. д.... Но что же все это, как не кружок братьев Бекетовых или Дурова и настроения этих кружков... А как светло и сочувственно, только с очень доброй иронией, вспоминает о них Достоевский....

Ирония эта, конечно, кое-что значит; она свидетельствует о пережитом испытании «мечтательства». Наивная вера в «гуманность» столкнулась ведь с «мертвым домом». Поэтому рядом с мечтателями появляются теперь Опискин и князь Валковский — воплощенная насмешка над «гуманностью». Вера в «прекрасного» человека и счастливый удел на земле стала несоизмеримо труднее теперь, чем была прежде. Годы каторги, конечно, надломили юношескую веру Достоевского в «мировую гармонию», но до конца ее не рассеяли. Как тени прошлого, верования 40-х гг. сохранились и теперь, в первые годы после возвращения из Сибири, и чтобы рассеяться и исчезнуть им нужно было еще одно испытание, — уже не в тюремном одиночестве, а в кипучей деятельности публициста.

* * *

«Униженные и оскорбленные» вышли в свет в 1861 году; а в 1864 году в гримасах, проклятиях, слезах и хохоте героя «подполья» подвергаются злейшему осмеянию юношеские верования Достоевского; и тут же, одновременно, с окончательной точностью формулируются основные тезисы для той борьбы против социализма, которую начал Достоевский уже несколько раньше (в «Зимних заметках» 1863 года) и которую не прекращал до конца жизни. Если не только раздумием над своим прошлым за годы ссылки, то чем же еще была подготовлена и вызвана эта полемика и это осмеяние?... Утопический социализм

40-х годов, — и тогда, и в следующие десятилетия, — не был застывшей в определенных очертаниях идеологической системой. Уже в 40-х годах увлечение утопиями Фурье или Кабэ в разных кружках и у отдельных лиц имело различные идеологические оттенки. Фурьеристами были одновременно и атеист Петрашевский, и «мечтатель» Плещеев. Однако, позитивно-атеистическое мировоззрение имело за собой будущее. Радикалы 50-х и 60-х годов из редакции «Современника» (в первую очередь — Чернышевский), вслед за Белинским последнего периода, усвоили и, по мере сил, развили в различных направлениях такое мировоззрение. Им окрашены все 60 годы, оно первенствует и в журналистике, и в философии того времени, дает о себе знать и в литературе.

Но радикализм 60-х годов не был, конечно, чем-либо новым, тогда только возникшим. Гнездясь в редакции «Современника», он вместе с этим журналом, восходил еще к эпохе 40-х годов. Некрасов, Салтыков - Щедрин и др., одинаково ведь принадлежали обеим эпохам. Тут была, несомненно, строгая преемственность. Только 40-ые годы сложнее, противоречивее и, тем самым, богаче; эпоха 60-х годов, усваивая некоторую долю из наследства 40-х, упрощала ее, ассимилируя себе, т. е. своему позитивно-атеистическому духу. Такую участь претерпели, между прочим, и системы утопического социализма. Вынесенные волною гласности на страницы радикальных журналов, сделавшись предметом публичного, печатного обсуждения, — проповеди или критики, — утопические системы предстали теперь далеко не в том идеальном освещении, которое было свойственно им в замкнутых кружках 40-х годов. Они исповедывались и пропагандировались теперь в профильтрованном виде, — сквозь материализм и атеизм, — как этого хотел еще в 40-х годах Буташевич-Петрашевский.

Догма этического утилитаризма Чернышевского, мировоззрение, в своем крайнем практицизме, оторванное от всяких «непрактических» ценностей (глумливыми «разрушениями» Антоновича, Писарева, Зайцева и др.), материализм, впитавшийся в эстетические и философские воззрения «шестидесятников», — в окраске таких новых течений мысли стал только и популярен теперь Кабэ или Консидеран. Роман Чернышевского «Что де-

лать», своим появлением сделавший своего рода эпоху, в свете именно такого мировоззрения популяризировал систему Фурье.

Господство указанного мировоззрения—вот то «новое» в русской жизни, что должен был рано или поздно заметить Достоевский после своего возвращения из Сибири. Это «новое» органически чуждо, враждебно было Достоевскому, — и как резко самобытной личности, и как человеку определенной воспитывающей среды (40-х годов). По отношению к «детям» он, конечно, был в стане «отцов».

Однако, вражда и отвращение Достоевского к «нигилизму» проявились не сразу. Первые два-три года своей новой петербургской жизни Достоевский как бы приглядывается к совершающемуся; а подчас, в своей журнальной деятельности он заметно даже ищет точек соприкосновения с левой журналистикой, — например, охотно и часто нападает вместе с «Современником» на «Русский Вестник» Каткова.

Но уже в течении 1862 г. враждебность к «Современнику» заметно наростает в нем. Видимо, Достоевский лучше начинает ориентироваться среди новых радикальных идей, отчетливее угадывает их общий тон, их сущность. К тому же и сами идеи эти с каждым годом приобретают все большую отчетливость и крайность. С 1862 г. Писарев в «Русском Слове» начинает как бы соревнование в крайностях утилитаризма с «Современником», который (в лице хотя бы Антоновича) старается изо всех сил не отставать от своего более молодого и задорного единомышленника. Таким образом, к середине десятилетия нигилистические идеи заостряются еще более. Вот все это, очевидно, и было причиной того, что редакция «Времени» в последний год существования журнала (1863 г.) явно уже отказалась от прежнего своего тона дружелюбия по отношению к левой журналистике. А «Эпоха», с 1864 г. заменившая собою «Время», сразу же вступила в открытую борьбу с нигилизмом, по своей ожесточенности беспримерную даже и для 60-х годов, вообще отмеченных полемическими бурями[1]). И вот первые, самые ожесточенные удары Достоевского по социализму как раз совпадают

1) Направление «Эпохи» еще в большей степени, чем направление «Времени», зависило от Достоевского. Ср. А. Волынский, «Русские Критики».

по времени с наиболее ожесточенной полемикой его против нигилизма. Очевидно, удары эти в первую очередь расчитаны были против утилитарно-материалистического социализма Чернышевского и его единомышленников, и лишь побочно и вскользь задевали гуманно-мечтательныя настроения 40-х годов.

Но, вместе с тем, только столкновение с нигилизмом 60-х годов принудило Достоевского еще раз продумать и строже переоценить свою юношескую идеологию. В утилитаризме «шестидесятников» Достоевский не мог не узнать продолжение и логическое развитие гуманизма 40-х годов.

«Записки из подполья» [1]), которыми начал Достоевский свою борьбу против социализма, — документ внутренней жизни писателя; но, одновременно, это одно из звеньев в довольно длинной цепи полемических столкновений Достоевского с «Современником»; создавая это произведение, он несомненно руководился, между прочим, и чисто полемической целью; «Записки из подполья» в известной своей части расчитаны на «злобу дня»: VII—X главы первой части этих «Записок», где формулированы тезисы против социализма, — ничто иное, как последовательный спор Достоевского с Чернышевским, с его романом «Что делать», который печатался на страницах «Современника» как раз в период работы Достоевского над своими «Записками», — в 1863 году... Проследим эту связь [2]).

«О, скажите, кто это первый объявил, кто первый провозгласил, что человек потому только делает пакости, что не знает настоящих своих интересов, а что если бы его просветить, открыть ему глаза на его настоящие, нормальные интересы, то человек тотчас же перестал бы делать пакости, тотчас же стал бы добрым и благородным, потому что... именно увидел бы в добре собственную свою выгоду, а известно, что ни один человек не может действовать, зазнамо, против собственных выгод»... Так начинает Достоевский свою полемику с социализмом. Но этот вопрос, — «кто объявил, что ни один человек не может действовать против собственных выгод», — прямо обращен к Черны-

1) Печатавшиеся в «Эпохе», в 1864 году (кн. I, II, IV).

2) Она отмечена в последней книге Ч. Ветринского (В. Е. Чешихина) «Н. Г. Чернышевский», II, 1923 г. (стр. 141—143), но не прослежена до конца.

шевскому. В романе «Что делать» утилитарное истолкование воли, — эта основа мировоззрения «шестидесятников», — поясняется и развивается чуть ли ни на каждой странице.

«То что называют возвышенными чувствами, идеальными стремлениями — все это в общем ходе жизни совершенно ничтожно перед стремлением каждого к своей пользе, и в корне само состоит из того же стремления к пользе...

Все поступки объясняются выгодою.. люди эгоисты... Жертв не бывает, никто их не приносит; это фальшивое понятие: жертва — сапоги в смятку, как приятнее, так и поступаешь...

Когда поступок имеет житейскую важность, эти побуждения называются выгодами, игра их в человеке — соображением выгод,.. поэтому человек всегда действует по расчету выгод и т. д.»... И оптимические прогнозы этой веры («человек... понимая настоящия свои выгоды, именно увидел бы в добре собственную свою выгоду») Достоевский нашел в том же романе Чернышевского: «Итак, эта теория... обрекает людей на жизнь холодную, бесжалостную, прозаичную?, спрашивает Вера Павловна (героиня Чернышевского) — «Нет, отвечает Лопухов, эта теория холодна, но учит человека добывать тепло... эта теория бесжалостна, но следуя ей, люди не будут жалким предметом праздного сострадания»... «Теперь вы занимаетесь дурными делами, потому что так требует ваша обстановка, но дать вам другую обстановку, и вы с удовольствием станете безвредны, даже полезны, потому что без расчета вы не хотите делать зла, а если вам выгодно, то можете делать что угодно, — даже действовать честно и благородно, если так будет нужно... Тогда злые увидят, что им нельзя быть злыми; и злые станут добрыми; ведь они были злыми только потому, что им вредно было быть добрыми и т. д.»[2]).

С этими воззрениями и спорит Достоевский: «выгода», критерий полезности не приложим ко многим человеческим побуждениям, влечениям и поступкам. «Выгода! — восклицает Достоевский. Что такое выгода? Да и берете ли вы на себя совер-

1) Н. Г. Чернышевский. «Что делать». Изд. 1909 г. стр. 57, 58, 59, 60, 85.
2) Op. cit. стр. 58, 100, 114.

шенно точно определить, в чем именно человеческая выгода состоит? А что, если так случится, что человеческая выгода, иной раз, не только может, но даже и должна именно в том состоять, чтобы в ином случае себе худого пожелать, а не выгодного? и т. д. Словом, утилитаризм имеет дело не с живой человеческой личностью и ее ни откуда, кроме как из нее же самой, невыводимыми, необъяснимыми влечениями, но с личностью искусственно упрощенной, искусственно конструированной по догматической схеме. Это краеугольный камень и всех позднейших полемических аргументов Достоевского против социализма. В «Записках из подполья» он утверждается Достоевским впервые; но тут он явно противопоставлен определенному тезису в романе «Что делать»...

Как в первой главе этих полемических рассуждений, так и в следующих, «подпольный» герой все время как-будто имеет перед собой определенного противника; это не рассуждение собственно, а диалог; «вы говорите», «гм!... решаете вы», «прерываете вы с хохотом», — все это едва ли только стилистический прием; у этого воображаемого противника слишком много не только мыслей, но даже отдельных слов и образов Чернышевского... Следующая VIII глава 1-ой части «Записок» начинается именно таким возражением противника: «Ха-ха-ха. Да ведь хотения то, в сущности, если хотите, и нет! прерываете вы с хохотом... Наука даже о сию пору до того успела разанатомировать человека, что уж и теперь нам известно, что хотение и так наз. свободная воля есть ничто иное, как...» и т. д. Опять, как и в предыдущей главе, Достоевский намекает на определенное положение какого-то своего противника, которое дальше и разрушает. Но опять, — это одно из традиционных воззрений нигилизма 60-х годов, высказанных Чернышевским в романе «Что делать». В этом убеждает следующая хотя бы цитата из романа Чернышевского. Вера Павловна спрашивает Лопухова: «Ваша книга говорит: человек действует по необходимости. Но ведь есть случаи, когда кажется, что от моего произвола зависит поступить так или иначе. Например: я играю и перевертываю страницы нот; я перевертываю их иногда левою рукою иногда правою. Положим, теперь я перевернула правою: разве я не могла перевернуть лѣвою? Не зависит ли это от моего про-

извола? — Нет, Вера Павловна, отвечает Лопухов (alter ego автора); если вы перевертываете, не думая ничего о том, какою рукою перевернуть, вы перевертываете тою рукою, которою удобнее, произвола нет; если вы подумали: «дай переверну правою рукою» — вы перевернете под влиянием этой мысли, а эта мысль явилась не от вашего произвола; она необходимо родилась от других»... У Чернышевского много подобных рассуждений... Этот характерный для «шестидесятников» детерминизм, механизирующий человеческую личность во всех ее проявлениях, без всякого иррационального остатка, так что вне причин и следствий, тотчас же приравниваемых к различным физиологическим процессам, в ней не остается уже ничего, — этот детерминизм и вызывает в «Записках из подполья» страстную критику, в которой нетрудно узнать позднейшия мысли Достоевского о личности и среде, о нравственной ответственности свободной личности, — его традиционные впоследствии аргументы против социализма.

Разум, которым пользуется противник, анализируя волю, затрагивает лишь поверхность личности (так думает Достоевский), и смешной претензией было бы рационализировать личность до конца, до последнего, основного ее ядра, которое и есть «хотение». «Хотение и есть проявление всей жизни, т. е. всей человеческой жизни». Значит, как раз нечто иррациональное («хотение») обусловливает собою все многообразие и всю красочность как личного, так и общественно-исторического бытия; только поэтому «жизнь наша... все-таки жизнь, а не только извлечение квадратного корня»; благодаря этому своему свободному «хотению» человек и есть человек, а не «органный штифтик» или клавиша; и больше того — человек никогда не превратится в такой «штифтик», не перестав быть самим собой; человеческая воля никогда не поддастся «расчислению на бумажке», никогда не будет действовать «по табличке и по календарю»...

Так переходит Достоевский к основной мысли романа Чернышевского, — к утопической надежде его построить идеальное общество на основании разумного согласования утилитарно действующих воль, отдельных личных стремлений к «выгоде»... Чернышевский пространно рассказывает, как Вера Павловна пришла к мысли устроить швейную мастерскую, в основу кото-

рой был бы положен принцип асоциации; к каким благим результатам привел этот опыт; это — будущее человечество в миниатюре; «нужно быть только рассудительными, уметь хорошо устроиться, узнать как выгоднее употребить средства»... Вот эту надежду Чернышевского Достоевский и подвергает критике (в следующей IX главе «Записок»).

— «Вот вы... человека от старых привычек хотите отучить и волю его исправить, сообразно с требованиями науки и здравого смысла» опять прямо к Чернышевскому обращается Достоевский. «Но почему вы знаете, что человека не только можно, но и нужно так переделывать?»...

Если вся предшествующая критика была направлена и попадала только в новые для Достоевского утилитарно-материалистические воззрения «шестидесятников», совершенно не затрагивая его собственной гуманической веры 40-х годов, то здесь критика Достоевского распространяется уже на то общее и, вместе, самое существенное, что характеризует собою социальный утопизм и 40-х, и 60-х годов. Столкнувшись с последовательным и прямолинейным развитием утопизма 40-х годов в идеологии «шестидесятников», Достоевский принужден был и сам столь же последовательно, до конца отрицать не только выводы и следствия, но и основания этих выводов. В самом деле, этим вопросом — «почему вы знаете, что человека не только можно, но и нужно переделывать», — Достоевский берет под сомнение самый идеал утопий, даже не те или иные конкретные очертания идеала, но совершенно общо, — желательноеть, законность, допустимость какого бы то ни было идеала счастливого земного устройства человечества. — «Кто знает (поручиться нельзя) может-быть, что и вся то цель на земле, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой беспрерывности процесса достижения, иначе сказать — в самой жизни, а не собственно в цели, которая, разумеется, должна быть не иное что, как дважды два четыре, то есть формула, а ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти». В устах Достоевского это свидетельствует больше, чем только о его несогласии с Чернышевским; это его отказ от собственных юношеских верований, от «нового» христианства Жорж Занд и утопистов, отказ от мечты о «земном

рае». Правда, вскользь и далеко неуверенно высказывается тут Достоевский; сразу же сколько оговорок: «кто знает», «поручиться нельзя», «может-быть». Совсем иным тоном говорил он только что о свободном «хотении» и «органном штифтике»... А ведь в прямом то смысле это все-таки возражение опять всего лишь Чернышевскому, его вере, что «нужно так переделывать человека», — так, т. е. «по табличке и календарю». Как высказался бы Достоевский о «земном рае», если бы уже прямо имел в виду не «таблички и календари» Чернышевского, но героизм «божественных» избранников, верования Жорж Занд...

Как бы то ни было, однако, последняя полемическая глава «Записок из подполья» (X) прямо направлена против идеала Фурье, изображенного в конце романа Чернышевского. «Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое», именно к Чернышевскому обращается «подпольный» герой; «хрустальное здание» — это идеал будущего общежития, как представлен он в сновидении героини Чернышевского («Четвертый сон Веры Павловны»). «Здание, громадное здание, каких нет теперь ни одного... Оно стоит среди нив и лугов, садов и рощ. Нивы — это наши хлеба, только не такие, как у нас, а густые, изобильные, изобильные... Сады, лимонные и апельсинные деревья, персики и абрикосы... Но это здание — что ж это, какой оно архитектуры? теперь нет такой... чугун и стекло, чугун и стекло — только. Нет не только: это лишь оболочка здания, это его наружные стены; а там, внутри, уж настоящий дом, громаднейший дом: он покрыт этим чугунно-хрустальным зданием, как футляром; оно образует вокруг него широкие галлереи по всем этажам... это — хрустальный громадный дом... Но вот что они еще придумали: на дальнее расстояние кругом хрустального дворца идут ряды тонких, чрезвычайно высоких столбов и т. д.»... «Неужели это наша земля?» спрашивает изумленная Вера Павловна. «Да, отвечает ее спутница, для всех вечная весна и лето, вечная радость», здесь даже нет почти стариков и старух, «здесь очень поздно становятся ими», — настолько здесь «здоровая и спокойная жизнь». Здесь все непрестанно счастливы, все поют и веселятся... Словом, это та самая «мировая гармония», о которой пророчествовал и которую такими же красками рисовал Фурье или его последова-

тель, Консидеран. Недаром Чернышевский заставляет свою героиню читать «La déstinée sociale»[1]).

От этого «хрустального дворца», столь пленительного когда-то, Достоевский теперь отказывается; теперь, т. е. когда «дворец» расценивается слишком дорогой для него платой, — ценой вольного человеческого «хотения»... «Я не приму за венец желаний моих — капитальный дом, с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет. Уничтожьте мои желания, сотрите мои идеалы, покажите мне что-нибудь лучшее»...

Теперь для него это только «курятник», а не дворец; а на «курятнике», который разве только «от дождя сохранит», Достоевский мириться отказывается. «Отсохни у меня рука, коль я хоть один кирпичек на такой капитальный дом принесу!» заявляет он[2])...

Итак, вот когда и вот в какой только последовательности мыслей, — от догмы утилитаризма Чернышевского к фурьеризму 40-х годов, — разрушает Достоевский свои юношеские идеалы.

Но все-таки разрушение видимо полное. Ведь попутно полемике с Чернышевским идет столь же открытое и столь же злое осмеяние гуманических настроений 40-х годов; желчно высмеивается «мечтатель», «спасающийся» от жизни во «все прекрасное и высокое», втаптываются в грязь его мечты о героизме, о героическом служении человечеству; в злых карикатурах мелькают тени пленительных когда-то образов и сюжетов (герой, знаменитый поэт, «получаю несметные миллионы и тотчас жертвую их на род человеческий», «все плачут и целуют меня» и пр.); так высмеиваются юношеские мечты и сам «меч-

1) Op. cit., 258—263, 55.

2) Рассмотренная связь полемических глав «Записок из подполья» с романом Чернышевского подтверждается еще некоторыми мелкими совпадениями. В конце VI главы «Записок»,— прежде чем приступить к полемике с Чернышевским,— Достоевский как бы намекает, с кем намерен он полемизировать: «Автор написал «как кому угодно», заявляет герой «Записок», тотчас же пью за здоровье «кого угодно», потому что люблю все «прекрасное и высокое». — Что иное, как не заглавие романа Чернышевского нужно угадывать в этом карикатурном «как кому угодно»?... В X главе, высмеивая «хрустальный дворец», герой «Записок» называет его «капитальным домом с квартирами для бедных жильцов... и, на всякий случай, с зубным врачем Вагенгеймом на вывеске». — Чернышевский сравнивает свой дворец с каким-то действительным дворцом, «который стоит на «Сайденгамском холме» (ibid. 259).

татель» (сам Достоевский, конечно), «обнимающийся со всем человечеством». В этом поругании Достоевский не пощадил даже самое дорогое имя среди прежних своих учителей и вдохновителей: есть такой момент в мечтаниях героя «подполья», когда он «зарапортовывается в какой-нибудь этакой европейской жорж-зандовской, неизъяснимо благородной тонкости». Сколько горечи и разочарования скрыто за внешней смехотворностию этой фразы!... А весь рассказ о встрече героя с Лизой, — разве это не злейшая насмешка над «гуманностью» 40-х годов, над наивной верой в «божественную», хотя бы и «падшую», душу, над поэзией Некрасова? Недаром же эпиграфы к этому рассказу взяты «из той же поэзии»...

«Записки из подполья» были названы первоначально «исповедью». Действительно, ими исповедуется Достоевский в своем отчаянии перед разрушенной верой 40-х годов; отчаяние «героя подполья» — отчаяние самого Достоевского... Из этого отчаяния мало-по-малу возникла новая, — менее радужная, более суровая, — вера Достоевского, чуждая эвдемонизму «земного рая». Только это новое мировоззрение Достоевского периода больших его романов достигло ли полноты выражения, было ли доведено до сознания во всей своей прямоте и строгости, свободное от всяких противоречий? Словом, «Записками из подполья» освободился ли Достоевский навсегда и без остатка от своих гуманно-эвдемонистических верований 40-х годов?

Начиная от 1864 года и до конца жизни, до самой «Пушкинской речи» и «Братьев Карамазовых» Достоевский не прекращал страстной, временами ожесточенной борьбы с социализмом. В каррикатурном Лебезятникове («Преступление и Наказание») и Бурдовском («Идиот»), в «шигальевщине» Петра Верховенского, в отдельных и как бы случайных тирадах кн. Мышкина (о социализме и католичестве), Версилова, наконец, в законченном построении «Легенды» Ивана Карамазова и прямо уже от себя в статьях «Дневника писателя», — Достоевский неустанно, снова и снова возвращался к этой полемике, которую начал герой «Подполья». Но какие действительные явления, какие системы и имена подразумевал Достоевский в этом враждебном ему понятии «социализм», — нигде не пояснил он. Об этом можно только догадываться...

Все, что сказал Достоевский после «Записок из подполья» — лишь повторение или развитие все тех же тезисов этих «Записок». После 1864 года чего-нибудь нового о социализме Достоевский не сказал [1]). Но уже известно теперь, кого имел в виду Достоевский, формулируя в 1864 году свои возражения социализму. Это — Чернышевский, его роман «Что делать»; это, в первую очередь, нигилистическое мировоззрение «шестидесятников», и лишь потом, лишь косвенно — гуманизм 40-х годов. Все это и дает право утверждать, что и позднейшая полемика Достоевского с социализмом была направлена, главным образом, против чуждого ему утилитарно-материалистического мировоззрения шестидесятых годов [2]).

Но за всем этим все-таки остается утопический идеал «гуманности» 40-х годов. Какова его участь у Достоевского?

Вспомним, как неуверенно и робко прикасается к нему даже критика «из подполья». А ведь 1864 год, — это момент самого острого и самого злого разочарования Достоевского в «гуманности».

Естественно поэтому, что в следующие, более спокойные годы, еще менее смело отождествляет Достоевский «земной рай» 40-х годов с «муравейником» последователей Чернышевского.

В самом деле, в позднейших спорах своих с социализмом Достоевский иногда разрешает себе даже прямую оговорку о социализме 40-х годов, как бы не распространяя на него свою полемику, как бы исключая его из спора.

Так, в 1873 году, в статье «Дневника Писателя» о деле Нечаева («Одна из современных фальшей») Достоевский вспоми-

---

1) Это документально устанавливает, между прочим, В. Розанов в «Легенде о Великом Инквизиторе. Опыт критического комментария» 1906 г., стр. 204—249.

2) Вот убедительный пример этому. Мысли Ив. Карамазова (Инквизитора) о «хлебе земном» и «согласном муравейнике», который предпочтут «слабосильные бунтовщики» «хлебу небесному» и свободному единению во Христе, — у Достоевского это завершенная формула, окончательно выраженное отрицание социализма. Но вместе с тем, это почти пересказ одной полемической статьи в «Эпохе» 1864 года, где Достоевский пародирует направление «Современника». В статье «Господин Щедрин или раскол в нигилистах» редактор «Своевременного» проповедует насыщение «брюха», — единственное назначение человечества, — он говорит также о муравьях, соорудивших муравейник, — «самый высочайший идеал социального устройства» (см. Собр. соч. Достоевского, изд. «Просвещение», т. 23, стр. 296—297).

нает попутно о «петрашевцах» и несколькими замечаниями вскользь явно старается различить, разграничить и противопоставить новый, нигилистический, социализм и старый, «мечтательный». «Мы заражены были идеями тогдашнего теоретического социализма, говорит Достоевский. Политического социализма тогда еще не существовало... Сущность социализма покамест состоит лишь в желании повсеместного грабежа... Но тогда понималось дело еще в самом розовом и райски-нравственном свете. Действительно правда, что зарождавшийся социализм сравнивался тогда... с христианством». В 1876 году, в своем прочувствованном некрологе Жорж Занд, Достоевский называет ее имя «историческим, которому не суждено забыться и исчезнуть среди европейского человечества»; и даже теперь, на склоне жизни, Достоевский отзывается о Жорж Занд, как о своем единомышленнике: «Жорж Занд была, может быть, одною из самых полных исповедниц Христовых», говорит он, почти совершенно не отграничивая своего христианства от христианства Жорж Занд; но вместе с тем Достоевский не забывает, каково это ее христианство: «она основывала свой социализм... на нравственном чувстве человека,... а не на муравьиной необходимости». В этих словах Достоевского прямо чувствуется признание, что какой-то социализм (вот тот, жорж-зандовский) все еще в какой-то мере близок и дорог ему самому.

Не обманывал ли себя самого Достоевский, когда утверждал, что «отверг весь этот мечтательный вред радикально»; и в позднейших убеждениях его не было ли, действительно, некоторой неоформленности, противоречивости именно потому, что не все из прежнего перегорело в «подпольном» отчаянии 1864 года? Даже тогда не отрекся ведь Достоевский от какого бы то ни было, от всякого идеала земного счастливого устройства человечества; он отрекся лишь от «муравейника»; а отречься и от самой идеи такого устройства, — не решился, но лишь допустил возможность и полного отречения; однако никогда, видимо, не осуществил он этой возможности во всей полноте.

Юношеская мечта о новом «земном рае» навсегда затаилась в сознании Достоевского. Это явствует уже из того, что все герои больших романов Достоевского наделены этой мечтой, — все, как бы не разнились они между собой в других отношениях. Таковы, прежде всего, горячие отрицатели — Раскольников, Кириллов, Иван Карамазов...

Раскольников смеется над «трудолюбивыми» социалистами 60-х годов; но какой-то иной идеал счастливого человечества сам носит в душе, верит в него.

Глухо, неопределенно говорит Раскольников о своей вере в «Новый Иерусалим»; но важно уже и то, что все-таки говорит: «Одним словом, у меня все равносильное право имеют, и — vive la guerre eternelle — до Нового Иерусалима, разумеется!

— Так вы, все-таки, веруете же в Новый Иерусалим?

— Верую, твердо отвечал Раскольников...

— И-и-и в бога веруете?

— Верую, повторил Раскольников».

Но в Кириллове тот же утопический идеал «счастливого и прекрасного человечества» ясно обусловливает собою уже религиозное отрицание, богоборчество.

Кириллов, как и Раскольников, верит в «здешнюю» вечную жизнь, «когда человек счастья достигнет», «переродится физически». — «Теперь человек еще не тот человек», говорит он. «Будет новый человек, счастливый и гордый»... Гуманизм Кириллова достигает крайних пределов, переходя в безбожие.

Подобно П. Леру, Кабэ и даже Жорж Занд, которые не могли подчас примирить свою любовь к «божественному» человеку с любовью к богу, потому что «божественный» и «прекрасный» человек для них и «божественнее», и «прекраснее» бога, — точно так же и Кириллов не может остаться «только» с Христом, но верит в нового мессию «божественного» человечества.

«— Кто научит, что все хороши, тот мир закончит», говорит он.

— Кто учил, того распяли», замечает Ставрогин.

— Он придет, и имя ему будет человекобог.

— Богочеловек?

— Человекобог, в этом разница»...

Таким искаженным именем Христа назван здесь мессия утопического гуманизма...

Свободное самоубийство Кириллова,— акт величайшего безбожного своеволия, — это голгофа «нового», человекобожеского, — христианства. Самоубийство это Достоевский логически прикрепляет к атеистической догме Фейербаха (религия, идея бога коренится в страхе слабого, невежественного человека). Но Фейербах, как известно, уживался с Фурье в 40-х годах; поэтому самоубийство, как преодоление страха, как преодоление бога «божественным» человеком, — все это «в стиле» гуманизма 40-х годов, — гуманизма, склоняющегося к безбожию; только склоняющегося, правда, но не склонившегося совсем, — это тоже знал хорошо Достоевский; и потому так подчеркнул переходное, колеблющееся состояние Кириллова между неверием и верою, между человекобогом и Христом. «У вас тут две различные причины смешались», говорит Петр Верховенский о Кириллове, о мотивах его самоубийства. Действительно, к самоубийству влечет Кириллова с одной стороны гуманно-безбожная теория, а с другой — неутоленная жажда верить в бога, в Христа...

Гуманизированный, явно колеблющийся в своих божественных очертаниях лик Христа Достоевский еще раз зарисовал в другом романе. Вот рукописный вариант одной беседы Версилова с «подростком»: «Христос не мог нас любить, таких как мы есть, говорит Версилов. Он нас терпел, он нас прощал, но конечно презирал; я, по крайней мере, не могу понять его лика иначе». Христос в видении Версилова проходит между людьми, презирая их за то, что не могут они воплотить в своей земной жизни его совершенства: его лик наделен чертами человеческого героизма: в презирающем Христе Версилова-Достоевского угадывается излюбленный гуманистами 40-х годов образ героя-человеколюбца, непонятого толпою и великодушно противопоставляющего этому непониманию одно только молчаливое презрение...

Подобно Раскольникову, Кириллову и Иван Карамазов сгорает жаждой «мировой гармонии». Только в его мечтах эта «гармония» имеет разные аспекты. «Муравейник» Великого Инквизитора в духе Чернышевского, — его собственно не прини-

мает Иван, или принитает с отчаяния пред невозможностью принять Христа. Но он и по другому мечтает о всеобщем устроении человечества. Чорт рассказывает эти его затаенные, тоже юношеские мечты. Иван Карамазов верил в «геологический переворот»; но ведь это Фурье сулил нечто в роде геологического переворота при будущем фаланстерьянском строе, — улучшение климата совершенно баснословное, увеличение плодородия земли, перерождение животных пород и т. п... «Люди совокупятся, чтобы взять от жизни все, что она может дать, но непременно для счастья и радости в одном только здешнем мире», мечтал Иван Карамазов. — «Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человек-бог и т. д.». Все это опять богоборческие крайности гуманизма, которые угадывал Достоевский в своем юношеском мировоззрении... Но и больше того: жажда «мировой гармонии», идеал утопистов, определяет собою даже общую схему диалектики Карамазова в его «Легенде». Ведь так же, как утописты, как Жорж Занд в некоторых своих романах, и Иван Карамазов в своем отрицании руководится невысказанным, правда, но всесильным убеждением, что человечеству предназначено полное и всеобщее счастье на земле, «мировая гармония», «земной рай». Это воззрение сталкивается с неодолимым препятствием в факте человеческого страдания; отсюда для Ивана Карамазова, совершенно так же, как для утопистов, возникает необходимость «реабилитировать» бога, — отсюда его тяжба, его спор, его обвинения бога в том, что человек страдает. Диалектика та же самая, только более углубленная, и потому заканчивается не «реабилитацией», но обвинением. Но ведь и утопистам не всегда удавались эти попытки «реабилитации», и у них очень часто «восстановленное» христианство вместо теодиции соскальзывало в совершенно безбожный уже гуманизм[1]).

1) Диалектике гуманического атеизма Карамазова немало аналогий можно найти в французских социальных утопиях и беллетристике 30-х, 40-х годов. Примером могут служить некоторые рассуждения Lelia, героини Жорж Занд в романе того же названия. Роман этот, очень популярный в России в 40-х годах, конечно был знаком Достоевскому; вероятно, как раз его имеет в виду Степан Трофимович (в «Бесах»), говоря: «христианство не поняло женщину — что так великолепно развила Жорж Занд в одном из своих гениальных романов (см. «Бесы» изд. Маркса, стр. 36)... Lelia, подобно Карамазову, обвиняет бога и отре-

Было бы методологической ошибкой, конечно, присваивать самому Достоевскому богоборчество таких героев его, как Иван Карамазов или Кириллов. Но пусть в этих образах Достоевский только объективировал богоборческие тенденции своего юношеского мировоззрения; пусть это только воспоминания о пережитом когда-то; такая устойчивость и длительность этих воспоминаний говорит же что-нибудь и о Достоевском позднейших периодов.

Конечно, не только логизированный атеизм шестидесятников, но и этот горячий, гуманический атеизм 40-х годов был чужд, в конце концов, Достоевскому. Однако, отказываясь бороться с богом на почве гуманизма вместе с своими героями, — отказаться до конца от этого гуманизма их — Достоевский никогда не мог. Утопический идеал «земного рая»,

---

кается от него за страдания человечества. Вот один из пространных монологов ее, характерное обращение к богу («A Dieu»): «Что я сделала, за что поразило меня проклятие? Почему ты оставил меня... я, создание рук твоих, я, которую ты наделил видимым совершенством, — и у меня ты же все отнял. Ты поступил со мною хуже, чем с падшими ангелами, ибо они еще имеют власть ненавидеть и проклинать, я же не имею и этого... Я чувствую, кто я, и не могу укусить ногу, которая меня давит, не могу сбросить проклятие, которое лежит на мне. Зачем ты так поступил со мною, сила мне неизвестная, железную руку которой я чувствую распростертой надо мной... Если такой удел предназначен мне, сделай же так, чтобы он был мне легок, чтобы я переносила его без мучений. Если эта жизнь — наказание, за что ты наложил его на меня? Неужели я была виновна прежде чем родилась?... Зачем ты создал нас такими? Какую выгоду получаешь ты от наших страданий? Что может прибавить к твоей славе наше унижение, наше ничтожество?!. — Ведь все это — тот же протест Ивана Карамазова против мира и бога во имя замученной девочки; как у Карамазова атеизм вытекает из невысказанной веры в предназначенное человеку на земле счастье, так и Lelia в своем протесте руководится этим гуманическим идеалом. И Lelia, подобно Карамазову, колеблется в своих утопических грезах между «муравейником» и царством Христовым на земле. Sténio спрашивает ее: «Но почему вы не доверяете этим высоким душам, которые задались целью вернуть добродетель нашему железному веку? Если бы я сомневался, это было бы преступление...—Я восторгаюсь этими людьми, отвечала Lelia. Но что могут сделать эти пастыри с звездой на челе перед лицом огромного чудовища из Апокалипсиса, перед этой необъятной и страшной фигурой, которая во всех картинах пророка вырисовывается на первом плане. Эта женщина бледная и прекрасная в своем грехе, эта великая блудница народов, покрытая всеми богатствами Востока и сидящая верхом на звере, который изрыгает потоки яду на все пути человечества, это — цивилизация, это человечество совращенное роскошью и наукой». («Lelia», изд. 1862 г., стр. 116—132). Тот же образ из Апокалипсиса,— «блудница, сидящая на звере», — вспоминает Иван Карамазов, рисуя в мечтах своих, так же как Lelia, завершение европейской цивилизации... Конечно, аналогии эти не доказывают еще прямого заимствования, но они обнаруживают, однако, веяние одной и той же эпохи в последнем романе Достоевского и в романе Жорж Занд.

который толкает на путь отрицания, «своеволия» и Кириллова, и Карамазова, — этот идеал навсегда сохранил власть над сознанием самого Достоевского. Прямо от себя и для себя рисует его Достоевский в «Дневнике Писателя». Он иногда только мелькает, как бы просвечивая за разнообразными мыслями «Дневника», иногда выступает отчетливо.

Изображая заграничный курорт, например, Достоевский, от лица некоего «парадоксалиста» признается в своих утопических надеждах: «когда настанет на земле лучшее общество.... мы на это теперешнее общество и посмотреть не захотим... Золотой век еще весь впереди..., а теперь «промышленность»...[1]). «Да и фабрик то может нечего бояться, продолжает он же, может и фабрика то среди сада устроится. Одним словом, я не знаю, как это все будет, но это сбудется, сад будет»[2]). Ведь это — сад какой-нибудь «Икарии», это «destinée sociale» 40-х годов... Достоевский словно стыдится застарелых грёз, сам называет их «фантастическими и до нельзя дикими», признается в них не иначе, как выставив вместо себя какого-нибудь вымышленного «парадоксалиста», или облекает их в форму шуточного рассказа. В клубе, в Петербурге на балу Достоевский мечтает о «золотом веке». «Ну, что если бы каждый из них вдруг узнал, весь секрет?» думает он о танцующих. «Что, если бы каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств... Неужели, неужели золотой век существует лишь на одних фарфоровых чашках».

Так вырывается порой у стареющего Достоевского признание, что попрежнему еще верит он в «pouvoir divin des âmes», попрежнему верит, что все зло как-то сразу, «вдруг» исчезнет от одного человеческого великодушия и сразу наступит новый «золотой век» на земле; и рассказом о «золотом веке в кармане» Достоевский вовсе не хочет оставить впечатления только шутки: «однако же все, что я сейчас восклицал, не парадокс, а совершенная правда», заканчивает он свою статью[3]). Затаенная серьезность этих неисчезнувших с годами мечтаний о «земном рае»

1) «Что на водах помогает».
2) «Земля и дети».
3) «Золотой век в кармане».

не раз прорывается наружу; с какой страстной настойчивостью повторяет, например, Достоевский, что не хочет, не может и «никогда не мог... мыслить и жить иначе, как с верой, что все... будут когда-нибудь... очеловечены и счастливы»[1]). Это ожидаемое в будущем состояние всеобщего счастья Достоевский пытается иногда оформить, осязательнее представить себе; — тогда греза о «земном рае» невольно опять укладывается в старые, традиционные формы: ведь счасливое человечество, пригрезившееся «смешному человеку», так же изображено у Достоевского в 1877 году, как изображалось когда-то во французских социальных утопиях.

В этом «фантастическом рассказе» («Сон смешного человека») есть разительные совпадения с некоторыми местами «Destinée sociale» Victor'a Considérant. Мысль, развиваемая в этом рассказе Достоевского — мысль французских утопий: «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле», потому что нельзя «верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей». Но мало того: даже сюжет рассказа местами напоминает книгу Консидерана, этот «роман о всеобщем счастье» («roman du Bien général»). Герой Достоевского совершает фантастический полет через звездные пространства и попадает на какую-то планету, на землю «не оскверненную грехопадением», где всё «сияет каким-то праздником и великим, святым и достигнутым, наконец, торжеством». — Консидеран в одной из первых глав своего трактата («Идеал совершенного общества») рисует этот идеал посредством такого же приема, как и Достоевский: «Создадим воображением, говорит он, на какой-нибудь планете (sur un globe quelconque) общество, в котором не существовали бы... причины зла... На этой планете царствовал бы порядок, подобный тому, который сияет в небесах,... центральное солнце... изливает жизнь и плодородие, тепло и свет и т. д.» И далее обычными утопическими чертами изображаются счастливые люди этой планеты: они согласно работают «над украшением своей планеты, над развитием и усовершенствованием своей божественной природы» («La destinée sociale» par V. Considérant, tome premier, 3-me

1) «Российское общество покровительства животным».

édition 1848, Paris, стр. 13 — 14). Достоевский сохранил в своем рассказе не только прием Консидерана (переселение на планету), но и некоторые подробности его изображения обитателей планеты. «Центральное солнце» Консидерана, «изливающее жизнь и плодородие, тепло и свет», породило и жителей на планете Достоевского. «Дети солнца, дети своего солнца» — так называет их Достоевский... Сходство с книгой Консидерана чувствуется в самом тоне «смешного человека», который знает истину, но не может в ней убедить других. Это настроение выражено у Достоевского в следующих характерных отступлениях: «они меня называют теперь сумасшедшим», «они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон», «они говорят, что я сбиваюсь... я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей». А они все только над этой верой то моей и смеются. Но как мне не веровать: я видел истину... Но вот этого насмешники и не понимают. «Сон, дескать, видел, бред, галюцинацию» и т. д. Эти «насмешники», «они» остаются совершенно скрытыми в рассказе; это какие-то воображаемые противники... Вот таким же своеобразным полемизмом «смешного человека» отмечен и весь трактат Консидерана: «они, конечно, откажутся следовать за вами на вашу землю... Неверие заставит их сказать... «сон и ложь, бред и сумасшествие». Они вас не будут слушать, они будут смеяться над вашей странной идеей, над вашим «сном честного человека» («le rêve d'honnête homme»). — Достоевский верно передал смысл этого выражения Консидерана: «сон смешного человека»... «Но ведь знаешь, продолжает Консидеран, что было бы так легко, так возможно для людей, если бы они послушали только одно мгновение, изменить плач и стоны народов в крик радости, в возгласы восторженной любви»... — А между тем, это так просто, говорит «смешной человек» Достоевского, — «в один бы день, в один бы час — все бы сразу устроилось». И Достоевский отмечает курсивом слова: «в один бы час»; у Консидерана слова: «s'ils écoutaient un moment» тоже напечатаны курсивом... Сходство таким образом не ограничивается сюжетом; оно распространяется на стиль и достигает степени тождественного перевода. Явилось ли оно у Достоевского в результате прямого заимствования или как-нибудь иначе — все равно;

«сон смешного человека» свидетельствует, что даже на самом склоне жизни Достоевский не только хранил в себе гуманический идеал «земного рая», но и сознательно отождествлял его с своим юношеским идеалом из французских социальных утопий...

Свою консервативную идеологию последнего периода жизни Достоевский противопоставлял своему юношескому «мечтательству», как его отрицание. Однако, гуманический идеал 40-х годов присущ и национальной идее Достоевского, не отделимой у него от идеи религиозной. Уже указывалось, что мечта о всеобщем «земном рае» присуща не только богоборцам Достоевского но и почти всем значительным его персонажам. Между прочим, ею отмечены и те герои Достоевского, в которых стремился он воплотить богатство и своеобразие русского национального духа. О «земном рае» мечтает, например, князь Мышкин; кто-то в романе говорит ему: «Рай на земле не легко достигается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете». «Благообразие» странника Макара в «Подростке» — национальная русская сила, но вместе с тем — залог всемирного братского окончательного соединения людей. В черновых набросках романа есть знаменательные слова Версилова о страннике Макаре, и несомненно ими высказана мысль и надежда самого Достоевского: «я обнимал и целовал старика, ты видел, говорит Версилов «подростку», я в восторге слушал его... Я ощущал эту будущую правду и понимал ее, и не мог не тосковать о напрасных муках. А между тем все должно было кончиться царствием божиим. Пройдя напрасные муки, все равно пришли бы к царствию божьему»[1]) Наконец, создавая самый полный национальный образ свой, «русского инока», Достоевский и его наделил своим гуманическим идеалом: о «земной радости» проповедует и Зосима, а о. Паисий пророчественно указывает вдаль, где должно нечто совершиться, как утверждение земного счастья человечества: «сие и буди, буди!».

Достоевский до конца не изжил своих юношеских верований. Они, как застарелые навыки мысли, прокрались и в позднейшую его идеологию, где уже многое, однако, противоречило им.

1) См. «Начала» 1922 г.,кн. 2.

«Es ist schon ein überwundener Standpunkt», —так однажды отозвался Достоевский, незадолго до смерти, о своей исповеди «из подполья». Но преодолено было только отчаяние 1864 г.— восторгом новых верований; а их содержание до конца сохранило в себе нечто от «мечтательства» социальных утопий 40-х годов: экстатическое предощущение «мировой гармонии».

В. Комарович

Из ранних лет Достоевского.

Весной 1837 года Михаил Андреевич Достоевский отвез старших сыновей, Михаила и Федора, в Петербург для определения в Инженерное Училище. В последнее попал, как известно, только младший, Федор, а Михаил, вследствие недоразумения при медицинском осмотре (у него заподозрили чахотку), не был принят и должен был отправиться в Ревельскую инженерную команду.

Ученье-служба началась для обоих братьев при тяжелых условиях. После крепкой большой семьи и неразлучной дружной совместной жизни, каждого из них ждал чужой город, суровая казарменная обстановка и полное одиночество; после достаточного, вполне обеспеченного уклада Московского дома — крайняя бедность, почти нищета, которую терпели братья, вследствие чрезмерной расчетливости старика-отца; после восторженных поэтических надежд и радужных, хотя и безотчетных планов, с которыми оба брата ехали в Петербург,— скучная, полувоенная учеба и обязанности.

Глубоко различные по натуре, оба брата по разному приняли новую жизнь. Тихий, сдержанный во внешних проявлениях, весь сосредоточенный в переживаниях своего внутреннего «идеального» мира, страстный любитель прекрасного и поэт, М. М. Достоевский не протестуя подчинился выпавшей ему доле и, как будто даже довольный ею, исправно выполнял все предъявляемые к нему требования. Но в противовес этой внешней пассивности он со всем юношеским пылом предался возвышенным мечтам в духе Шиллера, горячим поклонником которого он был, и в поэтической форме изливал «дневник» своей духовной и душевной жизни. Сознанная ценность внутреннего мира позволяла ему не замечать, почти презирать окружающую «грязную» действительность. «Пусть у меня возьмут все, оставят нагим меня, но дадут мне Шиллера, и я позабуду весь мир!» — гордо заявлял он о себе.

Иначе переживал то же состояние младший брат. Страстно отзывчивый на все окружающие явления, настоящий «огонь», по определению родителей, он не умел найти того внутреннего равновесия, как М. М. Достоевский. Каждое столкновение с действительностью его жестоко и надолго уязвляло, вызывая тяжелые психические страдания. Бедность для него настоящий «ад»: «О, ужасно быть в крайности!» — отчаянно восклицал он, взывая к отцу. Жизнь в Училище — «дрянная, ничтожная», каждый день

которой — потерянный день. Несправедливость преподавателей вызывает в нем отпор в виде грубостей, а оставление в классе на второй год доводит его до отчаяния со слезами и обмороком, до непримиримой ненависти ко всему окружающему.

Такими рисуются братья Достоевские в первый год их жизни вне дома по двум письмам, сохранившимся у дочери Михаила Михайловича — Екатерины Михайловны Достоевской. Оба письма писаны к отцу осенью 1838 года. Когда, после неудачного экзамена, Ф. М. Достоевский был оставлен на второй год, он должен был об этом сообщить домой, в Москву. Это было тяжелой обязанностью. С детства воспитанный в глубоком почтении и страхе к суровому, взыскательному отцу, и в то же время любя и жалея его, Ф. М. знал, как взволнует и раздражит старика печальная новость. Постоянно твердивший детям о том, что после его смерти они останутся нищими, что они должны сами пробивать себе дорогу, Михаил Андреевич Достоевский видел в окончании Инженерного Училища прочный фундамент для будущности одного из сыновей. Неудача сына на экзамене должна была вызвать в нем мрачные мысли о возможности исключения его из Училища. Это предвидел Федор Михайлович, стараясь утешить отца в письме и убеждая в поправимости несчастия, но Михаил Андреевич все же был глубоко огорчен и озабочен его будущностью. Он не замедлил написать обо всем в Ревель старшему сыну, который в свою очередь незадолго перед тем получил от брата подробное изложение случившейся невзгоды.

Восемнадцатилетний поэт и поклонник Шиллера поспешил выступить на защиту брата перед раздраженным отцом и в утешение последнему развернул в письме свой философский взгляд на ничтожность земных радостей и на высокое очищающее значение всякого несчастия.

При сравнительной бедности имеющихся у нас материалов о годах ученья Ф. М. Достоевского печатаемое ниже письмо его представляет несомненный интерес. Кроме фактических сведений о его успехах в разных преподаваемых предметах (отметки), кроме данных для характеристики его отношений к отцу, оно ценно для выявления особенных черт его личности. Под уязвленным раздраженным самолюбием, под бурным протестом против внешней несправедливости чувствуется острое сознание богатства своих духовных сил, не находящих пока должного приложения. Яркий контраст с письмом брата еще более подчеркивает это основное ядро его тяжелых переживаний.

Письма печатаются с полным сохранением особенностей их орфографии. Заключительные их части, помещенные после подписей авторов, являются обширными приписками на полях письма.

В. Нечаева.

С.-Петербургъ 30 Октября 1838 года.

Любезнѣйшій Папинька!

Не сердитесь, ради Бога, на мое молчанье послѣ полученья письма Вашего, Любезнѣйшій Папинька! Много имѣю я причинъ молчанья и оправданій. — Скажу Вамъ только то, что Ваше письмо застало меня въ началѣ экзамена: Онъ теперь кончился.—Спѣшу увѣдомить Васъ обо всемъ. — Прежде нежели кончился нашъ экзаменъ я Вамъ приготовилъ письмо... я хотѣлъ обрадовать Васъ, Любезнѣйшій Папинька, письмомъ моимъ, хотѣлъ наполнить сердце Ваше радостію; одно слышалъ и видѣлъ и на яву и во снѣ. — Теперь что осталось мнѣ? Чѣмъ мнѣ обрадовать Васъ, мой нѣжный, Любезнѣйшій родитель? — Но буду говорить яснѣе. —

Нашъ экзаменъ приближался къ концу; я гордился своимъ экзаменомъ, я экзаменовался *отлично* и что же? Меня оставили на другой годъ въ [ротѣ] классѣ. Боже мой! Чѣмъ я прогнѣвалъ Тебя?—Отчего не посылаешь Ты мнѣ благодати своей, которою могъ бы я обрадовать нѣжнѣйшаго изъ родителей? — О сколькихъ слезъ мнѣ это стоило. Со мной сдѣлалось дурно, когда я услышалъ объ этомъ.—Въ 100 разъ хуже меня экзаменовавшіеся перешли (*по протекціи*).— Что дѣлать, видно самъ не прошибешь дороги. — Скажу одно: ко мнѣ не благоволили нѣкоторые изъ преподающихъ и самые сильные своимъ голосомъ на конференцной.—Съ двумя изъ нихъ я имѣлъ личныя непріятности.—Одно слово ихъ и я былъ оставленъ.—(Все это я услышалъ послѣ.)— Судите сами каковъ былъ мой экзаменъ, когда я Вамъ скажу мои балы; ничего не скрою — буду откровененъ: —

При 10-ти полныхъ балахъ (изъ Алгебры и Фортификаціи 15 полныхъ) я получилъ:

Изъ Алгебры—11 (Преподающій хотѣлъ непремѣнно чтобъ я остался онъ золъ на меня болѣе всѣхъ)—

Фортификаціи 12
Артилерія 8
Геометрія 10
Исторія — 10
Географія — 10
Русск. языкъ — 10
Французскій — 10
Нѣмецкій — 10
З. Божій — 10

Теперь судите сами каково мнѣ было когда я услышалъ что я остался въ классѣ при такихъ балахъ. Замѣтьте что изъ Алгебры и Фортификаціи я отличился и мнѣ выставили балы несоответственные.

Что мнѣ до того что я буду сидѣть 1-мъ въ нашемъ классѣ.— Что мнѣ до [той ч] того. — Черезъ полгода я буду во 2-мъ классѣ. Экзаменъ назначенъ в Маіѣ [1]). — Но я потерялъ цѣлый годъ! — Не огорчайтесь Папинька! Что же дѣлать? Пожалѣйте самихъ себя. — Взгляните на бѣдное семейство наше; на бѣдныхъ малютокъ братьевъ и сестеръ нашихъ, которые живутъ только Вашею жизнью, ищутъ только въ Васъ подпоры [2]). — Къ чему же огорчать себя и не беречь предаваясь отчаянью.—Вы до того любите насъ что не хотите видеть ни какой неудачи въ судьбѣ нашей.— Но съ кѣмъ же ихъ и не было. — Теперь Вы убиваете себя неосновательною мыслію, что ежели я останусь въ классѣ, то меня изключатъ изъ Училища. Да развѣ я лишенъ всѣхъ способностей, чтобы выключать меня. — Или я не знаю постановленій Училища? Я оставленъ на 2-й годъ! О подлость! Завтра же спрошу Генерала за что я оставленъ. — Что то мнѣ скажутъ [3]). Пишите Вы, Любезн. Папинька, что Вы теперь одни одинехоньки, и что сестра и Варинька оставили Васъ [4]). — О не ропщите же и на насъ Любезнѣйшій Папинька. — Верьте что вся жизнь моя будетъ имѣть одно цѣлью любить и угождать Вамъ. Что дѣлать Богу такъ угодно. Остаюсь Васъ любящій и почитающ. сынъ Вашъ

Ѳеодоръ Достоевскій.

P. S. Теперь я буду акуратнѣе въ письмахъ. — Поцѣлуйте Колю и Сашу. — О когда то будетъ время когда я обниму Васъ съ любовью и радостію. — Еще лишній годъ дрянной ничтожной Кондукторской службы!

---

1) В письме Ф. М. Достоевского к отцу от 10 мая, помещенном в издании его писем 1883 г. под 1839 годом, находятся между прочим следующие строки: «я хотел сделать вам эту приписку, и верите-ли, любезнейший Папенька, мне не удавалось за фронтовым ученьем (которым нас мучат) и за экзаменами» (стр. 5).

2) Мать Достоевских умерла в 1837 г.; после отъезда старших сыновей с отцом оставались еще два сына — Андрей и Николай, и три дочери: Варвара, Вера и Александра.

3) Интересно сравнить эту часть письма, посвященную неудаче на экзамене, с письмом о том же к брату, написанным на другой день, т. е. 31 октября 1838 г.: «О, как долго, как долго я не писал к тебе, милый мой брат... Скверный экзамен! Он задержал меня писать к тебе, Папеньке, и видеться с Иваном Николаев. и что же вышло? Я не переведен! О ужас! Еще год, целый год лишний! Я бы не бесился так, ежели бы слезы бедного отца не жгли души моей. До сих пор я не знал, что значит оскорбленное самолюбие. — Я бы краснел, ежели бы это чувство овладело мною... Но знаешь? Хотелось бы раздавить весь мир за один раз... Я потерял, убил столько дней до экзамена, заболел, похудел, выдержал экзамен отлично в полной силе и объеме этого слова и остался... Так хотел один преподающий (алгебры), которому я нагрубил в продолжении года и который нынче имел подлость напомнить мне это, объясняя причину отчего остался я»...

4) Варвара Михайловна Достоевская вышла замуж за П. Карепина.

Вы мнѢ приказали быть съ Вами откровеннымъ .Любезнѣйшій Папинька, на счетъ нуждъ моихъ. Да я теперь порядочно бѢденъ. — Я занялъ къ Вамъ на письмо и отдать не чѢмъ. — Пришлите мнѢ что нибудь не медля.—Вы меня извлечете изъ ада.— О ужасно быть въ крайности! —

Ив. Николаевичь[1]) въ ПетербургѢ кланяется Вамъ и свидѢтельствуетъ свое почтеніе. —

Скоро праздникъ въ нашемъ семействѢ: Торжественный день Вашего Ангела; обливаюсь слезами изторгнутыми воспоминаньями. — Все что можетъ быть счастливаго [всего жела] въ мірѢ, всего желаю Вамъ Ангелъ нашъ! О какъ радъ бы я былъ ежелибы мое поздравленье застало Васъ въ веселіи и радости.

Ноября 28. [1838 г.].

Любезный Папинька!

Вообразите: только нынче получилъ я письмо Ваше. Стало быть оно шло четырнадцать дней! Да и не диво! Я спрашивалъ у почтмейстера объ этомъ, и онъ объявилъ мнѢ причину, сказавъ, что дороги слишкомъ плохи! Папинька! милый Папинька! зачѢмъ Вы такъ много горюете о братѢ; я писалъ уже Вамъ, что это совсѢмъ не стоитъ Вашихъ огорченій, тѢмъ болѣе, что это произошло болѣе отъ подлости, какъ я думаю и писалъ Вамъ уже братъ. Онъ выдержалъ экзаменъ прекрасно; почти изо всѢхъ предметовъ у него полные балы. Одна ссора его съ преподавателемъ Алгебры была тому причиною,

Папинька! кто нетерпѢлъ на своемъ вѢку несправедливостей и огорченій? Я думаю, вы сами тому можете служить примѢромъ! МнѢ кажется, что на этомъ свѢтѢ, несчастія и удары судьбы можно всегда считать за знаки Божіей милости! а всѢ эти *физическія* радости, и все это грязное счастіе, въ которомъ сердце и умъ лежатъ спеленутые въ жалкомъ усыпленіи, суть только насмѢшка судьбы, которая изъ жалости и презрѢнія обдѢляетъ ими людей, почитая ихъ недостойными для борьбы съ собою! Я незнаю, но въ несчастіи, человѢкъ болѣе становится человѢкомъ и этимъ приближается къ божьему идеалу! Самосознаніе ярко разцвѢчаетъ тогда черты лица его; его взоръ и поступь становятся гордѢе, потому что онъ чувствуетъ себя [гордѢе]

1) Иван Николаевич Шидловский, товарищ братьев Достоевских по Московскому пансиону Чермака, поэт-идеалист, страстный поклонник Шиллера. Возвышенная дружба соединяла его как с Ф. М., так и с М. М. Достоевскими, для которых он был авторитетом и на которых имел известное влияние. Ср. М. П. Алексеев, «Ранний друг Достоевского», Одесса. 1921 г.

достойнымъ жизни, чувствуетъ себя въ правѣ сказать: я жилъ, я зналъ горе! Одного этаго досказательства: что бѣдствія произвели болѣе великихъ людей нежели счастіе, уже достаточно, чтобъ утѣшить всякаго страждущаго! А духовность? а вѣра? а Религія? онѣ помогаютъ болѣе несчастнымъ, нежели счастливымъ! Сообразивъ все это, кто незахочетъ лучше быть самымъ бѣднѣйшимъ человѣкомъ на землѣ, но быть *человѣкомъ*, нежели быть счастливымъ и быть безчувственнымъ звѣремъ! О! Папинька! И для страдальцевъ есть радости, о! какія радости! Пусть у меня возьмутъ все, оставятъ нагимъ меня, но дадутъ мнѣ Шиллера, и я позабуду весь міръ! Что мнѣ всѣ эти впѣшности, когда мой духъ голоденъ! Тотъ кто вѣритъ въ прекрасное уже счастливъ! Я часто плачу отъ радости, чаще нежели отъ горя, и жду [не дождусь] съ нетерпѣніемъ посещенія минутъ этихъ! Вотъ радость! духовная радость, а не физическая! Вы мнѣ прислали денегъ, Любезный Папинька; но я боюсь не лишили ли Вы себя необходимаго, чтобъ только подѣлиться со мною. О! еслибы Вы знали, какъ это мучаетъ меня! Мнѣ все думается, что у Васъ теперь въ нихъ недостатокъ. Со всѣмъ этимъ я незнаю, какъ благодарить Васъ за присылку ихъ. Я все думалъ, что Вы ихъ отошлете Шидловскому, потому что въ Ревелѣ совсѣмъ нѣтъ книгъ такого рода, и потому я и послалъ Вамъ къ нему адресъ (кажется въ томъ письмѣ, которое послалъ я почти вслѣдъ за тѣмъ, на которое Вы мнѣ отвѣчали, чтобъ поздравить Васъ съ днемъ Вашего Ангела). Теперь я въ большемъ затрудненіи. Папинька! признаться ли Вамъ?! Я удержалъ эти деньги у себя! Я плачу объ этомъ, мучаюсь, думая, что они мнѣ были присланы на книги, а я ихъ оставилъ у себя; но чтожь мнѣ было дѣлать? Я былъ безъ копейки! Съ трудомъ досталъ я полтину, чтобъ послать письмо Вамъ къ Вашему Ангелу! Теперь приближается зима, и у насъ ужь были сильные морозы, а у меня нѣтъ ничего тёплаго. Я долженъ бывать на работѣ, стоять иногда на дворѣ, и стоять безъ мундира въ одной холодной тоненькой шинели! Сапоги также у меня были плохи. Перчатокъ у меня и въ заводѣ не было, а это необходимо: притомъ надобно же что нибудь да ѣсть. Навѣрно вы подумаете, что я слишкомъ много издерживаю денегъ. Ахъ!. Еслибъ Вы знали, какъ я скромничаю. Обѣдаю я не больше одного кушанья. О! еслибъ Вы не разсердились на меня! А я тысячу разъ прошу у Васъ за это прощенья!

Теперь я постараюсь исполнить Ваше желаніе, описавъ подробно ходъ моей службы. Сперва я долженъ сказать Вамъ, что пріѣхавъ въ Ревель[1]), я сейчасъ назначенъ былъ *дежурнымъ*. Такъ какъ эта должность уже требуетъ опытности, то я тогда же говорилъ Полковнику, что я еще не привыкъ къ ней, и просилъ

1) М. М. Достоевский приехал в Ревель в июне 1838 года.

его, чтобъ онъ по пріѣздѣ другаго кондуктора смѣнилъ меня. Такъ это и было. Теперь я снова *дежурнымъ*, по нѣкоторымъ обстоятельствамъ, касающимся до моего товарища. Я уже довольно привыкъ къ ней и очень ею доволенъ. Лѣтомъ бываетъ немного трудненько. Тогда я долженъ вставать въ 4-мъ часу утра чтобъ къ 4-мъ часамъ быть уже на такъ называемомъ разводѣ. Тамъ я [разв] назначаю людей на работы и отсылаю ихъ. Въ 5 часовъ прихожу домой, выдаю матеріалы и инструменты (это все на моихъ рукахъ); обойду мастерскія и въ 6 часовъ пью чай. Тамъ дѣлаю рапортъ и отношу дежурному офицеру (онъ также долженъ быть на разводѣ); онъ уже относитъ его полковнику; и наконецъ бываю свободенъ; но я долженъ быть всегда дома, потому что безпрестанно ко мнѣ приходятъ съ разными бумагами. Вечеромъ я обойду по работамъ, и сходивъ къ полковнику съ докладомъ о произведенныхъ работахъ остаюсь дома. Теперь же мнѣ гораздо легче. Только отъ частой ходьбы сапоги часто хвораютъ! Вообще моя должность самая почётная и я ею очень доволенъ. Прощайте, Любезный Папинька! Простите меня еще разъ! Верьте, что крайняя нужда заставляетъ меня поступить такимъ образомъ! Прощайте!

Любящій нѣжно сынъ Вашъ М. Достоевскій.

Изъ письма Вашего я теперь вижу, что Вы не получали отъ меня письма, посланнаго къ Вашимъ именинамъ! Странно куда оно дѣвалось! Какъ будто сердце мое предчувствовало, отправляя его [къ Вамъ], что оно недойдетъ: тогда денщикъ мой былъ пьянъ, а послать болѣе было некого. Вѣроятно онъ неотдалъ на почту! Чувствую, каково было Вамъ въ именины Свои, не получая отъ меня ни строчки, ни поздравленія! Но можетъ еще быть вы его получили! это меня нѣсколько утѣшаетъ. То письмо я послалъ 22 Октября. Какъ долго шло оно! Недѣлю спустя я послалъ другое, и разчелъ что оно прямо придетъ къ Вашему Ангелу! А оно видно къ Вамъ и не доходило.—

О! какъ желалъ бы я чтобъ письмо мое поскорѣе дошло до Васъ! Я такъ боюсь, что Вы не получили послѣдняго письма моего. Право, самъ бы донесъ его къ Вамъ; почта настоящая черепаха! Думаю, что это письмо будетъ итти покрайней мѣрѣ двадцать дней! Это мука, да и только! Спѣшу до смерти поскорѣе послать письмо на почту. Время ужъ подходитъ, а ко мнѣ Богъ принесъ одного знакомаго; но я съ нимъ не женеруюсь! Время мое я берегу какъ честь свою.—

Окружный у насъ былъ. Онъ былъ такъ добръ, что не принималъ ординарцевъ, а это ей Богу несноснѣйшая вещь! Слава Богу, онъ уже уѣхалъ! Ежели Вамъ можно будетъ прислать бѣлья мнѣ, то я буду очень благодаренъ. А особенно у меня очень

мало подштанниковъ, наволочекъ и платковъ полотенцевъ. Вообще, ежелибъ послѣ праздника Вы ко мнѣ прислали, былобы очень хорошо. Поцѣлуйте Николю и Сашиньку! Я ихъ недавно всѣхъ видѣлъ во снѣ! Проснулся — и мнѣ такъ стало жалко моего сна, что я чуть не заплакалъ! Я теперь занимаюсь фортификаціей, Высшей Алгеброй и другими книгами, которыя имѣю.

Ну! Папинька! Порадуйтесь вмѣстѣ со мною! Мнѣ кажется что я не безъ поэтическаго дарованія! Написалъ я ужь много мѣлкихъ стихотвореній, отсылалъ нѣсколько къ Шидловскому, и онъ хвалитъ ихъ чрезвычайно! Я самъ уже начинаю вѣрить что въ нихъ есть поэзія. Теперь я началъ писать *драму*. Она мнѣ удалась въ первомъ дѣйствіи! Ежели Вы не разсердитесь, то я Вамъ пришлю что нибудь! Грустно только, что нескѣмъ подѣлиться моими восторгами, некому прочесть своихъ сочиненій. Поэзія моя содержитъ всю мою теперешнюю жизнь, всѣ мои ощущенія, горе и радости. Это дневникъ мой! [1]) Прощайте! Меркуровъ [2]) неотвѣчалъ мнѣ. Я напишу къ Шидловскому, чтобъ онъ спросилъ у него.

---

1) О ранних стихотворных опытах М. М. Достоевского свидетельствует Андрей Михайлович Достоевский в своих воспоминаниях. Оригинальных стихотворений и драматических произведений Мих. Мих. не сохранилось.

2) О Меркуровых, живших в Петербурге и находившихся в каких то денежных отношениях с братьями Достоевскими в это время, см. письма Ф. М. к брату от 9 августа и от 31 октября 1838 года.

Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии.

За долгий ряд предшествующих десятилетий изучение литературы сводилось у нас (как, впрочем, и на Западе) главным образом к рассмотрению произведений с генетической точки зрения, и чаще всего — в биографическом и культурно-историческом планах. В недавнее время произошел значительный сдвиг интересов. Было обращено внимание на специфически-литературную сторону произведений (приемы, форма, техника), имеющую самостоятельную жизнь и подлежащую изучению при условии отвлечения от личности авторов и окружающей их культурной обстановки. Одновременно стала обозначаться и реакция против «историзма» вообще. Была выдвинута возможность, а иногда — большая полезность, изучения явлений вне какой-либо эволюционной перспективы, но в разрезе, в форме имманентного анализа, — на подобие обычных в языкознании описаний какого-нибудь живого диалекта в его наличном состоянии. Далее, появились попытки связать более крепкими узами науку о литературе с самим языкознанием, из которого она могла бы не только заимствовать подсобные сведения, но и усвоить его методы, сообщающие работе объективность и четкость.

Все эти новые устремления, — как названные, так и некоторые другие еще, — поставили на очередь ряд общих, принципиальных вопросов: о сущности поэтического явления, о природе его материала и о методе его изучения, о классификации явлений, а также вызвали необходимость в пересмотре основных проблем поэтики, как систематической, так психологической и исторической. Число имеющих научное значение работ в этой области, появившихся у нас за последние 5 — 6 лет, довольно велико. Истекший год знаменуется еще бо́льшим усилением интереса в данном направлении. Предлагаемый обзор не притязает на полноту. В него не включены как работы, посвященные отдельным писателям или чертам их творчества, хотя бы и показательные методологически (как, напр., книга Б. М. Эйхенбаума об Ахматовой, А. Л. Слонимского «Техника комического у Го-

голя» и т. п.), так и посвященные теоретическим вопросам статьи, рассеянные в разных альманахах и периодических изданиях (напр., «Новый путь историко-литер. науки» Н. К. Пиксанова и др.). Мы коснемся лишь цельных книг или сборников, имеющих общий и принципиальный характер.

На первое место по широте и содержательности надо поставить начатую издательством «Academia» серию «Вопросы поэтики» («Непериодическая серия, издаваемая Разрядом Истор. Словес. Искус. Росс. Института Истории Искусств»). Пока, не считая упомянутой книжки А. Л. Слонимского, вышли два выпуска ее: Б. В. Томашевского — «Русское стихосложение» и В. М. Жирмунского — «Рифма, ее история и теория»[1]).

В книге Б. В. Томашевского дано законченное изложение системы русского «правильного» (классического) стихосложения (свободного стиха автор вовсе не касается), основанное на совершенно отчетливых принципах. В частности, отныне надо считать окончательно покончен с внешне увлекательными, но методологически совершенно бесплодными попытками логаэдического толкования стиха; старый принцип пяти метрических размеров блестяще реабилитирован Б. В. Томашевским. — Намерением автора было дать лишь «минимум предварительных сведений, необходимых для самостоятельной работы по описанию стихотворного материала» (стр. 3). Но практически это оказалось равносильным пересмотру всех проблем и установлению целостной системы. Если, как говорит сам Б. В. Томашевский, «далеко не все, излагаемое в настоящей работе, является результатом моих собственных исследований» (стр. 4), то одна столь тщательная проверка и координация даже добытых другими результатов была бы немалой заслугой. Но мы знаем, хотя бы по напечатанной ранее статье его «Проблемы ритма» («Лит. Мысль», № 2, П. 1923), какое количество личной вдумчивой работы по основным из затрагиваемых вопросов легло в основу настоящей книжки. Наибольшая часть критического аппарата из нее убрана и изложение сжато до возможных пределов. Сделано это в целях придачи книге популярного и учебного характера. Построение действительно отличается большой ясностью, хотя изложение, в силу крайней сгущенности, местами тяжеловато. Впервые в новой литературе вопроса даны отчетливые и исчерпывающие определения основных понятий, как метр, ритм, цезура, строфа и т. п., и их соотношений.

Это не значит, чтобы многое в книге Б. В. Томашевского не вызывало сомнений или возражений. Едва ли, напр., возможно

1) Сверх того, готовятся к печати книги Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» и Б. М. Эйхенбаума «Сквозь литературу».

видеть различие между стихами (включая свободные ритмы) и прозой в том, что «звуковое задание в стихах доминирует над смысловым» (стр. 8). Скорее можно было бы сказать, что звуковое начало в стихах выдвигается на первый план в апперцепции, что не означает никакого преобладания по существу; наоборот, внутреннее равноправие обоих этих начал необходимо всячески отстаивать. Да и пример (единственный), приводимый автором — «И завещал он, умирая, Чтобы на юг перенесли Его тоскующие кости, И смертью — чуждой сей земли Неуспокоенные гости» — плохо выбран. Дело здесь не только в «неудовлетворительной расстановке слов в конце фразы» (двусмысленность: «смертью — чуждой»), но и в излишнем «и» перед приложением, и в сомнительной форме вин. над. мн. ч. «гости». Приходится всю данную конструкцию у Пушкина просто признать не совсем удачною; но страдает в ней не только смысл (прекрасный, хотя и затемненный), сколько грамматика — притом к явной невыгоде общего впечатления.—Спорна теория двухсложной анакрузы в хорее (стр. 47). — Автор рассматривает всю систему как целостную и единую с момента ее возникновения до наших дней. Но местами он вносит историзм, отмечая постепенные новшества в деталях (напр., в главе о рифме), чем слегка нарушается единство изложения. При этом он иногда истолковывает в плане классического канона то, что пожалуй уже выпадает из него. Так, его объяснение бальмонтова «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым» путем разложения на двустишия — двустопные ямбы (стр. 52 — 3), очень остроумно, но излишне, ибо поэтом руководило нарочитое стремление уклониться от классической догмы. Вытесняя хаорическое и ненадежное старое руководство Н. Н. Шульговского, книга Б. В. Томашевского призвана, несомненно, заменить и новые мало удачные построения — В. Я. Брюсова — «Наука о стихе» и Г. Шенгели, «Трактат о русском стихе». Последняя, вышедшая в минувшем году 2-м изданием, целиком основана на логаэдическом принципе, и, будучи полна схоластических схем и вычислений, не вносит никакой ясности в предмет.

Если работа Б. В. Томашевского облечена в форму сжатого пособия, то книга В. М. Жирмунского, «Рифма, ее история и теория» является широко развернутым исследованием. Это едва ли не первая у нас столь обширная работа, посвященная одной из частных проблем поэтики. Автор, поставив проблему рифмы на широкую базу сравнительного изучения, анализирует ее в отношении метрики, инструментовки стиха и смысла. За этим следует весьма разработанная история рифмы в русской поэзии и в качестве заключительной главы — общая теория происхождения рифмы. Таким образом, теоретический и исторический планы взаимно дополняют друг друга. Оригинальность подхода состоит

в рассмотрении рифмы как частного случая «звукового повтора, несущего организующую функцию в метрической композиции стихотворения» (стр 9). Плодотворность такого понимания в генетическом отношении несомненна; оно позволяет рассматривать как эмбриональные формы рифмы древне-германскую аллитерацию, романский ассонанс и некоторые «рифмоиды» в былинах. С другой стороны, последние слова определения, подчеркивающие композиционную роль рифмы, указывают путь аналитического исследования. И этим обе половины работы внутренне связаны между собой.

Аргументация В. М. Жирмунского, основанная на использовании огромного материала, делает все выводы этого труда весьма убедительными. Необходимо заметить лишь одно. Автор уделяет достаточное внимание отношению рифмы к смыслу и посвящает ему даже специальную главу. Но смысл стихов берется им всякий раз лишь в самой общей форме, без учета нюансов поэтического переживания. Между тем, в зависимости от направления поэта или индивидуального момента, одна и та же рифма может быть по разному действенной как для самого поэта, так и для читателя, в отношении своего богатства или бедности, шаблонности или изысканности. Лишь в плане истории смены направлений и крупных поэтических индивидуальностей может быть построена исчерпывающая история рифма: история не только техники рифмы, но и ее поэтической жизни. Но, конечно, для подобной истории время еще не приспело, и ей во всяком случае должно предшествовать такое «формальное» построение, каковым является настоящая работа.

Проблема стиха и, в частности, звуковой стороны поэтической речи вообще вызывает к себе сейчас усиленный интерес. Отметим небольшую книжку А. Артюшкова, «Звук и стих» (Птрг., изд-во «Сеятель»). Элементы исследования в ней тесно сплетены с критикой прежних работ по эвфонии и инструментовке стиха. Эта критика есть наиболее ценная часть работы А. Артюшкова. В ней автор изобличает своих предшественников — А. Белого, С. Боброва, С. М. Лукьянова и др. — в недостаточной подготовленности по части знания фонетики, вплоть до постоянного смешения звука с неадэкватным буквенным знаком его, и в частности — в полном игнорировании звука йот (которому он приписывает исключительную силу выразительности). Все это весьма справедливо, но едва ли сам автор прав до конца в своем исключительно акустически-моторном подходе к звуку в стихе. Нет сомнения, что в восприятии как читателя, так и самого пишущего стихи зрительный образ знака играет известную роль. Полной определенности здесь все равно не достичь. Но если А. Артюшков все же в известной мере проясняет аппарат таких исследований, то хуже обстоит дело с вопросом о назначении их.

За последнее время они безнадежно зашли в тупик мертвых подсчетов и таблиц. И собственные наблюдения А. Артюшкова (местами спорные в оценочной части) лишь повторяют старые приемы и не открывают нового пути. Возможно, что тут придется отказаться от каких-либо обобщений историко-литературного характера и ограничиться анализом индивидуальных моментов, соединяя фонетический разбор с верной художественной интуицией, иными словами — работать в плане, где наука переходит в критику. Но тем труднее здесь говорить о методе.

Несравненно шире по теме и богаче по замыслу книга Л. Сабанеева, «Музыка речи» (М., изд-во Работник Просвещения). Это — обширное «эстетическое исследование», в котором звуковая сторона речи вообще служит основанием для выяснения свойств поэтического языка. Несмотря на некоторые чрезмерные увлечения, напр. эмоциональностью отдельных звуков или музыкальной основой русского стиха (в обоих случаях автор не учитывает нейтрализующего действия словесной и литературной культуры), выводы работы чрезвычайно интересны. Но построение ее настолько сложно, что требовало бы отдельного подробного рассмотрения, каковое не может здесь найти себе место.

Если органом исследователей, более или менее примыкающих к так называемому «формальному» методу является серия «Вопросы поэтики», то сторонники «лингвистического» направления объединились в самостоятельном издании — «Русская речь» (Сборник статей под ред. проф. Л. В. Щербы, изд. Фонетич. Институт. практич. изучения новых языков. Птрг.). Вышедший пока вып. I содержит четыре статьи, в которых связь между языкознанием и изучением литературы намечается авторами довольно по разному. Л. В. Щерба в статье «Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина» дает первый образец предпринятой им работы установления «правильного» чтения стихотворений (интонации, повышения, паузы и т. п.) на основе лингвистического, главным образом семазиологического анализа. Интерпретация Л. В. Щербы в целом — весьма убедительна. Есть, правда, некоторая неполнота в способе его работы. Привлекая местами данные из исторической грамматики, он в общем исходит из современной апперцепции языка. Между тем, учет стиля эпохи мог бы здесь привнести нечто существенное. В данном случае результаты от этого изменились бы, повидимому, очень мало, но на другом материале это могло бы сказаться весьма значительно. — Во вступительной заметке автор делится с читателями одним своим сомнением. Он склонен считать свою интерпретацию единственно и безотносительно верной. Но как же быть с несомненным фактом возможности нескольких различных интерпретаций, из которых каждая — художественна? Ведь с точки зрения крайнего потебнианства в произведении нет

единого, абсолютно устойчивого смысла, но каждое усвоение его одинаково законно... Думается, что ответом явится различение в «смысле» произведения двух слоев. Первый, периферический, множественный, подвижен и определяется ассоциациями воспринимающего, его вкусовыми навыками и т. п.; второй, единый и совершенно твердый, как ядро, ни от чего такого не зависит. Более того, он определяет и ограничивает возможные вариации первого: бесконечные в разнообразии деталей, они не имеют права на беспредельность своих направлений. Лучше чем где-либо, в самой работе Л. В. Щербы проявляется эта игра между произволом частностей и принудительностью главных линий толкования. Конечно, признание твердого смыслового ядра во всяком произведении опирается на метафизическое положение о единстве всечеловеческого сознания, столь же недоказуемое, как и неопровержимое. Но в плане практической работы можно просто обойти эту проблему: достаточно заметить, что такое признание есть необходимая рабочая гипотеза, без которой исследование невозможно; и у тех, кто его теоретически отрицает, оно бессознательно присутствует, фактически направляя их работу. — В итоге, как определить место и значение работы Л. В. Щербы? Это, конечно, не «история литературы», но нечто, идущее на потребу «изучению поэзии» и являющееся для нее не только вспомогательным материалом, но и конструктивным элементом, не в меньшей мере, чем, напр., историко-культурный комментарий.

Чрезвычайно значительна статья В. В. Виноградова «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума». Тонкому стилистическому анализу «Жития» предпосланы общие методологические соображения. Автор рассматривает стилистику как часть языкознания, разделяя ее на два отдела: 1) «символику» и 2) «композицию или синтактику» (последний термин, пожалуй, удобнее, так как под композицией в науке о литературе разумеют способ соединения конструктивных частей целого, тогда как В. В. Виноградов имеет в виду здесь «принципы расположения слов», стр. 205). При этом он предлагает точно разграничивать два способа исследования: 1) «функционально-имманентный» — когда явление или система их берутся сами в себе, вне эволюционной перспективы, и 2) «исторический или ретроспективно-проекционный» — когда изучается процесс смены их. В смешении этих двух планов изучения он видит методологическую неудовлетворительность «большинства русских (особенно новых) попыток стилистического анализа (напр., работ Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского)» (стр. 288). В этом В. В. Виноградов едва ли прав. Ему самому удалось строго выдержать свою работу в «имманентном» плане только потому, что вся она носит действительно лингвистический характер; ибо

стилистические и композиционные категории для классификации форм и приемов взяты им почти все из языкознания. Это достигнуто ценой некоторого ограничения анализа, а также обязано специфическим свойствам материала, яркого в чисто языковом отношении (скрещение тона наивных признаний с торжественно-церковным). Но стоит исследователю взять другой материал и расширить подход в сторону литературного анализа, как он неминуемо должен будет внести известный историзм, хотя бы как предпосылку для категоризации явлений: ибо что избирается из черт памятника и как группируется — неизбежно определяется для всякого исследователя наличными литературно-эволюционными тенденциями эпохи. Образцом этого может служить превосходное исследование самого же В. В. Виноградова «О символике Анны Ахматовой» («Литерат. Мысль». I. Петрг. 1922), где выбор и развертывание отдельных «гнезд» символов определены отнюдь не объективными «лингвистическими» критериями. Настаивать же на том, что и такое исследование есть лингвистическое — значит наделять языкознание средствами науки о литературе и заставлять его возвращать науке о литературе то, что оно само от нее заимствовало. — В общем же, в методе В. В. Виноградова, столь интересно им иллюстрированном, языкознание плотно спаивается с литературной наукой, — к несомненной пользе последней.

Вполне «лингвистична» статья Л. Якубинского «О диалогической речи». Мы не будем на ней останавливаться потому, что явления берутся в ней под нейтрально-языковым углом зрения, как анализ искусства и психологии некоторых форм речи вообще, — и потому она, по моему убеждению, большой связи с наукой о литературе не имеет.

Особняком в сборнике стоит статья Б. Ларина «О разновидностях художественной речи. Семантические этюды». Лингвистического в ней только и есть, что подчеркнутое понятие семазиологии. В главном же она — призыв к органическому восприятию произведения, к интуиции и т. п. Это вообще — не столько исследование и даже не программа, сколько декларация некоторых общих принципов. Но обоснование их, даваемое автором, нельзя признать достаточным, что тем более досадно отмечать пишущему эти строки, что многие из этих принципов, взятые абстрактно, ему весьма симпатичны. Сильнее всего настаивает Б. А. Ларин на недопустимости дробления поэтического произведения при исследовании, ибо смысл каждого периода уясняется лишь в связи со смежными периодами (стр. 62 — 77). Мысль эта в основе верна; но следует строго различать между механическим «клочкованием» и тем органическим расчленением, которое по природе мысли человеческой неизбежно и нисколько не препятствует окончательной целостной апперцепции. К тому же, все

примеры, приводимые Б. Я. Ларины, неудачны, так как либо неясны, либо неожиданно взяты не из поэтической, а из обывательской речи (напр., из частного письма!). Чрезмерно категорично также отметение генетического подхода; последний полезен хотя бы как средство наведения на верную интуицию. Но желание автора восстановить значение смыслового элемента при анализе произведения заслуживает сочувствия.

Экскурсом в область теоретических воззрений прошлого, с новым пересмотром их, является книга Б. М. Энгельгардта — «Александр Николаевич Веселовский» (Птрг., изд-во «Колос»). Эта вдумчивая работа — первое достаточно широкое подведение итогов делу Веселовского, и если она — не последнее слово о нем, то во всяком случае — значительное приближение к тому. Книга Б. М. Энгельгардта — не столько обстоятельное обозрение трудов покойного ученого (так напр., работы его по итальянскому Возрождению охарактеризованы весьма бегло), сколько попытка вскрыть методологическую доктрину, лежащую в основе их и тем обнаружить их единство. Веселовский, шестидесятник по культуре своей, стремится к открытию общих законов, движущих литературной эволюцией, на подобие законов естественно-научных. Отсюда — отстранение им проблемы личности в творчестве и индивидуального момента в произведении. Значение того и другого не отрицалось им, но они были бесплодны для его построения, шедшего в другом плане. Он неизменно пользовался проекционным методом (термин, заимствованный Б. М. Энгельгардтом у Б. Кистяковского), сводящимся к следующему. Всякое произведение существует целостно лишь в творческом сознании поэта. Подлинный причинный ряд литературной преемственности должен был бы проходить от одного творческого сознания к другому и т. д. Но последние не подлежат научному изучению, ибо восстановить и ощутить их полностью невозможно. Потому Веселовский производил подстановку на место творческих сознаний — фиксированных продуктов («проекций») их, т. е. самих произведений, и вел причинный ряд от одного произведения к другому (или от группы их к группе). На таком проецировании одинаково основано у Веселовского изучение обеих областей, занимавших его: истории литературы и «исторической поэтики». Привлечение во втором случае внеэстетических явлений не было изменой принципу, но диктовалось природой материала (стр. 90—91). Неправильно поэтому видеть здесь у Веселовского изменение воззрений, как казалось А. Евлахову и затем акад. В. Н. Перетцу («От культурной истории — к исторической поэтике»). Зато можно обнаружить иное: уклон к психологизму, наметившийся лишь в позднейшее время, с 90-х годов, и затем усилившийся в связи с занятиями новой литературой и пробужденным ими интересом к личному почину в творчестве

Таковы главные выводы Б. М. Энгельгардта, в общем заслуживающие признания. Но учение его о «проекционном методе» в литературной науке, образующее одну из самых оригинальных частей работы его, вызывает сомнения или, по меньшей мере, требует оговорки. Сам автор, отказываясь утверждать, что метод этот должен быть признан «первенствующим... в истории литературы», полагает, что «в известных условиях, при решении определенных исторических задач он является совершенно незаменимым» (стр. 51). Тут как раз, повидимому, уместно провести различение установок при изучении литературных явлений[1]). При рассмотрении произведений со стороны их литературности (главным образом сюжетного состава, стиля и композиции) приходится работать способом, соответствующим проекционному методу. Но самое понятие «проекционности» здесь, пожалуй, излишне, ибо в таком плане можно рассматривать произведение просто как «вещь», безотносительно от породившего ее авторского переживания; оторвавшись от последнего, оно получает самостоятельную жизнь и действенность, нередко влияя даже обратным путем на дальнейшие создания своего же автора. Но при подходе к поэтическому произведению как таковому (в его несравненной индивидуальности и неразложимой целостности) собственным предметом исследования явится творческое сознание поэта, и замена его фиксированным образом его, т. е. наличным текстом, недопустима; да здесь такая «проекционность» была бы и бесполезна, ибо причинный ряд, в роде эволюции литературных форм и приемов, здесь установить невозможно. Есть, однако, область изучения, в которой применим, и даже обязателен именно «проекционный» метод, правда, в значении, несколько отличном от предлагаемаго Б. М. Энгельгардтом. Это — «поэтика» различных эпох, в смысле некоторых общих идеальных заданий и устремлений, никогда с полной адэкватностью не покрываемых порожденными ими произведениями. Здесь не то чтобы один ряд подставлялся на место другого, но один из них (смена произведений) служит призмой, через которую, словно «в проекции», обнаруживается другой (смена устремлений в поэтике). Любопытно отметить, что Веселовский в своих работах по поэзии исторических эпох (итальянские штудии, Жуковский и т. п.) занимался не столько «историей литературы», сколько именно «историей поэтики».

Параллелью к этой работе является книжка Т. Райнова — «Александр Афанасьевич Потебня» (Ленинград, изд-во «Колос»). Характеристика личности Потебни и его общего миро-

1) Более подробное развитие этой мысли дано мною в статье «Пути и задачи науки о литературе» («Литератур. Мысль». II. Пет. 1923).

воззрения сделана весьма тщательно, но изложение самой системы, будучи весьма ясным, к сожалению чересчур обще и кратко.

Упомянем книгу В. Волькенштейна — «Драматургия» (М., Изд-во «Новая Москва»), не останавливаясь на ней подробно, ибо по характеру своему она более является критической апологией определенной драматургической системы, чем вполне объективными разысканиями. Автор стоит определенно на почве «нормативной» поэтики. Исследуя законы построения того античного и европейского типа драмы, в котором преобладает действие и главным образом игра напряжений воли, («борьба»), он стремится обобщить их, распространив на драматургию вообще. Книга написана довольно «эскизно» и многое словно не договорено; не всегда ясна и терминология автора. Тем не менее, труд В. Волькенштейна, содержащий много интересных и верных наблюдений, в своем роде, в указанном плане, у нас единственный.

Знаменателен выход, после долгого перерыва, нового тома «Вопросов теории и психологии творчества», под ред. Б. А. Лезина (Т. VIII. Харьков. Изд-во «Научная Мысль»). В составе его обнаруживается тот же недостаток, что и в предыдущих томах: разнохарактерность и неравноценность материала. Довольно большая статья А. М. Васнецова (художника) «Происхождение красоты» — чисто любительские размышления, мало интересные. Статьи М. О. Гершензона «Два очерка о Пушкине» и А. Г. Горнфельда «Д. Н. Овсянико-Куликовский и современная литературная критика», при всех их достоинствах не имеют теоретического исследовательского характера. «Отрывки из дневника» В. Г. Короленко (выборка мыслей об искусстве) служат для сборника лишь внешним украшением. Но зато наибольшую часть тома занимает весьма ценная и принципиальная работа (целая «книга в книге»—12 печ. листов) А. И. Белецкого—«В мастерской художника слова». Исходя из некоторых данных психологии творчества и психологии восприятия (гл. I — «О толковании и изучении творческого процесса в поэзии»), автор переходит к аналитическому, а частью историческому обзору форм и приемов: гл. II — «Выбор сюжета», гл. III — «Создание лиц», гл. IV — Изображение внешности лиц» (эта глава написана, под руководством автора, ученицей его М. О. Габель), гл. V — «Речь действующих лиц», гл. VI — «Изображение живой и мертвой природы». Громадная эрудиция позволяет автору привлекать материал из разнообразнейших отделов мировой и русской литературы; весьма ценна попутно приводимая библиография. Вся работа основана на личных наблюдениях, подчас весьма тонких, но написана не вполне систематично: формально-теоретический, исторический и психологический планы нередко перемешиваются, и изложение местами чересчур пространно. Но это объясняется стремлением придать работе определенно популярный характер

«свободных бесед»: она и возникла из общедоступных лекций и бесед. В этом смысле труд А. И. Белецкого может явиться чрезвычайно полезным пособием в качестве введения в изучение истории литературы; но многие места в нем (напр., мысли по морфологии романа) представят ценность и для специалистов. Весьма хотелось бы увидеть его в расширенном виде, изданным отдельной книгой.

Немного замечаний может вызвать книга М. С. Григорьева «Введение в поэтику, часть I» (М. Изд. Думнова 1924). Это — весьма популярное пособие, состоящее в пересказе элементарных ходячих взглядов по вопросам психологии творчества с присоединением простейших сведений по метрике и стилистике. При этом изложение не всегда обладает достаточной отчетливостью, а иллюстрирующие примеры — достаточной убедительностью. Личных сколько-нибудь оригинальных наблюдений и соображений со стороны автора в книге мы не находим.

В заключение, отметим статью В. М. Жирмунского «Задачи поэтики», в сборнике Росс. Инст. Ист. Искусств «Задачи и методы изучения искусств» (Ленинг., изд-во «Academia», 1924), являющуюся расширенной редакцией статьи его под тем же заглавием, напечатанной в журнале «Начала» № 1 (Птрг. 1921). Это — пока единственная у нас, тщательно продуманная и разработанная попытка дать программу и методологию поэтики в соответствии с новыми устремлениями в этой области. Стоя на почве формального изучения, автор (в особенности в этой новой редакции) значительно смягчает такой подход, оставляя просвет для идейной и эстетической интуиции, но не достигая, однако, определенной координации того и другого. — Многое в этой ценной работе представлено очень наглядно и убедительно, многое остается неясным и спорным. Едва ли целесообразно прямое перенесение в поэтику категорий отделов из грамматики: поскольку плоскости, в которых лежат явления языковые и поэтические, для нас не тождественны, и планы изучения их должны быть отличны. Сомнительна плодотворность замены старой диады, «содержание — форма» новою — «материал — прием». Неясно у автора и размежевание между поэтикой и историей литературы (поэзии). Не имея возможности в настоящем отчете подробно остановиться на всех этих вопросах, отсылаю к статье П. Н. Сакулина «К вопросу о построении поэтики» («Искусство», № 1, М. 1923), содержащей ряд интересных замечаний по поводу первой редакции разбираемой работы.

Заканчивая этот обзор, мы должны констатировать большое разнообразие тем, но вместе с этим и большую противоречивость подходов, вплоть до расхождений в основной терминологии. Большая согласованность в работе могла бы быть достигнута объединением в вопросах методологии. Последняя же естественно опре-

деляется воззрением на природу предмета и материала, иначе говоря — теорией поэзии и прозы. Между тем, в этой области истекший год не дал ничего значительного. Ни сторонники так называемого «формального метода», ни представители иных направлений не дали пока прочного обоснования своих подходов, которое явилось бы на смену недавно еще плодотворному, но сейчас уже изжитому ортодоксальному потебнианству. Ответ на эту проблему является научной задачей дня.

А. А. Смирнов.

На полях историко-литературных изданий

(Заметки и поправки).

К ИСТОРИИ ДУЭЛИ ПУШКИНА.

Авторы статей, вошедших в изданный «Атенеем» сборник: «Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина. Б. Л. Модзалевского, Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского. Со снимком с условий дуэли. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии Наук», 1924 г., просят читателей сделать следующие дополнения и поправки в названной их книжке:

1) К стр. 28—29: При указании на то, что автором анонимных писем к Пушкину считали Долгорукова такие близкие поэту лица, как Соболевский и Виельгорский (здесь ссылка на него должна быть исправлена: «Русск. Арх.» 1872 г., кн. I, стр. 204, а не 240), упущена ссылка на мнение еще одного очень авторитетного в данном вопросе человека — друга Пушкина — Раевского (Николая или его брата—Александра): он прямо указал, что автором писем был «Bancal Dolgorouky» (см. статью Б. Л. Модзалевского: Из семейного архива Раевских — «Пушк. и его соврем.», вып. II, 1904, стр. 20; ср. «Архив Раевских», под ред. Б. Л. Модзалевского, т. II, 1909, стр. 323); того же мнения были еще и Н. М. Смирнов и А. О. Россет, подозревавшие, одновременно с Долгоруковым, также и князя И. С. Гагарина («Русск. Арх.» 1882 г., кн. I, стр. 234—248). Следует еще указать, что П. А. Ефремов высказывал А. С. Суворину категорическое свое мнение, будто автором (или распространителем?) анонимного письма Пушкину о рогоносцах был граф С. С. Уваров, мстивший поэту за его стихотворение «На выздоровление Лукулла», при чем Долгорукова Ефремов совершенно обелял, слепо почему-то веря его выраженному в печати опровержению (Дневник А. С. Суворина. Редакция, предисловие и примечания М. Кричевского. Изд. Л. Д. Френкель, М.—Пгр. 1923, стр. 205; ср. Соч. Пушкина, ред. П. А. Ефремова, изд. Суворина, т. VIII, стр. 623). На причастность Уварова к делу о пасквилях намекал однажды и П. И. Бартенев («Русск. Арх.» 1888 г., т. II, стр. 297).

2) К стр. 53: Сколь неясным еще недавно представлялся вопрос о письме, которое привозил Арендт Пушкину от Николая I,

свидетельствует интереснейшая запись в Дневнике А. С. Суворина, который так формулировал 20 мая 1899 г. «слышанное от П. А. Ефремова»: «Что за письмо привозил Арендт Пушкину от Николая? Пушкин прочел его и возвратил Арендту. Письмо до сих пор неизвестно». Предваряя некоторые результаты позднейших разысканий П. Е. Щеголева, он тогда же передавал еще Суворину, что Пушкин не говорил на смертном одре: «Еслиб я остался жив, я весь был бы его», и что когда Жуковского упрекали за эту, придуманную им фразу, он сказал: «Я заботился о судьбе жены Пушкина и детей» (Дневник А. С. Суворина, цит. изд., стр. 206).

3) К стр. 109: Е. В. Пистолькорс умерла не в 1872 году, а в 1842 году.

4) К стр. 112: Здесь, при переверстке набора, выпала целая фраза, вложенная Далем в уста Н. Н. Пушкиной: после слов Пушкина: «Мне остается только — умереть» следует прибавить слова его жены к Далю:

Она: Oh, [не разобр.] [не разобр.]. О какъ я васъ благодарю! Вы усладили последния минуты жизни его — онъ васъ такъ любилъ! О, какъ я васъ благодарю! О тяжко, тяжко — это ужасно — ахъ ужасно!».

5) К стр. 71: Отношение ген.-ад. Адлерберга помечено 5-м, а не 15 ноября.

6) К стр. 15: С мнением П. Е. Щеголева о том, что вопрос об авторах и распространителях анонимных писем не имеет в истории последней дуэли Пушкина никакого значения, не соглашался еще М. А. Цявловский в своей статье о книге Щеголева (см. «Голос Минувшего» 1917 г., № 2).

МНИМЫЕ СТРОКИ ПУШКИНА.

О пяти эпиграфах, намеченных Пушкиным в 1827 г. для «Арапа Петра Великого», впервые сообщил П. В. Анненков (Сочинения Пушкина, изд. 1855 г., т. V, стр. 525—6), текст шестого, пропущенного им, восстановил В. Е. Якушкин («Рус. Стар.», 1884, XI, 335), а приурочение всех их к определенным произведениям и именам завершал уже Н. О. Лернер («Пушкин и его современ.», 1913 г., вып. XVI, стр. 53—56).

Среди строк Аблесимова, Державина, Дмитриева, Боратынского и Языкова особое внимание исследователей должен был привлечь эпиграф, намеченный, очевидно, для третьей главы повести:

...Как облака на небе,
Так мысли в нас меняют легкий образ;
Что любим днесь, то завтра ненавидим...

В. Е. Якушкин, восстановивший эпиграф по рукописи (Тетрадь Моск. Рум. Музея № 2368, л. 1.), не мог указать литературный первоисточник его, а Н. О. Лернер, после стол же тщетных поисков, неожиданно выдвинул гипотезу о принадлежности этих стихов самому Пушкину. Не встретив возражений, он включил эти строки в «новые приобретения Пушкинского текста», данные в последнем томе собрания сочинений Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, под ред. С. А. Венгерова (том VI, Пгр., 1915, стр. 180—181).

«Есть основания — отмечал Н. О. Лернер — считать их принадлежащими самому Пушкину. Подобная мысль была им выражена в «Борисе Годунове»:

...Только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж охладев скучаем и томимся.

Пушкин мог взять эпиграфом и свои собственные стихи. Ближайший пример — четверостишие из «Руслана и Людмилы», поставленное им в начале 4 главы «Арапа Петра Великого». И по мысли и по форме эти величавые три стиха достойны Пушкина».

Это остроумное заключение комментатора было сделано, однако, слишком поспешно.

В сохранившейся в библиотеке поэта (по известной описи Б. Л. Модзалевского — № 448) первой части «Мнемозины», изданной в 1824 г. князем В. Одоевским и В. Кюхельбекером, последний поместил «Отрывок из путешествия по Германии». В письме XXIV, от 13/26 ноября 1820 г., В. К. Кюхельбекер одно из своих замечаний — «Четыре раза Корреджио переменял свое мнение о том, что почитал обязанностию, свойствами, достоинствами великого художника, и каждый раз более приближался к совершенству» — иллюстрировал собственными стихами («Мнемозина», I, стр. 94):

«.....Как облака на небе,
Так мысли в нас меняют легкий образ:
Мы любим и чрез час мы ненавидим;
Что славим днесь, заутра проклинаем!

Аргивяне, дейст. III, явл. 3».

Пушкин, таким образом, в своем эпиграфе точно передал два первых стиха Кюхельбекера и слегка лишь перефразировал остальные (такая же ошибка памяти в эпиграфе «Станционного смотри-

теля», где Пушкин не точно процитировал, как известно, строку из «Станции» кн. Вяземского).

Трагедия «Аргивяне», из которой пока известны нам лишь два «хора» («Соревнователь Просвещ. и Благотвор.», 1825, VI, 301; VII, 101) и «Пролог», напечатанный в той же «Мнемозине», очевидно, очень занимала Пушкина. По крайней мере, в заметках к «Борису Годунову» (Соч. Пушкина. Изд. Акад. Наук, т. IV, стр. 142) он не преминул указать: «стих, употребленный мною (пятистопный Ямб) принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в Аргивянах».

Ю. О.

МОЖЕТ ЛИ БЫТЬ РАСКРЫТ ПУШКИНСКИЙ ПЛАН «ВЛЮБЛЕННОГО БЕСА»?

В своих «Материалах для биографии Пушкина» П. В. Анненков отметил сделанный поэтом «на оборотной стороне стихотворения Под небом сладостным Италии своей карандашный перечет всех драм, написанных им, из которых только половина нам известна; другая или была истреблена автором или изложена вчерне и затеряна потом» [1]). Много лет спустя возвратясь к этому реестру в статье «Литературные проэкты Пушкина», П. В. Анненков с особым вниманием остановился на «заглавиях пьес, навсегда, кажется, пропавших для нашей публики. Таковы заглавия, возвещающие не существующие пьесы: Ромул и Рем, Берольд Савойский, Влюбленный Бес, Димитрий и Марина, Курбский. От замыслов поэта, которые скрывались под ними, не осталось в тетрадях его ни одного клочка бумажки, ни

1) П. В. Анненков, «Материалы для биографии Пушкина», изд. 1855 г., стр. 284—285 (Изд. 1873 г., без перемен, стр. 276—277). Разрешая вопрос о датировке этого «реестра», П. В. Анненков очень осторожно отметил, что он «кажется составлен не только ранее 1830, но даже ранее 1829 года». Описание автографа, предложенное Д. Сапожниковым во «Вновь найденных рукописях Пушкина» («Русск. Арх.», 1899, I, 354) не дало никаких оснований для более точных хронологических выводов, и П. О. Морозов мог поэтому только отметить, что «поэт, видимо, не раз возвращался к этой четвертушке серой бумаги», одна сторона которой была использована для первоначального наброска элегии «Под небом голубым страны своей родной», а другая для перечня драматических произведений, из которых Скупой рыцарь, Моцарт и Сальери, Каменный гость «были написаны в 1830 г., а другия остались совсем не написанными» (Соч. Пушкина, изд. Акад. Наук, IV, 1916, стр. 73—74.),

одного листика, которые способны были бы бросить какой-либо свет на сущность и содержание этих будущих произведений его гения. К немногим из заглавий можно еще подойти с некоторым, правдоподобным изъяснением [Димитрий и Марина, Курбский, Берольд Савойский], но затем остальные драматические очерки, упоминаемые в реестре и не получившие обработки и осуществления при жизни поэта, осуждены навсегда представлять из себя вид молчаливых сфинксов, не отвечающих ни на какие расспросы» [1]). Мы полагаем, что на один из таких «расспросов» отвечает несколько загадочная на первый взгляд Пушкинская программа, опубликованная в 1922 г. в издании Пушкинского Дома «Собрание А. Ф. Онегина» [2]):

Москва в 1811 году.—
Старуха, две дочери, одна невинная другая романическая — два приятеля к ним ходят. Один развратный, другой В. б.
В. б. любит меньшую и хочет погубить молодого человека. — Он достает ему деньги, водит его повсю'ду — [бордель]. Наст. — вдова etc. Ночь. Извощик. молод. челов. ссорится с ним — Старшая дочь сходит с ума от любви к В. б.

В программе этой, как отмечал ее комментатор Н. В. Измайлов, «неясно, что должны обозначать буквы В. б., характеризующие второго из приятелей — рассчетливого искусителя, губящего, ради своих целей, неопытного и легкомысленного («развратного») молодого человека». Однако, вся Пушкинская схема становится легко объяснимой, если мы инициалы В. б. расшифруем как В[любленный] б[ес] — то есть именно то до нас недошедшее драматическое произведение, заголовок которого включен был в опубликованный П. В. Анненковым «реестр». Таким образом, «Влюбленный бес» (возможно, что заголовок этот связан с «Le

1) «П. В. Анненков и его друзья», С.-Пб. 1892, стр. 484—485. Как отмечал здесь П. В. Анненков, при двукратном опубликовании им Пушкинского перечня пришлось опустить названия двух произведений, одно из которых «носило имя Iисус, а другое после него Павел I».

2) Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. Труды Пушкинского Дома при Росс. Акад. Наук, 1922, стр. 147. «Время составления программы — замечает комментатор — определяется запиской, находящейся на обороте листка «Comment faire pour vous trouver? A. Balsch. — по всей вероятности — 1822 год». С датировкой этой, однако, трудно согласиться: если даже связывать записку Балша с Кишиневом (хотя этот Кишиневский знакомый Пушкина мог разыскивать Пушкина в 1826 г. в Москве),— план «Влюбленного беса» мог быть набросан Пушкиным на записке Балша через несколько лет после ее получения, и согласнее с другими данными о хронологии произведений, вошедших в известный реестр, было бы отнести план «Влюбленного беса» к 1826—1828 гг.

diable amoureux» Ж. Казотта, сочинения которого сохранились в библиотеке поэта) явно мыслился Пушкиным в двух планах, — и в будущей драме определенно предусматривалось вторжение фантастического в начальную реально-бытовую канву. Совершенно несомненным представляется также, что некоторые части этой нереализованой поэтом сюжетной схемы оставили все-таки некоторый след в позднейшем его творчестве: так, историко-бытовые контуры «Москвы в 1811 г.» памятны всем по (обозначаемому, как «Рославлев») «Отрывку из неизданных записок дамы. 1811 год», а характернейшие детали фантастики «Влюбленного беса» трактованы в том же аспекте в известном по передаче В. П. Титова «Уединенном домике на Васильевском острове»[1]).

Ю. Оксман.

К ПЕРЕПИСКЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО С Ф. А. БУРДИНЫМ.

Недавно вышла в свет переписка А. Н. Островского с Ф. А. Бурдиным («А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма». Под ред. Н. Л. Бродского, Н. П. Кашина и при ближайшем участии А. А. Бахрушина М. 1923). Переписка эта охватывает 30 лет и имеет исключительно важное значение как материал по истории русского театра.

К сожалению, письма совершенно не комментированы, вследствие чего чтение их представляет значительную трудность. Отсутствие примечаний отразилось и на редакционном труде: допущен ряд ошибок в датировке писем, легко устранимых при учете всех указаний, заключающихся в письмах.

Так, письмо Бурдина № 49, датированное в переписке «Вторник (1864 г.)», очень точно датируется: 20 октября 1864 г. В нем имеются следующие указания: «Шутники немного за держались по случаю болезни Брошель и Владимировой, теперь Брошель поправилась а Владимирова очень плоха и за нее передали роль Федоровой, прошлую неделю играли все твои пьесы: Доходное место, Шутники, Гроза, Тяжелые дни». «Шутники» были поставлены 1-й раз 9 октября, 2-й раз — 13 октября, 3-й раз на-

1) «Сев. Цветы на 1829 г.», проза, стр. 147—217. Ср. Биб. вел. пис. под ред. проф. С. А. Венгерова. Пушкин, VI, Пгр., 1915, стр. 181—194. Детально связь раскрытой нами программы «Влюбленного беса» с «Уединенным домиком» устанавливается в этюде В. Н. Писной, который появится в XXXI—XXXII выпуске сборника «Пушкин и его современники».

значены к исполнению в Мариинском театре в четверг 15-го октября, но по болезни Брошель вместо «Шутников» шла «Гроза». В тот же день в Александринском театре шло «Доходное место». В пятницу 16 октября шли «Тяжелые дни». В 3-й раз шли «Шутники с Брошель и Федоровой, заменившей Владимирову — 20-го октября. «Прошлая неделя» есть неделя с 11 по 17 октября, следовательно письмо, датированное вторником, написано 20-го — в день возобновления «Шутников».

Письмо Островского № 48, датированное неопределенно «октябрь 1864 г.», должно быть отнесено ко времени от 12 до 18 октября, так как в нем Островский отвечает на письмо Бурдина от 10 октября («ты мне пишешь, что 2-м актом я ставлю вас в безвыходное положение» — в письме Бурдина: «Вторым актом ты задал неразрешимую задачу... словом положение безысходное») и на него отвечает Бурдин письмом № 49 («на случай приезда в Петербург — моя квартира к услугам», у Островского: «В декабре буду в Петербурге»).

Письмо Бурдина № 58 датируется не 5 января *1866* г., а 5 января *1867* г. Здесь — простая описка Бурдина, часто датировавшего январские письма прошлым годом. В письме говорится о получении оттисков «Тушина» «у Хана», т. е. у издателя «Всемирного Труда», где «Тушино» напечатано в январском нумере 1867 года.

Письмо № 74 относится не к 1866 году, а к 1863-му. В нем Островский отвечает на письмо № 29 от 9 октября 1863 г. («я велел для тебя переписывать обе пьесы». У Бурдина: «Ради бога вышли скорее Тяжелые дни и Чужую тайну». У Островского: «напишу тебе свои намерения относительно Минина». У Бурдина: «Минин запрещен... Действуй энергически»).

Точно также письмо № 75, отнесенное к 1866 г. написано около 20 октября того же 1863 г. и находится в тесной связи с предыдущим: «Не давай Чужую тайну... В середу (23) я буду в Петербурге и начну хлопотать о Минине»; 23 октября 1863 г. приходилось в среду. На пребывание Островского в Петербурге в конце октября 1863 г. указывает записка Бурдина от 31 октября 1863 г., посланная очевидно по городской почте, или переданная («не можешь ли ты одолжить сто рублей... мне деньги нужны сегодня»).

Письмо № 385 следует печатать не под 8 января 1878 г., а под 8 января 1879 г., так как в нем говорится о постановках «Бесприданницы» (шла 1 раз 22 ноября 1878 г.) и дан отчет о постановках 1878-го года.

Письма №№ 477 и 478 писаны не в январе 1880 г., а в январе 1881 года, так как в них говорится о «Невольницах» (начато в августе 1880 г., окончено 18 октября 1880 г.) и о первой постановке комедии «Блажь» (16 января 1881 года).

Письмо № 565 написано 7 января 1883 г., а не 1882 г., так как в нем говорится о прощальном бенефисе Бурдина (6 января 1883 г.). В 1882 г. Бурдин и не мог писать Островскому такого письма, так как Островский в эти дни находился в Петербурге (см. Горбунов, Полное собр. соч. изд. О-ва Люб. др. письменности, т. III, стр. 441). На это письмо Островский отвечал 11 января 1883 г. (№ 603).

Письма, оставленные без датировки в большинстве случаев легко датируются. Так — письмо № 696 (Москва, 2 декабря) относится к 1875 г., так как представляет собой исполнение обещания, заключающегося в письме № 321 (29 ноября 1875 г.): «Если же мне не будет хуже, я приеду в Петербург непременно, если же боль в горле усилится, то ехать будет значить: убить себя наверное... Через день или два я напишу тебе о состоянии своего здоровья». В письме № 696 Островский извещает о невозможности, вследствие усиления болезни горла, приехать на бенефис Бурдина в Петербург (8 декабря 1875 г. «Волки и овцы»).

Письмо № 698, датированное «Москва 11 октября», писано в 1868 году. Это явствует из сравнения с письмами №№ 127 и 128. В письме № 127 (начало октября 1868 г.) Островский пишет про пьесу «На всякого мудреца...»: «9-го ты получишь пьесу непременно (разве только умру до тех пор) тебе останется три недели, можно успеть без особых хлопот». В письме № 698: «торопиться некуда... Пьеса, во всяком случае, будет в Петербурге в конце этой недели (если не умру до тех пор)». В письме № 128 от 15 октября 1868 г. Бурдин извещает Островского о получении пьесы.

Письмо № 701 (Москва, 25 октября) относится, вероятно, к 1876 году. Бурдин в конце октября торопил Островского с пьесой («Правда хорошо...») к своему бенефису: 31 октября он писал: «дай мне знать немедленно по телеграфу, могу ли я на твою пьэсу расчитывать». Очевидно, Островский после настоящего письма («Теперь сижу день и ночь оканчиваю пьесу. В Питер приеду около 1-го числа, а когда именно, извещу») никаких извещений не слал. Переписывание продолжалось и в начале ноября (см. письмо № 338 от 3 ноября), а в Петербург Островский приехал 7-го ноября.

Письмо № 702 (8 июня) написано в 1875 году, так как является ответом на письмо № 315, 15 мая 1875 г. (Бурдин писал: «В Риме купил для тебя несколько пиэс, которые посылаю тебе... Если удастся я приеду к тебе во 2-й половине июля») Островский в письме № 702 пишет: «я получил книги... Не забудь своего обещания приехать к нам в конце Июля».

Письмо № 703 датируется 21 сентября 1874 г. (подписано просто «суббота»). Пьеса, в которой играли одновременно Бурдин и Самойлов — это «Трудовой хлеб», в «пятиактная пьеса» —

вероятно, проектировавшийся Островским «Скоморох». (см. письма 301, 302 и 304). Письмо это написано вероятно до 24 сентября, потому что в письме от этого числа (№ 304) говорится: «Трудовой хлеб» переписывается в Москве», а в письме № 703 «сегодня я оканчиваю, завтра начинаем переписывать». Так как письмо написано во всяком случае после 8-го сентября (письмо № 302), то оно может относиться к одной из двух суббот 14-го или 21-го. Вернее последняя дата, так как письмо от 24 числа производит впечатление, что пьеса недавно окончена, а в письме Бурдина от 27 сентября нет указаний, чтобы Бурдин получил это письмо (письма из Щелыкова в Петербург приходили на 7-8-й день, т. е. данное письмо, если оно было написано 21-го могло придти только 28-го, 29-го).

Письмо № 704 относится, вероятно к первым числам мая 1868 года. В нем Островский пишет: «сегодня же уезжаю в Щелыково». В Щелыково Островский уезжал обычно около 1-го мая. Письмо, повидимому, — ответ на № 116 от 25 апреля 1868 г., где Бурдин пишет, что режиссер (на место умершего Воронова) «будет назначен в Августе». Перед этим Бурдин писал о своих притязаниях на это место, и просил Островского похлопотать за него (письмо 16 апреля «не худо бы написать тебе к нему — Директору — письмо, жаль будет если из наших рук уйдет дело, которому мы себя посвятили»). Очевидно на это и отвечал Островский — «О деле, которое я считаю общим, я хлопочу. — Я считаю важным, что дело отложено до осени». Первая фраза письма («не сердись на меня, что я не отвечаю ни строчки») — ответ на письмо от 19 апреля («я удивляюсь, что ни на одно из моих писем ты не черкнешь ни строчки»).

Письмо № 705 (Бурдина) относится очевидно к зиме 1881 — 1882 года, когда Островский подолгу жил в Петербурге и участвовал в комиссии под председательством Дзюбина (ср. текст письма: «ты Дзюбина увидишь сегодня в комиссии»). В этой комиссии 5-го ноября Островский читал свою «Записку об авторском праве» (см. Горбунова, т. III, стр. 568).

Записочка № 707 очевидно относится к апрелю 1886 г., когда Островский управлял Московскими театрами, и устраиваясь юбилейная постановка Ревизора (21 апреля). Так как записка подписана «понедельник», то она, вероятно, и послана в день спектакля, когда достать два кресла было делом трудным, по которому Тихонравов не решился «беспокоить» Островского (Н. С. Тихонравов — член репертуарного совета при Островском). Записочка № 706 очевидно относится к тому же времени (к первой половине апреля 1886 г.).

Письмо № 711 правильнее датировать не 1871 годом а 1873-м. «Большая драматическая вещь, но не для сцены» — вероятно. «Снегурочка». Датировка 1871 годом вызвана, вероятно, упоми-

нанием о «Записке», которую отождествили с «Запиской» 1871 г. Но эту последнюю Островский писал по окончании театрального сезона и деятельно переписывался о ней с Бурдиным. Письмо же № 711 написано в разгар сезона и в момент перерыва в переписке («Любезнейший друг, что ты замолчал»). Когда Островский кончил «Записку 1871 г.» (5 мая) он никак не мог писать «кончаю большую вещь», так как ничего большого в это время не писал («Не все коту масленица» окончена 8 апреля, «Не было ни гроша» — 13 ноября). Вопрос об авторских правах не был исчерпан запиской 1871 г. и Островский к нему постоянно возвращался. Мог он писать аналогичную записку и в 1873 г. «Снегурочку» Островский писал в феврале и марте 1873 г. К сожалению от этого времени писем до нас дошло очень мало, и поэтому не представляется возможным точно определить положение письма в переписке.

Менее уверенно датируются письма № 697 и № 700. Они говорят о спешной переписке пьесы для проведения через Театрально-литературный Комитет. Пьеса предназначалась вероятно к бенефису Бурдина (№ 700: я очень беспокоюсь за тебя»). Переписка затруднялась болезнью и утомленностью («Заработался... боюсь, что слягу«). Упоминается Павел Степанович (Федоров, умерший в 1879 г.). Исключая пьесы, обстоятельства проведения которых через Комитет, известные нам, противоречат данным писем, останавливаемся на 3-х пьесах: «Грех да беда» (декабрь 1862 г.), «Снегурочка» (апрель 1873) и «Бесприданница» (октябрь 1878 г.). Но первая шла в бенефис Богданова, а вторая вообще не ставилась в Петербурге, что не согласуется с указаниями письма № 700. Остается «Бесприданница», о которой беспокоился Бурдин (письмо № 420 от 8 октября). Переписывалась она около 18 октября (письмо № 421) и закончена переписка около 25 октября (письмо № 423).

В письме № 422 от 19 октября Бурдин писал, отвечая на «последнее письмо», беспокоился о здоровьи Островского и говорит о необходимости ему отдохнуть. Не является ли письмо № 700 этим «последним письмом»? В таком случае оно послано вслед за № 421 того же 18 октября, может быть в ответ на спешное письмо или телеграмму Бурдина. Это предположение согласуется и со следующим: в письме № 421 говорится: «я напишу П. С. Федорову», в письме № 700: «я вместе с сим посылаю письмо Павлу Степановичу».

Письмо № 697 относится к той же «Бесприданнице» (применение его к «Снегурочке» исключается наличностью письма от 11 апреля 1873 г., не помещенного в «Переписке», напечатанное в «Артисте» 1892 г, № 19 стр. 21, из которого ясно, что «Снегурочка» была отвслана в Петербург в начале недели, дней за пять до рассмвтрения в Комитете, что противоречий данным

письма № 697). В письме № 423 от 25 октября говорится: «пьеса посылается сегодня или завтра, справляйся в конторе», в письме № 697: «посылаю завтра в казенном портфеле... придет в субботу». Отсюда можно предположить, что письмо написано в четверг 26 октября. В субботу 28-го пьеса рассматривалась в Комитете и 22 ноября шла в бенефис Бурдина.

Вот приблизительно все неточности датировки, которые мне встретились в издании. Скажу в заключение, что еще одна черта издания вызывает недоумения: все ли письма печатаются с оригиналов, или в переписку включены также и известные в печати письма, не поступившие в Бахрушинский Музей? Если первое — то досадно, почему для полноты издатели не перепечатали всего, что известно из переписки Островского с Бурдиным, если второе — то почему недостает нескольких писем и не оговорено, что́ именно печатается с оригинала, и что́ перепечатывается? [1]).

Б. Томашевский.

1) В работе над датировкой я неоднократно прибегал к помощи «Трудов и дней А. Н. Островского» Г. Т. Синюхаева, известных мне в корректуре заканчивающегося печатанием сборника Пушкинского Дома: Памяти Островского. Труд Г. Т. Синюхаева будет совершенно незаменимым орудием ориентировки в документах творчества и жизни Островского.

Хроника.

Отделение русского языка и словесности Российской Академии Наук в 1922—1924 гг.

Ученая и издательская деятельность Отделения русского языка и словесности Российской Академи Наук в 1923 и 1924 гг. была сильно стеснена в денежных и типографских средствах. До 1917 года Отделение имело в своем распоряжении 500 печатных листов на год и соответственно с этим количеством располагало своими изданиями, для подготовки же разных изданий оно получало в год до 30 тыс. рублей. Наступившая типографская разруха и сильное сокращение денежных кредитов печально отразились на ученой деятельности Отделения. К 1922 году в складах Академической типографии накопилось большое количество уже отпечатанных работ, частию лишь без нескольких недопечатанных листов, большое количество работ находилось в наборе и недоставало лишь нескольких листов или даже страниц для их выпуска в свет. С 1922 г. усилия Отделения и были направлены на то, чтобы, во-первых, выпустить уже отпечатанные труды, а во-вторых, чтобы докончить печатанием давно начатые. В 1922—1923 гг. Отделение и издало в отдельном виде: 1) 2-й том исследований акад. В. М. Истрина «Хроника Георгия Амартола в древнем славянорусском переводе», 2) проф. А. И. Яцимирского «Библиографич. обзор ветхозаветных апокрифов в славянорус. письменности»; 3) Е. Карский, — Белорусы, т. III, вып. 3, и затем — целый ряд крупных и мелких работ, вошедших в состав 98—99 тт. «Сборника Отделения русского языка и словесности, а именно: 1) В. Рогожин, «Дела Московской Цензуры в царствовании Павла I»; 2) Материалы для изучения великорусских говоров; вып. XI; 3) С Северианов, «Codex Gertrudianus», 4) М. Сперанский, «Девгениево Деяние»; 5) Л. Белецкий, «Литературная история повести о Меркурии Смоленском»; 6) П. Симони, «Задонщина» и «Сказание о Киевских богатырях»; 7) А. Яцимирский, «Описание славянских рукописей в заграничных библиотеках»; 8) С. А. Еремин. Описание Уломского и Ваучского говоров; 9) Ю. В. Петровская, К диалектологии Рязанских говоров. «Известия Отделения» в 1922 г. вышли в составе только одной книжки, а в 1923 г. — в двух, вместо обычных четырех.

В портфеле Отделения лежит до 40 работ, рассмотренных и назначенных к печатанию (более тысячи печатных листов). Новые работы продолжают поступать постоянно, но надежды на их опубликование в ближайшем будущем нет никакой.

Главная работа Отделения происходит обыкновенно в Комиссиях, деятельность которых в 1922—1923 гг. протекала в следующем виде. 1) «Комиссия по составлению Словаря Русского языка», состоящая из 8 членов под иредседательством акад. В. М. Истрина, занималась составлением Словаря на буквы И — Р; в Типографии находится в наборе до 30 листов

(лист содержит 125 тыс. букв). По указанной выше причине, Отделение могло выпустить один лишь (отпечатанный еще до 1917 г.) 1-й вып. 3 тома, на букву И. Помимо отсутствия средств на набор и корректуры, главное препятствие к изданию заключалось в том, что с самого начала, по особому постановлению Академии, Словарь печатался в 5 тыс. экземпляров (обыкновенная норма академич. изданий — 500 экземпляров), в настоящее же время нет средств на приобретение необходимого количества бумаги, а печатать «Словарь» в меньшем количестве на половине издания не представляется целесообразным. Поэтому, для дальнейшего набора не хватает шрифта, а на изготовление стереотипа нет средств. Точно также нет средств и для достаточной оплаты работ по дополнению «Словаря» новым материалом, привлечение которого оказалось существенно необходимым. Если не придет какая-либо помощь извне, то продолжение издания «Словаря» может замедлиться, а может быть на время и совсем прекратиться.

«Комиссия по изданию Сочинений Пушкина» потерпела в 1922—1923 г. сильное крушение. Перед тем в ее составе было четыре штатных Научных Сотрудника, на обязанности которых и лежала главным образом обработка текстов Пушкина и составление к ним примечаний. Но в конце 1921 г. штат Пушкинской Комиссии был упразднен, в результате чего оказалась почти полная приостановка в подготовительных работах по изданию. Кроме того, изучение рукописного материала Сочинений Пушкина привело в последнее время к окончательному заключению, что без предварительного изучения его *во всем объеме* нельзя говорить о вполне научном издании; но для привлечения всего материала необходимо или снятие фотографий с черновых рукописей Пушкина, или длительные командировки для изучения их на месте их нахождения, — главным образом в Москве. Ни на то, ни на другое у Отделения, однако, нет средств. Что касается печатания Сочинений, то оно тормозится, между прочим, и отсутствием бумаги, что в настоящее время отражается на судьбе V, VI и IX томов Сочинений Пушкина, давно и совсем уже готовых к печати. Половина последнего тома отпечатана (под ред. Н. К. Козмина), в 3-х тыс. экземпляров (как ранее вышедшие), но на вторую половину такого же количества бумаги нет. Начавшиеся еще в мае 1923 г. переговоры с Государственным Издательством о передаче издания последнему еще не привели ни к каким результатам. Из-за указанных выше причин приостановилось (на 36-м выпуске) и издание известного сборника «Пушкин и его современники», основанного и редактировавшегося с самого его основания Членом Пушкинской Комиссии Б. Л. Модзалевским.

Возбуждает опасение и судьба монументального издания «Энциклопедии славянской филологии». Насчитывающая уже 8 выпусков, Энциклопедия в 1914 г. приостановилась из-за прекращения сношений с заграничными славянскими учеными. В 1921 г. Польская Академия Наук, отказавшаяся в свое время принимать участие в Русской «Энциклопедии», предложила Отделению передать издание Энциклопедии ей, Польской Академии, указывая на то, что Российская Академия не имеет-де возможности продолжать издание. Но начавшееся-было значительное восстановление научной и издательской деятельности Академии дало основание Отделению сделать попытку к возобновлению «Энциклопедии». Однако, отсутствие средств ставит непреодолимое препятствие к осуществлению этого намерения Отделения.

Такую же приблизительно судьбу испытывает и «Комиссия по научному изданию Славянской Библии». Еще за несколько лет до войны, в Гёттингене было предпринято научное издание греческой Библии, и, так как было известно, что без привлечения славянского текста воссоздание истории греческого текста Библии не может быть представлено в подобающей научной полноте, то гёттингенские ученые обратились к русским с предложением принять участие в работе по изданию. Тогда и возникла особая «Комиссия

по научному изданию славянской Библии», в которой приняли участие почти все русские слависты. Комиссия начала энергично работать, и труды ее членов в первое вреям, хотя и в скромных размерах, оплачивались; в настоящее же время оплата прекратилась, и хотя члены Комиссии продолжают работать по самоотверженной любви к науке, о печатании материалов нечего и думать...

В 1902 г. при Отделении была учреждена «Диалектологическая Комиссия» (в Москве), задачей которой было определение и составление диалектической карты России. Материалом для такой карты должны были служить приведение в известность и систематизация уже имеющихся диалектологических данных. Существенным условием для точности распределения диалектологического материала должны были служить научные командировки хорошо подготовленных лиц в различные местности для собирания нового материала и для проверки различных вопросов и недоумений, возникающих при обработке уже накопленного и вновь присылаемого материала. С этого года, за все большим и большим сокращением кредитов, Комиссия стала получать от Отделения субсидию все в меньшем размере, а научные командировки совсем прекратились. Одно время, в течении 1922 г. и начала 1923 г. Комиссия получала пособие от Главнауки, но в половине 1923 г. постановлением Комиссии Совнаркома субсидирование Комиссии было возложено на Академию Наук. Понятно, что это субсидирование, если оно и будет, может осуществиться лишь в минимальных размерах.

В 1923 г. при Отделении учреждена «Славянская Научная Комиссия». Она должна явиться дальнейшим развитием «Союза Славянских Академий», образовавшегося в 1910 году из Академий — Российской, Чешской, Сербской, Болгарской и Хорватской (Польская Академия отказалась примкнуть к Союзу). Учрежденная «Славянская Научная Комиссия» имеет целью изучение славянства в историческом, литературном, этнографическом, языковом и других отношениях. Как будет осуществляться деятельность Комиссии, — покажет будущее.

В 1923 г. Отделение потеряло двух своих действительных членов: И. В. Ячича (ум. в Вене 5 авг. 1923 г.) и В. С. Иконникова (ум. в Киеве 26 нояб. 1923 г.) и члена-корреспондента Луи Леже (ум. осенью 1923 г.); в состав Отделения избраны: Петр Алексеевич Лавров—академиком по славяноведению (с 1 дек. 1923 г.) и Борис Михайлович Ляпунов—по русскому языку (с 1 дек. 1923 г.); избраны в члены корреспонденты—Павел Никитич Сакулин (Москва), Владимир Иванович Резанов (Нежин) и Андрей Митрофанович Лобода (Киев); провозглашение последних произведено было в торжественном годовом собрании Академии, которое с 1924 г. постановлено приурочить к 2 февраля, — к годовщине основания Академии Петром Великим (25 января ст. ст. 1724 г).

Пушкинский Дом при Российской Академии Наук в 1923 году.

Новый год и даже новый этап в развитии Пушкинского Дома начался в октябре 1922 г., когда, — после долгих ожиданий и усилий, — он получил возможность переселиться в собственное здание — близ Академии Наук и Университета — по Тифлисской улице, д. № 1.

Когда-то, в пору первых официальных шагов в создании Пушкинского Дома (1905—1907 гг.) вопрос о постройке для него отдельного здания с соответствующей планировкой и в определенном, строго выдержанном стиле — был первым вопросом для учредителей Пушкинского Дома. Но проект этот так и остался проектом, несмотря на то, что постепенно из доброхотных пожертвований был составлен и капитал, вполне достаточный для возведения такого здания (свыше 200.000 руб.); найдя себе временный скромный приют в залах Академии Наук, Пушкинский Дом прошел здесь весь пятнадцатилетний путь своего развития и только на шестнадцатом году получил возмож-

ность развернуть свои богатства и свою деятельность в собственном здании. Это был шаг вперед, но он не снял с очереди, а оставил по прежнему открытым вопрос о постройке особого здания для Пантеона русской литературы XIX века или о приведении ныне им занятого здания в соответствующий вид.

Накопленные Пушкинским Домом собрания достигли столь обширных размеров, что в настоящем его помещении развернуть их в постоянную выставку и создать вполне оборудованную лабораторию для научной работы будет возможно лишь при указанной переделке здания. Теперь поневоле приходится разбивать эти две тесно связанные стороны работы Пушкинского Дома: с одной стороны — лабораторную работу, с другой — выставочную. Первая проходит в рабочих комнатах Пушкинского Дома на Тифлисской улице, вторая сосредоточивается в выставочных залах, на улице Халтурина (№ 22), нося характер временный и переменный.

В разрезе такого, сделавшегося естественным, разделения работы Пушкинского Дома приходится обозревать и путь этой работы за 1923 год.

Лабораторный, внутренний труд сосредоточивался главным образом, в Рукописном Отделении Пушкинского Дома, — наиболее богатом.

Отдел иконографии и реликвий вел свою обычную регистрационно-описательную работу, усложненную перевозкой его собраний из Академии Наук в новое знание Дома и задержанную постоянным перебрасыванием материалов этого Отдела в выставочное помещение. К этому надо присоединить и работу по приему довольно многочисленных поступлений 1923 года.

Книжный Отдел, особенно тесно связанный с рукописным, как подсобный, расширился в настоящем году влившеюся в него прекрасно составленною библиотекою б. графини С. В. Паниной; среди книг этой библиотеки много редких экземпляров, в роскошных переплетах: «Круг Чтения» Л. Толстого с автографом автора и т. д.; хороший подбор книг поступил из наследия А. М. Семевской (дочери историка) и Б. Я. Полонского (сына поэта); много книг получено от авторов, от Государственного и различных частных издательств.

Помимо постоянного обслуживания нужд сотрудников Пушкинского Дома и многочисленных занимающихся в нем научных деятелей, помимо приведения в порядок прежних и новых поступлений, — Библиотека провела колоссальную для ее немногочисленного личного состава работу по организации «Выставки русской художественной литературы за революционные годы» (о ней см. ниже).

Обращаясь к Рукописному Отделению, надо отметить ряд особенно ценных поступлений, среди которых следует отметить собрание рукописей Пушкина, и других писателей завещанное Дому покойным Президентом Академии К. Р. (между прочим 12 автографов и альбом Ю. Н. Бартенева с автографом Пушкина), затем альбом Горчаковой с несколькими автографами и авторизованными копиями пьес Пушкина, автограф эпиграммы «Ты хочешь ли узнать моя драгая»..., часть письма Пушкина к жене; наконец, надо думать, что истекающий год окончательно закрепил судьбу Онегинского Музея Пушкина, для приобретения которого командирован был в Париж Хранитель Рукописного Отделения Дома М. Л. Гофман. Затем из других поступлений укажем: автографы С. Я. Надсона (от М. В. Ватсон), автографы А. Н. Апухтина (от вдовы С. С. Татищева) документ о В. Г. Короленко (от Петроградского Бюро Истпарта), стихи К. С. и С. Т. Аксакова (от Н. А. Марковича); записки бар. А. И. Дельвига (от А. С. Мончадского), большое собрание автографов (Гоголь, Тургенев, Островский, Салтыков, Герцен, Щербина, Тургенев и др.), принадлежавшее М. И. Семевскому; несколько историко-литературных документов от С. П. Шестерикова; часть архива газ. «Новости»—от О. К. Перетц; переписку Л. Толстого с А. С. Пругавиным (от Музея Революции); остатки архива В. И. Аскоченского; часть архива Нагеля, сотрудника «Голоса» (письма и стихи П. В. Шумахера, В. Р. Зотова и др.); авторизованную

копию сказки А. М. Жемчужникова «О глупом бесе и мудром патриоте» (от С. М. Шпицера); письма М. Башкирцевой к М. Б. Аничковой (приобр.), письма Д. В. Григоровича к М. П. Боткину (от Н. С. Боткиной); сборник старинных рассказов (от Ю. Г. Оксмана) и др.; наконец,—архив литературно-художественного кружка имени Я. П. Полонского (большая переписка писателей, поэтов, композиторов, музыкантов, критиков, актеров).

Как поступивший вновь материал, так и ранее накопившийся в количестве превышающем несколько сотен тысяч рукописей (одних рукописей Пушкина в Доме около 400 №№, на сотнях листов), требует тщательной регистрации и научного описания. Дело это в большей своей части еще впереди, — вследствие того, что лишь с 1919 года Пушкинский Дом получил свой бюджет и штат, между тем как годы общей экономической разрухи значительно замедлили темп работы. Но теперь, даже при том, очень скромном и отнюдь не достаточном штате, который имеет Пушкинский Дом, — результаты этого подготовительного труда становятся все более и более удовлетворительными (в инвентарь внесено уже 17.000 №№ приблизительно до 600.000 отдельных рукописей). Но возможность отдаться исключительно делу систематизации накопленного Домом сырого материала, столь необходимой для его научной разработки, зависит от многих причин; наибольшим тормазом в этом деле служат причины общеэкономического состояния страны. К работе Рукописного Отделения, как к основе настоящего и, тем более, будущего строительства и развития Пушкинского Дома, — необходимо и наиболее требовательное отношение. В связи с общим направлением науки о словесном искусстве, все ярче определяющемся, как стремление к наибольшей фактичности, — перед таким хранилищем материалов научного изучения, как Пушкинский Дом, стоит сложная задача. Роль, которую он должен играть, — роль научно-исследовательского историко-литературного института при Академии Наук, — вызывает и особенно строгое к нему отношение. Дело это в настоящем году непрестанно двигалось вперед, о чем мы имеем возможность судить хотя бы по тем опубликованным в печати собраниям, которые составлялись по материалам Пушкинского Дома, как в обработке сотрудников всех Отделов его, так и из трудов других научных работников: назовем 1) «Сборник Пушкинского Дома на 1923 год» (Госуд. Изд., Петр. 1922; заключает в себе статьи: «Новинки Пушкинского текста» Б. Л. Модзалевского, «Пушкин и Оленина» Н. К. Козмина; «Новый сборник лицейских стихотворений», Н. В. Измайлова; «Письма бар. А. А. Дельвига к невесте» М. Л. Гофмана; «Автографы басен Крылова в Пушкинском Доме» Л. К. Ильинского; «Неизданные письма Жуковского к Н. И. Гречу» Б. П. Коплана; «Комедия Тургенева «Чужой хлеб» — В. П. Чернышева; «Переписка Тургенева с М. Н. Лонгиновым» С. А. Шахматовой; «Письма И. И. Панаева к М. Н. Лонгинову» Н. В. Яковлева; «Детский рассказ Писарева «Орден горы» Е. П. Казанович; «Из Стасовского архива» — В. Д. Комаровой; «Тургенев и Победоносцев в 1881 г.» Н. К. Козмина; «Из неизданных писем Л. Н. Толстого» — Е. П. Населенко; 2) Литературные портфели I. «Время Пушкина». (Атеней. 1923), с новыми материалами 1810 — 1830 гг. о русских писателях: об С. Т. Аксакове, Пушкине (два письма его), М. В. Милонове, С. А. Соболевском, П. П. Котляревском, Н. И. Гнедиче, Ф. Ф. Кокошкине, Ф. В. Булгарине. А. Ф. Воейкове, В. А. Жуковском, В. К. Кюхельбекере, З. А. Волконской, А. В. Никитенке, С. П. Шевыреве — в обработке сотрудников Пушкинского Дома и под редакцией Б. Л. Модзалевского и И. А. Кубасова. Закончен печатанием большой сборник Пушкинского Дома 3) Памяти Островского (новые тексты Островского, его письма, его биографическая канва) и заканчивается печатанием 4) «Чеховский Сборник» (новые тексты, письма, воспоминания о нем А. Ф. Кони, Т. Л. Щепкиной-Куперник и А. С. Суворина); сданы в печать (в Госиздате) сборники: 5) «Гаршинский» (тексты, письма его и нему, документы о нем и пр.); 6) Салтыковский (собрание писем его и к нему);

приготовлены к печати; 7) Тютчевский сборник (стихи и письма); 8) Подробное описание Майковского собрания рукописей Пушкина и собрания К. Р.; 9) «Временник» Дома за 1916—1922 гг. (тексты Пушкина по новым автографам, письма Жуковского, дневник Н. Н. Пушкиной, новые стихи Полежаева и Апухтина, письма Некрасова, дневник Струговщикова и др.) и ряд других изданий по Пушкину, приурочиваемых к предстоящему в июне 1924 года 125-летию Пушкинского Дома и 25-летия Пушкинского Дома с момента его зарождения в 1899 г. в виде Пушкинской Выставки в Академии Наук, устроенной акад. Л. Н. Майковым и Б. Л. Модзалевским.

Помимо описанных сторон внутренней деятельности всех Отделов Пушкинского Дома, надо отметить еще заботы Дома о так называемых «Пушкинских уголках», — в Псковской губернии, о месте дуэли поэта, о его смертной квартире и о церкви (б. Конюшенной, во имя Спаса Нерукотворенного Образа), в которой было отпето его тело. По первому вопросу Пушкинский Дом организовал при Бюро Краеведения Академии Наук особое совещание и оказал содействие к проведению в жизнь декрета об объявлении заповедными Пушкинского «Михайловского», Вульфовского «Тригорского» и могилы поэта; приняты меры к сохранению остатков небольшого памятника, сооруженного на месте дуэли там в 1899 г. Хлопоты о квартире, в которой умер поэт (Мойка, д. № 12), начатые еще в 1921 г., к сожалению, не увенчались еще успехом, несмотря на все усилия Дома (подкрепленные Бытовым Отделом Русского Музея) и на поддержку Главмузея: дело остановилось из-за отсутствия необходимых средств, — и ныне квартира вновь сдана частным жильцам, а Церковь Спаса, — по разборке и уничтожении части ее имущества, — передана была под клуб конной милиции.

Выставочная деятельность Пушкинского Дома, предназначенная главным образом для широких кругов любителей русской литературы и в то же время представляющая как бы публичную периодическую отчетность Пушкинского Дома, почти не прерывалась в 1923 году. В ней принимали деятельное участие, помимо всех сотрудников Пушкинского Дома, вообще работники науки и друзья Пушкинского Дома.

Выставки эти были следующие: 1) «Книга Пушкина» (с 11 февраля до 25 марта 1923 г.): 2) «Русские писатели в изданиях для детей» (с 11 апреля по 6 мая); 3) «Столетие Евгения Онегина» и, одновременно, 4) «Сороковые годы в русской литературе» (с 6 июня по 18 июля); 5) «Русская художественная литература за революционные годы 1918 — 1923 гг.» (с 16 сентября по 1 ноября).

Первую выставку посетило 550 человек (считая экскурсии), вторую — 724 чел., третью и четвертую — 1300; пятую (считая вечерних посетителей научных собраний при Выставке) — свыше 6000 человек. Прогрессивное увеличение числа посетителей свидетельствует об успехе идеи выставок и о возрастающем интересе к ним учащихся и широких кругов населения. Все выставки были или бесплатные, или с самою ничтожною платою, шедшею лишь на покрытие расходов по организации.

Научных собраний сотрудников Дома в 1923 г. состоялось 25 (от начала собраний в 1921 году — № XXIII — XLVI); на них были доклады: проф. Е. И. Тарасова: «Н. И. Тургенев в сороковые годы»; В. Ф. Боцяновского — «Достоевский и люди сороковых годов»; П. Е. Рейнбота — «Кто та, с которой образован Татьяны милой идеал»; И. А. Кубасова — «Русские писательницы сорковых годов»; Б. Л. Модзалевского—«Новонайденный альбом с автографами Пушкина»; Б. В. Томашевского—«Произведения Пушкина по рукописям собраний Л. Н. Майкова и К. Р.»; С. А. Переселенкова — «Декабристы в поэзии Н. П. Огарева»; В. В. Буша — «Глеб Успенский за работой»; Н. В. Яковлева — «Сонеты Пушкина»; Ю. Н. Тынянова — «Ф. И. Тютчев и его место в русской поэзии»; А. И. Лященка — «Переписка Кулиша с Плетневым 40-х годов»; Б. Л. Модзалевского — «Кто был автор анонимных писем к Пушкину перед дуэлью с Данте-

сом?»; Ю. Г. Оксмана — «Апокрифическое письмо Николая I к Пушкину перед смертью поэта»; В. В. Гиппиуса — «Литературные параллели к комедии Гоголя — Ревизор»; Б. М. Эйхенбаума — «Лермонтов, как историко-литературная проблема»; П. П. Филиппповича—«Запрещенная цензурою статья—Пушкин и Державин — 1830 г.»; Б. И. Коплана—«Жуковский и Вл. Панаев (к истории идиллии)»; проф. А. И. Малеина — «Римская поэзия и русские писатели»; А. П. Семенова-Тян-Шанского — «Гораций в его характерных образцах»; А. С. Долинина — «Новые материалы к биографии Ф. М. Достоевского»; Н. А. Пынина — «Пушкин и русские композиторы» и «Тургенев и русские композиторы»; Д. П. Абрамовича — «Очерк жизни И. С. Аксакова; А. Ф. Кони— «Тургенев и личные о нем воспоминания»; В. И. Чернышева—«История стих. в прозе Тургенева—Порог»; А. А. Гизетти — об И. Ф. Анненском, С. Д. Балухатого о Чехове и др.; кроме того, три вечера Петербургских поэтов, Пушкинский, Тургеневский и Чеховский вечера.

При организации Выставки Русской Художественной Литературы перед Пушкинским Домом стояло задание: показать, во первых, — работы художников слова и историков литературы за революционные годы; затем— представить издательскую деятельность Республики в области художественной литературы, а в частности— дать понятие о всем, что сделано в этой области трудами частных издательств и Госиздата, изданиям которого отведена была отдельная зала; наконец, — сосредоточить всё выдающееся из разбросанной по Республике и за-границей книжной художественной литературы за революционные годы, почти недоступной для интересующихся ею. Таким образом на Выставке все многообразие литературных направлений и исканий предстало воочию и в достаточно-полном виде от юга Республики до ее севера, от далекой Сибири до западных окраин и—насколько возможно—из зарубежных стран.

Под Выставку отведено было 7 зал, в которых и расположены были по отделам представленные экспонаты.

Но все многообразие представленных экспонатов, даже при постоянных дежурствах сотрудников Пушкинского Дома, очень мало говорило пришедшим на Выставку рядовым (не специалистам) посетителям и экскурсиям, — и главным образом для них Пушкинский Дом организовал ряд докладов и литературных вечеров. За все время Выставки были прочитаны в выставочном помещении следующие доклады на темы, поясняющие собранный на Выставке материал: И. А. Кубасова—«Обзор Выставки «Русская Художественная Литература за революционные годы 1918—1923»; Н. В. Измайлова — «Обзор Пушкинианы за 1918 — 1923 гг.», показанной на Выставке», и его же: «Критический обзор Пушкинианы за последнее пятилетие»; П. Н. Медведева — «Обзор витрин, посвященных А. Блоку и литературе о Блоке 1918—1923 гг.»; проф. Л. К. Ильинского—«Русская поэзия в периодической печати за последние годы»; П. Н. Медведева — «Ближайшие перспективы Русской литературы»; Вс. А. Рождественского — «Петербургская школа молодой русской поэзии»; О. И. Капицы — «Новейшее течение критики в детской литературе»; С. Я. Маршака — «Репертуар детского театра»; Б. Л. Модзалевского — «Об автографах Пушкина, приобретенных Пушкинским Домом за последнее пятилетие»; П. М. Устимовича — «Пушкинские уголки»»; П. А. Груздева — «О поэтах Петербургской школы».

На литературных вечерах выступали сами поэты, читавшие свои произведения.

Выставка и попутные информационные доклады и вечера, посвященные Русской литературе последних лет, — были первым опытом трудов Пушкинского Дома в области литературы XX века. Удача этого первого опыта ставит перед Домом новое задание в его выставочной деятельности. Это — организация в конце каждого года отчетной выставки по Русской художественой литературе.

Работа Музея в отчетном году, кроме устройства второй очередной

выставки, охватившей период сороковых годов и юбилейной Выставки «Евгения Онегина», а также сотрудничества с Книжным Отделом Пушкинского Дома в устроенных им за истекший год трех книжных Выставках, состояла в инвентаризации и систематизации музейных собраний Пушкинского Дома, а также в работах по устройству музейного отдела в доме № 1 по Тифлисской улице.

Переходя к поступлениям, обогатившими в истекшем году Музей Пушкинского Дома, прежде всего следует отметить передачу Конференцией Российской Академии Наук в Пушкинский Дом свыше пятидесяти портретов масляными красками и нескольких бюстов членов закрытой в 1841 г. Российской Академии и других знаменитых писателей, которые образуют в Музее особый зал предшественников Пушкина. Далее следует ряд предметов, поступивших в Дом из Петербургского Отделения Государственного Музейного Фонда, с редким благожелательством относящегося к задачам Дома и к его работе. Среди них прежде всего следует отметить чугунную статуэтку Пушкина (работы Теребенева), портреты масляными красками И. И. Мятлева, М. Н. Муравьева, Никиты Муравьева, гр. Е. П. Ростопчиной, графини Сегюр, Сушковых, гр. Ростопчиных, князя П. М. Волконского, а также ряд портретов лиц, имеющих отношение к эпохе Пушкина и к последующим периодам русской литературы. Кроме того из Музейного Фонда поступила художественная старинная мебель XVIII и XIX веков, а также люстры эпохи Екатерины II и Александра I. От Музея Революции поступил портрет друга Пушкина П. В. Нащокина, работы Мазера. От 15 участка Городской Милиции — бюст Д. И. Фонвизина. От частных лиц за отчетный год поступили: от В. Охочинского — доска с именем Пушкина, по преданию, — висевшая на двери его квартиры; от Е. Г. и Б. А. Койшевских — чернильница, подаренная Пушкиным баронессе Е. П. Вревской, и шкатулочка, принадлежавшая ей-же; от семьи поэта Я. П. Полонского ряд портретов и бюстов писателей — в том числе И. С. Тургенева, Н. Н. Карамзина, А. А. Фета, С. В. Ковалевской, Н. А. Некрасова, А. Н. Островского, самого Я. П. Полонского и других, а также ряд картин работы Я. П. Полонского и семейных портретов работы, Чумакова и других художников и предметов, принадлежавших ему; от О. К. Перетц, рожд. Нотович, — бюст О. К. Нотовича, работы П. Я. Гинцбурга; от И. Ф. Якимова — портрет масляными красками В. И. Аскоченского, от О. П. Ковалевской — несколько портретов П. М. Ковалевского и его родных, от Л. А. Нагель — бронзовый бюст А. А. Краевского, работы Антокольского и портреты его масляными красками; от Н. Н. Чибисова — летучий листок о памятнике Крылова. Кроме перечисленных предметов, от различных лиц поступил ряд других пожертвований, состоящих из бюстов, портретов и различных реликвий, имеющих отношение к истории Русской литературы второй половины XVIII и всего XIX века.

Заканчивая обозрение деятельности Пушкинского Дома за 1923 год, необходимо признать год этот — годом вступления Дома на более широкий путь деятельности — по сравнению с предыдущими годами. Пушкинский Дом силами своих организаторов и сотрудников сделал большое дело. В дальнейшем темп развития этого учреждения зависит от поддержки его начинаний государственной властью и обществом. Эта поддержка победит те, часто непреодолимые препятствия, которые приходится встречать Пушкинскому Дому на его трудном пути сохранения и исследования памятников новой Русской литературы и ознакомления широких кругов населения с произведениями Русского художественного слова и с его деятелями и исследователями.

В истекшем учебном 1922—1923 г. в **Петроградском Университете** читались по истории русской литературы следующие общие курсы: Древняя литература — Д. И. Абрамович, Русская литература XVIII в. — Л. К.

Ильинский Русская литература XIX в. — С. А. Адрианов, Народная словесность и методология литературы — В. Н. Перетц. Курс поэтики вел В. М. Жирмунский, а специальные курсы и практические занятия распределены были следующим образом: историография русской литературы — Д. И. Абрамович, история русской критики — Л. К. Ильинский. Русская беллетристика 20-х годов — Б. М. Эйхенбаум, Русская литература XVII в.—В. В. Буш, Русская лирика начала XIX стол. — Ю. Н. Верховский, Русский богатырский эпос — А. Д. Александров, Поэтика натуральной школы — В. В. Виноградов.

Научная жизнь Университета протекала главным образом в Научно-Исследовательском Институте имени А. Н. Веселовского, членами и соотрудниками которого являлись почти все профессора и преподаватели Университета. В заседаниях Института русской словесности посвящены были след. доклады: В. М. Жирмунский — Рифма в былине, Б. В. Казанский — «Обрядовое начало в поэтике Веселовского», Н. С. Державин «К лит. деят. Климента Словенского», Д. К. Петров—«Ранние годы А. В. Сухово-Кобылина», В. В. Буш — «Глеб Успенский в последние годы творчества». В ознаменование столетия со дня рождения А. Н. Островского Институт организовал торжественное заседание, в котором прочитаны были след. доклады: Д. К. Петров — «Значение Островского», Д. И. Абрамович «Островский в русской критике», Л. К. Ильинский «Исторические драмы Островского».

Историко-литературный **кружок имени Пушкина** при Научно-исследовательском Институте (б. Пушкинское Общество при Петроградском Университете) в 1922—1923 академическом году имел 18 заседаний, в которых читались и обсуждались следующие доклады: «Опыт эстетико-лингвистического истолкования стихотворения Пушкина «Когда для смертного умолкнет шумный день» Л. В. Щербы; Неизданное произведение Гончарова «Необыкновенная история» — Д. И. Абрамовича; «Исповедь Ставрогина в связи с композицией романа «Бесы» — А. С. Долинина; О стихотворении Пушкина «Памятник». По поводу взглядов М. О. Гершензона—А. А. Смирнова; «Поэзия Анны Ахматовой» — В. В. Виноградова; «Техника комического у Гоголя — А. Л. Слонимского; «Исторические песни о Скопине Шуйском» — А. А. Шилова; «К теории сюжетосложения» — Л. П. Якубинского; «Язык лирики» — Б. А. Ларина; «Основные черты творчества Л. Андреева» — И. М. Андреевского; «Глеб Успенский по неизданным материалам» — В. В. Буша; «Историческая поэтика А. Н. Веселовского» — Б. М. Энгельгардта; «Сюжет и композиция «Бедных людей» Достоевского в связи с вопросом о поэтике натуральной школы» — В. В. Виноградова; «Форма и содержание в искусстве слова» — С. А. Алексеева; «Генезис романа Достоевского «Подросток» — В. Л. Комаровича; «Семантические наброски о поэзии Ан. Ахматовой» — В. В. Виноградова.

«Общество изучения художественной словесности» учреждено было 27 апреля 1921 г. при Российском Институте Истории Искусств и возникло, несомненно, в силу той же потребности, которая вызвала и создание Разряда Истории Словесных Искусств в составе Института полугодом ранее. Это была все настоятельнее ощущавшаяся новым поколением историков литературы потребность в научной организации, могущей объединить и развивать исследовательскую работу в новой области, которая представлялась передовому научному сознанию центральной, если не единственной областью изучения литературы, именно, в области изучения художественных форм и техники искусства слова. Деятельнейшим организатором как факультета, так и Общества, и бессменным руководителем их с первых же дней существования являлся проф. В. М. Жирмунский.

Общность школы главных участников и пропагаторов новых идей,

подготовленная совместной работой в Пушкинском Обществе при Петербургском Университете и еще более в «Обществе Изучения Поэтического языка», обусловила вполне органически и в деятельности Общества, как и в программе факультета, ограничение исследования русской, преимущественно новой (19-го века) литературой и углубление формального анализа в теоретическом направлении: живой материал художественного слова рассматривался, как проблема поэтики.

В первый год существования деятельность Общества привлекла почти все молодые силы, интересы которых лежали в этой области, будучи почти единственной возможностью подобного объединения, в особенности важной при издательских трудностях того времени. В настоящее время значение этой деятельности усугубляется тем влиянием, которое она оказывает на многочисленных сотрудников и слушателей Института,

За два с половиною года своего существования Общество имело свыше сорока заседаний, посвященных обсуждению прочтенных в них докладов, а также ознаменованию двух годовщин основания Общества и, наконец, памяти Ал. Блока, Достоевского и Некрасова.

Из прочтенных в этих заседаниях докладов и речей чисто теоретический характер имели: Б. М. Эйхенбаума, «Поэтика Потебни в ее приложении к истории литературы» и «Лингвистика и эстетика» (дальнейшая критика системы Потебни); В. Э. Сеземана, «Об образовании поэтического языка»; В. М. Жирмунского, «Композиция лирического стихотворения», Б. В. Казанского, « роблема синкретизма»; А. А. Смирнова: «Введение в науку о литературе»; Л. П. Якубинского, «Понятие поэтического языка»; Ю. Н. Тынянова, «Проблема стихотворной семантики»; Б. В. Томашевского, «Проблема стихотворного ритма»; С. И. Бернштейна, «Методическое значение фонетического изучения русской рифмы» и К. А. Шимкевича, «Система поэтики»,—а также в значительной степени, хотя с преобладанием сравнительно-исторического анализа материала: Б. М. Эйхенбаума, «Мелодика русского лирического стиха» (с последовавшим по выходе его в свет отдельной книгой критическим докладом В. М. Жирмунского на ту же тему); Ю. Н. Тынянова, «Ода и элегия» и «Достоевский и Гоголь» (Фома Опискин и Переписка с друзьями. К теории пародии); В. М. Жирмунского, «О рифме». Критике текста и рукописной традиции посвящены были доклады: Б. В. Томашевского, «Текст Каменного Гостя» и «Майковское собрание рукописей Пушкина»; М. Л. Гофмана, «Первая глава науки о Пушкине» и «Египетские Ночи»; Г. И. Чулкова, «Новые материалы о Тютчеве»; С. Д. Балухатого, «История текста Иванова»; Н. В. Яковлева, «Сонеты Пушкина» и К. К. Истомина, «Стилистические судьбы комедии «Недоросль». Сюда же можно отнести и сообщение П. Н. Медведева «Отзывы Блока о молодых поэтах (из неизданных материалов)».

Формальному анализу (специального характера) посвящены были доклады: Б. В. Томашевского, «Ритмические наблюдения над текстом Пиковой Дамы» и «Пятистопный ямб Пушкина»; Д. К. Петрова, »Из области испанской метрики» (в связи с вопросом о стихотворных переводах с испанского); Л. В. Щербы, «Опыт лингвистического анализа стихотворения (Воспоминание Пушкина»; С. И. Бернштейна «Голос Блока»; а также В. В. Виноградова, «Сюжет повести Гоголя «Невский проспект» и «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»; А. А. Гизетти, Композиция романа «Холодный Дом» Диккенса, и В. М. Жирмунского, «Поэтика Блока». Более общий, литературно-исторический характер имели доклады: В. В. Виноградова, «Юношеские произведения Достоевского и натуральная школа»; Ю. Н. Тынянова, «Блок и Гейне»; Е. С. Кулябко, «Элементы романтического пейзажа»; Н. А. Котляревского, «Некрасов»; В. П. Адриановой-Перетц — «Карамзин в истории русского литературного языка»; А. И. Белецкого, «Эпизод из истории русского романтизма» (Русские писательницы 30—60 гг.);

С. Д. Балухатого, «Путь Чехова к новой драме»; К. А. Шимкевича «Некрасов и Пушкин», В. М. Жирмунского, «Байронические поэмы в русской литературной традиции» и Б. М. Эйхенбаума, «Поэтические приемы Некрасова», «Лермонтов, как историко-литературная проблема» и «Проза Лермонтова». Особняком стоит речь Б. М. Энгельгардта в заседании памяти Достоевского 20 XI 1921 г.; «Религиозная эволюция Достоевского».

Русское Библиологическое Общество в 1923 году по прежнему проявляло широкую деятельность. К этому году Общество переработало свой Устав, приспособив его к условиям современности и энергично готовилось к предстоящему в 1924 году двадцатипятилетию своего учреждения. Научная работа Общества в этом году выразилась только в заседаниях: издательская его деятельность, к сожалению, прекратилась по условиям чисто-материальным.

Заседания Общества по прежнему происходили раз в каждые три недели и посвящены были следующим докладам: «О Драматическом Вестнике» (С. А. Красильников), о Библиотеке и архиве Строгоновых (А. А. Введенский), Форматная расстановка книг в древне-русских библиотеках (Н. Н. Зарубин); Малоизвестный журнал 60-х гг. (Н. П. Вишняков); Библиография драмат. произведений кн. Шаховского (Е. М. Гаршин); Раритеты из Библиотеки Томского Университета (А. И. Милютин); Книги в произведениях Ан. Франса (Е. Г. Шульц), А. Н. Веселовский, как библиограф (П. К. Симони); «Принадлежат ли Рукописи из зеленого портфеля А. П. Полежаеву»? (Г. В. Нцкольская); Записки ген. А. В. Богдановича (Д. И. Абрамович); К пребыванию Бальзака в России (Н. Г. Богданова). Первые постановки пьес А. Н. Островского (П. П. Гнедич); Библиотека Чехова (С. Д. Балухатый); «Из переписки Булгарина» (А. И. Ляшенко).

В этом году Библиологическое Общество понесло тяжелую утрату: 4 октября 1923 г. безвременно скончался Секретарь Общества А. С. Поляков. Исключительно его энергии Общество обязано тем, что и в самые тяжелые годы оно не только могло аккуратно собираться, но даже выпустить ряд специальных изданий. Так, была выпущена однодневная газета «Достоевский», большой сборник «Sertum bibliologicum» в честь Президента Общества А. И. Малеина, начал выходить и журнал «Библиографические Листки» (№ 1—3) Русского Библиологического Общества. Первое заседание после его смерти было отменено, а следующее — 26 октября — было всецело посвящено его памяти. На нем произнесли речи: А. И. Малеин (А. С. П., как секретарь и член Рус. Библ. Об-ва), Л. К. Ильинский (А. С. Поляков), П. Н. Шеффер (Театральный Музей и А. С. П.). В. В. Познанский (А. С. П.—как заведующий Библиотекой русск. драмы), И. А. Кубасов (А. С. П. и Пушкинский Дом), В. Н. Княжнин (Литературный кружок А. С. Полякова). Воспоминаниями о Полякове поделились: П. П. Гнедич, А. А. Усачев и В. Ф. Боцяновский.

Московское Общество Истории Литературы в 1922—1924 г.

Деятельность Общества Истории Литературы в 1922—1924 годах сосредоточилась на литературе русской, в объеме всех периодов ее развития и в разностороннем освещении специалистов по фольклору, языку, искусству, историографии, философско-публицистической критике. Руководимое акад. М. Н. Сперанским, Общество, как и в предыдущие 10 лет, не переставало черпать новые силы, широко вовлекая в круг своих интересов и заслуженных специалистов, и начинающих научных работников.

В области устной поэзии интересы членов Общества имели возможность проявиться ко всем главнейшим ее видам. Так, Е. Н. Елеонская обследовала заговоры от ураза, т. е. поранения деревянным оружием и деревьями; А. М. Смирнов предложил схематиче-

ский обзор новых сказок о мачехе и падчерице. Проблема древнейшего церковно-дружинного эпоса Руси нашла себе разработку в докладах Б. М. Соколова — «Песнь о Ярославе I», и Н. П. Сидорова — «К вопросу о Добрыне-Змееборце». Б. М. Соколов имел в виду вторую часть дух. стиха об Егории Храбром, представлявшую, по мнению докладчика, некогда самостоятельную песню, содержание и смысл которой освещается памятниками древнейшей русской литературы: символика песни вполне в духе церковно-книжных образов эпохи утверждения христианства. Исторически под Егорием следует видеть Ярослава I — Георгия. Их тождество подтверждается историческими намеками стиха, а также лепным изображением Ярослава (на шиферной доске Дмитриевского монастыря в Киеве), где он представлен всадником, побивающим змия, рядом с конным же изображением св. Георгия Победоносца. — Н. П. Сидоров, продолжая труды В. Ф. Миллера и А. В. Маркова, попытался наметить среду, в которой могли слагаться сказания, подобные былинам о Добрыне Змееборце. По отношению к Добрыне, это была среда церковно-дружинная, по всей вероятности новгородская, славившая его жизненный крестильный подвиг. Пусть в крайне искаженном виде, но былины все же вернее сохранили идеализированную правду об исторической роли Добрыни, чем Летопись с ее политическими и династическими тенденциями.

Часть устно-поэтичееого материала вошла, как всегда и ранее, в доклады по древней русской литературе. Так, духовный стих о Борисе и Глебе составил тему одной из глав обширного доклада С. А. Бугославского; на основании хронологии текстов книжного источника, референт, между прочим, приурочил сложение духовного стиха ко времени не старше второй полов. XV в.

Серия докладов по литературе богомильства, читанных С. В. Шуваловым, пополнилась его сообщением «Летописная легенда о сотворении человека». Докладчиком было определено, что легенда эта образовалась на финнской почве из соединения пришлой богомильской антропогонии с туземными представлениями о сотворении человека; существуя рядом устно, она подверглась влиянию другой антропогонической легенды — о порче диаволом тела Адама, в результате чего создался особый вид летописной легенды, бытовавший устно и дошедший в мордовском пересказе. Вопросов поэтического стиля в древней русской литературе касались С. К. Шамбинаго («Средневековый поэт») и А. Д. Седельников («Из области литературного общения в нач. XV в.: Кирилл тверской и Епифаний «московский»). Первый попытался восстановить облик Даниила Заточника, как поэта. Текст моления Даниила, судя по лучшим спискам (Унд. и Толст.) не оставляет сомнений в том, что оно есть поэтическая апология автора перед князем Ярославом Всеволодовичем; написанное местами под сильным влиянием Псалтири, оно по стилистической обработке — типичное средневековое просительное послание, каких не мало было в византийской литературе. Ближайшим образом Моление тяготеет к литературной манере Феодора Продрома, поэта эпохи первых Комненов, при чем некоторые совпадения выражений позволяют думать, что Даниил знал Продрома непосредственно, без каких-либо промежуточных памятников. — Доклад А. Д. Седельникова находился в связи с читанными в Обществе (1920 г.) рефератами А. И. Некрасова и А. С. Орлова. Докладчик, заново пересмотрев вопрос об авторе Послания к другу Кириллу и не найдя препятствий отождествить его с Епифанием Премудрым, подтвердил этот вывод, во-первых, стилистическим анализом Послания параллельно епифаниевским житиям, и во-вторых, доказательством принадлежности автору Послания также и того «Предисловия» к житию Тверского великого князя Михаила Александровича, старший вид которого читается в составе IV-й Новг. летописи. Благодаря «Предисловию» Епифаний Премудрый оказывается причастным областной литературе Твери, а стилевая связь «Предисловия» с Посланием восходит к интимному общению Епифания и Ки-

рилла — к одной и той же категории зрительных образов («палатное письмо» знаменитого современного художника Феофана Гречина). — Тому же влиянию изобразительного искусства на литературу посвятил свой доклад А. И. Некрасов, сообщивший об одном из художественных образов Максима Грека: по наблюдениям над раккурсом, как мерой пространственных отношений в искусстве, описание Максимом Греком скорбной женской фигуры (по имени «Василия»; символ русского царства) навеяно реминисценциями из области итальянской живописи раннего Возрождения. — К работам В. Ф. Ржиги по литературной деятельности Ермолая-Эразма (сред. XVI в.) примкнул доклад его, посвященный Повести о Петре и Февронии муромских. Здесь была прослежена литературная история повести и установлены четыре редакции повести: первая, известная в двух вариантах, созданная в сред. XVI в. Ермолаем - Эразмом; вторая XVII в., третья и четвертая — XVIII. — С докладом по XVII в. выступил С. В. Бахрушин, изложивший, по сыскному делу 1629—1632 гг., тяжбу мангазейских воевод: Андрея Фед. Палицына (племянник известного Авраамия П.) с Григ. Кокоревым. Личность первого из них докладчик выдвинул, как чрезвычайно типичную для нарождающейся в XVII в. новой русской интеллигенции; помимо того, тяжба воевод имеет и литературно-фольклорное значение, вскрывая, какого рода чтение владело умом тогдашнего передового человека и давая, между прочим, любопытную запись заговоров, наиболее старую из всех известных. — Вопрос о так называемой Иоакимовской летописи был развит, на основании новых данных, в сообщении С. К. Шамбинаго. Докладчик нашел в рукописях б. Синод. Библиот.'и Моск. Румянц. Музея близкое соответствие отрывку, напечатанному Татищевым и приписанному им же еп. Иоакиму Корсунянину († 1030). В действительности этот отрывок совпадает с начальной (неизд.) частью текста III-й Новг. летописи, т. е. свода известий преимущественно церковного характера. Приписка в конце списков Синод. и Румянц. о постановлении новгородским митрополитом Иоакима (1673 г.) выясняет традицию, упорно говорившую об участии какого-то Иоакима в новгородском летописании. — А. И. Соболевский предложил анализ нескольких мест Начальной летописи, читаемых по спискам летописей неодинаково, мотивировав первоначальные чтения (краду, вин. ед., в рассказе о погребальном обычае Радимичей, Вятичей и Северян; вълѣзуть в легендарном рассказе ап. Андрея о новгородских банях; кавкасиискыя горы рекъше Угърьскыя во вводной геоэтнографической статье Повести временных лет).

Новая русская литература в 1922—1923 акад. году была представлена докладами по Тредьяковскому, Гоголю, Лермонтову, Островскому, Достоевскому, Тургеневу и Чехову. — Сообщение о В. К. Тредьяковском сделал Н. Н. Русов, давший, вместе с характеристикой Тредьяковского, исторический очерк его реабилитации, как ученого и как поэта. Стилю и эстетике Гоголя посвящены были сообщения Ф. В. Буслаева. — Доклад С. В. Шувалова о рифмах в «Демоне» Лермонтова был посвящен статистическому учету и описанию разного рода категорий и фактов (строфических, грамматических и эвфонических), относящихся к Лермонтовской рифмовке. — Интерес к Островскому, очень заметный в Обществе и за все прошлые годы, сказался и теперь в сообщениях Н. П. Кашина («Доходное место Островского на немецком языке»; «Островский в карикатуре и пародии») и Н. М. Мендельсона («Островский и Шевырев»). В последнем докладе обследовано влияние, оказанное на молодого драматурга Шевыревым, а также дано по новым материалам освещение личности Шевырева, как публициста. — В. Е. Чешихин-Ветринский сообщил о новых письмах Ф. М. Достоевского из собрания Росс. Истор. Музея. Связь между материалом писем и романами Достоевского («Вечный муж» и «Житие великого грешника») такова, что разъясняет его композиционную манеру — вносить в фабулу романа куски грубой, пережитой автором реальности. — «Один из художественных

образов в творчестве Тургенева» — «образ воды», проследила в своем докладе Л. В. Крестова (Голубцова).

Восприятие жизни в виде водяной текучести для Тургенева глубоко автобиографично; оно эволюционировало от мотивов радостного осознания всюду разлитой жизни — в годы молодости Тургенева — к пессимизму, опирающемуся на сознание, что все в мире текуче, преходяще. Из литературных параллелей к Тургеневу, в области «образа воды», докладчица всего ближе поставила Шопенгауэра и Тютчева. — Два реферата, прочтенные Е. Н. Коншиной, разрабатывали творчество Чехова. В первом из них были рассмотрены годы перелома в Чеховском творчестве (кон. 80-х годов); далее докладчица остановилась на редакторских приемах Чехова, на характере изменений, вносимых им при переработке своих произведений.

Второй доклад был занят неизданным материалом записных книжек писателя, относящихся к 90-м—900 годам; располагая здесь рядом черновых сюжетных набросков, докладчица коснулась техники развития их в рассказы.

Особо должны быть, наконец, отмечены информационные сообщения В. Ф. Ржиги «Из поездки летом 1922 г. в Петроград», Н. Л. Туницкого «Научная жизнь Киева в последние годы» и доклад Ф. Г. Пономарева, посвященный «Основным предпосылкам исторической поэтики Александра Веселовского».

Связав позицию Веселовского — методолога с проблемой кризиса методологического натурализма, как этот последний вскрылся в неокантианском движении и, в частности, у Риккерта, докладчик вскрыл эволюцию взглядов А. Н. Веселовского «на основе безоговорочной веры в спасительность и силу истори ческого метода в деле решения теоретических и практических задач поэтики».

А. Седельников.

Историко-литературная работа в Харькове.

Историко - литературная работа в Харькове ведется очень ограниченным кругом лиц, связанных либо с Институтом Народного Образования, либо с научно-исследовательской кафедрой истории европейской культуры — и за 1922 — 1924 гг. в ней можно отметить немного событий. Изредка собиралась историко-литературная секция Научного Общества, где за истекшее время были прочитаны, между прочими, следующие доклады: Д. К. Зеленина «Деревенская публицистика» (о современной частушке), Е. Г. Кагарова, «О ритме художественной прозы» (напечатан в уже прекратившемся журнале «Наука на Украине»), А. И. Белецкого «Достоевский и натуральная школа в 1846 г.» (напечатан там же), М. О. Габель «Петербург Достоевского», З. С. Ефимовой. «О композиции Маскарада Лермонтова», М. П. Самарина «Евгений Онегин» и др. Особые заседания были посвящены творчеству Пушкина, Тургенева (доклады М. П. Самарина, А. И. Белецкого и Н. И. Сырокомской), Островского (доклады А. И. Белецкого и З. И. Чучмарева) и памяти скончавшегося осенью 1922 года профессора Н. Ф. Сумцова. Из книг ист.-лит. содержания, напечатанных и приготовленных к печати в Харькове, можно назвать: «Поэтику» Мюллера-Фрейфельса (пер. И. Я. Каганова и Э. Паперной, под ред. А. И. Белецкого), «Вопросы теории и психологии творчества», ред. Б. А. Лезина, новый 8-й том (статьи А. М. Васнецова, «Происхождение красоты», М. О. Гершензона «Два очерка о Пушкине», А. Г. Горнфельда «Д. Н. Овсяико-Куликовский и современ. литер. критика», А. И. Белецкого «В мастерской художника слова» и Отрывки из дневника В. Г. Короленко), «Очерки методологии литературы» А. П. Машкина (с марксистской точки зрения: напечатано частями в журналах; готовится к выходу отдельною книгой), «Историческую Поэтику» Е. Г. Кагарова (в издании Гос. Изд. Украины; сдана 1-я часть, около 7 печатных листов), Сборник памяти В. Г. Короленко (статьи харьковских, а также москов-

ских и петербургских авторов). В издательстве «Пролетарій» подготовляются к печати: 1) Словарь русской литературы (справочное издание по образцу малых немецких справочников Тейбнера; составители — И. Я. Айзенштокъ и П. Я. Каганов, ред. А. И. Белецкий) и 2) полное (первое) издание «Дневников» Тараса Шевченки (на русском языке), под ред. И. Я. Айзенштока. Продолжается работа по изданию сочинений А. А. Потебни (ближайшие томы — этнография и фольклор и теория поэзии).

Госиздатом Украины выпущена, в переводе неизвестного, под ред. Р. Пельше, известная книга Гирна «Происхождение искусства». Проф. П. Г. Риттер приготовил к печати и сдал Госиздату свой перевод старо-индийского авантюрного романа Дандина «Похождения десяти юношей»: он же работает над переводом поэм Калидасы (одна из них «Облако Вестник» в пер. проф. Риттера напечатана еще в 1914 г.).

Никаких журналов и сборников, где могли-бы печататься статьи ист.-лит. содержания, в Харькове не выходило. Программа Института Народного Образования отводило скромное место ист.-литературным курсам, распределенным между профессорами А. И. Белецким и Н. П. Жинкиным; история всеобщей литературы не читалась, семинары отсутствовали (недостаток восполнен отчасти «практикумами» педагогического уклона, руководимыми Г. В. Прохоровым и М. О. Габель). Специальных курсов не было: как обязательные курсы, читались «Социальные основы языка и литературы» и «Историческая поэтика».

Небольшой кружок под руководством Г. В. Прохорова работал над изучением Достоевского.

Группа «аспирантов» литературной секции научно-иссл. кафедры истории европейской культуры, собираясь еженедельно, вела коллективную работу по вопросам методологии и теории литературы и предприняла другую — по всестороннему анализу «Преступления и Наказания».

Историко-литературная работа в Киеве.

Историко-литературными изучениями в Киеве занимаются два общества — «Историко-литературное Общество» (при ВИНО им. Драгоманова) и «Історично літературне товариство» (при 1-м Отделении Всеукраинской Академии Наук). Первое за истекший академический год собиралось редко (доклады: С. В. Савченко «Пушкин и французская элегия», Б. В. Нейман «Тургенев и Чехов», О. Ф. Бурхардт,—Поэзия Рильке, Б. А. Навроцкий—«К методологии истории литературы». Оживленнее протекала работа в украинском ист.-лит. обществе. Ряд докладов был посвящен юбилеям и годовщинам — Короленка (доклады С. Ефремова «Короленко и Украина», П. П. Филипповича «Короленко в украинских переводах), — Коцюбинского (Н. К. Зеров, «Коцюбинский и Чехов», С. Ефремов, «Новые биографические материалы о Коцюбинском»), Шевченка (А. М. Лобода, «Шевченко и русская литература», П. П. Филиппович, «Интерес Шевченка к Барбье и Беранже», М. М. Новицкий, «К истории текста Кобзаря» и др.).

Кроме того был прочитан ряд докладов по истории украинской литературы и вопросам методологии литературы: Б. В. Якубский, «Социологич. метод в истории литературы» (выш. отд. в укр. изд. «Слово»), А. К. Дорошкевич, «Тип лишнего человека в укр. литературе», П. П. Филиппович, «Композиция «Ориси» Кулиша (Навзикая и Орися), М. Н. Марковского, «Новые материалы о «Панасе Мирном» и др. Продолжало свою работу и Общество им. Нестора-летописца, отпраздновавшее весной 1923 г. 50-ти летний юбилей, но историко-литературные исследования в сферу его интересов не входили.

Изучение народной словесности шло в развивающей энергичную деятельность Этнографической Комиссии при ВУАН (во главе акад. А. М. Лобода); в ней — ряд докладов В. П. Петрова, посвященных общим вопросам фольклора, П. Н. Попова—«Война и революция в Украинской народной поэзии», С. А. Красильникова — «Об источниках Собрания Украинских

песен Гоголя», П. П. Рулина «Украинская песня в старинных песенниках» и мн. др.

В высшей школе — в Институте Народ. Образ. им. Драгоманова — историко-литературные курсы представлены были в 1923—1924 г. след. образом: Историю русской литературы акад. А. М. Лобода и проф. С. П. Маслов, украинской лит. М. Н. Марковский, П. П. Филиппович и А. К. Дорошкевич; зап.-европейской, — проф. И. В. Шаровольский и С. В. Савченко, Поэтика — Б. В. Якубский, методология литературы—А. А. Назаревский.

ВИНО откликнулось на юбилей Островского, организовав торжественное заседание (с докладами А. М. Лободы, П. П. Рулина, Б. В. Неймана). Были также в ВИНО заседания, посвященные Шевченку, Драгоманову — обширный зал (б. Университета) был всегда переполнен.

Значительно хуже обстояло дело с печатанием историко-литературных работ. На русском языке уже несколько лет ничего в Киеве не появлялось. На украинском вышла II — III книга «Записок історично-філологичного відділу» ВУАН, печатается IV книга (статьи о Шевченко, Котляревском, Кулише, памятниках древней украинской литературы и др.), приготовлено к печати полное собрание сочинений И. П. Котляревского, готовится полное критически проверенное издание сочинений Т. Шевченка (большую работу над текстами проделал М. М. Новицкий) и сдан в набор «Шевченковский сборник». Отдельно, кроме работы Б. Якубского о социологическом методе и его-же «Науки віршування», вышла только монография акад. Крымского о Гафизе (на укр. яз.) и С. Ефремова о Коцюбинском. С конца 1923 г. приступлено к изданию небольшого (два листа петита) специального журнала «Бібліологичні Вісти», вышедший первый номер которого заключает в себе интереснейший библиографический и историко-литературный материал. Приготовлена к печати книга В. П. Петрова о философе Сковороде, В. В. Мияковского—о 60-х годах в Украинской литературе и общественности. Готовится монография Б. Якубского о Лесе Украинке (Полное Собрание Сочинений ее, наконец, выпускает «Книгоспілка»), печатаются очерки Н. Зерова по истории Украинской литературы.

Историко-литературная работа в Одессе.

Внешние условия для развития в Одессе в 1922—1924 г. научной работы в области истории русской литературы оказались еще более неблагоприятными, чем в предыдущие годы блокады, интервенции, голода, разрухи и самых острых моментов гражданской войны. Старые ученые общества — Общество Истории и Древностей, Историко-Филологическое Общество, Общество Изучения Искусств и Библиографическое, — работавшие, хотя и с перебоями в 1920—1921 гг., к весне 1922 уже фактически перестали функционировать. Полиграфические возможности как ученых обществ, так и высшей школы еще раньше сведены были к нулю и определились только выпуском в свет полтора года печатавшегося (на средства собранные, главным образом, подпиской среди местных научных и школьных работников) второго тома Записок Одесской Высшей Школы, посвященного 30-летию ученой деятельности проф. Б. М. Ляпунова. На частные же средства особой брошюрой на украинском языке выпущены были речи «Памяти Г. С. Сковороды» (1722—1922) следующего содержания: М. И. Гордиевский «Теоретична философия Г. С. Сковороды», А. В. Музычка «Поэтична творчість Сковороды», П. А. Бузука «Мова и правопыс в творах Сковороды» и С. С. Дложевского «Плутарх в листуванни Сковороди» (отрывок из монографии «Сковорода и Мурет», в которой проф. С. С. Дложевским устанавливается, между прочим, что 1) до сих пор ошибочно приписываемое Сковороде стихотворение «Ad. Gerardium» принадлежит перу Мурета, 2) стихотворение «In Natalem Iesu» является украинским переводом стихотворения Мурет того же названия, 3) стихотворение Сковороды «О каморка...

одному вместна» и «О селянский милий покою», считавшиеся до сих пор двумя произведениями, оказываются двумя частями перевода Муретовского же стихотворения «Ad. Gerardium»). Что касается Одесского отделения Укргосиздата, прежде, как известно, уделявшего некоторое внимание теоретическим и историческим исследованиям в области гуманитарных наук, то случайными новыми руководителями его в 1922 — 1923 г. историко - литературные издания систематически исключались из производственных планов, и лишь благодаря юбилею Островского проведен был в печать специальный сборник под ред. проф. Б. В. Варнеке «А. Н. Островский. 1823—1923». (З. Г. Чумарев «Социально-экономический момент в произведениях Островского», Б. В. Варнеке — «Стиль Островского», М. П. Алексеева «Пейзаж и жанр» А. М. Де-Рибас «Свои люди — сочтемся», Н. П. Кашин «Тип искателя богатых невест в драмах Островского» и ряд интересных материалов, обнаруженных об Островском в местных архивах и собраниях»).

Одесский Высший Институт Народного Образования, впитавший в себя по ликвидации летом 1920 г. Новороссийского Университета историко-филологический и физико-математический факультеты последнего, не мог в силу крайне неблагоприятных внешних условий развернуть широкой научно - исследовательской работы, организовать и регулировать которую, по планам Наркомпроса УССР должны были особые научные институты в каждом из быв. университетских центров Украины. В виду того, что открытие научно-исследовательских кафедр в Одессе искусственно тормозилось местной администрацией, коллективная проработка очередных историко-литературных проблем и специализация начинающих исследователей в области теории и истории литературы контрабандно проводились в некоторых семинариях высшего типа, да в оживленно работавшем кружке бывших аспирантов — «Среды» (из докладов, прочитанных здесь, особенного внимания заслуживают: «Проблемы изучения Бестужева - Марлинского» — М. П. Алексеева, «Литер. деят. Веневитинова» и «Отцы и дети у Островского» — В. В. Стратена. «История Божеского и Человеческого Л. Толстого» — С. Брейтбурга, «Мемуарная традиция о пребывании Пушкина в Одессе» — Г. Сербского, «Сатиры на клир» — Н. Н. Виркау). Историко-литературные курсы в 1922—1923 г. распределены были в Одесской Высшей Школе следующим образом: история античных литератур — проф. Варнеке Б. В. и проф. Дложевский С. С.; история западно-европейских литератур — проф. Лазурский В. Ф. и проф. Мандес М. И.; методология и история др.-рус. лит. — проф. Потапов П. О.; история новой русской литературы, источниковедение и историогр. новой русской литературы — проф. Оксман Ю. Г.; история украинской литературы, этнография и фольклор — проф. Волков Р. М. и преп. Музичка А. В.; история славянских литератур — проф. Бузук.

Пушкинский семинарий, руководимый проф. Ю. Г. Оксманом, третью годовщину своего существования, совпавшую со столетним юбилеем пребывания Пушкина в Одессе, ознаменовал подготовкой к печати особого Пушкинского Сборника, в состав которого вошли следующие специальные работы: 1) Г. П. Сербский — Неизвестные автографы Пушкина 1823 — 1824 г. 2) Ю. Г. Оксман — Итоги и проблемы изучения Пушкина в Одессе. 3) М. П. Алексеев «Пушкин и гр. Воронцова». 4) Г. П. Сербский — Последняя командировка Пушкина (к истории высылки поэта из Одессы). 5) С. М. Брейтбург — «Записки А. О. Смирновой, как источник свидетельств о творчестве Пушкина». 6) И. С. Зильберштейн — «Послания Пушкина к кн. Горчакову». Юбилейные Пушкинские дни вызвали к жизни в Одессе особую Пушкинскую Комиссию (с известным ревнителем «Старой Одессы» А. М. Де-Рибасом во главе), которая, предполагая войти в самую тесную связь с Пушкинским Домом при Рос. Акад. Наук, поставила себе целью собирание, научную разработку и популяризацию всех материалов, относящихся к пребыванию Пушкина на Юге России. Приурочив к 30 июля ст. ст. 1924 г.

(столетняя годовщина высылки Пушкина из Одессы) осуществление широкой программы Пушкинских торжеств, Комиссия в 1923, озаботилась организацией особого заседания «Памяти Пушкина» в Доме Ученых, предоставлением материалов и статей для специального Пушкинского номера Литерат.-Худож. Приложений к Одесским Известиям (№ 1084, 15 июля 1923 г.), проведением Пушкинских дней в школах и клубах и пр. культурно-просветительных организациях, обновлением мраморной доски у дома, где жил поэт в Одессе и украшением памятника Пушкину на Приморском Бульваре. Работа популяризационная предшествовала, таким образом, работе научно-исследовательской, но, можно надеяться, что и последняя развернута будет в ближайшее же время, хотя бы в тех рамках, которыми строго ограничила свои задания новая Пушкинская организация.

СОДЕРЖАНИЕ.

стр.

Пушкин. Новые тексты.
Примечания Б. Л. Модзалевского, Н. К. Козмина и Ю. Г. Оксмана 5

М. О. Гершензон. Пушкин и Батюшков 25

Н. К. Пиксанов. Софья Павловна Фамусова (Творческая история образа) 37

П. Н. Сакулин. Еще «О образах» 72

Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов, как историко-литературная проблема 79

В. Л. Комарович. «Мировая гармония» Достоевского . . 112

Д. Н. Нечаева. Из ранних лет Достоевского 143

А. А. Смирнов. Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии 151

На полях историко-литературных изданий (заметки и поправки).
1. К истории дуэли Пушкина 163
2. Мнимые строки Пушкина — Ю. Г. Оксмана 104
3. Восстановим ли план «Влюбленного Беса?»—Ю. Г. Оксмана. 166
4. К переписке А. Н. Островского с Ф. А. Бурдиным. — Б. Б. Томашевского 168

Хроника — Историко-литературная работа Петрограда, Москвы, Киева и Одессы.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА Общественных Наук Академии наук СССР

М 12

«АТЕНЕЙ»

Историко-Литературный Временник

Предварительный список лиц, изъявивших готовность участвовать в «Атенее»

Абрамович Д. И., Адрианова В. П., Александров А. Д., Алексеев М. П., Балухатый С. Д., Белецкий А. И., Беляев М. Д., Бельчиков Н. Ф., Бернштейн С. И., Блок Г. П., Бонди С. М., Бродский Н. Л., Бычков И. А., Буш В. В., Бухгейм Л. Э., Верховский Ю. Н., Виноградов В. В., Волков Р. М., Вишневский М. С., Выгодский Д. И., Гершензон М. О., Гизетти А. А., Гиппиус В. В., Горчинский П. А., Гофман М. Л., Гросман Л. П., Грот К. Я., Грузинский А. Е., Гудзий Н. К., Гутьяр Н. М., Державин Н. С., Долинин (Искоз) А. С., Истрин В. М., Измайлов Н. В., Ильинский Л. К., Жирмунский В. М., Казанович Е. П., Кашин Н. П., Кони А. Ф., Козмин Н. К., Котляревский Н. А., Комарович В. Л., Каренин В., Клеман М. К., Княжнин В. Н., Красильников С. А., Кубасов И. А., Ларин Б. А., Лазурский В. Ф., Лобода А. М., Любимов С. В., Лященко А. И., Максимов (Евгеньев) В. Е., Малеин А. И., Мняковский В. В., Мокульский С. С., Нечаева В. С., Николаев А. С., Назаренко Я. Я., Ольденбург С. Ф., Переселенков С. А., Перетц В. Н., Петровский М. А., Пиксанов Н. К., Покровская Е. Б., Потапов П. О., Прохоров Г. В., Розанов И. Н., Рулин П. И., Резанов В. Н., Садовской Борис, Сакулин П. Н., Седельников А. Д., Семенников В. П., Слонимский А. Л., Смирнов А. А., Соколов Б. М., Соколов Ю. М., Сербский Г. П., Сперанский М. Н., Срезневский В. И., Страттен В. В., Спиридонов В. С., Тамамшев А. А., Томашевский Б. В., Тынянов Ю. Н., Утевский Л. С., Филиппович П. П., Фомин А. Г., Цявловский М. А., Шилов А. А., Шимкевич К. В., Шервинский С. В., Шувалов С. В., Щеголев П. Е., Энгельгардт Б. М., Эйгес И. Р., Эйхенбаум Б. М., Яковлев Н. В.

Печатается книга третья

Издательство «АТЕНЕЙ»
Ленинград, просп. Володарского, 28
Москва, Петровка 7, кн. склад «МАЯК»