

чтобы затем, используя ее как инструмент познания действительности, прийти к философскому материализму.

Все это относится и к Лермонтову. Увлечение идеалистическими философскими системами — неотъемлемая черта «лермонтовского времени». Об отражении этого увлечения в творчестве поэта весьма доказательно писали в свое время В. Асмус¹ и Н. Бродский².

В книге же Т. Ивановой стремление сделать из Лермонтова материалиста, атеиста, сторонника крестьянской революции — иногда принимает парадоксальные формы. Не решаясь отрицать, что в лермонтовской лирике все же имеются религиозные образы, она истолковывает их весьма своеобразно. Так, о стихотворении «Ангел» Т. Иванова пишет: «Существенно отметить, что песню, которую поет ангел, Лермонтов первоначально назвал «сладкой». «Сладкую» на «тихую» было изменено позже. Ангел отравляет душу мечтой о небе, своей «сладкой» песней и, покинув ее на земле, заставляет там томиться и страдать. Эпитет «сладкую» наводит на мысль о Жуковском. Ангел — обманщик, как «поэт-лжец», о котором писал Карамзин, как сам Жуковский пленительной «сладостью» своих стихов отравляет душу несбыточной мечтой о райском блаженстве. Таков смысл этого стихотворения, ничего общего не имеющего с мистикой и религиозностью» (стр. 314). Не знаем, имеет ли стихотворение «Ангел» что-либо общее с «мистикой и религиозностью», но что приведенное нами рассуждение ничего общего не имеет со смыслом стихотворения «Ангел» — очевидно для каждого, кто читал это произведение Лермонтова.

Дух методологического эксперимента можно обнаружить в каждой из работ, о которых идет речь. Но у Е. Михайловой этот эксперимент всегда плодотворен, ибо всегда историчен. Что же касается Т. Ивановой, то даже наиболее любопытные ее наблюдения (а они есть в книге) повисают в том безвоздушном пространстве между Радищевым и Чернышевским, куда она помещает Лермонтова, изъав его из «земной» среды 30-х годов со всеми ее противоречиями.

И хочется надеяться, что мысль наших лермонтоведов в будущем избереет не соблазнительно легкий путь ненужного приукрашивания Лермонтова, а трудную и ответственную дорогу изучения его творчества в связи с неповторимыми особенностями «лермонтовского времени».

Е. ПУЛЬХРИГУДОВА

НОВАЯ РАБОТА О ЧЕХОВЕ*

Антон Павлович Чехов] не любил современную ему литературную критику. Более чем кто-либо другой из русских писателей, он был непонят и оболган ею. Нет нужды вспоминать сейчас чудовищные по своей несправедливости «легенды» о чеховской бесстрастности и безыдейности, о глубоком пессимизме чеховского творчества, о том, что он якобы являлся «певцом хмурых людей», «певцом безвременья» и т. п.

¹ В. А с м у с, Круг идей Лермонтова, «Литературное наследство», М. 1941, т. 43—44.

² Н. Б р о д с к и й, М. Ю. Лермонтов. Биография, т. 1, М. 1945. См. также его статью «Философские основы поэзии Лермонтова», «Литература в школе», 1941, № 4.

* Г. Б е р д н и к о в, Чехов-драматург, изд. «Искусство», Л.—М. 1957, 246 стр.

Советские литературоведы, особенно в послевоенные годы, много сделали для разоблачения этих измышлений. Все чаще появляются книги, содержащие плодотворные попытки смыть ложные напластования с облика писателя, прояснить подлинное лицо Чехова — художника страстного, борющегося, демократичного, гуманного, беспокойно ищущего, тоскующего о лучшем будущем.

К числу таких новых книг о Чехове относится и труд Г. Бердникова «Чехов-драматург». Тема эта уже разрабатывалась в современном чеховедении. Наиболее полным исследованием в этой области была до сих пор книга В. Ермилова «Драматургия Чехова». Работа Г. Бердникова во многом близка ей. Авторы обеих книг трактуют Чехова как художника большой социальной темы, поднимающего в своем творчестве основные вопросы современной жизни. Исследователи борются за «своего Чехова», отвергая и критически переосмысливая множество ложных традиционных представлений. И у В. Ермилова и у Г. Бердникова драматургия Чехова рассматривается в тесной связи с чеховской прозой. Есть здесь, наконец, и неизбежные в таких случаях совпадения — переклички в оценках и отдельных суждениях. И все же, разумеется, это разные книги, каждая из них по-своему обогащает наши представления о драматургии Чехова, углубляет наше проникновение в замыслы писателя.

Краеугольным камнем исследования Г. Бердникова явилась справедливая мысль о том, что «простота и будничность изображаемого не только не мешали, напротив — помогали Чехову поднять важнейшие социальные вопросы своего времени. Характерная особенность творчества Чехова в этот период (речь идет о середине 90-х годов. — *И. П.*) состоит в том, что он умеет взять, казалось бы, первый попавшийся ему в глаза жизненный факт и подать его так, что в нем, как в капле воды, оказываются отраженными какие-то существенные черты, характерные для всей современной ему действительности» (стр. 92).

Углубленный анализ таких драматических произведений, как «Чайка», «Дядя Ваня», а затем «Три сестры» и «Вишневый сад», раскрывает и доказывает эту действительно важнейшую особенность творчества зрелого Чехова.

Так, к примеру, «Чайка» в трактовке автора является не только «мудрым откликом Чехова на серьезнейшие споры о путях развития русского театра, более того — русского искусства в целом», но и оказывается «художественным средством выражения авторского протеста против уродующих условий бытия, средством вынесения приговора самой действительности» (стр. 113).

Убедительно раскрывается в книге также и необходимая для верного понимания Чехова мысль о последовательной и страстной борьбе писателя с ложными идейными течениями современной ему общественной жизни, о разоблачении им «толстовства с его идеей нравственного самоусовершенствования, непротивления злу насилием, призывом к опрошенчеству (разумеется, в книге говорится и о том, что Чехов отдал известную дань толстовству. — *И. П.*), народничества с его идиллическими представлениями о мужике и русской деревне, либерально-культурнического течения с его теорией малых дел, буржуазно-прогрессивистских течений с их плохо замаскированным воинствующим индивидуализмом и антидемократизмом» (стр. 188).

Прослеживая идейную эволюцию писателя, Г. Бердников отнюдь не пытается как-то «улучшить», «революционизировать» Чехова. Исследователь видит противоречия чеховского творчества, видит известную ограниченность его в основном разоблачительной, ниспровергающей деятельности. И в то же время — в книге это подчеркнуто со всей определенностью — глубокая неудовлетворенность существующим,

чеховское «Нет, больше жить так невозможно!», чеховские мечты о лучшем будущем, бесспорно, оказывали на общество революционизирующее воздействие, пробуждая святое недовольство жизнью и стремление радикально переделать ее.

В этой связи интересно поставлен в книге вопрос о положительном герое в творчестве Чехова вообще и в его драматургии в частности. Нигде не отождествляя Чехова с его героями, автор показывает, что симпатии писателя всегда бывают отданы людям недовольным, неудовлетворенным враждебными им жизненными условиями. «Уже в «Чайке», — пишет автор, — становится несомненным, что хотя чувство неудовлетворенности жизнью и не исчерпывает тех требований, которые предъявляет Чехов человеку, однако [наличие его у действующего лица является тем начальным критерием, который только и дает основание отнести это лицо к числу «чеховских», тех, кто может рассчитывать на ту или иную долю авторского сочувствия и симпатии» (стр. 147).

Герои зрелого Чехова, отмечает автор, в его драматических произведениях всегда как бы проходят проверку жизнью, проверку «их сил и возможностей перед лицом действительности» — и именно в этой проверке выявляется истинная ценность человека. Поэтому одной из любимейших героинь писателя была скромная Нина («Чайка») — женщина, вышедшая победительницей из схватки с жизнью, поэтому же Чехов осудил потом в «Трех сестрах» своего Вершинина с его бесплодным философствованием, туманными мечтами о постепенном общественном прогрессе и при всем том — с полнейшей жизненной беспомощностью...

В итоге своего исследования автор приходит к плодотворному, на наш взгляд, выводу о том, что «в своем творчестве Чехов опирался на мысли и чаяния простых русских людей. Это были представители самых различных профессий и сословий, люди, весьма далекие от революционного авангарда города и деревни, лишенные пока что сколько-нибудь определенных политических идеалов, а подчас даже самой мысли о какой бы то ни было борьбе. Эти люди все больше и больше проникались мыслью, что дальше так жить нельзя, что жизнь непременно должна быть изменена. И хотя сами они были далеки от мысли о революции, но их чаяния и стремления могли быть в русских условиях решены только революционным путем» (стр. 204—205).

Основные положения книги, о которых говорилось выше, относятся, таким образом, не только к драматургии Чехова; и в этом — также одно из достоинств работы, которая тем самым, по существу, перерастает пределы исследования, посвященного частному вопросу, и приобретает более широкое значение для понимания творчества писателя в целом.

Читатель найдет в книге обстоятельный, подчас оригинальный и острый анализ больших и малых пьес Чехова, получит представление о творческой эволюции Чехова-драматурга и о некоторых характерных особенностях его подлинно новаторской драматургической системы.

Так, в частности, интересно говорит Г. Бердников о «подтексте», «двуплановости» как об одной из важнейших особенностей чеховской драматургии. «Действие, — пишет автор, — происходит в обычных бытовых условиях, которые порождают бытовые, на первый взгляд ничего не значащие разговоры. Однако все эти обычные разговоры, помимо своего первого плана — участия героев во внешнем сценическом действии, имеют еще и второй план — оказываются соотношенными с внутренним миром героев, с их основной лирической темой, постоянно сигнализируют о ее наличии» (стр. 137).

Обычные разговоры переходят в иной, сокровенный план, свидетельствуя о постоянной внутренней сосредоточенности героев на своих основных мыслях и переживаниях. При этом, как отмечает автор, подобной дуплановостью речи, лирическим подтекстом наделяются обычно далеко не все чеховские герои. «Таким духовным богатством обладают отнюдь не все персонажи. Часть из них не только лишена этого чувства неудовлетворенности, но и вообще не склонна задумываться над чем-нибудь сколько-нибудь серьезно. Такие герои чеховских произведений не имеют своей лирической темы, находятся вне общей лирической атмосферы пьесы, более того, составляют тот контрастный фон, который подчеркивает и помогает понять значение духовной сосредоточенности других действующих лиц» (стр. 224). К таким героям, по мнению исследователя, относятся Серебряков, Мария [Васильевна], Кулыгин, Соленьий, Наташа и некоторые другие. Отсутствие [подтекста] в речи действующих лиц всегда у Чехова является свидетельством их ограниченности, духовного убожества.

Отмечает автор и ряд других характерных особенностей чеховской драматургии. Однако следует сказать, что последняя глава книги «Традиции и новаторство в творчестве Чехова-драматурга» оставляет все же чувство известной неудовлетворенности. Здесь подводятся некоторые итоги сказанному, однако полное представление о драматургическом новаторстве Чехова как о целостной системе читатель не получит. По-видимому, причина этого кроется в том, что вопрос о любых традициях, как и о любом новаторстве, может быть в полную меру выяснен лишь при рассмотрении разносторонних творческих связей того или иного писателя. Здесь же такие важнейшие темы, как «Чехов и Тургенев», «Чехов и Островский», «Чехов и Горький», хотя и ставятся, но решаются бегло, декларативно и потому — при многих верных и интересных отдельных наблюдениях — все же недостаточно доказательно.

Кроме того, здесь сказывается, очевидно, и то, что автор книги, являясь историком русской литературы, а не театра, почти оставил в стороне вопрос о сценической интерпретации драматических произведений Чехова. Это оговорено во введении к книге, и по существу против этого трудно возражать. И все же, думается, полностью понять новаторскую сущность чеховской драматургии без анализа сценической жизни чеховских пьес трудно, здесь неизбежны просчеты и недоговоренность.

И еще один упрек приходится адресовать автору: книга, посвященная Чехову написана очень не по-чеховски — тяжело, сухо, неизящно.

«Характерной особенностью драматургической структуры «Иванова» является центростремительность» (стр. 60); «Развенчание Чеховым «жертв» действительности, которое приводит к осложнению драматических лирических тем, объективно приобретающих в большей мере, чем в предшествующих произведениях, трагикомический характер, и давало основание Чехову, с одной стороны, утверждать, что он написал пьесу с настроением «мрачнее мрачного», а с другой, что «Три сестры» — это комедия» (стр. 172); «Особенности характеров действующих лиц оказываются неотделимыми от специфических особенностей важных этапов общественно-исторического развития России, одновременно и объясняются этими особенностями и как бы иллюстрируют их» (стр. 184); «Вот почему Чехов, между прочим, подчеркивает всю легковесность чувств Раневской к своему вишневному саду, а Гаева, несмотря на его склонность к высокопарным и прочувствованным разглагольствованиям, почти вовсе лишает увлечения красотой своего имения» (стр. 189) и т. п.

Нетрудно заметить, что в этих высказываниях заключаются симпатичные и верные мысли. Но разве можно *так* писать о Чехове?

И все же, несмотря на указанные недостатки, книга Г. Бердникова во многих отношениях заслуживает внимания и будет с интересом встречена читателем.

И. ПИГЛЯР

ПЕРЕВОД ИЛИ ОРИГИНАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ? *

Первая публикация древнерусской переводной повести об албанском национальном герое Георгии Кастриоте, более известном под именем Скандербега, вводит в научный оборот одно из интереснейших произведений, посвященных выдающимся историческим деятелям средних веков. В XV веке борьба албанского народа под водительством этого талантливой полководца была важнейшим фактором, обеспечившим отпор агрессии турок, рвавшихся в Западную Европу. Естественно, что образованные русские люди интересовались ходом этой борьбы, во многом напомилавшей события, происходившие на Руси в период татаро-монгольского ига. К тому же в XVII веке, первыми годами которого мы склонны датировать появление в России повести о Скандербеге, Москве приходилось отражать частые набеги крымских татар и турок.

Настоящее издание состоит из двух разделов — текста повести и приложения. Повесть о Скандербеге опубликована Н. Розовым по рукописи библиотеки Соловецкого монастыря с приведением разночтений из восьми других списков, известных издателю. Анализ особенностей этих списков сделан с необходимой научной добросовестностью. Однако следует отметить, что Н. Розовым не привлечены некоторые другие списки повести. Кроме того, исследователь не проделал всей нужной работы по выяснению взаимоотношений списков. Так, указав, что список собрания Министерства иностранных дел позволяет восстановить первоначальный текст переводной повести о Скандербеге, Н. Розов ограничивается констатацией этого факта, хотя вопрос о первичном тексте всегда должен занимать важное место в рассмотрении судьбы того или иного произведения древнерусской литературы.

Во втором разделе книги помещены статьи, комментарии, указатели имен и названий и другие научно-справочные сведения. Существенной частью этого раздела является статья албанского ученого Алекса Буда, рисующая общую историческую картину освободительной борьбы албанского народа в XV веке. Большую ценность представляет данная в статье научная критика многих биографий Скандербега и других источников, в какой-то мере затрагивающих события жизни и деятельности полководца. В обширных комментариях, составленных Н. Чистяковой, читатель найдет подробное объяснение всех исторических событий и лиц, географических названий, реалий государственного и частного быта, упомянутых в повести. При этом автором обильно использована историческая литература, главным образом иностранная.

Центральное место в этом разделе занимает статья Н. Розова «Древнерусская повесть о народном герое Албании и ее источники». Наиболее удачной главой статьи

* «Повесть о Скандербеге», Серия «Литературные памятники», изд. АН СССР, М.—Л. 1957, 244 стр.