

КЛАССИЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ
И СОВРЕМЕННОСТЬ

КЛАССИЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ
 И
СОВРЕМЕННОСТЬ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

КЛАССИЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ
— И —
СОВРЕМЕННОСТЬ



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1981

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

академик

Д. С. ЛИХАЧЕВ

(ответственный редактор)

академик

М. Б. ХРАПЧЕНКО

Доктора

филологических наук

А. Н. ИЕЗУИТОВ, Ф. Я. ПРИЙМА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Заглавие настоящего сборника одновременно обозначает проблему, актуальную и в историко-литературном и в теоретическом плане. Развитие искусства слова все нагляднее подтверждает объективную закономерность обращения передовых писателей каждой значительной исторической эпохи к классическому наследию и одновременно делает все отчетливее и очевиднее процесс непрерывной актуализации самого этого наследия. Классическое наследие представляет собою сложное и многомерное, внутренне устойчивое и вместе с тем динамически подвижное духовное образование, которое включает в себя исторически кристаллизованный, наиболее ценный и перспективный эстетический, художественный и духовно-правственный опыт предшествующих эпох в развитии литературы, а также теоретические воззрения на литературное творчество и методологический инструментарий для его исследования, сохраняющие непреходящую ценность и способность к поступательному развитию. Классическое наследие непрерывно обогащается за счет новых литературных явлений, становящихся как бы нормой и образцом для последующих этапов и периодов в истории искусства слова. Оно требует к себе и генетического, и типологи-

ческого, и историко-функционального подхода, изучения в плане национальном и в плане интернациональном. Все эти вопросы так или иначе рассматриваются в предлагаемом вниманию читателей сборнике.

Многие советские и зарубежные ученые уже освещали с различных сторон эту проблему. Особенно значителен вклад в ее решение с последовательных марксистско-ленинских позиций известного историка и теоретика литературы академика А. С. Бушмина. Выдающимся исследователем глубоко разработанной методологии изучения этой сложной и многогранной проблемы в его книгах «Методологические вопросы литературоведческих исследований» и «Преемственность в развитии литературы», он убедительно показал актуальное звучание русской классики XIX в. (в работах о творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина) и советской классической литературы (в трудах, посвященных А. Фадееву). На исследования А. С. Бушмина опираются все авторы, касающиеся проблемы «классическое наследие и современность», в том числе и участники настоящего сборника.

Значительную часть сборника составляют статьи, посвященные различным вопросам теории литературы и методологии литературоведения и помогающие глубже и точнее охарактеризовать сущность проблемы классического наследия и наметить наиболее плодотворные пути его изучения. В других статьях рассматривается классическая русская литература под углом зрения ее непреходящего значения для последующего литературного развития и формирования ею духовного мира читателей. В ряде статей раскрывается современное звучание советской литературной классики, ее традиций и творческого опыта. Наконец, в сборнике представлены работы, дающие представление об интернациональном смысле и национальном своеобразии проблемы классического наследия в литературе.


XXVI съезд КПСС ориентирует советскую академическую науку на разработку фундаментальных проблем, имеющих в то же время важное практическое значение. Именно такой является проблема классического наследия и современность.

В настоящем сборнике участвуют ученые из различных городов нашей страны (Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Кишинева, Воронежа, Саратова, Вологды и др.) и стран социалистического содружества (НРБ, ГДР, ЧССР).

В. И. Каминский

ГНОСЕОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕИ В ЛИТЕРАТУРЕ

1

дин из актуальных аспектов современного изучения проблемы художественного метода — комплексное исследование всех «параметров» этого явления на стыке философско-эстетического, психологического, социологического и прежде всего, конечно, собственно литературоведческого подхода. Методологические принципы комплексного исследования в литературоведении разработаны в трудах А. С. Бушмина.¹ Применительно к проблеме художественного метода марксистско-ленинская теория отражения позволяет как бы сфокусировать на данном вопросе специфичные для каждой науки пути и способы изучения. В настоящей статье выдвигается в самом общем виде вопрос о гносеологическом содержании и структуре художественной идеи как одного из конкретно-образных проявлений метода.²

¹ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 56—84.

² В статье проблема социально-исторической детерминированности художественного метода не рассматривается. Этот аспект его изучения, безусловно, является очень важным, но требует специального анализа.

Заслугой Гегеля В. И. Ленин считал то, что тот «к „идее“ как совпадению понятия с объектом, к идее как *истине* <...> подходит *через* практическую, целесообразную деятельность человека».³

Разграничение идеи и истины усматривается Лениным в присущей этим понятиям гносеологической специфике: «Идея есть *познание* и стремление (хотение) человека...»⁴ Развитие идеи может привести к истине лишь в процессе общественно-исторической практики, опосредующей все ступени познания и завершающей его. В свете этих ленинских положений художественная идея — это стремление к познанию писателем истины, процесс ее образного познания и его результаты, это специфическое для искусства «мышление в образах», пронизанное «хотением» художника понять и отобразить правду жизни.

В реалистической литературе превращение идеи как «стремления» в объективную правду жизни обретает «практическую» опосредованность. Критерий жизненности определяет исходные моменты, процесс формирования и результаты творческого замысла.⁵ В литературе классицизма истина предполагается априорно, рационалистически установленной, а «стремление (хотение)» художника направлено, главным образом, на то, чтобы наиболее убедительно «доказать» ее логикой развертывания сюжета и раскрытия характеров — «типов». В романтической литературе не меньшую роль играет априорно возведенная в истину непосредственность чувств — «хотение» идеала. При этом романтическая эстетика важное значение придает самому процессу поиска истины-идеала, бесконечному и практически недостижимому стремлению к абсолютному прекрасному.

Ленин отмечал, что идея именно как «стремление (хотение)» заключает в себе субъективную заинтересованность в целях познания, т. е. в истине. При этом подчеркивалось, что «идея есть **отношение** для себя сущей (=якобы самостоятельной) субъективности (=человека) к *отличной* (от этой идеи) объективности...» В то же время субъективность в процессе познания «есть **стремление** уничтожить это отделение (идеи от объекта)».⁶

В образном познании как «стремлении» выражение субъективного содержания идеи имеет эмоционально-чувственный характер. «Мысль в поэтических созданиях, — писал Белинский, — это их пафос <...> Что такое пафос? — Страстное проникновение и увлечение какою-нибудь идеею».⁷ В пятой статье

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 173.

⁴ Там же, с. 177.

⁵ См.: Каминский В. И. К вопросу о гносеологии реализма и некоторых нереалистических методов в русской литературе. — Русская литература, 1974, № 1.

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 176.

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. VII, с. 657.

о Пушкине он разъяснял, что «поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, — это — живая страсть, это — *пафос*». ⁸ В пафосе художника заключено и единство рационального и эмоционально-чувственного, ибо это — «страсть, возжигаемая <...> *идеєю* и всегда стремящаяся к идее...» ⁹ Увлеченность идеями, страстная заинтересованность в результатах важны не только как источник глубокого эмоционального воздействия на читателя. Субъективное «хотение» — стимул и изначальная форма поисков писателем правды жизни; без эмоций «никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания истины*». ¹⁰ Вдохновленный страстью и верой в правильность открытой истины, художник становится зорче и проницательней, он уверенней и свободней владеет профессиональным мастерством, в нем рождается пророческий дар «глаголом жечь сердца людей». Субъективное «стремление (хотение)», составляющее движущий нерв идеи, неизбежно становится противоречивым, отражающим диалектику субъекта и объекта, а также самого объекта — жизненного явления, изображенного художником. «Идея имеет в себе и сильнейшее противоречие, покой (для мышления человека) состоит в твердости и уверенности, с которой он вечно создает (это противоречие мысли с объектом) и вечно преодолевает его...» ¹¹

Классицизм рационалистически абсолютизировал в процессе познания «покой», умозрительно утверждаемую гармонию мысли с объектом. Тем самым он придал субъективности «стремления (хотения)» художника статичную «объективность» истины последней инстанции. В этом долженствовании «идеи», рационалистически отождествляемой с истиной, исторически правдиво отразилась эпоха «просвещенного абсолютизма», с ее временным, преходящим «покоем», относительным равновесием социальных сил и государством, выступающим как «цивилизующий центр, как объединяющее начало общества». ¹²

В реалистическом искусстве просветительно-рационалистические традиции классицизма в «снятом» виде сохранили значение в тех случаях, когда перед писателем возникала задача предельно четкого, рельефного и вместе с тем максимально обобщенного, возведенного в «тип» образного раскрытия «раз и навсегда» сформировавшихся, исторически устойчивых и как бы статически «увековечивших» себя явлений (особенно в реалистической сатире от Крылова и Гоголя до Салтыкова-Щедрина). В реализме приобретает новый исторический смысл и нормативное начало, завещанное классицизмом.

⁸ Там же, с. 312.

⁹ Там же.

¹⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 112.

¹¹ Там же, т. 29, с. 177.

¹² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 10, с. 431.

Романтизм же, в борьбе с классицизмом отбросив «покой», рационально сбалансированную «гармонию» художественного замысла, акцентировал внимание на самом *процессе* познания — творчества. В развитии романтического «стремления (хотения)» постоянно возникает противоречие художественной идеи с объектом, полное преодоление которого мыслится в непостижимом и недостижимом идеале. В романтическом искусстве «якобы самостоятельные» субъективные стремления художника способны в процессе, главным образом эмоционально-чувственного и интуитивного постижения действительности, правдиво и глубоко раскрыть определенные стороны объекта и, в первую очередь, те из них, которые непосредственно связаны с субъектом, личностными сущностями («живые чувства» современников, их мечты, порывы, идеалы). Поэтому субъективно-чувственный мир образов романтиков отражал существенные, типические черты эпохи, субъективно-объективной реальности.¹³ Таким образом, романтизм не только создает противоречие идеала с действительностью, но с гносеологической точки зрения в известной мере и преодолевает его. В этом один из источников творческой силы романтизма, его способности создавать великие произведения искусства.

2

Интуитивная и эмоционально-чувственная тенденции в художественном познании (особенно для романтиков) содержат в скрытом виде возможность художественного обобщения. Современная научная разработка психологии чувственного восприятия представляет его «сложным активным процессом, основанным на последовательном просмотре отдельных деталей объекта с выделением точек, несущих наибольшую информацию, отведением неправильных гипотез и получением некоторого синтеза наиболее информированных точек».¹⁴ При этом возникает возможность «воспринятийной гипотезы», содержащей творческую трансформацию эмпирического материала. Тем самым уже «живое созерцание» заключает в себе «самостоятельные» элементы и возможности образного познания, играющие немаловажную роль в формировании и развитии художественной идеи. В том же случае, когда в процессе познания «гипотеза и дальнейшая информация расходятся, включаются логические цепи».¹⁵ Процессы обобщения и отвлечения, играющие решающую роль в возникновении художественного образа, «имеют место у человека и на стадии чувственного отражения»,¹⁶ а кроме того, в той или иной

¹³ Ср.: Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. М., 1978, с. 85—86.

¹⁴ Лурья А. Р. Мозг человека и психические процессы. М., 1963, с. 40.

¹⁵ Ильяди А. Природа художественного таланта. М., 1965, с. 65—66.

¹⁶ Одуева Н. К. О переходе от ощущения к мысли. М., 1963, с. 54.

степени связывают «живое созерцание» с «абстрактным мышлением».

Но и в том случае, когда чувственное не вступает в непосредственные ассоциативные связи с логическим, оставаясь лишь «фоном» интеллектуальной деятельности, оно сохраняет познавательное, а тем более — познавательно-эстетическое значение. Благодаря наличию «самостоятельных» ощущений, а также общего чувства или «самочувствия», «темного» и слитного фона процесса жизнедеятельности, «отражается не только внешняя среда организма, но и внутренняя».¹⁷ В этом отражении, интеллектуально фиксируемом и образно объективированном, заключен один из гносеологических источников романтической «мистики» предчувствий, сновидений, «дальнего гула» проческих озарений:

Язык для всех равно чужой
И выятный каждому, как совесть.

Играющая в романтическом искусстве огромную роль интуиция, опирающаяся на информацию и обобщение чувственного познания («предметного мышления»), использует «глубинные архивы» памяти и неразрывно связана с логическим обобщением. В интуитивном опыте воплощается специфичная для романтического «откровения» форма ассоциаций высшего порядка. По закону ассоциации «сочетаются чувствование и хотение, протекают эмоциональные состояния...»¹⁸ Роль эмоций и эмоционально-волевого «стремления (хотения)» в романтизме особенно велика. Романтическое искусство Вакенродер называет «цветом человеческого чувства»,¹⁹ а Новалис в «эмоциональной сфере» ищет выражения «высшей способности» к художественному восприятию.²⁰ К. Ф. Рылеев своей заслугой поэта-гражданина считал то, что он воспел «живые чувства» передовых современников.²¹ Для его соратника В. К. Кюхельбекера мерилом вдохновения поэта являлась его способность быть «и истинно восторженными»,²² дать «волю чувству».²³

Обращение к эмоциям в романтическом искусстве связано с объективным недостатком рационально фиксируемой информации.²⁴ Оно вытекало из противоречия между желаемым («хоте-

¹⁷ Ананьев Б. Г. Психология чувственного познания. М., 1970, с. 89—90.

¹⁸ Там же, с. 66.

¹⁹ Wackenroder W. H. Werke und Briefe. Bände I—II. Jena, 1910, B. I, S. 46.

²⁰ Novalis. Schriften. Bände I—IV. Jena, 1907, B. I, S. 126.

²¹ Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л., 1971, с. 186.

²² Кюхельбекер В. Разговор с Ф. В. Булгариним. — Мнемозина, 1824, ч. III, с. 162.

²³ Кюхельбекер В. Разбор фон-дер-Борговых переводов Русских стихотворений. — Сын отечества, 1825, ч. 103, с. 77.

²⁴ См.: Симонов П. В. Что такое эмоция? М., 1966.

нием»), а также возникшими на его основе прогнозом (идеалом) и, с другой стороны, — действительностью, не подтверждающей романтическую гипотезу — мечту. Это противоречие активизировало романтический поиск, выявляло скрытые (чувственные, интуитивные) резервы познания жизни, путей ее развития, порождало предчувствие грядущих перемен. Романтическая традиция, основанная на компенсаторной функции эмоций, проявлялась и позднее, в реализме, особенно в переходные эпохи, когда теоретическое прогнозирование было еще невозможно или затруднено мировоззренческим «порогом» писателей («романтические» черты в реализме конца XIX в.).

Наряду с ролью стимулятора и компенсатора, эмоции сохраняют и самостоятельное значение в процессе художественного познания: «эмоция возникает не просто при недостатке сведений», а при «осознании недостаточности сведений».²⁵ Еще Д. Н. Овсяннико-Куликовский указывал, что чувственное восприятие надо рассматривать как «зачатки будущих чувств и материал будущей мысли».²⁶ В эмоции спонтанно заключены «непроявленные», но как бы сгущенные и обобщенные информационные поля, «адсорбированные» у чувственного восприятия и частично — абстрактного мышления. Спонтанный характер информации и ее обобщения — «гипотезы» в эмоциональном познании — особенно активно проявляются в «художнической осязании». Эмоция как «интегрированный образ» субъектно-объектных отношений²⁷ есть в то же время отражение сознанием «силы потребности и вероятности ее удовлетворения в данный момент».²⁸ Она несет в себе и рационально не учитываемую информацию при так называемом сублимальном восприятии объекта. Человеческие чувства от самого смутного чувственного «фона» до эмоций высшего порядка, связывающих воедино мироощущение с мировоззрением, в гносеологическом смысле служат формой отражения двусторонней диалектической взаимосвязи познающего субъекта и объекта как целостной системы процесса познания. Эмоция является субъективированной познавательной реакцией на те или иные факты, явления, закономерности действительности, причем, реакцией, включающей обобщенно-гипотетическую оценку, «приговор» над объектом. Но в то же время эмоция становится пробным, «пристрелочным» моментом воздействия на объект. Она не только стимул практи-

²⁵ Миронов А. В. О некоторых вопросах психологии чувств и их роли в художественном восприятии и творчестве. — Вопросы психологии, 1969, № 6, с. 71.

²⁶ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества. СПб., 1902, с. 258.

²⁷ См.: Анохин П. К. Психологическая форма отражения действительности. — В кн.: Ленинская теория отражения и современность. М.; София, 1969, с. 127—130.

²⁸ Симонов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций. М., 1970, с. 46.

ческой деятельности по удовлетворению возникшей потребности, но и духовная акция этой деятельности.²⁹ В романтическом искусстве с его пафосом пересоздания мира в соответствии с потребностью — идеалом — эта творческая сила эмоции выступает непосредственно.

Эмоции — один из компонентов творческого вымысла, фантазии; сам процесс творчества протекает «на фоне эмоционально-положительного подъема всех созидательных сил».³⁰ Эмоциональное «приближение» объекта к познающему сознанию, его контрастное выделение из фона и «укрупнение», глобальная «заинтересованность» им — лежат в основе романтического вдохновения, возникновения самых неожиданных, «фантастических» ассоциаций, аналогий, догадок, пророзений, приобретающих порой «пророческий» смысл и значение.

3

В реалистической идее доминанта сенсуалистического познания уступает место диалектическому равновесию, «гармонии», логического и эмоционально-чувственного, их образному синтезу, опосредованному «практикой» и подчиненному ей. «Апология действительности сравнительно с фантазией»³¹ — главный принцип эстетики реализма. Не в том смысле, что реализм упраздняет фантазию, низводит ее до роли «иллюстратора» жизненных явлений. В реалистическом искусстве фантазия и формы ее образного воплощения (вплоть до самых условных) осознанно детерминированы действительностью, объективно воспринятой и понятой художником. Реализм в своем стремлении к художественной индивидуализации и конкретизации объекта как бы воскрешает в новом качестве субъективную непосредственность «сентиментального» «живого созерцания», а в своем использовании условных форм — конструктивную «всеобщность» абстрактного мышления и эмоционально-чувственной «гипотезы».

Для гносеологического аспекта изучения художественной идеи существенно, что реалистический синтез всех моментов познания осуществляется в индивидуально-конкретной форме. Индивидуализировано здесь не только эмоционально-волевое «хотение», приобретающее еще в романтизме субъективный, «лирический» характер,³² но и социально-типическое художественное обобщение. «Конкретность есть главное условие истинно поэтического произведения...»,³³ — утверждал Белинский, полемиче-

²⁹ Шибутани Т. Социальная психология. М., 1969, с. 71.

³⁰ Симонов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций, с. 93.

³¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949, т. II, с. 89.

³² «Лиризм для романтического искусства есть как бы стихийная основная черта...» (Гегель Г. В. Ф. Сочинения, М., 1940, т. XIII, с. 97).

³³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. II, с. 438.

чески заостренно противопоставляя это свойство реалистического обобщения романтическим «образам без лица».³⁴ В процессе реалистического творчества возникает образ — аналог какого-то момента социально-исторической практики, художественно отчуждаемой в произведении как иллюзия самой действительности. «Живая конкретность» практики как бы концентрирует в своей эстетической сущности социально-историческую типичность замысла. Реалистическая идея обретает конкретно-индивидуализированную образную форму как эстетическое выражение «практики» («апологии действительности»). С этим качеством реалистической идеи связано стремление к естественности изображения, к его «натуральности», «правдоподобию». Говоря о «натуральной школе», Белинский подчеркивал, что «возможно близкое сходство изображаемых ею лиц с их образцами в действительности не составляет в ней всего, но есть первое ее требование...»³⁵

Белинский ставил вопрос о реалистических «формах самой жизни» в эстетическом смысле, имея в виду не эмпирическое понимание «сходства» как элементарного «предметного» изображения. Он подчеркивал, что искусство «имеет свою естественность, потому что оно есть не списывание, не подражание, но воспроизведение действительности».³⁶ Специфическая для реализма «естественность» («правдоподобие») находит выражение в типизированном образном аналоге объекта как явления социально-исторически конкретного. В том числе и в аналоге явления социальной психологии, а также традиционных форм народных представлений, подчас имеющих сказочно-фантастический характер. Это имел в виду А. Н. Островский, когда одной из особенностей реалистической формы Шекспира считал то, что драматург для сюжетов своих пьес «пользовался готовыми легендами» и тем самым «в ложь сказки влагал правду жизни». Исходя из этого Островский задачу художника-реалиста видел в том, чтобы «происшествие даже невероятное объяснить законами жизни».³⁷

Фантастическая деформация объекта в реализме не нарушает «естественности» образа, т. к. обобщает существенный момент социальной жизни (чаще всего идеологической, нравственно-психологической). При этом условный образ принимает и соответствующую форму жизненного явления, подчиняясь объективным законам и структурным признакам объекта (например, образная логика «вещих снов»). Сама же условность служит как бы «симптомом», сигналом переноса «реального», объективного в сферу «идеального», субъек-

³⁴ Там же, с. 443.

³⁵ Там же, т. X, с. 297.

³⁶ Там же, т. II, с. 319.

³⁷ Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. XII. М., 1952, с. 321.

тивного выражения эпохи. Этот сигнал условности принимается в расчет в процессе эстетического восприятия реалистического произведения (в то время как в модернизме субъективистский произвол фантазии претендует на восприятие условного как безусловного, разрушая грань, которая отделяет в восприятии деформированный образ от подменяемого им жизненного аналога). Одним из «знаков» переноса в реалистическом произведении «реального» в область «идеального» является относительно устойчивая, часто «фольклоризованная» традиция условных жанров — стилистических форм (сказки, легенды, притчи, аллегории и т. п.), как правило, выделенных, подчеркнутых авторским отстранением либо образом рассказчика-сказителя.

Хотя художественное правдоподобие реалистического образа нельзя отождествлять с эмпирическим подражанием, «предметным» копированием объекта, не менее ошибочно и их абсолютное противопоставление. Конкретный характер реалистической идеи не может быть выражен при помощи «чистой» условности. Гносеологически обоснована постановка вопроса о «мере», «пороге насыщения», за пределами которого условность разрушает реалистическую образность, а в дальнейшем и художественность вообще: «этот предел насыщения — момент полного разрыва с изобразительностью, с воспроизведением предметных форм действительности, т. е. такая гипертрофия приемов деформации, которая ведет к субъективизму, абстракционизму, абсурду».³⁸

Гносеологическая основа условных образов и соответствующая ей «мера» условности позволяют также отличать «реалистическую деформацию» не только от субъективистской изломанности в модернистском искусстве, но и от нереалистических условных форм в классицизме и романтизме. Общим критерием «меры» и здесь является «практика», выявляющая в процессе художественного познания эстетическое значение «идеального» в его отношении к «реальному». Там, где образная система подчинена и служит выражением нормативно-идеальной идеи, условные формы являются одним из признаков нереалистического метода. В том же случае, когда «апология действительности» в художественной идее определяет диалектику «идеального» и «реального» — нет основания отказывать условным образам и формам в реалистичности.

³⁸ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований, с. 211.

СЛОВО И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ

Между лингвистами издавна ведется спор, является ли слово самостоятельной единицей языка, сохраняющей свое значение и вне речи, или же оно существует только в тексте. Такой спор можно считать метафизическим, так как на заданный вопрос нельзя ответить «да» или «нет». Слово — самостоятельная единица. Когда мы произвольно произносим (читаем) какое-либо единичное слово, оно не является для нас пустым звуком, а что-то значит (ср. «вода», «стол» и т. п.). Это свойство слова широко используется в языке — оно проявляется в собственных именах («Алексей», «Ленинград», «Нева», «Узбекистан»), наименованиях заведений, учреждений, газет и журналов и т. п. («вуз», «столовая», «Известия», «Молодость» — название ресторана), в номенклатурных обозначениях («Рекорд» — марка телевизора, «Волга» — автомашина) и во многих других случаях, когда слово как бы не нуждается в контексте (и без него слова понятны, хотя в сознании единичные слова так или иначе связываются с другими). Наличие словарей, в которых отдельно взятые слова располагаются в алфавитном или каком-либо ином порядке, также свидетельствует о самостоятельности слова как особой языковой единицы.

В то же время совершенно очевидно, что язык состоит не из отдельных слов. Он представляет собой сложную систему, в которой слова цементируются грамматическими и лексико-семантическими отношениями, без чего немислима связная речь, общение между людьми, познание и перестройка мира — непременное условие существования человеческого общества. Только в связном тексте раскрываются все формы, значения, оттенки значений и употребления слова. Язык в соединениях слов неистощим, как безгранична сама человеческая мысль. В речи соединяются между собой самые разные по значению слова, в зависимости от того, что и как нужно высказать. Например, блоковское «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека». Если взять каждое из этих слов в отдельности, то каких-либо лексико-семантических связей между ними мы не обнаружим, а в целом они передают образ одной из ночных петербургских улиц — элемент поэтического мышления Блока. Способность связываться между собою самых различных по значениям слов в тексте является универсальным свойством языка — речи, которое, пожалуй, и не нуждается в особом терминологическом обозначении (по крайней мере, с точки зрения лингвиста). Впрочем, такую универсальную связь слов можно назвать контекстуальной.

Имеются также частные и специфические связи между отдельными словами по их значениям. Само отдельно взятое

слово нередко выражает не одно, а два и более значения, а в пределах одного значения существуют оттенки. Это явление называется полисемией, или многозначностью. Многозначность слова имеет сложную структуру. В одних случаях в основе значений слова имеется общий семантический элемент (ср.: «стена» — вертикальная часть здания, служащая для поддержания перекрытий и для разделения помещения на части, 2) высокая ограда, 3) вертикальная боковая поверхность чего-либо, 4) тесный ряд или сплошная масса чего-либо, образующая завесу, преграду — эти значения имеют один общий признак: вертикальная преграда, отделяющая что-то, в других случаях значения разделяются на исходные и переносные («ножка» — маленькая нога и «ножка стула» — опора, стойка стула), в третьих выступают иные ассоциативные связи, что позволяет слову сохранять семантическое единство, то есть оставаться единым словом. Многие значения имеют свои собственные подразделения — оттенки, которые позволяют выражать всякого рода нюансы обозначаемого («напряжение» — состояние подъема, повышенных усилий в осуществлении чего-либо, а к нему оттенок — крайний предел, высшая степень протекания чего-либо, ср. у Кетлинской в «Днях нашей жизни»: «Завод лихорадило из-за новой турбины, это напряжение передалось и Ане»). Достаточно открыть любой толковый словарь, чтобы найти в значениях слов их оттенки как нечто объективно существующее, а не надуманное, как ошибочно полагают некоторые лингвисты, для которых один знак всегда имеет одно значение. Полисемия качественно отличает естественный язык, богатый и бесконечно разнообразный, от искусственных кодовых систем. Даже специальные термины стремятся к полисемии, что нередко вызывает неудобство в их использовании.

Значения слов могут настолько разойтись между собой, что слово утрачивает свое единство и распадается на два и более самостоятельных слова. Одинаково звучащие слова с несвязанными друг с другом значениями называются омонимами. «Свет» — лучистая энергия и «свет» — мир, вселенная одного происхождения, но это различные слова. Существуют и такие омонимы, когда одинаково звучащие слова имеют разное происхождение. Когда-то «лук» — «растение» и «лук» — оружие для метания стрел фонетически отличались друг от друга: «лукъ» и «лѡкъ» (ѡ — носовой гласный). После того, как в древнерусском языке носовые гласные ѡ и ѣ изменились в гласные у и е (что произошло примерно к середине X в.), слова «лукъ» и «лѡкъ» в звуковом отношении стали тождественными, то есть превратились в омонимы. Для историка языка важно отличать омонимы — слова одного происхождения и слова разного происхождения, но в современной языковой системе омонимы того и другого рода одинаковы по своей функции — их различие по происхождению для говорящих на русском (или каком-либо ином)

языке безразлично. Идентичность звуковой оболочки и грамматической формы особым родом связывает омонимы друг с другом в семантическом отношении: их различие возможно только в контексте речи («лук» едят и «из лука стреляют»). Здесь можно говорить о контекстуально-семантическом отталкивании, а не просто о разных и по своим значениям безразличных друг к другу словах. Отталкивание — это тоже связь, элемент системы (вроде положительных и отрицательных зарядов).

Совпадение звучания однокоренных основ при различии формантов создает паронимы (возлесловы), которые имеют свои особые лексические значения, соотносятся друг с другом, образуют частный семантический ряд: «надеть» — «одеть», «экономный» — «экономический» и т. п. Сходство паронимов иногда вызывает речевые ошибки (ср. смешение «представить» и «предоставить», «эффектный» и «эффективный»). Оно же служит для усиления выразительности речи, когда паронимы сознательно сталкивают между собой («Я буду вести не придуманную, а продуманную речь» у Плевако, «Памятник Первопечатнику» у Ильи Ильфа). В стилистике паронимы представляют собою особую фигуру — паронимазию, а с точки зрения структурно-лингвистической являющуюся частным случаем словообразования.

Словообразование — универсальная форма создания новых слов посредством аффиксов, словосложения и таких семантических изменений, которые порождают омонимы (о чем см. выше). Благодаря словообразованию один и тот же корень выступает в разных частях речи: «бег» — «бежать» — «беглый» — «бегло» и т. п. Слова одного и того же корня, сохраняющие связь между их значениями, семантически объединяются в особые группы, словообразовательные гнезда. Словообразовательные гнезда — важный элемент лексической системы. Условно его можно назвать корнепроизводным. С словообразованием связана «внутренняя форма слова», то есть семантическая мотивировка слова. Всем ясно, что «подснежник» — цветок, как бы вырастающий под снегом, когда в лесу еще не сошел весь снег. Надо полагать, что все слова имели свою «внутреннюю форму», но многие из них ее утратили или она в них оказалась затемненной. Почему, например, снег назван «снегом»? Этимологи находят соответствия этому слову в различных индоевропейских языках, но до «внутренней формы» его так и не сумели добраться — она была забыта еще в глубокой древности. Все заимствованные слова в их исходных формах для носителей заимствующего языка не имеют мотивировки своего образования. Отсутствие «внутренней формы» не мешает слову выполнять свои функции. Если от заимствованного слова создаются производные, эта форма у них появляется, как и у исконных слов: от «чай» (из северокитайского *chā* — через тюркско-монгольское посредничество) образуются «чайник», «чайная», «чаепитие», «чаёвничать» и другие слова, связь которых с исходным заимствованным словом

совершенно прозрачна. Освоенные заимствованные слова для носителей языка сливаются с исконными и ничем от них не отличаются. Впрочем, некоторые из них ошибочно сближаются с исконными по принципу «народной этимологии». Например, «изъян» явно связывают с глаголом «изъять», тогда как на самом деле слово «изъян» персидского происхождения. «Народная этимология» — одно из проявлений словообразовательных ассоциаций, их жизненности. В то же время происходит и обратный процесс: распад словообразовательных гнезд на независимые друг от друга гнезда. Гнездо «мешок», «мешочный», «мешочник», «мешочничать» отделилось от «мех», «меховой», «меховщик», так как мешки давно стали изготавливать не из меха.

Выше шла речь о семантической структуре многозначных слов и общности значений однокоренных образований. Однако системность в лексике этим не ограничивается. Кроме омонимов, звуковая идентичность которых так или иначе связывает между собой однокоренные и разнокоренные по происхождению самостоятельные слова, в лексике широко представлены семантические взаимоотношения разных по звучанию и оформлению слов, заложенные в самих словах и реализуемые в контексте. Примерами таких взаимоотношений прежде всего называют разнокоренные антонимы и синонимы.

Антонимы означают противоположные свойства одного и того же явления, имеют противопоставленные значения: «начало» — «конец» (общность корня этих слов давно утрачена), «хороший» — «плохой», «свет» — «тьма», «легкий» — «тяжелый», «до» — «после», «в» (внутри чего-либо) — «из». В «Словаре антонимов» Н. П. Колесникова (Тбилиси, 1972) помещено свыше 1300 антонимических пар, на самом же деле их в современном русском литературном языке значительно больше. Особенно нужно учесть, что многозначное слово может иметь несколько антонимов: «легкий» — «тяжелый» (мешок), «легкий» — «трудный» (о работе), «легкий» — «сильный» (мороз) и др. В тематическом плане антонимы отражают самые различные явления природы и общества. Не имеют антонимов слова предметного значения («стол», «градусник») и лексические единицы, обозначающие качественных признаков или противоположной направленности чего-либо. Противоположные значения внутри одного и того же слова («просмотреть» — глядя, ознакомиться с текстом, кинокартиной и пр., и не заметить, пропустить кого, что-либо) представляют собой частный случай семантической структуры отдельного слова.

Гораздо многочисленнее в языке синонимы — слова с близкими значениями, дифференцирующие одно и то же понятие. В академическом «Словаре синонимов» под редакцией А. П. Евгеньевой (Л., 1975) приведены 7323 синонимические группы, охватывающие десятки тысяч слов, что составляет значительную

часть всего словарного состава общеупотребительного русского литературного языка.

Вопрос о том, что нужно называть синонимами, вызывал и вызывает среди лингвистов споры. Некоторые из них считают, что синонимами можно называть только те слова, значения которых полностью совпадают. Однако, таких слов в языке не очень много, и все они однозначны. Сосуществование слов, абсолютно идентичных во всех отношениях, неумовимо кратковременно. При такой идентичности одно слово или исчезает (ср. «антворт» (ответ) в письмах Петра I) или же между словами начинается дифференциация. Слова «космонавт» и «астронавт» как будто имеют тождественные значения, однако первое употребляется только для обозначения советских покорителей космоса и их товарищей из социалистических стран, а второе для обозначения американских. Стало быть, у этих слов появились оттенки значений и во всяком случае разные сферы употребления. «Гостиница» осознается как слово русское, а «отель» как иностранное. Слово «самолет» теперь обычно, а «аэроплан» явно устарело. Кроме того (и это главное), узкое понимание синонимов вовсе исключает соотносительность близких значений в многозначных словах. Следовательно, такое понимание синонимов можно считать неприемлемым.

А что такое «одно и то же понятие»? Нужно всегда иметь в виду, что наше мышление не отражает пассивно, как фотоаппарат фотографируемые объекты, окружающую действительность. Оно является активным, творческим, преобразует независимый от нашего сознания мир, находя в нем подлинно существующее и наделяя его мнимыми, превратно понятыми или еще не познанными свойствами. Между понятием и обозначаемым словом предметом нет тождества, так как один и тот же предмет может иметь много объективных или приписываемых ему особенностей. Когда Чичиков увидел Плюшкина, он стал сомневаться, мужик ли это или баба, и только приблизившись к нему вплотную и заговорив, установил, что Плюшкин мужик. У Юрия Олеши изображена забавная сцена: продавец шаров влетел в кондитерскую во дворе «Трех толстяков» и попал в торт. «Его залепило сплошь... белым кремом, имевшим прелестный розоватый оттенок... Поэт мог принять теперь его за лебедя в белоснежном оперении, садовник — за мраморную статую, прачка — за гору мыльной пены, а шалун — за снежную бабу». Хлестаков для одних казался ревизором, важным гостем, автором «другого Милославского», для Анны Андреевны — образованным, светским человеком, милашкой, для Осипа барином, а для трактирщика плутом. Некоторые лингвисты считают слова «баба» — «мужик», «лебедь» — «мраморная статуя» — «гора мыльной пены» — «снежная баба», «ревизор» и «плут» синонимами, хотя и окказиональными, индивидуальными, на том основании, что они означают одни и те же предметы. Но ведь при этом забываются

собственные значения подобных слов и обозначаемых ими понятий, которые очень различны. К синонимам, пусть даже окказиональным, подобные слова не имеют никакого отношения. Само по себе сопоставление в речи различных слов с разными понятиями или замена одного слова другим, обозначающим один и тот же предмет (ср. «глыба полетела вниз, камень разбился», «Петров взял деньги взаймы. Он не хотел вернуть долг») ни в какой мере не может быть признаком синонимов. Это то, что в начале статьи мы называли контекстуальной связью слов, одной из ее разновидностей. Семантические связи между совершенно разными словами имеются, поскольку они выражают смысл всего высказывания.

Нередко близость значения толкуется слишком расширительно, и в разряд синонимов ошибочно зачисляются слова, обозначающие разные понятия (например, «жилище», «дом», «квартира», «жилплощадь», «пристанище», «приют», «угол», «гнездо», «крыша» (над головой) и подобные). Как правильно замечает А. П. Евгеньева, «слова-синонимы служат выражению тонких смысловых оттенков данного понятия, выражению той или иной экспрессии, эмоциональной или стилистической окраски»,¹ а не сопоставлению близких, но разных понятий. Между тем, в языке очевидная семантическая связь слов, обозначающих близкие, но отдельные понятия, существует. Это отношения родовых и видовых понятий («человек», «люди» — родовое, «мужчина», «женщина», «подросток», «дитя», «ребенок» — видовое), понятий взаимосвязанных («жена» и «муж», «жених» и «невеста»), смежных («дом», «изба» и «хата», «город», «поселок», «село» и «деревня») и иных близких друг к другу понятий. Совокупности слов, имеющие близкие (в том числе противопоставленные — антонимы) и идентичные значения с разными оттенками, дифференциальными признаками (синонимами), составляют лексико-семантические группы или единства. Каждое слово, входящее в лексико-семантическую группу, обозначает самостоятельное понятие или его оттенок и в то же время зависит от другого члена группы. Если не было бы слова «жених», не было бы нужды и в слове «невеста». Лексико-семантические группы подвижны. Изменение в их составе влечет за собой их перестройку, сдвиги в значениях их отдельных членов, а то и выпадения слов из состава языка. Возьмем для примера лексико-семантическую группу слов, обозначающих родственные и свойственные отношения. В древнерусском языке, пережиточно сохранявшем некоторые особенности родового строя, она была очень богата. Употреблялись особые термины для обозначения дяди по отцу и дяди по матери — «стрый» (> «строй») и «уй» (> «вуй», «вой»), для обозначения племянника и племянницы («нетий» — сын брата или сестры, «нестера» — дочь брата или сестры) и другие, отсут-

¹ Словарь синонимов. Л., 1975, с. 3.

ствующие в современном русском языке. С установлением новых семейных отношений «стрый» и «уй» вытесняются словом «дядя», «нетий» и «нестера» однокоренными словами «племянник» и «племянница» и т. д. Уже на наших глазах из этой группы уходят в пассивный словарный запас такие слова, как «деверь», «золовка», «шурин» и некоторые другие, которые заменяются описательными выражениями «брат мужа», «сестра мужа», «брат жены» и т. п. Весь словарный состав языка так или иначе (в пределах грамматических разрядов) делится на лексико-семантические группы, причем многозначные слова могут входить в разные группы. Получается весьма сложная и во многом пересекающаяся сеть лексико-семантических отношений, которую во всем ее объеме изучить никогда не удастся. Если мы имеем более или менее полные словари синонимов, омонимов, антонимов и паронимов, то словарей лексико-семантических групп не предвидится. Каждый язык отличается от другого своей лексико-семантической структурой.²

Имеется деление словаря по темам, причем границы между тематическими и лексико-семантическими группами слов не всегда четки. Темы могут быть широкими (например, названия животного мира) и узкими (например, названия плодовых деревьев или частей человеческого тела). В тематических группах все зависит от того, что из объективной действительности включается в классификацию (классифицировать можно все, что угодно). Слова, попадающие в ту или иную тематическую группу, не имеют вне текстов каких-либо видимых семантических соприкосновений между собою и изменение классификации не отражается на их значениях (ср. «сосна», «секвой», «одуванчик» и т. д. и т. п., если мы задались целью выделить все названия растительного мира). Конечно, в тематические группы могут входить, как их составные части, и группы лексико-семантические, но это не отменяет реальность и своеобразие последних.

Существует также и иной план связей значений слова — семантические сращения в устойчивых словосочетаниях и фразеологизмах, когда один лексический компонент предопределяет наличие другого или других компонентов: «трамвайная (автобусная) остановка», «хрен редьки не слаще», «посадить на хлеб и воду» и т. д., и т. п. Фразеологизмов, их индивидуальных изменений, а также вариантов, в каждом языке имеется очень много (по крайней мере десятки тысяч).

Наконец, говоря о значениях слова и семантических связях между словами, нужно всегда иметь в виду многочисленные разновидности тропов и фигур, имеющих в любой речи и осо-

² Более подробно об этом см.: Филин Ф. П. О лексико-семантических группах слов. — В кн.: Езиковедски изследования в чест на академик Стефан Младенов, София, 1957, с. 523—528.

бенно широко представленных в языке художественной литературы и фольклоре.

Из сказанного должно быть ясно, что слово всегда представляет собой неповторимую единицу языка (за каждым словом и его историей стоит целый мир), и в то же время в языке и речи оно стоит не одиноко. Между словами и их значениями существуют весьма различные связи, в своей совокупности составляющие лексико-семантическую систему языка, не замкнутую и подвижную, развивающуюся через преодоление разного рода противоречий. Иначе и не может быть, так как без наличия лексико-семантической системы невозможны были бы познание мира и само человеческое мышление. Неправы те языковеды, которые утверждают, что понятие системы приложимо только к фонетике (фонологии) и грамматике и не приложимо к лексике. Разница между лексической системой и системами других языковых уровней заключается в том, что элементы последних относительно немногочисленны и связи между этими элементами нагляднее, тогда как лексическая субстанция содержит целый океан слов и связи между значениями слов очень сложны и изучить закономерности лексической системы гораздо труднее, чем системы других уровней языка.

Д. С. Лихачев

КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВ

1

Не давая в данной статье определение тому, что такое стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова, отмечу его важнейшую особенность: стиль всегда некоторое единство. Это единство пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так в известной мере и его содержание. Для стиля эпохи характерны и излюбленные темы, мотивы, подходы, и повторяющиеся элементы внешней организации произведения. Стиль обладает как бы кристаллической структурой, — структурой, подчиненной какой-либо единой «стилистической доминанте».

Стилистическое единство создается совместно творцом произведения и его читателем, зрителем, слушателем. Автор произведения искусства сообщает тому, кто его произведение воспринимает, некий стилистический ключ. И в конечном счете творцами стиля эпохи оказываются как авторы, так и те, к кому они обра-

щаются. Более внимательное исследование стилей показывает, однако, что большинство высокохудожественных произведений могут быть «прочтены» не в одном ключе, а по крайней мере в двух. И это один из признаков их художественного богатства.

Кристаллы, как известно, могут вращаться друг в друга. Для кристаллов, впрочем, это вращение исключение, но для произведений искусства — явление вполне обычное.

Искусство уже по самой природе своей имеет два слоя, а иногда и больше. В этом природа образа, метафоры, метонимии. В этом и природа поэтического слова: за обычным смыслом скрывается другой — необычный.

Принадлежность произведения к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства.

Произведения Шекспира воспринимаются и в стиле барокко, и в стиле ренессанса. Произведения Гоголя, Лермонтова, даже Достоевского — это произведения, которые в какой-то своей части могут быть «прочитаны» и в плане их принадлежности к реализму, и в плане романтического стиля.¹

Стиль не пассивно воспринимается читателем, а «реконструируется» читателем, зрителем и слушателем. В произведении искусства есть некая идеальная форма и есть воплощение этой идеальной формы, которая в какой-то мере всегда отстает от идеальной и поэтому требует от воспринимающего сотворчества с автором. Стиль обнаруживает себя в восприятии произведения искусства, если только это восприятие эстетическое, имеет творческий характер. Воспринимающий произведение искусства, преодолевая отдельные непоследовательности стиля в произведении, восстанавливает его единство. Это так же, как при восприятии стихотворной формы поэтического произведения: метр может нарушаться, но эти нарушения метра восстанавливаются с помощью «инерции ритма». Когда читающий освоил ритм, он может не замечать пропуски необходимых метрической правильности ударений. Поэтому наличие в одном произведении нескольких стилей — есть задача, которую автор предлагает своим читателям, и характерно, что задача эта с большим трудом разрешается современниками автора, чем читателями другого времени в свете общей исторической перспективы.

В данной статье мы остановимся на случаях совмещения нескольких стилей в одном произведении. Это видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, создает не только новое, высшее единство, но является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться и сочетаться с действительностью.

¹ Произведениям Достоевского, особенно ранним, помимо дополнительного романтического стиля, свойствен, как известно, и натурализм.

Наиболее простые и наглядные примеры сочетания различных стилей дает архитектура. Гораздо труднее их определить в литературе, так как в литературе сложнее, чем в пластических искусствах, выявляются признаки стилей. Однако их необходимо увидеть, ибо попытки рассматривать стиль каждого писателя как стиль строго единый, не вдаваясь в динамику возникновения стиля, перехода от одного стиля к другому, не вскрывая в общем единстве наличие динамически сложившихся компонентов, — только обедняют наше понимание произведения искусства.

Особенно богата соединениями различных стилей история английского искусства. Английская готика, например, просуществовала без перерывов со второй половины XII в. до XIX в. включительно. Было бы при этом неправильно рассматривать английскую готику как сплошь подражательную или для нового времени — как целиком ретроспективную. Многие конструктивные приемы в готической архитектуре были открыты в английской готике раньше, чем в континентальной: например, стрельчатая арка (собор в Чичестере, 1186 г., восточный трансепт собора в Линкольне, 1190 г.), нервюрный свод (собор в Дареме, 1093 г.). Раньше, чем во Франции, совершился в Англии переход к «пламенеющей» готике со всеми ее стилистическими новшествами. И тем не менее английская готика никогда не достигала такой конструктивной (структурной) последовательности, как во Франции или в Германии. Она постоянно входила в соединение с ренессансом, барокко, классицизмом, стилем «Тюдор» и пережила своеобразный подъем в XIX в., недооценивать который было бы грубой ошибкой.

Наиболее убедительным с точки зрения эстетических достоинств представляется собой соединение двух стилей в так называемом английском «перпендикулярном» стиле, существование которого может быть отмечено уже с конца XIV в. и который представлял собой соединение традиционной готики с веяниями ренессанса.

«Перпендикулярная готика» — это английский стиль «*par excellence*» и ее идейное значение было совершенно отличным от того, которому служила готика на континенте Европы. Если в Европе обращение к готике в XIX в. знаменовало собой реакционные устремления к прошлому, то в Англии готика символизировала собой либерализм и так называемые «английские свободы». Именно поэтому здание английского Парламента было выстроено в 30-е годы XIX в. в стиле английской готики.²

² Об английской перпендикулярной готике и ее видоизменениях под влиянием «соседних стилей» см.: Harvey John. The Perpendicular Style. London, 1978. Конкретную связь английской перпендикулярной готики с представлениями об «английских свободах» Джон Мартин Робинсон, автор исследования о замке Арундел (Arundel), видит в следующем.

Соединение двух стилей, но другого порядка, чем «перпендикулярная готика», представляет собой замок Даутон, построенный в 1774—1778 г. Ричардом Пейн Найтом (Richard Payne Knight). Здесь введен контраст двух стилей. Снаружи замок построен в стиле поздней английской готики. Внутри же он выстроен в стиле римской античности (один из залов замка представляет собой, например, подражание внутреннему виду Пантеона: даже порфировые колонны были привезены из Италии и т. д.). Что такое распределение стилей между экстерьером и интерьером далеко не случайно, показывает тот факт, что знаменитый шотландский архитектор Роберт Адам проектировал замок Кулзин в средневековом стиле, но с классической двойной лестницей внутри.³

В этих примерах перед нами не соединение двух стилей, позволяющих одно и то же произведение «читать» в двух ключах — позднеготическом и классицизма, а упорядоченное разграничение этих стилей, рассчитанное на эффект перехода от одного стиля к другому. Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля,

Замок Арундель как таковой существует уже в течение девяти веков (с 1067 г.). Он был сильно разрушен в XVII в. в Гражданскую войну в Англии. Наследственный владетель этого замка одиннадцатый в роду герцог Норфолькский начал его реконструкцию в 1786 г. в стиле готики с элементами романской архитектуры (романский стиль в Англии называется «норманским», или «саксонским»). Одну из главных ролей в создании этого смешанного стиля сыграл архитектор Джеймс Вият (James Wyatt). Появилась разновидность английской готики — «the Arundelian style», в котором был перестроен для короля Георга III Виндзорский замок. Одиннадцатый герцог Норфолькский был по своим взглядам либералом, поклонником американской революции. В созданном по его инициативе «the Arundelian style» он начал строить некоторые архитектурные сооружения, называя их именами деятелей американской революции: Джефферсон и пр. Одиннадцатый герцог Норфолькский был председателем клуба вигов, противником работорговли. При начале реконструкции «Baron's Hall» в 1804 г. первый камень был посвящен им свободе. Многочисленные сюжеты живописи, витражей, скульптуры в замке были посвящены триумфам свободы над тиранией королей (подписанию Великой Хартии вольностей, установлению суда по закону и пр.).

³ Pevsner N. *Studies in Art, Architecture and Design. Volume 1, From Mannerism to Romanticism*, 1968, p. 110. Говоря о возрождении античных принципов красоты в произведениях шотландского архитектора Роберта Адама в конце XVIII в., мы должны внести некоторые уточнения. Во-первых, Р. Адам следовал не только архитектуре античности, но и ее пониманию итальянским архитектором эпохи Возрождения А. Палладио. Во-вторых, главный объект для изучения и творческого переосмысления Адам нашел не в Италии, а в Сплите — Дворец Диоклетиана (около 300 г. нашей эры). В-третьих (что важно и для России), Р. Адам изучал дворец Диоклетиана вместе с французским художником Шарлем Луи Клериссо и двумя чертежниками. Сделанные тремя последними чертежи купила затем Екатерина II, и это в известной мере повлияло на появление и развитие стиля так называемого «екатерининского классицизма» в России.

упражня свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе некоторый «отдых».

Характерно, что каждое помещение замка или дворца могло создаваться в своем стиле: интерьер должен был быть разнообразен уже начиная с 70-х гг. XVIII в.

Перед нами как бы ослабленные формы соединения различных стилей.

То же структурное единство двух стилей характерно для английской живописи и английской скульптуры на всем протяжении их развития. Причиной этого являлось, очевидно, то, что английское искусство было в целом широко открыто для континентальных влияний и для приезжих мастеров, но имело одновременно с этим мощную творческую сопротивляемость, определявшуюся тем, что в основном английское искусство подчинялось собственным богатым традициям. Оно было общеевропейским и традиционно-английским одновременно.

Нечто аналогичное и одновременно противоположное Англии в отношении искусств представляет собой другой остров — Сицилия. Сицилия, так же как и Англия, постоянно подвергалась влиянию континентального искусства Европы, но без той же способности к творческому усвоению влияний. Поэтому в Сицилии часто механически смешивались различные стили. В Сицилии могут быть отмечены влияния филиппийцев, греков, карфагенян, римлян, готов, византийцев, арабов, норманнов, немцев, французов, испанцев, австрийцев, англичан. Можно сказать, что в искусстве Сицилии отразились почти все европейские цивилизации и частично восточные. Здесь, иногда в одном и том же архитектурном сооружении, конфронтировались латинский Запад и исламский Восток. Знаменитый собор в Чефалу, начатый королем Рожером II в 1131 г., — западный снаружи и византийский внутри со своей поразительной мозаикой Пантократора, — представляет собой механическое соединение двух европейских стилистических стихий — соединение, очевидно, обусловленное не замыслом творца, а случайным соединением вкусов строителей и мозаичистов из разных стран.

Аналогичную английской готике роль постоянного возбудителя в появлении новых стилей в Англии и Шотландии имели и другие стили — как иных стран, так и старые стили своей страны. Мы уже характеризовали в этом отношении так называемый британский «Adam's Style». Многочисленны и постоянные обращения британских зодчих и мебельщиков к своим собственным старым стилям: Regency Revival,⁴ Georgian Revival,

⁴ Отметим попутно, что одними из пионеров возрождения стиля Регентства был в Англии поэт Данте Габриел Россетти и его брат Вильям Михаил. Данте Габриел Россетти обратился к стилю Регентства в своей живописи и в поэзии одновременно. Clive Wainwright. «The Dark Ages of art revived or Edwards and Roberts and the regency revival». — The Connoisseur, June 1978, pp. 94—105.

Norman Revival (возрождение романского стиля в его английской модификации) и т. д.

Я привожу в пример историю английской архитектуры, но аналогичными обновлениями и возрождениями наполнен весь XIX век по всей Европе. Здесь и обращения к готике, к романскому стилю, к ренессансу, и более «узкие» обращения — к стилю ампир во Франции при Наполеоне III или к стилю рококо, во «втором рокайле» тогда же и т. д.

Характерно, что Англия, в свою очередь, влияла на континент: типично австрийский стиль во внутреннем убранстве домов, а частично и в их экстерьерах, в музыке и в поэзии — стиль Бидермайер — был в значительной мере навеян английским стилем Адамса в интерьерах.⁵

3

Упомянув о стиле Бидермайера, мы прямо подошли к очень важной в истории искусств проблеме эклектики.

С самого своего возникновения стиль Бидермайер подвергся нападкам со стороны знатоков искусства — как стиль эклектический, а потому смешной и безвкусный. Это отразилось в самом названии этого стиля, данного ему его врагами.⁶ Потребовалось почти столетие, чтобы стиль Бидермайер был реабилитирован в глазах историков искусств. Это произошло в начале XX столетия.

Что такое эклектика и какова ее роль?

Как правило, отрицание всех так называемых «эклектических» стилей происходило при их появлении; впоследствии исторический взгляд на эклектические стили вносил успокоение в оценки, и так называемые эклектические стили начинали оправдываться в свете исторической перспективы. На наших глазах произошла реабилитация стиля «модерн» (иначе называемый «art nouveau», Сецессион и пр.) и других предшествовавших модерну стилей, — в частности, уже упомянутого «второго рокайля».

Иногда естественное у исследователя, занятого поисками «стиля эпохи», стремление искать по преимуществу стилистическое единство, единый стилистический код для прочтения всех памятников эпохи заставляет исследователя не замечать существования в ту или иную эпоху отсутствия единой эстетики. Между тем не только наличие единства, но и само отсутствие единства стиля являются в какой-то мере характерными для своего времени.

⁵ См. об этом: Himmelhefer Georg. Biedermeier. — The Connoisseur, May 1979, pp. 2—11.

⁶ Стиль был назван по выдуманной фамилии воображаемого юмористического поэта начала XIX в. — Gottlieb'a Biedermeier'a.

Приведу такой пример. В художественной жизни России второй половины XIX в. резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля.

Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов об исполнении Мариусом Петипа танца русского мужика в стихотворении «Балет» (1866).

В известной мере Некрасов был прав. Он смотрел на этот танец с точки зрения своего отношения к народу, к тому же мужику. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение Мариуса Петипа для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М. И. Петипа задержал в России падевшие европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX в. эпохи романтического балета («Жизель», «Пахита» и др.), а затем поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалось бы «частный», вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию. «Симфонизация» балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и балетного композитора («Спящая красавица» М. Петипа и П. И. Чайковского, «Раймонда» М. Петипа и А. К. Глазунова), привела к влиянию балетной музыки на симфонию (ряд произведений Чайковского и Глазунова⁷), затем к влиянию «балетного» историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников «Мира искусства» (А. Бенуа, Л. С. Бакст, А. Я. Головин, К. А. Коровин и мн. др.) и в конце концов сказалась в тематике символизма. Не случайно средневековый сюжет балета М. Петипа и А. К. Глазунова «Раймонда», носившего первоначальное название «Белая Дама» по имени романтического персонажа балета — «белой дамы», увидевшей главную героиню балета в мире сновидения, сказался в тематике ранней лирики Блока. Не менее характерно и то, что типично балетная тематика драмы А. Блока «Роза и крест» была обусловлена тем, что Блок замыслил ее первоначально как либретто для балета. Искусство балетмейстера воздействовало на первые режиссерские опыты В. Э. Мейерхольда (особенно в бытность его режиссером Мариинского театра).

Различие эстетики балетного спектакля, казалось бы выделенного из общей художественной жизни России второй половины XIX в. и подчеркнутого резкой неприязнью к балету главных представителей русской прозы и поэзии этого времени (Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой и др.), обернулось в конце концов своеобразной победой балета, хотя и в ограниченных, но разнообразных областях русского искусства.

⁷ А. К. Глазунов сам утверждал: «Да, я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен» (Асафьев В. В. Избр. тр., т. II, с. 209. Цит. по кн.: Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX в. Л.; М., 1963, с. 319).

Предвидеть такое «схождение» столь различных и по масштабу, и по самому своему эстетическому характеру искусств в точке балета вряд ли было возможно во второй половине XIX в. И все-таки снова возникает вопрос, на какой общей эстетической почве могли одновременно существовать М. Петипа, Некрасов, Достоевский? Почвой этой, как мне представляется, был типичный для части искусства второй половины XIX в. эклектизм. Эклектизм, не тронувший вершину русской литературы, был присущ некоторым из изобразительных искусств этого времени, — в наибольшей мере архитектуре и в известной степени театру, главным образом балету.

Реализм русской литературы середины—второй половины XIX в. не мог распространиться на те виды искусства, где условность была особенно велика (балет), или на архитектуру и прикладное искусство. Поэтому эти области отпали от главенствующего стиля эпохи и развили в своих недрах различные формы эклектики.

От органического сочетания стилей (как в «перпендикулярной готике») эклектизм отличается своей неорганичностью. Это по большей части — механическое присоединение и соединение различных стилевых элементов. Тем не менее эклектизм ни в коем случае не следует считать оценочным термином и только отрицательным явлением. Без эклектизма второй половины XIX в. в области архитектуры не мог бы возникнуть стиль «модерн» начала XX в., а без эклектизма балетного искусства первой половины балетного творчества М. И. Петипа — его же симфонизации балета конца XIX в., приведшего, как мы уже указывали, к расцвету не только русского балета, но и балетного искусства во многих странах мира.

Эклектизм, освобождая искусство от «тирании одного стиля», сделал возможным возникновение в начале XX в. новых течений в области театра, в живописи, в музыке, в поэзии. Правда, следует признать, что и начало XX в. не было целиком свободно от эклектизма, и самое обилие различных направлений, иногда не выходявших за пределы художественных манифестов, было одним из его проявлений.

Эклектические системы стиля можно рассматривать как системы, находившиеся в неустойчивом равновесии. Если такой системе, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия, сообщить небольшой импульс, то возникнут явления, которые могут привести либо к полному расстройству всей системы, либо к созданию новых стилей.

Именно в этом заключается, как мне представляется, хотя и отнюдь не эстетическое, но важное историческое оправдание эклектики. Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм, тем не менее, в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего развития искусств, сохраняя старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустой-

чивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили.

* * *

Итак, соединение разных стилей может совершаться с разной степенью интенсивности и создавать различные эстетические ситуации: привлечение одного из предшествующих стилей для создания нового (классицизм последней четверти XVIII в., «Adam's style» и др.); продолжение старого стиля с его приспособлением к новым вкусам («перпендикулярная готика» в Англии); нарочитое разнообразие стилей, свидетельствующее о гибкости эстетического сознания (готика в экстерьере замка Арундел в Англии и одновременно классицистические формы внутри); эстетически организованное соседство зданий, принадлежащих различным эпохам (в Сицилии); механическое соединение в одном произведении лишь внешних особенностей различных стилей (эkleктизм).

Независимо от эстетических достоинств произведений, соединяющих в себе различные стили, — самый факт столкновения, соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусств, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих.

С точки зрения теории искусств основы «контрапункта» различных стилей представляют огромный интерес и подлежат внимательному изучению. Наличие «контрапункта стилей» в истории архитектуры позволяет думать, что и литература, развитие которой в той или иной мере сопряжено с развитием других искусств, обладает различными формами соединения стилей.

Мною уже была высказана гипотеза о том, что в России в XVII в. барокко приняло на себя многие функции ренессанса.⁸

Можно думать, что в России в XVIII в. границы между барокко и классицизмом в значительной степени отличались «размытым» характером. Различные соединения с другими стилями допускал романтизм. Все это еще подлежит внимательному и детальному изучению. Задача данной статьи — только поставить вопрос.

⁸ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973, с. 165—214.

СТАТЬИ В. И. ЛЕНИНА О ТОЛСТОМ
И ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЛАССИКИ

Всякий читатель литературно-художественного произведения (в том числе и его истолкователь, историк литературы) — не только свидетель, но и практический участник жизни своей эпохи. Вот почему закономерно то, что в восприятии и осмыслении любого литературно-художественного произведения, независимо от того, создано оно сейчас или в более или менее отдаленном прошлом, и рядовой читатель, и ученый-филолог не могут не исходить, в первую очередь, из запросов и из содержания общественной жизни своего времени. Это относится также к каждому сколько-нибудь серьезному опыту интерпретации явлений литературной классики в наши дни, — независимо от того, идет ли речь о ее современном научном прочтении или ее творческой интерпретации средствами другого искусства — театра, кино или художественного телевидения.

Всякая интерпретация классики, которая не учитывает интересов и потребностей современности, имеет не более чем музейный характер. Замыкая всецело классическое произведение в границах общественного кругозора и художественных представлений прошлого, такая интерпретация — вольно или невольно — отделяет его от современности, разрывает объективно существующую, независимо от нашей воли и сознания, историческую связь между прошлым и настоящим.

Это отнюдь не значит, что прочесть или интерпретировать классическое художественное произведение так, как это требуют от нас наша современность, ее потребности и интересы, означает суметь произвольным, субъективным способом «осовременить» его, разрушив имманентно присущий произведению объективный идейно-художественный смысл, логику свойственных ему образно-композиционных и сюжетных сцеплений. Субъективистский взгляд на классическое художественное произведение как всего лишь на пластический, гибкий материал, который способен служить современному художнику и истолкователю послушным орудием для любой желательной ему интерпретации, является оборотной стороной музейного отношения к классике, — на деле взгляд этот исходит из того же разрыва глубинной исторической преемственности между классикой и современностью, из которого исходят сторонники последнего. Ибо подобно тому как анархизм вообще представляет собой, по определению Ленина, вывернутую наизнанку буржуазность, анархизм левых художественных

течений является также вывернутым наизнанку отношением к искусству «солидного», консервативного буржуазного обывателя, свято чтущего культурные традиции прошлого, но не желающего замечать их реального, живого, остро современного содержания, их неразрывной связи с самой сердцевиной чувств и интересов общественного человека современной эпохи. Созерцательное, благоговейно музейное отношение к культурным ценностям прошлого и волюнтаристское стремление «свободно» их переиграть и переинтерпретировать, не считаясь с реальной, объективной логикой и смыслом, представляют собой всего лишь две стороны одной медали.

Современный человек преемственно связан с людьми всех прошлых эпох. В своей жизни, своей практической и теоретической деятельности он — их наследник и продолжатель. Поэтому любые проблемы сегодняшнего дня в истории человечества неразрывно связаны с проблемами дней вчерашнего и завтрашнего. Между прошлым, настоящим и будущим в истории существует, независимо от нашей воли и сознания, объективная реальная связь. Прошлое объясняет нам настоящее, а настоящее — будущее. На этом основаны подлинная современность художественной классики, ее способность освещать своим светом не только прошлое, но и настоящее и будущее.

Но не только прошлое помогает познанию современности. Современность, в свою очередь, освещает новым историческим светом прошлое, способствует постоянно его более углубленному, обогащенному пониманию. Ибо те реальные, жизненные элементы, отношения, структуры, которые творчески изображала и смысл которых настойчиво и честно стремилась постичь литература прошлых исторических эпох, в ходе дальнейшей истории человечества продолжали жить и развиваться, разрушались или модифицировались, вступали в новые, еще не известные творцам тех или других произведений литературной классики взаимоотношения друг с другом. И современный человек не может этого не знать (или хотя бы не чувствовать). Как участник иного, более позднего этапа развития, следующего акта той великой исторической драмы, предыдущие акты которой наблюдали и художественно запечатлели его предшественники, он не может не вносить подчас свой — более или менее глубокие — коррективы к тому истолкованию смысла более ранних этапов истории человечества, которые дали (и часто только и могли дать) даже величайшие умы, жившие в условиях иных, прошлых эпох.

«... Необходимо для писателя различать то, что какой-либо автор в действительности дает, и то, что дает только в собственном представлении, — заметил однажды К. Маркс. — ... две совершенно различные вещи — то, что Спиноза считал краеугольным камнем в своей системе, и то, что в действительности со-

ставляет этот краеугольный камень».¹ И в другом месте: «Этикетка системы взглядов отличается от этикетки других товаров, между прочим, тем, что она обманывает не только покупателя, но часто и продавца».²

К. Маркс и Ф. Энгельс продемонстрировали многочисленные примеры подобных противоречий в истории философской и экономической мысли. Так, философия, писал Маркс, долгое время вырабатывалась «в пределах религиозной формы сознания», и это, с одной стороны, ставило предел свободному развитию самой философской мысли, которая, по своему положительному содержанию, двигалась в «идеализированной, переведенной на язык мыслей религиозной сфере», а, с другой, мешало видеть, что, по своей сущности, философия «уничтожает религию как таковую». Точно так же в XVIII в. буржуазные экономисты в лице физиократов долгое время считали производительным не всякий, но лишь один земледельческий труд, что придавало системе взглядов физиократов и в их собственных глазах, и в глазах современников «феодалную видимость», несмотря на то, что на деле («по существу») теория физиократов «провозглашала буржуазную систему производства на развалинах феодальной».³

Противоречия, на которые указывал в приведенных случаях К. Маркс, не являются в истории общественной мысли случайными и редкими. Наоборот, они — и притом исторически неизбежно многократно — возникали и до сих пор возникают во всех сферах развития культуры, в том числе — литературы и искусства. В каждой сфере развития культуры исторически новое, верное и плодотворное могло выступать и не раз выступало в прошлом в оболочке старого, принимало, в силу характерной для данной эпохи, недостаточно зрелой в том или ином отношении ступени общественно-исторического развития, видимость, противоположную реальной его сущности. В результате ложная «этикетка системы» сбивала с толку, ослепляла самого автора: реальный исторический смысл изображенных художником исторических лиц и событий нередко отражался в его сознании в кривом зеркале (или во всяком случае осознавался им с большей или меньшей степенью кривизны). Один из случаев проявления подобных противоречий в истории русской культуры В. И. Ленин блестяще проанализировал в своих статьях о Толстом — писателе, который отворачивался от революции, хотя и творчество Толстого-художника, и его деятельность мыслителя и проповедника были реально ее ярчайшим (хотя и в высшей степени исторически своеобразным, противоречивым) отражением.

Показав, что творчество Толстого было зеркалом русской революции и ее исторических противоречий (хотя ни сам Толстой,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 34, с. 287.

² Там же, т. 24, с. 405.

³ Там же, т. 26, ч. I, с. 23—25.

ни большинство его современников этого обстоятельства не признавали), Ленин обозначил ту генеральную, общую историческую перспективу, которая соединяла творчество Толстого как с прошлым, так и с будущим. Ленин впервые осмыслил Толстого в широком контексте русской истории от реформы 1861 года до своего времени. Этот контекст сделал навсегда ясным до очевидности, что Толстой давал читателю иллюзорно, «только в собственном представлении», и что он реально дал русскому народу и человечеству. Сам Толстой — особенно в поздние годы жизни — был склонен считать «краеугольным камнем» своей системы религиозное учение, толстовство. Между тем, как показал Ленин, в действительности ее «краеугольный камень» составляла не проповедь непротивления злу насилием или проповедь очищенного и обновленного Толстым христианского учения (попытки обновления и очищения его неоднократно предпринимались на протяжении столетий многочисленными предшественниками Толстого, но всегда неизбежно терпели крах), а глубоко правдивое изображение и страстная сокрушительная, пропитанная идеями и настроениями многомиллионного русского крестьянства эпохи Толстого критика русского помещичье-крепостнического строя жизни, критика буржуазной цивилизации, классово-антагонистического общества и государства.

Тем самым Ленин уже в эпоху самого Толстого дал превосходный методологический критерий для различения нейтрального, благоговейно-«музейного» и подлинно объективного, материалистического и в то же время горячего и страстного, партийного в высочайшем и благороднейшем смысле слова отношения к классике. Не прибегая ни к каким внешним, искусственным, волюнтаристским приемам «осовременивания» Толстого, Ленин гениально уловил подлинную историческую суть того, что делало Толстого, благодаря своеобразию личности писателя, как и исторически конкретным, неповторимым чертам его эпохи, отраженным в произведениях Толстого-художника и мыслителя, остро современным в полном смысле слова. Прочтение Толстого под углом зрения глубоко осмысленных им основных исторических противоречий жизни России в эпоху первой русской революции позволило Ленину неизмеримо обогатить наше понимание творчества Толстого, значительно углубить и расширить это понимание по сравнению со всеми предшественниками Ленина. Причем, характеризуя Толстого, его ранние и поздние произведения, Ленин подходил к истолкованию их, исходя не только из глубокого анализа исторического прошлого, пореформенной эпохи в целом, но и из своего анализа *настоящего*, равно как и из своего *революционного предвидения будущего* — социалистического переворота и социалистического переустройства общества. Не только творчество Толстого, но и всю его эпоху Ленин оценил по-новому, осмыслив ее в свете опыта революции 1905 года, а также исходя из тех задач, которые она поставила перед ре-

волюционной социал-демократией в дальнейшей ее работе. Тем самым Ленин смог гениально объединить в оценке Толстого уроки прошлого и настоящего с устремленностью в будущее, разграничив в наследии Толстого различные, а частично и противоположные, живые и мертвые элементы, несоизмеримые по своему культурному значению и своей будущей исторической судьбе.

Таков, как нам представляется, один из важнейших выводов, которые вытекают из изучения статей В. И. Ленина о Толстом. Вывод этот имеет громадное методологическое значение. Статьи Ленина дают нам блестящий урок той строго научной, объективной — и в то же время действенной, активной, устремленной в настоящее и будущее творческой интерпретации классики, к которой стремится сегодня наша филологическая наука.

И. К. Горский

К ВОПРОСУ О ТИПИЗАЦИИ

Если реализм немислим вне типизации, то и вопрос о его судьбах неотделим от проблемы типического. Всякое ли художественное обобщение равнозначно типизации и, в частности, содействует ли ее развитию (и при каких именно условиях содействует) наблюдаемое ныне насыщение литературы так называемыми условными формами, в которых многие усматривают одну из важнейших особенностей реализма нового типа, — не касаясь этих вопросов, мы вряд ли продвинемся вперед в освещении процесса художественного синтеза в недрах различных литературных направлений. Не обойтись нам без проблемы типического и при изучении генезиса реализма. Когда возник тот классический реализм, за которым у нас закрепилось название «критического», в XIX в. или еще в эпоху Просвещения? Этот вопрос опять-таки не решить без уяснения возможностей разных способов типизации. Эстетическое освоение мира обуславливается как общественным укладом, так и самосознанием эпохи, вследствие чего художественное обобщение, включая и типизацию, существенно различается по способам своего воплощения.

Так, у классицистов господствовал рационалистический принцип типизации — такой способ, при котором устойчиво повторявшиеся сословные черты, поднятые на уровень общечеловеческих добродетелей и пороков, обобщались и оценивались под углом зрения их разумности. Когда же вера в «вечный разум» просветителей пошатнулась, наступила пора романтиков, которые на место этого разума поставили его конкретного носителя —

человеческую личность и в ее неисчерпаемом внутреннем мире пытались найти тайну и поведения людей и движения истории. На первых порах такая творческая установка приковывала внимание к необычным характерам и исключительным ситуациям. В дальнейшем, однако, по мере вызревания условий для перехода к реализму, типизация в романтическом искусстве резко усиливается, но главным образом — в обрисовке характеров. Создавая колоритные типы различных характеров, романтики, однако, все еще продолжали искать разгадку поведения людей в тайнах индивидуального склада личности. Их принцип типизации, или подход к обобщению повторяющихся особенностей в людях разных эпох и общественных групп, по существу был индивидуализирующим принципом типизации. Превосходя в конкретности образов классицистический способ типизации, он все же не был способен к такой полноте, чтобы в характерах сознательно преломлялась роль «среды» — та детерминирующая функция, какую в отношениях индивида с нацией играло общественно-групповое положение личности. Лишь когда в процессе распада патриархального уклада отчетливо обозначилась структура нового, буржуазного общества с его более подвижными, чем старые сословия, общественно-групповыми (классовыми) образованиями, последние стали обращать на себя особое внимание (причем не в одних только экономически развитых странах, а и в тех, которым приходилось учиться их опыт), — лишь тогда появились реалисты в литературе. Их типизация существенно отличалась от романтической тем, что она углублялась до анализа реальных условий жизни, в особенности же общественно-групповых отношений, опосредовавших связь индивида с обществом и потому проливавших некоторый свет на ту тайну противоречивости внутреннего мира человека, которая романтикам казалась непостижимо загадочной, необъяснимой. Рассматриваемые сквозь призму общественно-групповых отношений, мысли и чувства индивида представлялись уже в какой-то мере обусловленными, а следовательно, раскрывалась некоторая закономерность в поведении людей и, в конечном итоге, обозначалась перспектива познания исторического развития как результата их борьбы и совместных усилий. Реалистический принцип типизации поэтому совершенно справедливо определяется как социальный. Он является таковым, однако, не только и даже не столько в смысле преимущественного изображения общественной борьбы, сословного неравенства, классовых противоречий и т. п. Социальная жизнь, вообще говоря, находила свое отражение в искусстве задолго до возникновения реализма, в частности и у романтиков. С другой стороны, и у реалистов есть немало произведений, где фактически нет ничего социального, кроме самого принципа истолкования изображаемых явлений (интимных отношений, нравственных переживаний, философских раздумий и пр.). Более того, в лирической поэзии реальные условия жизни хотя и отра-

жаются, но — как правило — непосредственно не изображаются, и только скрупулезный анализ деталей поэтического рисунка может раскрыть лежащий в его основе принцип художественного обобщения. Короче, представление о реалистической типизации как о непосредственно восходящей к изображению социальных сфер — это упрощенное, вульгарное представление. Социальным реалистический принцип типизации является лишь в смысле подхода к истолкованию изображаемого — такого подхода, при котором индивидуальное преломляется сквозь призму определенных групповых отношений, характеризующих структуру общества на каждом данном этапе его исторического развития. Следовательно, во времена феодализма иную, чем в буржуазную эпоху, при социализме существенно иную, чем при капитализме. Ни классицисты, ни романтики еще не учитывали, да и не могли учитывать, этой роли общественно-групповых отношений, опосредующих действительную связь индивида со своим народом, с нацией. Ее не всегда можно учесть и в настоящее время, особенно в некоторых социалистических странах, где сказывается не только действие научно-технической революции, а еще глубже — социальной революции, ликвидация старых классов (где поэтому процесс образования новых общественных групп (новой социальной структуры) протекает с небывалой интенсивностью, вследствие чего принцип социальной типизации оказывается иной раз трудно приложимым или даже вообще пока неприменимым. В этом, кстати, и кроется, вероятно, одна из причин наблюдаемой в новейших социалистических литературах интеллектуализации повествования, лиризации романа, усиления «документальности» и частого обращения писателей к так называемым условным формам, простое причисление которых к чертам реализма нового типа вряд ли поможет решить возникшую перед нашей наукой проблему.

Разумеется, для обоснования изложенной выше точки зрения необходим анализ конкретного материала. В небольшой статье такая задача невыполнима — тем более, что, прежде чем браться за ее решение, нужно еще разобраться в самой категории типического. Беглый разбор этого понятия автор и предлагает вниманию читателей.

Типом называется такое отдельное (индивид, событие) явление, в котором наиболее полно или ярко выражаются существенные признаки какой-либо особой группы явлений и которое поэтому становится для нее показательным образцом. Типическое и есть не что иное, как образцовое, или идеальное в смысле соответствия некой общей норме. Понятие типического перекрещивается с понятием видового. Их существенное различие состоит, однако, в том, что тип есть концентрированное целое, тогда как вид представляет собою собирательную единицу. Видовое легче поддается количественным определениям. Поэтому при изучении законов природы, которые строже проявляются в форме необхо-

димости, понятие вида представляет больший интерес, чем понятие типа. При изучении же общественных законов, наоборот, важнее понятие типа.

Для искусства типическое имеет особое значение потому, что оно тяготеет к достоверному, тогда как конкретно-чувственная видимость образа, возбуждающая фантазию и тем порождающая художественный эффект, наоборот, носит условный характер. Художественный образ как целое всегда условен, даже если он с документальной точностью воспроизводит известный факт. Объясняется это тем, что единичное неповторимо в своей конкретности. Как неповторимое оно не поддается предвидению, представляясь чем-то случайным в бесконечном многообразии себе подобных явлений. Поэтому единичная конкретность, которая и в самой действительности неповторима, может и в искусстве принимать различные неповторимые формы случайного, то есть она может заменяться и чаще всего заменяется своего рода продуктами вымысла. Неповторимый в целом, художественный образ — как и всякая иная единичная конкретность — повторяется по частям в разных отношениях. Между тем повторяющееся нельзя выдумать. Его можно лишь подметить в ряду действительных явлений и типизировать, то есть, сконцентрировав в изображении отдельного внимание на некоторых его особенностях, тем или иным способом подчеркнуть их. Типичность образа устанавливается поэтом лишь мерою его соответствия действительности: ведь образцом данный образ делает только повторяемость отмеченных в нем черт у подобных объектов, находящихся вне художественного произведения. Как нечто повторяющееся типичное является не только достоверным, но и наиболее вероятным, а значит — предсказуемым, тяготеющим к некоторому правилу.

Обычно литературоведы подразумевают под типизацией обобщение в единичном. Между тем не всякое художественное обобщение соответствует типизации. Так, в отдельном могут повторяться и черты, свойственные только данному индивиду, и черты, наблюдаемые у отдельных групп, и, наконец, признаки всеобщего порядка. Стало быть, если только — по счастливой случайности — изображаемый единичный объект не окажется сам по себе типичным, обобщение его повторяющихся признаков не приведет к созданию типического образа. Соединение в отдельном признаков природы и общности (обобщение индивидуального) гарантирует лишь индивидуализацию образа. Типичное же, как это признано всей предшествующей наукой, не может быть только индивидуальным. Точно так же не гарантирует типизации образа и воплощение в нем чего-то всеобщего. В литературе такими обобщениями являются многие символы, аллегории и гиперболы, иногда художественно очень выразительные. И это тоже закономерно. Охватить признаки всех видов (обобщить всеобщее) можно лишь абстрагируясь от их различий. Между тем

вне качественных различий типическое не проявляется. Где общее выступает в виде непрерывной массы однородного (вроде телеграфных столбов, травы в степи или воды в море), оно собственно не повторяется, а продолжается и как таковое подлежит количественному измерению. Напротив, где общее принимает различную конкретную видимость, иногда маскирующую его до неузнаваемости, где оно то исчезает, то вновь появляется, оно повторяется — и его важнейшей мерою становится отдельный случай (образец), качественно соответствующий некой средней норме. Видоизменяемость общего, его многоликость, дискретность и есть основной закон (важнейшее из необходимых условий) проявления типического.

Итак, не всякое художественное обобщение означает типизацию. Типизация соответствует обобщению только особенных (видовых) признаков. Именно особенное, подобно виду, является общим по отношению к составляющим его индивидам, а по отношению к более общему само становится отдельным. Типическое как некоторая концентрация особенных признаков потому-то и служит познанию закономерного, что в нем отчетливо обнаруживается этот переход от отдельного ко всеобщему.

При анализе художественных образов следует различать содержание типического, его объем, форму и основу для его выделения, то есть принцип типизации, с помощью которого они созданы.

По содержанию типичное может быть как природным (полярная ночь, повадки животного и т. д.), так и общественным (идеи, нравы, конфликты и пр.). В зависимости от того, какие из особенностей человеческой жизнедеятельности акцентируются в образах, литературные типы определяются как бытовые, психологические, социальные и т. д. При этом они могут быть более или менее простыми, однозначными или сложными, типичными в разных отношениях. Хотя источником содержания и типических и нетипических образов служит объективная реальность, однако ни один образ, как уже говорилось, к отдельным явлениям действительности непосредственно не сводится: он сам есть некоторая неповторимая единичная конкретность. Несводимый в целом, он восходит к действительности по частям — своими деталями (штрихами, элементами) и их сочетанием, образующим общий контур изображаемого предмета. Как некоторая часть общего в отдельном типическое тоже включается в сочетание деталей. В общем контуре рисунка это сочетание деталей бывает более или менее органическим или механическим. По сочетанию частей судят о верности целого, по целому — о верности частей. Органичность сочетания деталей указывает на цельность образа, на его правдоподобие — на самую возможность такого отдельного явления в жизни, и наоборот. Так, невольнику в цепях не свойственно наслаждаться красотами природы, как обычному путешественнику, и, если нам встречается герой с таким сочетанием

психологически несовместимых деталей, мы вправе считать его образ лишенным цельности, жизненно неправдоподобным или, по крайней мере, условным. Но это еще не исключает возможности в нем типического содержания. Каким бы ни был образ: удачным или неудачным, жизнеподобным или условным, — его типичность устанавливается лишь по некоторым деталям или даже по одной доминирующей черте путем сопоставления ее с действительностью и выявления ее повторяемости в реальном мире. Верность деталей, их адекватность действительности является, таким образом, необходимым условием всякой типизации, а следовательно, неотъемлемым признаком реализма. И чем условнее (отвлеченнее, эскизнее) образ, тем весомее в нем верность деталей. В подробно детализированном образе частные погрешности можно еще и не принимать в расчет, при установлении же типичности условного образа это исключается.

Анализируя типическое только по содержанию, исследователю приходится сталкиваться с «дурной бесконечностью»: из произведения выделяются отдельные образы, из них вычленяются различные характеры, которые логически разлагаются на элементы нравственности, интеллектуальности и т. д., а эти последние превращаются в свою очередь в некие самостоятельные разрозненные признаки, возможные как у всех, так и у одного. Взятая только со стороны содержания, любая черта может быть истолкована и как типичная и как исключительно индивидуальная. Поэтому наряду с содержанием необходимо определять и объем той видовой группы, признаки которой выделяются в образе как показательные для нее. По отношению к не-людям такой видовой группой может быть даже все человечество, как, например, в романе К. Чапека «Война с саламандрами». Оно может быть такой видовой группой и в пределах определенного времени (тип средневекового человека). Но чаще всего типизация ограничивается различными сословными, профессиональными, национальными и классовыми группами, а также их прослойками, иногда небольшими. Чем уже и определеннее объем типизируемой группы, тем сложнее становится индивидуализация образов, конкретизирующая данный тип, и, наоборот, при неограниченном объеме типизация тяготеет к олицетворению отдельных человеческих свойств.

Лишь определив объем группы, можно отличить содержание типического от его формы и сказать, охватывает ли оно массу или немногих. Споры о распространенности, массовидности, повторяемости типического возникали именно потому, что не учитывался объем той или иной группы, вследствие чего содержание типического образа смешивалось с его формой. По содержанию типическое не может не быть чаще всего повторяющимся, распространенным — иначе оно не было бы показательным для других (вопрос лишь в том, велика ли эта группа «других»). Но по форме типическое и в жизни и в ее художественном отраже-

нии может быть и бывает исключительным, так как оно есть в то же время единичное. Так, двойники Гамлета или Плюшкина, несомненно, принадлежат к редчайшим оригиналам. Однако на этом основании нельзя еще заключать, что Гамлет «не может быть типом»¹ или что Плюшкин лишен широты типичности. Ошибочность таких заключений — в невнимании к форме выражения типического. Как индивиды Гамлет и Плюшкин потому-то и исключительны, оригинальны, что в них, как ни в ком другом, концентрируется то общее, что повторялось и повторяется у очень многих, но сказывается не так резко.

Вообще следует заметить, что типичное и исключительное суть противоположности и потому они переходят друг в друга. С течением времени исключительное может развиваться в жизни и стать общей нормой, и наоборот. И это существенно влияет на оценку литературных образов. Так, образ матери из одноименного романа Горького по отношению к массе пролетарок того времени, к которому относится действие романа, воплощал в себе черты исключительного характера. В. В. Воровский констатировал, что женщины, подобные Ниловне, «могут существовать как индивидуальные явления, но не как типичные. Они не характерны для данной среды и данного времени».² Однако к 1917 году исключительные черты Ниловны стали характерными для массы рабочих женщин России, и, наоборот, типичные ранее для этой массы забитость, покорность сделались почти исключительными. Просчет Воровского заключается, следовательно, в том, что он в самой жизни не разглядел тенденции перерастания исключительного в типичное, а просчет его собственных критиков — в рассуждениях о типичности вообще, вне времени и конкретно-исторического развития жизни. . .

Между тем вне изменений в реальной жизни нельзя понять и жизнь художественных образов, например, превращение некоторых сословных типов в общечеловеческие. Таковы, в частности, шекспировские образы, которые создавались на основе наблюдений над жизнью придворных, но со временем превратились в общечеловеческие типы. Эта их метаморфоза была бы невозможна, если бы общий уровень жизни человечества (то есть сначала отдельных наций, а потом и многих) не превысил до той ступени человеческого бытия, на которой во времена Шекспира могла находиться лишь феодальная верхушка.³

Возможен и обратный процесс изменения в жизни, ведущий к угасанию типичности литературных образов.

Хотя типизация на протяжении всей истории искусства служила основным способом познания действительности, из этого

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1955, т. 8, с. 205.

² Воровский В. В. Максим Горький. Литературно-критические очерки. М., 1956, с. 256.

³ См.: Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 67.

еще не следует, что типизация во все времена была одинаковой или что она равномерно представлена всеми художественными и, в частности, литературными направлениями. Как и история человеческой мысли, подвергающейся различным влияниям социальной, политической, религиозной и иной борьбы, знает не только периоды подъема на путях движения к истине, но и упадка, застоя и попятных движений, так и типизация в искусстве развивается неравномерно. Какие бы конкретные задачи ни возникали перед искусством, они всегда становились и решались в рамках того или иного миропонимания, которое определяется историческим временем и господствующими в каждую данную эпоху представлениями людей о законах их собственной жизни. Необходимость, которая в античных представлениях связывалась с роком, божественное провидение Средневековья, земные человеческие страсти Ренессанса, мистический скепсис времен барокко, «вечный разум» просветителей, «всемирный дух» романтиков, наконец, общественно-групповая обусловленность личности у реалистов и та же классовая обусловленность индивида, но только поднятая на ступень ее идейно-политического выражения (партийности), — все это разные подходы к объяснению человека и его исторических особенностей. Стало быть, говоря о типизации, необходимо иметь в виду возможность разных исторических доминант, под углом которых рассматриваются (систематизируются) отношения к обществу. Ибо в конечном счете именно отношение индивида к обществу, выражаемое в различных формах, является той сквозной, стержневой проблемой, которая пронизывает всю историю литературы, начиная с древнейших пор и кончая современностью, и которая поэтому является естественно-исторической основой классификации различных литературно-художественных эпох и направлений, а, вследствие этого, также и основанием классификации различных способов типизации по их доминанте (различных принципов типизации).

Изучая тот или иной принцип типизации, необходимо считаться и с тем, что жизнь складывается не из одних закономерных явлений. В ней действует и такой «закон», как неизбежность случайного: само закономерное проявление в массе случайностей и только через них. Поэтому в любом художественном отражении жизни — будь то отдельный образ, цельное произведение или вся литература — элементам типического всегда и необходимо сопутствует случайное (в виде ли чередования, преобладания одного над другим, поляризации содержания и формы и т. д.). «Чистая» типичность является лишь понятием, а утверждение, по которому только типичное признается художественным, — не более чем эффектной фразой. На самом деле есть не только художественные произведения, а и целые литературные направления (вроде символизма) и даже эпохи (Средневековье), которые, отрицая познаваемость законов мира, тем самым в прин-

ципе исключали типизацию как способ художественного обобщения. Последнее не означает, однако, что у символистов и у средневековых писателей тщетно искать типичное. И типичное и исключительное существуют объективно, а потому и на соотношение в произведениях закономерного и случайного влияет не только творческая установка их создателей.

Говоря о разных способах типизации, необходимо, далее, иметь в виду их обусловленность тем специфическим предметом познания, который нередко позволяет художникам видеть то, чего не видят мыслители (философы, политики, историки, экономисты), и наоборот. Иными словами, не следует упускать из виду, что, обобщая повторяющиеся явления (типизируя), литература не столько выражает господствующий взгляд на закономерности жизни, сколько сама стремится открыть их действие в своей особой области. А такой областью искусства, или специфическим предметом художественного познания, является вся та действительность (общественная и природная), которая, подвергаясь историческим изменениям, втягивается в сферу переживаний и, вследствие этого, становится эстетически активной. Между тем действительность переживается иначе, чем осознается. Поэтому соответствие (гармония) между переживанием и пониманием, а следовательно, между эстетическим освоением жизни и ее философским, религиозным, политическим и иным осмыслением, которое накладывается на ее художественное изображение, совсем не обязательно. В сущности такая гармония есть лишь идеал совершенства, к которому человечество стремится в бесконечном процессе сближения и разлада чувств и мыслей.

Даже глубокое научное знание общественных закономерностей не отменяет необходимости корректировать их применение к разным частным сферам, особенно же к такой специфической сфере, как область художественного познания, где приходится выявлять их конкретное действие в индивидуальных проявлениях, то есть всякий раз открывать их заново и считаться с возможностью действия не известных еще науке законов. Вот почему ошибочность общих представлений о закономерностях человеческого бытия не исключает возможности верной ориентации в переживаемой ситуации и, наоборот, самые правильные, научные понятия о жизни еще не гарантируют верного анализа переживаний, лежащих в основе конкретного эстетического отношения людей к действительности. Поэтому в любом литературном направлении можно наблюдать не только осознанное (целенаправленное), а и более или менее смутное, интуитивное применение принятого в данный момент способа художественного обобщения, который, однажды открытый, начинает действовать как бы «автоматически» (поэтика обязывает). Относительная независимость художественного познания от научного, проистекающая из особой важности эмоций в искусстве, при указанной «принуди-

тельности» поэтик и приводит, например, к тому, что некоторые сравнительно консервативные мыслители становятся реалистами, а революционные — продолжают оставаться романтиками; приверженцы философского идеализма, следуя в анализе переживаний социальному принципу типизации, приходят к материалистическому в основе своей истолкованию сущности человека как конкретной совокупности общественных отношений, романтики частью тоже становятся реалистами, а реалисты заканчивают свой творческий путь романтиками, и т. д. Эти переходы с одной творческой позиции на другую несомненно зависят от мировоззрения писателей, но в еще большей степени зависят они от объективных изменений социальной структуры общества. Реалистом можно стать даже вопреки некоторым своим классовым симпатиям и общефилософским убеждениям, но им нельзя стать вопреки объективным возможностям действительности. Если в жизни происходят перемены, затемняющие ее познание, то чувства бродят и внимание притягивается к малопонятным, загадочным и исключительным явлениям, обобщение которых неминуемо ведет к романтизму и, в частности, к появлению романтиков после реализов, к развитию романтических тенденций в реалистическом искусстве и возникновению целых неоромантических течений. В таких ситуациях решающее значение для развития того или иного способа художественного обобщения имеют не собственно философские, политические и иные убеждения, а живое эстетическое отношение к действительности тех общественных групп, идеалы которых выражает писатель в своем творчестве.

При определении собственно реалистической типизации особое значение приобретает вопрос об обстоятельствах — всех тех внешних по отношению к человеку условиях, которые ставят его перед необходимостью выбора поведения либо заставляют его действовать согласно существующему общественному порядку. Важнейшим, хотя и не единственным компонентом обстоятельств являются общественные отношения, которые обычно и имеют в виду, когда говорят об изображении типических характеров в типических обстоятельствах. Вообще говоря, типические обстоятельства неотделимы от типических характеров. Однако умение живописать типы исторически предшествует умению объяснять их, исходя из конкретных условий жизни. Типизация характеров (совокупности духовных свойств, проявляющихся в индивидуальном поведении) возможна и на основе наблюдения над отдельными людьми и отдельными явлениями жизни, тогда как типизация обстоятельств немислима без обобщения общественно-групповых отношений и, естественно, предполагает их доступность наблюдению. Между тем в разные эпохи она неодинакова: в условиях античного полиса общественные связи проявлялись заметнее, чем в условиях средневековой феодальной обособленности; в период романтизма общественно-

групповые отношения представлялись более туманно, чем в предшествующую и позднейшую пору. Словом, не только наличие тех или иных типов в жизни, но и способ их раскрытия в литературе обусловлен организацией общества, то есть соответствующим членением общества на социальные группы и характером связи между ними. Поэтому сознательная установка на типизацию обстоятельств предполагает относительно высокий уровень развития социальных отношений. Так, дореалистическая литература насчитывает множество произведений, воссоздающих ярчайшие типы своего времени, но типы, чаще всего действующие в приключенческих, экзотических, условно-фантастических и тому подобных обстоятельствах, отмеченных печатью случайных событий. Типические обстоятельства воспроизводились дореалистической литературой значительно реже, а главное — не столько в силу установок творческого метода, сколько интуитивно, вследствие невозможности не отразить объективное положение людей в обществе хотя бы частично и лишь в некоторых отношениях. Это еще не было принципом типизации, ибо широкое изображение обстоятельств, даже типических, не всегда равнозначно их обобщению: объем типизации обстоятельств определяется не сам по себе, а по их действию на внутренний мир людей. В каком-нибудь описании походов героя калейдоскопическое воспроизведение различных типичных сторон общественной жизни может быть даже чрезвычайно широким, но совершенно не влияющим на психологию героя, и, наоборот, в ином рассказе о частном случае из жизни героя в его характере может преломиться сложнейшее переплетение классовых противоречий, идейно-политической борьбы, особое положение какой-либо нации и т. д. Только анализ, раскрывающий воздействие внешнего мира на внутренний, позволяет определить пределы обобщения и тем установить глубину познания человека. Иначе эту мысль можно выразить так. Анализируя отношение героя к его жизненным обстоятельствам, изображенным или подспудным, необходимо считаться с тем, что они создаются не одним человеком, а многими. Поэтому хотя люди сами создают условия своей жизни, однако еще в большей степени условия их совместной жизни (общественные отношения) создают отдельных людей (в смысле личностей). Отдельный, конкретный человек и есть не что иное в своей сущности, как совокупность общественных отношений. Со времен Маркса это стало распространенной истиной. Но постичь ее было не так-то просто, и оттого развитие типизации в искусстве, как и мышления в науке, пло извилистым и зигзагообразным путем разрешения противоречий, принимавших в истории разнообразные формы отношения между отдельным и всеобщим — между человеком и обществом. Верное решение этой вечно живой проблемы впервые удалось нащупать реалистам, нашедшим ключ к объяснению человека в формирующих его характер общественных условиях жизни. Поэтому проследить

переход к типизации обстоятельств — значит проследить становление реализма.

Поднимались ли писатели эпохи Просвещения до типизации обстоятельств как фактора, обуславливающего поведение людей, да и могли ли они вообще подняться на тогдашней ступени социальной эволюции до понимания опосредованного характера отношений между индивидом и обществом? Вот вопрос, на который надо ответить для того, чтобы поточнее определить понятие «просветительский реализм» и не смешивать его с понятием критического реализма. Еще острее ощущается необходимость разобратся в проблеме типизации при изучении современного литературного процесса. Всякое ли художественное обобщение равнозначно типизации, и если нет, то всегда ли на основе социальной типизации — этого важнейшего принципа классического реализма — осуществляется в современном искусстве тот синтез «условных форм», который многим ученым уже сам по себе представляется отличительной чертой реализма нового типа, реализма рубежа XIX и XX вв.? Не выяснив эти вопросы, мы еще долго будем блуждать в тумане. Словом, более основательная разработка категории типического в настоящее время приобретает для литературоведческой науки значение ключевой проблемы.

Ю. Б. Виллер

«ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ» В ИЗУЧЕНИИ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Типологические обобщения, возникающие в ходе сравнительного изучения мирового литературного процесса, призваны заключать в себе наряду с установлением сходства между сопоставляемыми явлениями и принципиальные отличия между ними. Теоретическая необходимость именно такого подхода (казалось бы очевидного, но, к сожалению, не всегда применяемого) весьма отчетливо была сформулирована М. Б. Храпченко: «...следует признать неверной ту мысль, что типологическая общность включает в себя единообразные явления, что общность эта „снимает“, исключает индивидуальное и особенное».¹ В этой же связи ученым подчеркнуто еще одно существенное обстоятельство: «...в самых различных типологических обобщениях родственное, общее и сходное характеризу-

¹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 3, М., 1975, с. 248.

ется не в простом отвлечении от индивидуального, частного и не в прямолинейном противопоставлении им, а в их внутренних связях».² Методологические выводы, вытекающие из диалектической сущности типологических обобщений, были лапидарно определены И. Г. Неупокоевой: «Попытка разделить задачу сравнительного метода на две (установление сходства или установление различия) представляется ошибочной».³ Таким образом, типологические обобщения при сравнительном изучении литературного процесса должны заключать в себе некую систему выводов, в которой наблюдения над сходством и отличиями находят в определенной диалектической взаимосвязи и в определенном, с точки зрения своего содержания (речь, естественно, идет не о количественном аспекте), соотношении. Специфика этого соотношения и закономерности претерпеваемых им изменений поддаются в свою очередь характеристике типологического плана, ибо они исторически обусловлены.

Возможная типология подобных соотношений, их эволюции, их ведущих исторических разновидностей, неизбежно окажется теснейшим образом связанной с типологией самого мирового литературного процесса как такового. И. Г. Неупокоева в своем теоретическом труде, посвященном основным проблемам системного и сравнительного анализа истории всемирной литературы, сознательно отказалась от специального рассмотрения такого рода проблематики, подчеркнув, что последняя выходит уже за границы ее работы.⁴ Вместе с тем, мне представляется, что осмысление вышеобозначенной проблематики имеет весьма существенное научное значение. Причем не только в историко-литературном, но и в теоретическом плане. Ведь при сопоставлении явлений литературного процесса в межрегиональном, скажем, масштабе решение вопроса о соотношении элементов сходства и элементов различия в значительной степени зависит от выявления того, как в данном случае реализуется взаимодействие законов единства и неравномерности мирового литературного процесса.⁵⁻⁶

В нашем литературоведении, занимающемся сравнительным изучением мирового литературного процесса, как и в любой научной отрасли, происходит смещение акцентов исследовательского внимания и сдвиг в осознании первоочередности задач.

² Там же.

³ Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 92.

⁴ Неупокоева И. Г. Там же, с. 93.

⁵⁻⁶ Понятие «неравномерности» в сфере эстетической подразумевает при этом, естественно, не только соотнесение одних лишь темпов развития самих по себе, взятых как бы в некоем абстрагированном, «чистом» виде, но и другие проявления специфичности, сопряженные с особым ходом эволюции и обусловленные им. Одним словом, речь идет не только об «отставании» или «опережении», но неизбежно и о «своеобразии».

Это неизбежно и естественно. Крупнейшие советские ученые, и прежде всего В. М. Жирмунский и Н. И. Конрад, своими замечательными трудами обосновали саму возможность типологических обобщений сравнительно-исторического плана в масштабах мировой литературы. Закономерно, что пафос их исследований заключался преимущественно в утверждении закона единства, т. е. сходства мирового литературного развития (хотя, само собой разумеется, никто из них не превращал сходство в тождество и не предполагал, что общность сопоставляемых явлений исключает наличие между ними различий). Без обоснования реальности самой идеи единства мирового литературного процесса путем анализа тех «типологических схождений» (термин В. М. Жирмунского) или тех «типологических общностей» (термин Н. И. Конрада), в которых это единство себя обнаруживает, вообще отсутствовала бы почва для дальнейшего осмысления этого процесса в типологических аспектах.

В настоящее время, когда правомерность и плодотворность такой теоретической установки уже не вызывает сомнений, а с другой стороны, когда чрезвычайно расширился круг явлений истории мировой литературы, вовлекаемых в орбиту типологических сопоставлений (в какой-то мере импульсом здесь послужило и развертывание работы над многотомной коллективной «Историей всемирной литературы»), особенную научную остроту приобретает всесторонний анализ тех конкретных исторических форм, в которых закон единства мирового литературного процесса воплощается на том или ином этапе, в том или ином регионе, под перекрестным и весьма ощутимым воздействием другого основополагающего закона, закона неравномерности исторического развития. Отсюда вытекает и дальнейшая задача: потребность выяснения закономерностей, определяющих изменения только что упомянутых исторических форм, а тем самым и соотношения между обоими началами — принципами единства и неравномерности.

Конкретно соотносить характер исторических путей, «зигзагов», пройденных разными народами, идет ли речь об общественной или духовной жизни, нельзя, не придавая первостепенное значение учету очертаний, внутреннего содержания, роли этих «зигзагов». Ведь они составляют неотъемлемую органическую часть самого понятия «пути». К тому же не следует забывать, что то, что В. И. Ленин образно обозначил термином «зигзаги», нередко носило характер подлинных и грандиозных по своим последствиям исторических катаклизмов.

Чем разнообразнее становится круг явлений истории мировой литературы, подвергаемых типологическому рассмотрению, тем чаще возникает необходимость осмыслять чрезвычайно сложные по своей природе литературные параллели. Сложность эта заключается прежде всего в том, что анализировать приходится типологические соотношения (в аспекте жанровом, стили-

стическом, или с точки зрения видов развития), отличающиеся весьма непростым и своеобразным переплетением элементов сходства и элементов отличия. (Такого рода типологические соотношения характеризуют прежде всего этапы резкого обострения неравномерности в мировом литературном процессе: например, эпоху, охватывающую отрезок времени XVI до середины XIX в.).

В этой связи напрашиваются в первую очередь два соображения. Прежде всего обращает на себя внимание необходимость более пристального осмысления нашим литературоведением проблемы сравнимости. Об этом совершенно справедливо писал А. С. Бушмин, подчеркнув, что неразработанность проблемы сравнимости составляет главную методологическую трудность, возникающую при изучении художественного прогресса литературы.⁷ Но то же самое относится и к сфере сравнительного исследования мирового литературного процесса. Очень важно задуматься над выработкой системы объективных критериев, определяющих правомочность отнесения тех или иных литературных явлений к одному типологическому ряду.

Во-вторых, возникает вопрос: целесообразно ли применять к только что упомянутым сложным типологическим соотношениям термин «схождения» или термин «общности»? В этих терминах (в силу самой их семантической структуры) естественно выдвигается на первый план примат единства и сходства над спецификой индивидуального, частного, особенного, вполне соответствуя задачам характеристики определенного и разнообразного в стадийном отношении исторического материала (каковы эти стадии — вопрос особый и требующий, конечно, специальной и подробной разработки)⁸ и осуществлению определенных по своей методологической направленности задач, являются ли они достаточно действенными и точными в историко-литературных ситуациях, подобных только что упомянутой мною?

⁷ Бушмин А. С. О специфике прогресса в литературе (В кн.: О прогрессе в литературе. Под редакцией А. С. Бушмина. Л., 1977, с. 36).

⁸ В данном контексте хотелось бы лишь подчеркнуть следующее. Только что упомянутая эпоха мирового литературного развития, простирающаяся с XVI по середину XIX столетия, с точки зрения характера взаимодействия законов единства и неравномерности литературного процесса качественно отличается как от предшествующей, так и от последующей исторической стадии. Эти же стадии в свою очередь разделены глубокими принципиальными отличиями. На более ранних этапах развития культуры (в Средние века, в частности) ведущая роль закона единства мирового литературного процесса выступает особенно отчетливо. В этом случае, говоря суммарно, это обусловлено еще недостаточной в целом расчлененностью литературного процесса (национальной, социальной, индивидуальной), ролью традиционного канона в художественном мироощущении, сравнительно ограниченным кругом непосредственных литературных связей контактного типа и т. д. Со второй половины XIX в. опять все более заметно дает себя ощутить тенденция к определенной синхронизации темпов и характера литератур-

Сошлюсь, краткости ради, лишь на один пример. Относительно недавно в русском переводе вышел в свет китайский роман «Цветы сливы в золотой вазе» — острое сатирическое разоблачение коррупции, царящей в средневековой китайской империи на рубеже XVI—XVII вв. (хотя непосредственно время действия произведения и приурочено к гораздо более ранней эпохе).⁹ Роман этот повествует о похождениях, домашнем укладе и нравственной распущенности плута и карьериста, пользующегося царящей вокруг него всеобщей растленности ради удовлетворения своих чувственных вожелений, своего честолюбия и жажды денег. Казалось бы напрашиваются параллели с западноевропейским плутовским романом того же времени. И в самом деле, некоторые аналогии в этом направлении наметить, безусловно, можно. Но вместе с тем и какое разительное расхождение в мировоззренческой и художественной концепциях и в той действительности, на почве которой эти концепции возникли и которую они каждая по-своему отображают. Западноевропейский плутовской роман, при всем своем пессимистическом подтексте, кажется по сравнению с «Цветами сливы в золотой вазе» насыщенным жизневосприятием предельно динамичным и в целом значительно менее связанным с властью религиозных представлений. Житейское море, в которое оказывается выброшенным герой западноевропейского плутовского романа XVI—XVII вв., напоминает водоворот. В китайском же романе, при бесчисленности мелких происшествий, никакого подобия подлинного движения нет. Последнее носит совершенно мнимый и внешний характер. Содержание «Цветов сливы в золотой вазе» построено на многократном повторении, на наплетании очень тонко, можно даже сказать, тончайше нюансированных, но однородных, единообразных не только по своему идейному звучанию, но и по своим житейским приметам, сюжетных мотивов. Смысл их в нравственном осуждении (венчаемом в конце концов карой провидения) гнилости господствующих устоев и одновременно в объективном подтверждении полнейшей их неподвижности, невозможности хоть что-либо существенное реально в них изменить. Перед нами яркое художественное свидетельство не только наличия точек соприкосновения в общественном развитии Запада и Востока, но и, в первую очередь, их резкого расхождения на данном историческом этапе.

ного развития, но уже на совершенно ином уровне: не в силу недостатка расчлененности, а, наоборот, на основе реализации всего того многообразнейшего спектра художественных перспектив, которые предоставляют литературе развитость общественных отношений, всеобъемлющий характер межлитературных связей, богатство накопленных традиций, возможности выявления индивидуального творческого начала.

⁹ Цветы сливы в золотой вазе, или Цзинь, Пин, Мэй. Роман. Перевод с китайского В. Марухина. Т. 1—2. М., 1977.

Не думаю (а количество аналогичных примеров, основанных на сопоставлении крупнейших произведений Запада и Востока, относящихся к данной эпохе, можно было бы значительно увеличить), что в этом и подобных случаях было бы исторически точно пользоваться термином «типологические схождения» для обозначения синтеза сходства и различий, обнаруживаемых между сопоставляемыми явлениями. Вернее здесь употреблять более емкий и нейтральный термин «типологические соотношения» или просто говорить о типологических сходствах и отличиях.

Неуклонное расширение историко-литературных границ материала, вовлекаемого в сферу типологических обобщений, требует, помимо всего прочего, уточнения и дифференциации используемой научной терминологии. Развитие последней, как известно, неотделимо от эволюции самой той научной области, оформлению системы понятий которой она служит. На одну из терминологических проблем, возникающих в этой связи и имеющих, с моей точки зрения, не формальное, а принципиальное значение, я и пытался обратить внимание в своей небольшой статье: пока, конечно, лишь в самом предварительном и общем виде, в качестве первоначальной постановки вопроса.

А. Н. Иезуитов

ПРОБЛЕМА НОРМЫ И НОРМАТИВНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Проблема нормы и нормативности в литературе имеет большое историческое и теоретическое значение. Ее верное и разностороннее понимание позволяет отчетливее и конкретнее увидеть общее и устойчивое в литературном процессе, полнее охарактеризовать и оценить существенные литературные явления в культурной жизни народов различных стран и эпох, раскрыть их исторически непреходящее и актуальное значение.

Тщательно выверенное и аргументированное сравнение теоретически значимых понятий, характеризующих определенные литературные явления, составляет важный аспект сравнительного изучения литературы, ибо от точности и четкости употребляемого исследователем понятийного инструментария непосредственно зависят точность и четкость его литературоведческих выводов, наблюдений и обобщений, сделанных в результате сравнительного изучения самых разных национальных литератур. Между тем понятия «норма» и «нормативность» применительно к лите-

ратурному творчеству зачастую трактуются весьма упрощенно. И если за понятием «норма» еще сохраняется известный положительный смысл, то понятие «нормативность», как правило, употребляется лишь в отрицательном смысле.

Необходимо дифференцированное рассмотрение самих понятий «норма» и «нормативность», их взаимоотношений в теоретическом и в историческом плане.

Норма может означать естественное, внутренне гармоничное состояние данного явления и может выступать как своего рода пример для других явлений. Так, органическое соответствие между содержанием и формой, замыслом и его воплощением в принципе является нормой для искусства слова любой страны и любого исторического периода. В то же время, если взять античное искусство с присущим ему единством духовного и материального, мыслительного и конкретно-чувственного, оно представляло собою норму для искусства европейского Возрождения и для ряда последующих эпох в развитии художественного творчества (классицизм, реализм). Говоря о принципиальном значении античного искусства, К. Маркс отмечал, что это искусство продолжает «в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом».¹

Разумеется, следование норме не означает ее буквального и полного повторения, а предполагает определенную трансформацию в соответствии с конкретными целями и задачами того или иного искусства.

Норма может иметь реальное воплощение и представлять некое идеальное начало. В связи с этим возникает вопрос о соотношении нормы и идеала. Ближе всего к идеалу стоит понятие нормы как гармонии.² Вместе с тем норма в литературе теснее и непосредственнее, нежели идеал, связана с пластически наглядным и четко охарактеризованным выражением общественно-эстетических представлений, с утверждением конкретного образа жизни.

Нормативность может означать и определенный ориентир, организующий и направляющий состояние и развитие какой-либо эстетической или художественной системы, и может выступать как ограничивающий и регламентирующий фактор по отношению к литературному творчеству. В связи с этим есть основания говорить о «нормативности творческой» и «нормативности догматической (внелитературной)». Ниже речь будет идти о нормативности творческой.

Норма — понятие более широкое, целостное и устойчивое, чем нормативность. Она может существовать на протяжении нескольких литературных эпох и для ряда исторических периодов.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, т. 12, с. 737.

² См.: Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973.

Выше уже говорилось в этом плане об искусстве античности как норме.

Нормативность теснее связана с определенной литературной эпохой, ее особенностями, целями и задачами (нормативность литературы Средневековья, нормативность классицизма, нормативность романтизма и т. д.).

Норма выступает как цель и результат, а нормативность как стабилизирующая сторона творческого процесса.

Норма по своей природе (подобно идеалу) выходит за пределы собственно литературы. Она предполагает утверждение и жизненных норм, норм человеческого поведения, общения и мышления.

Нормативность внутрилитературна. Она имеет в виду соблюдение и выполнение автором определенных творческих принципов, что дает максимальный идейно-художественный эффект в соответствии с внутренними требованиями данной эстетической концепции. Конечно же, индивидуально-исполнительское воплощение таких принципов бывает самым разнообразным.

Можно сказать в связи с этим, что норма выступает в литературе как сила центробежная, а нормативность как сила центростремительная. Норма и нормативность представляют собою две неотъемлемые ипостаси литературного развития. В то же время мы имеем дело с исторически обусловленными акцентами то на одной, то на другой стороне этого двуединства.

Рассмотрим вопрос с типологической точки зрения. Если взять древнее египетское искусство, мы увидим, что оно являлось глубоко и последовательно нормативным. В искусстве античности на передний план выдвигается норма. Искусство Средневековья вновь ставит во главу угла нормативность, а в эпоху Возрождения явный эстетический приоритет опять принадлежит норме. Классицизм безусловно нормативен, тогда как в эпоху Просвещения чрезвычайно велик для искусства авторитет нормы. По-своему нормативен романтизм в искусстве, а художественный реализм снова признает определяющее значение нормы.

В таком своеобразном чередовании усиления и ослабления эстетического внимания к норме и нормативности можно усмотреть некую закономерность историко-литературного развития, ибо всякая закономерность в принципе означает повторяемость.

Согласно установленной нами логике следует в известном смысле говорить о нормативном характере и социалистического реализма — нового (после классического реализма) типологически значимого этапа в развитии искусства. Однако вопрос этот отличается большой внутренней сложностью и заслуживает специального изучения.

А. С. Бушмин обращает особое внимание на то, что реалистическая эстетика не свободна от нормативности вообще. «Все дело в том, как понимать нормативность, что под нею разуметь. Дог-

матическая нормативность, основанная на принципах метафизического мышления, нормативность, насилующая природу искусства, сковывающая его формальными правилами, как это было, например, в эстетике классицизма, конечно, нами отрицается. Но нормативность как выражение руководящих идейно-эстетических принципов, вытекающая из природы искусства социалистического реализма, имеет большое значение, и без этой нормативности, без основополагающих критериев художественное творчество обойтись не может».³

Для авторов, критически или скептически настроенных по отношению к методу социалистического реализма, стало уже традицией упрекать его в нормативности. Особенно безапелляционно и откровенно такую точку зрения на социалистический реализм выразил недавно Э. Можейко в книге «Социалистический реализм. Теория, развитие и неудача одного литературного метода». Э. Можейко утверждает, что «нормативность как таковая» представляет собою административное порождение. Она «противоречит» специфике искусства, и социалистический реализм не имеет живых литературных корней.⁴

Таким образом, автор книги совершенно не учитывает того обстоятельства, что нормативность в принципе может быть и творческой, и догматической. Причем два эти качественно различных вида нормативности ни в коем случае нельзя отождествлять.

Догматическая нормативность имеет внешний, внелитературный характер, означает жестко регламентирующее вмешательство в творческий процесс со стороны. За такую нормативность сам творческий метод никакой ответственности не несет. Кроме того, догматическую нормативность как внешнее вмешательство в творческий процесс мы можем найти и в искусстве Средневековья, и в классицизме, и в романтизме. Это заранее не запрограммированные издержки и превратности общественно-литературного развития, дающие иногда о себе знать в различных социально-исторических условиях.

Творческая нормативность вовсе не противоречит специфике искусства, а содействует ее исторически наиболее целенаправленному и эффективному выражению, опирается на эту специфику. Другое дело, что в социалистическом реализме его творческая нормативность, органично включающая новый творческий метод в мировой литературный процесс, для которого, как мы видели, исторически обусловленная нормативность является существенным атрибутом, носит особенный характер, отличается повышенной внутренней организованностью. Однако такая организован-

³ Бушмин А. С. Социалистический реализм (К вопросу о его толковании). — Русская литература, 1963, № 4, с. 15.

⁴ См.: Можейко Е. Der sozialistische Realismus: Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturmethode. Bonn, 1977, S. 6, 12, 25.

ность, как показывает богатейшая литературная практика, ни в коей мере не сковывает творческие индивидуальности и не препятствует расцвету художественного многообразия различных национальных литератур, эстетическую основу которых составляет метод социалистического реализма.

Понятия нормы, нормативности и другие, сопутствующие им, — все это понятия, упорядочивающие и систематизирующие научные представления о литературном процессе и структуре творческого метода.

Понятия «норма» и «нормативность» образуют как бы два смысловых полюса, к которым внутренне притягиваются этимологически близкие к ним термины.

Один ряд — это «норма» и «образец».

Другой — «нормативность», «правило», «канон».

«Образец», по сравнению с «нормой», имеет более внешний и частный характер. Практически он все-таки легче достижим, менее высок и синтетичен, нежели «норма».

«Правило» уже «нормативности». Это некая исходная позиция в творческом решении конкретной эстетической задачи. Вспомним, например, правило «трех единств» (места, времени, действия) в искусстве античности и в классицизме.

Рассуждая о сущности искусства, А. Моруа писал: «Правило должно быть. Не для того, чтобы убить оригинальность, но чтобы выявить ее. Подлинная оригинальность возможна и внутри правил». ⁵ Для писателя «разнообразие в сходном — одна из тайн всех искусств». ⁶

«Канон», устанавливающий, что и как следует изображать, предполагает использование писателем строго определенных средств (жанра, ритма, строфики и т. д.). Особенно большую эстетическую роль он играет в восточных литературах (Средняя Азия, Дальний Восток и т. д.). При этом и канон отнюдь не исключает яркого и самобытного проявления творческой индивидуальности, художественного многоцветия в литературе, ее внутреннего разнообразия.

Проблема нормы и нормативности соотносится с вопросом о структуре творческого метода, анализ которой позволяет точнее понять, где и в чем именно получают свое литературное выражение норма и нормативность, проявляется их структурно-функциональная роль.

В структурном отношении творческий метод как специфическая категория состоит, на наш взгляд, из следующих компонентов: идеи, принципа и средств, с помощью которых так или иначе реализуется этот принцип. Идея определяет исходные позиции и цель метода, обуславливает его конечный результат, выступает

⁵ Моруа А. Из «Писем к незнакомке». — Иностранная литература, 1974, № 1, с. 120.

⁶ Там же, с. 121.

в качестве ориентира по отношению к методу в целом. Принцип выражает практический смысл идеи, а метод представляет собою определенный способ воплощения заложенного в него принципа. Метод определяет возможность использования тех или иных средств, через принцип взаимодействующих с идеей, которая в свою очередь определяет цель метода. Вместе с тем средства обладают относительной самостоятельностью: они могут использоваться различными творческими методами, хотя в каждом случае получают особое наполнение и осмысление.

В структурном плане норма как цель и результат творчества находится, следовательно, на уровне идеи метода, а «образец», в свою очередь, тяготеет к норме.

Нормативность как система определенных принципов тоже занимает особое положение в структуре творческого метода. «Правило» выступает как частное проявление нормативности.

«Канон» находится на уровне художественных средств.

Специфическое местоположение «нормы» и «нормативности» в структуре творческого метода закономерно обуславливает их специфическое назначение и своеобразную роль в искусстве, внутреннюю соподчиненность и диалектику взаимоотношений.

Решение вопроса о норме и нормативности применительно к литературе требует строго дифференцированного подхода к самим этим понятиям и к обозначаемым ими реальным явлениям, оказывается тесно связанным с целым комплексом сложных историко-литературных и методологических проблем. Данный вопрос представляет также несомненный интерес и для теории и для практики художественного творчества.

О. В. Творогов

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Необходимость соблюдать принцип историзма при изучении культуры прошлого едва ли требует доказательств: это общепризнанное методологическое правило, которое нередко становится даже общим местом во многих литературоведческих работах. При этом создается впечатление, что и само понятие, и конкретные пути его применения в научной практике совершенно ясны и понятны.

Тем не менее при обращении к материалу оказывается все не так просто. По определению А. С. Бушмина, «научный историзм... предполагает всесторонний учет фактов и обстоятельств, в ко-

торых изучаемое явление возникло, развивалось, испытывая их воздействие и, в свою очередь, воздействуя на них, и соблюдение хронологической последовательности в научном освещении этих фактов».¹

Всесторонний учет фактов и обстоятельств, на который справедливо обращает внимание А. С. Бупмин, и есть, пожалуй, самое трудное, ибо освещение и анализ этих фактов находятся, как правило, на периферии основной темы исследования. Они бывают известны лишь в общих чертах, их интерпретация легко может оказаться субъективной, необоснованной или даже ошибочной.

Поставим, например, — с учетом строгих критериев историзма — вопрос: какие конкретные факты или косвенные свидетельства позволяют нам судить о характере восприятия литературы прошлого ее современниками. Эту проблему мы рассмотрим на материале древнерусской литературы, близком автору данной статьи, но, думается, что аспекты проблемы, о которой пойдет речь, имеют и более универсальный характер, чем просто необходимые условия для исследования памятников древнерусской литературы.

Прежде всего еще раз подчеркнем особую постановку нами данного вопроса: нас в данном случае интересует не сам историко-литературный процесс, а именно то, как литература воспринимается читателем. Проблема эта существует, разумеется, в любой литературе и на любых этапах ее развития.² Но особенно сложно ответить на этот вопрос применительно к литературе далекого прошлого, по существу не знавшей такого верного зеркала литературной жизни как критика.

И вторая оговорка. Под литературой русского средневековья мы понимаем более широкий жанровый спектр, чем художественная литература («язящная словесность») в новое время: наряду с повестями, житиями, памятниками торжественного красноречия, в понятие «литература» войдут и летописи, и хроники, и даже сочинения на естественно-научные темы.

Итак, чем располагает исследователь для суждений о читателе древней Руси?

Существуют, казалось бы, прямые свидетельства высокой оценки тех или иных произведений: это указания древнерусских книжников на имена авторитетных писателей и обилие списков данного произведения. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что все это — лишь самый предварительный материал для дальнейших рассуждений. Если мы задались целью по-

¹ Б у ш м и н А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 119.

² Освещение этих проблем на современном материале см., например: Советский читатель. Опыт конкретно-социологического исследования. М., 1968; Книга и чтение в жизни небольших городов. М., 1973; Социология и психология чтения (Труды Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, т. 15). М., 1979, и др.

пытаться открыть для себя читательское восприятие — то есть либо интерес к проблематике; либо восхищение эстетическими достоинствами произведения, нужно помнить о жесткой регламентации при формировании репертуара древнерусской книжности, особенно старшего периода: были книги, необходимые при богослужении, или книги, входившие в обязательный репертуар монастырских библиотек. Эти книги, разумеется, существовали (и сохранились) в наибольшем количестве; разумеется, что ссылки на евангелия, псалтырь, сочинения наиболее авторитетных византийских богословов встретятся нам в изобилии. И в то же время этот материал, на наш взгляд, самый малоперспективный для решения интересующего нас вопроса. Миллионные тиражи букварей в наши дни так же сами по себе не могут свидетельствовать о том, что букварь — любимейшая книга детей, хотя это книга, которую каждый из нас имел и читал в свое время.

Для наших суждений мы должны отобрать такой материал, который либо не является обязательным компонентом христианской книжности, либо допускает конкуренцию памятников одного жанра и даже одного содержания. Так, перевод «Девгениева деяния» — византийской эпической поэмы о войне-богатыре, его подвигах и добывании им невесты больше скажет нам об интересах древнерусских книжников, чем перевод слова Иоанна Златоуста или Василия Великого. И, с другой стороны, в пределах одного жанра, допустим — жанра житий, мы вправе говорить о конкуренции: о большей распространенности тех или иных житий как показателе их большей популярности в силу определенных сюжетных особенностей или идеологических проблем, в них затронутых. Но и здесь необходимо учитывать, во-первых, только четьи сборники, со свободным, некалендарным подбором житий, а во-вторых, возможность того, что данное житие приобрело особую популярность, ибо оно посвящено святому, широко почитаемому в данной стране, в данном регионе, в определенный период и т. д.

Особенно примечательны случаи, когда произведение читается и переписывается вопреки официальному запрету. Известны древнерусские индексы запрещенных книг (апокрифов), и стоит специально проследить за судьбой включенных в них произведений, если они тем не менее встречаются в списках. В этом случае важно проанализировать состав и принадлежность сборников, в которых они читаются, попытаться установить социальную среду, в которой памятник был особенно популярен.

Любопытный материал могут дать древнерусские антологии: сборники произведений, построенные по определенным тематическим или календарным принципам. Эволюция состава таких сборников, где произведения могли заменяться лишь сюжетно и идеологически эквивалентными памятниками, — также наглядное свидетельство изменения читательских запросов и интересов.

Но, пожалуй, самый благодарный и самый объективный материал — это анализ влияния одних литературных памятников на другие. К оценке такого влияния нужно подходить крайне осторожно. Дело в том, что подражание прославленным авторам, прямые заимствования фрагментов из их сочинений, не говоря уже об обилии в древнерусских памятниках цитат из книг священного писания или сочинений отцов церкви, — явление широко распространенное. Для нас же показательными будут лишь те случаи, когда подражание обусловлено исключительно литературными причинами. Самый наглядный пример даже не влияние «Слова о полку Игореве» на «Задонщину», а влияние «Задонщины» на другое произведение о Куликовской битве — «Сказание о Мамаевом побоище». В последнее вставлены фрагменты из текста «Задонщины», привлечшие внимание автора своими эстетическими качествами — яркой образностью, красочностью сравнений и метафор.

Не менее показательна история текста отдельных произведений. Если памятник сохранился не просто во многих текстуально близких списках, а в нескольких редакциях, переработках, пересказах, приобрел под пером переписчиков новые стилистические черты или изменил сюжет, это и есть самое убедительное свидетельство популярности памятника и самый благодарный материал для суждений о том, что именно привлекало древнерусских читателей, какие черты сюжета или особенности стиля получили в переработках преимущественное развитие.

Может показаться, что все сказанное здесь не ново, ибо наблюдения подобного рода давно уже ведутся исследователями древнерусской литературы. Это не совсем так. Мы имеем немало интересных выводов и суждений, касающихся отдельных памятников, но как только мы переходим к более широким обобщениям, так начинаем впадать в поверхностность и эссеизм. Кроме того, наблюдения этого рода делались в основном на материале памятников древнерусской беллетристики — повестей и некоторых житий. Материал сборников устойчивого состава, апокрифов, памятников переводной агиографии и т. д. к таким исследованиям не привлекался. Вопрос о читательском восприятии мы решаем обычно попутно, как один из аспектов истории текста данного произведения. Может быть, стоит предпринять специальные разыскания именно по этой проблеме. Они потребуют привлечения и обработки обширного, специально отобранного материала — сборников устойчивого состава и четких сборников, описей монастырских и личных библиотек, обобщения материалов по отдельным жанрам, учета и анализа читательских записей на древнерусских книгах. Это будет не столько история литературы, сколько история общественной мысли, вернее общественных вкусов и общественной психологии, но без этого, видимо, трудно добиться и подлинного историзма в собственно литературоведческих исследованиях.

Если представители культурно-исторической школы в литературоведении ратовали за то, чтобы вместо «праздного удивления литературным корифеям» приступить к изучению «всей массы словесных произведений», с тем, чтобы «уяснить... умственное и нравственное состояние... общества»,³ то эта постановка вопроса, неприемлемая, когда речь идет о истории литературы, окажется весьма актуальной для нас, как только мы задумаем исследование читательской среды той или иной эпохи во всей ее сложной культурной и социальной дифференциации. Это особая и немаловажная задача.

П. А. Николаев

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛИЗМ И ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВВ.

Философский и теоретико-эстетический идеализм конца XIX в. в России, строго говоря, не был вполне самостоятельным умственным движением времени. Его — причем, весьма очевидные — истоки видны в нравственном учении и эстетике Платона, а тем более в позднейших теоретических вариантах идеологии христианства. Но многочисленные вероучения представляли в опыте В. Соловьева и В. Розанова довольно мощный и своеобразный интеллектуальный поток.

Его движение в сфере общего учения о прекрасном и об искусстве имело ясные результаты, в том числе и в литературной мысли. Они видны, если взять в качестве примера только одного Соловьева. При этом можно даже и не иметь в виду его конкретные литературно-критические оценки произведений. Благодаря своим философско-эстетическим высказываниям Соловьев занимает видное место в истории русского и западноевропейского литературоведения: они активно воспринимались тогда и писателями, и критиками, и профессиональными литературоведами.

Влияние пестрого философско-религиозного идеализма с его интуитивистскими вариантами на литературную мысль можно до конца осознать, если иметь в виду одну важнейшую историческую тенденцию, сказавшуюся, по существу, во всех идейных направлениях: внимание к личности, ощущение или понимание ее

³ Объявление Н. С. Тихонравова о предполагаемом издании «Летописей русской литературы и древности». — Библиографические записки. М., 1859, с. 55—56.

особой роли во всех формах национальной, социальной и нравственной жизни.

Здесь — пересечения русского идеализма с народническими и иными теоретическими исканиями. На пути осознания исторически обусловленной роли личности возникало то, что следует считать рациональным зерном в литературном мышлении Соловьева и Розанова.

Временами в выступлениях этих философов акцент на роли личности в искусстве, а отсюда и на субъективном начале в его содержании был столь силен, что, по существу, игнорировались все другие компоненты художественного произведения, вплоть до его специфической формы. Возможно, что именно отсюда проистекало отличие эстетики и критики Соловьева и Розанова от народнической критики, которая при всем своем «утилитарно»-идеологическом отношении к искусству нередко демонстрировала понимание роли и значения художественной формы. Это кажется парадоксальным: «высокая» эстетика Соловьева, так правившаяся символистам, которых трудно упрекнуть в пренебрежении формой, — и вдруг невнимание к важнейшей специфической стороне искусства, но такова реальная картина.

Личность, в том числе и в области искусства, выступала часто под пером Соловьева и Розанова в религиозно-мистифицированном виде, но это была, как правило, активная личность, отнюдь не персонифицирующая лишь обстоятельства. Ее защита и составляет рациональное зерно русской идеалистической эстетики, что отвечало почти всеобщему отношению к человеческой личности в ту пору.

Вот почему, не поняв ни Достоевского, ни Толстого, истолковав их творчество в духе своих религиозных доктрин, как и вообще не поняв природу реалистического обобщения, Соловьев, однако, признал будущее не за описательным натурализмом, обескрывающим человека, а именно за реализмом. Он имел при этом в виду не классический реализм, а некое новое художественное образование, но непременно с активно-преобразующей функцией, то есть с такой, какую по отношению к изображаемой жизни осуществляло искусство Толстого.

Декларация Соловьевым идеи преобразования, естественно, предполагала достижение некоего религиозного идеала, но она исключала духовную инертность и неподвижность личности. Можно предположить, что Соловьев отдал предпочтение Достоевскому перед Толстым отчасти по причине большего, как ему казалось, динамизма нравственных исканий героев Достоевского.

Это сказывалось и в оценке Соловьевым творческой позиции писателя. Когда же в его эстетике и критике происходило очевидное «вхождение» в историко-литературную сферу, то и здесь идея активности художественного сознания выступала прежде всего.

Создавая весьма цельную, теоретически ясную картину развития русской поэзии, Соловьев считал ее опорными точками в XIX в., с одной стороны, Пушкина, а с другой — Тютчева. Можно совершенно не принимать соловьевскую схему некоей триады в истории русского стихотворного искусства: Пушкин — воплощенная красота, Лермонтов — дух рефлексии, Тютчев — синтез красоты и мысли, однако, нельзя не замечать того, что Соловьев не разделял декадентской интерпретации классической поэзии. Объясняется это именно тем, что философ не считал, например, «чистую поэзию» Пушкина созерцательной. Более того, Соловьев прямо декларирует воинственную цель поэтического выступления, «жалеющего» правдой. Его удовлетворяла русская поэзия второй половины XIX в. тем, что, во-первых, она сознательно искала истину (Тютчев), а во-вторых, звала человека к эстетическому и нравственному совершенству.

Хотя идеализм Соловьева, обретавший подчас мистические формы, побуждал мыслителя утверждать в поэзии вовсе не реальные, а туманные «вечные идеи» — сама защита «интеллектуальной действительности искусства» составляла положительный момент в эстетике и в литературной мысли Соловьева.

Труднее выделить подобные моменты в литературных выступлениях Розанова. Все же определенные достоинства видны и в главной сфере деятельности этого религиозного мыслителя — философской и публицистической. Тут для литературной науки интересен сам стиль сочинений Розанова. В нем обычно находят родство со стилем декаданта. Однако подчас даже безудержная «свобода» выражений розановской мысли таила в себе некие позитивные начала, бесполезные для жанрового и стиливого обогащения литературной науки.

Историко-литературный опыт Розанова, может быть, несколько обширнее, чем соловьевский, но и более уязвим по сравнению с последним в методологическом смысле и с точки зрения конкретных оценок философом русских классиков. Историко-литературная концепция Розанова кажется привлекательной лишь при поверхностном взгляде на нее. Являясь в определенном отношении реакцией на некоторое компаративистское уподобление фактов разных национальных литератур, эта концепция включает в себе как будто рациональное зерно — идею исключительной самобытности, долженствующей стать высшей нормой художественной литературы.

Гипертрофия этой самобытности приводила Розанова на практике, по существу, к пафосу изоляции русской национальной культуры от мировой, а максимализм соответствующих философско-идеологических требований Розанова рождал крайне несправедливые его суждения о классической литературе в России, особенно в XVIII и первой половине XIX в. Почти во всем видя плоды заимствования из западноевропейской литературы, Розанов не понял самобытности ни Грибоедова, ни Пушкина, ни Гоголя.

Особенно много несправедливого было сказано им относительно последнего. Розанов противопоставил Гоголя всей русской литературе второй половины XIX в. По логике Розанова, критический пафос гоголевского творчества не отвечал духовным исканиям в русской литературе. Речь, понятно, шла о религиозных исканиях, полнее и законченнее выраженных Достоевским и Толстым. Критический реализм «Преступления и наказания» и «Анны Карениной» менее всего интересовал Розанова: авторы этих романов были дороги философу и критику как чисто христианские писатели. В трактовке смысла идей Достоевского и Толстого Розанов крайне тенденциозен. Свой культ иррационального он переносит на миросозерцание писателей и их героев.

Однако за такой искусственной операцией существовала и защищалась мысль о том, что истинный писатель утверждает самоценность человеческой личности. Активность человека, подлежащая возвеличению художником, по Розанову, не во внешнем функционировании, а в деятельном преобразовании своего внутреннего мира. Все это определяло эстетические критерии Розанова, а также приводило к довольно тонкому анализу собственно художественной характеристики у Достоевского, хотя, естественно, религиозная интерпретация ее сильно снижала значение исследовательских выводов критика.

Рассмотрение историко-литературного опыта Соловьева и Розанова поучительно уже потому, что вновь подтверждает справедливость некоторых давно сложившихся научных истин. Хорошо видна, например, тщетность усилий Розанова, пытавшегося доказать, что русская литература развивалась, отвергая гоголевскую традицию: это дает возможность снова осознать научную плодотворность революционно-демократической концепции «гоголевского направления». Отрицание Розановым исторической значимости сатиры Гоголя связано было с негативным отношением философа к русскому критическому реализму вообще, к критическому пафосу классической литературы, в частности, а все это со всей очевидностью делает литературную позицию Розанова шаткой, как бы восторженно ни оценивала ее буржуазная историография и прошлого и настоящего.

К подобным выводам подводит и рассмотрение деятельности Леонтьева. Направленная против революционно-демократических принципов анализа искусства, особенно тех, что выражены в статьях Добролюбова, эта деятельность, будучи поставлена в широкий исторический контекст развития русской литературной мысли, лишь подтверждает их научное превосходство.

Наивно, конечно, видеть, согласно точке зрения Леонтьева, возникновение целого художественного направления, основывающегося лишь на чисто эстетических результатах творческих усилий того или иного писателя. Давно стала аксиомой мысль классиков русской критики о содержательном пафосе произведений, определяющем литературное направление.

Вместе с тем неверное методологически и фактически соображение Леонтьева имело все-таки положительный смысл. Критик ориентировал на поиски значимых, содержательных сторон художественной формы, прежде почти не замечавшихся исследователями (например, функция повествователя). Так Леонтьев стал своего рода предтечей позднейших русских формалистов, и на него может вполне распространиться в определенном отношении оценка названной литературоведческой школы.

Леонтьева роднит с Соловьевым и Розановым неприятие Гоголя, даже его стиля, хотя критик видел гоголевское влияние (считая его отрицательным) на поэтику Толстого и Достоевского. Серьезных историко-литературных ошибок у Леонтьева немало. Неверны и многие его оценки современников ему писателей. Однако в его тенденциозных и парадоксальных суждениях о Толстом и Достоевском можно неожиданно обнаружить отдельные интересные и, как показал теоретико-литературный опыт в XX в., довольно перспективные идеи относительно литературного стиля и структуры мировоззрения художника.

Само эклектическое смешение теоретически смелого и откровенно непрофессионального («перевод» художественного в реальное, и наоборот) как бы диктовало потребность в научной строгости и методологической последовательности, что могло быть достигнуто совсем иной, нежели леонтьевская, эстетикой.

Русский идеализм в сфере эстетики и литературной мысли был многовариантен. Разнообразие его форм стало особенно заметным, когда возникли художественные течения, каждое из которых по-своему служило опорой субъективистским концепциям мира. Как пестрый декаданс, не отличавшийся целостностью и определенностью своей теоретической программы и художественной практики, так и символизм, напротив, явивший собой, по крайней мере на первых порах, пример теоретического и художественного единства, — все эти явления культуры «поддерживали» идеалистическую философию и эстетику.

Соловьев, как мы знаем, не принял декаданса, а Д. С. Мережковский был одним из лидеров последнего, но именно отрицательное, даже враждебное отношение к материализму объединяло автора «Вечных спутников» с Соловьевым. Культ иррационального, неприятие рационального мешали этим мыслителям понять русский реализм. Разница была лишь в том, что Соловьев не понял, а Мережковский и не принял этот реализм в качестве образца для искусства XX в. Декадентская трактовка Мережковским произведений русской литературы, естественно, могла породить мысль о кризисе классического реализма. И с точки зрения субъективистской интерпретации художественных феноменов Мережковский — истинный преемник и единомышленник Соловьева, Розанова и Леонтьева, хотя эти критики еще не пытались, подобно Мережковскому, увидеть в Пушкине «бунтаря» ницшеанского толка,

Мережковский — не простая фигура, но и не слишком сложная и богатая, как это стремится представить буржуазная историография, полагающая, что выводы и литературно-критические рекомендации Мережковского сохранили и сейчас большое значение для зарубежного читателя, интересующегося состоянием русской литературы XIX и начала XX вв. Может быть, в известной мере заслуживающая внимания сторона этого опыта состоит в стремлении Мережковского расширить границы литературоведческого метода, синтезировать множество факторов, составляющих художественное творчество и влияющих на него.

Стоит напомнить и то, что Мережковский рассматривал Пушкина как всемирное явление. Это оказалось невозможным для Соловьева и Розанова.

К сожалению, высокая оценка Пушкина преследовала в трудах Мережковского философско-нравственные цели, не имеющие ничего общего с судьбой подлинной русской культуры в XX в. Для внешне весьма странного религиозно-христианского варианта ницшеанства, провозглашаемого Мережковским чуть ли не высшей социально-нравственной нормой жизни, творчество Пушкина никак не могло служить опорой, как не могло быть ею и лучше, что возникло в искусстве XX в.

Мережковским были потрачены немалые исследовательские усилия на то, чтобы доказать, будто и опыт Гоголя, а также Толстого и Достоевского, по-разному, негативно или позитивно, подтверждает справедливость религиозно-мистической концепции мира, столь дорогой символистам.

Именно вследствие своей большой исследовательской активности критик мог высказать некоторые любопытные частные соображения относительно творчества гениев русской литературы. Ведь как бы ни были мистифицированы им, скажем, идеи и персонажи Гоголя, скрупулезное прочтение гоголевских произведений крупным критиком не могло не иметь известных положительных результатов. Но, как и в случае с Соловьевым, Розановым и Леонтьевым, главное значение исследовательского опыта Мережковского — в очевидной демонстрации им общей слабости интуитивистской концепции искусства. Подобная наглядная слабость всегда объективно помогала утверждать правомерность и перспективность строго научных методов исследования.

Относительно эстетики символистов, кроме того, надо иметь в виду следующее обстоятельство. Если Мережковский в общем довольно последовательно воплощал в своих историко-литературных и литературно-критических работах философские идеи символизма, то некоторые другие представители этого идейно-художественного течения были свободнее от теоретической схемы. В тех же случаях, когда они были крупными художниками или очень углубленно занимались специальными вопросами литературной науки, они добивались немалых исследовательских результатов, в том числе и в области литературной теории.

На первом месте здесь, конечно, имена В. Брюсова и А. Белого. Последний вообще возражал против замыкания символизма в рамки жесткой программы, что помогло ему выдвинуть ряд литературоведческих идей, не связанных прямо с символистской эстетикой.

Впрочем, это не означает, что в пределах философско-эстетических доктрин символизма не возникало ничего заслуживающего серьезного внимания. Все-таки и для Белого символизм в целом оставался философско-эстетической основой для всех его теорий. В этом своем качестве символизм мог иногда даже как бы предопределять возникновение содержательных литературоведческих положений, ибо для его теоретиков исключительное, самоценное значение имело искусство — как центральное явление духовной жизни. Неудивительно, что культ искусства, порождавший внимательное изучение художественных творений, имел отдельные конструктивные результаты в сфере теоретико-литературной мысли. Важно также подчеркнуть, что некоторые символисты, чем дальше развивалось направление, ими представляемое, тем большую широту суждений об искусстве обнаруживали в своих работах.

Известную положительную роль играли и некоторые «преувеличения от увлечения» символистов. Так, их гипертрофия интуитивистских предпосылок художественного творчества в конечном счете помогала увидеть то, что было недоступно при прямолинейном истолковании материалистических воззрений на искусство: определенную роль интуиции в создании художественных феноменов.

Подобно народникам, а также философам типа Соловьева (которого они считали своим учителем), будучи идеалистами и, следовательно, преувеличивая субъективный момент в художественном познании, теоретики символизма в специфических условиях того времени, требовавших активности сознания личности, помогали более широко и разносторонне понять эту активность.

Объективное родство с классическим романтизмом, приводившее подчас символистов к безудержной апологии мечты, отвечало важным потребностям развития самосознания личности, что имело для науки об искусстве и литературе определенное значение: укрепляло интерес к активной, «субъективной» стороне содержания художественных произведений.

Теоретики символизма, отрицавшие за реализмом «право» на всеобщее значение для искусства XX в., вместе с тем пытались, так сказать, укрепить авторитет своего художественного опыта с помощью терминов, относящихся к великому искусству прошлого. Трудно чем-то иным объяснить популярное в критических работах символистов словосочетание «символический реализм», которое в принципе может быть применено и при современном историко-типологическом рассмотрении литературного процесса

на рубеже двух веков (конечно, на основе иной, чем, скажем, у символиста Вяч. Иванова, интерпретации данного словосочетания).

Здесь важно и то, что концепция «символического реализма» основывалась на признании не иллюстративной функции искусства, а на его самоценности именно как искусства. Это было исходным и главным началом в исследовательском методе символистов-теоретиков. В этом смысле объективно поддерживалась традиция литературной мысли, идущая еще от Белинского, который прямо утверждал, что если художественное произведение не выдерживает никакой эстетической оценки, оно не заслуживает и критики исторической. В конкретной трактовке символистами художественный образ иногда оказывался как бы реалистическим образом, поскольку именно реализм представляет собою воплощение истинных законов искусства.

К сожалению, методологический эклектизм символистов-критиков (программный кое для кого из них) побуждал их подчас при исследовании искусства исходить не только из его внутренних закономерностей. Символисты нередко ставили перед искусством придуманные ими для него цели, а порой просто искажали его правду. Литературная теория лишь проигрывала от этих экспериментов.

С особой наглядностью выступают подобные противоречия в теоретической деятельности А. Белого, Вяч. Иванова, В. Брюсова. То «божественная», теургическая функция художественной литературы, то вполне «земная», даже близкая натуралистическому копированию природа этой литературы — все могло одновременно и одинаково страстно защищаться символистами.

Трудность выявления в работах символистов чего-либо объективно ценного для литературной науки состоит в том, что их литературно-эстетические выступления носили чуть ли не синкретический характер: здесь поразительно смешение философии, эстетики, критики и теории литературы. И все же, разумеется, такое выявление возможно.

Прежде всего следует отметить исключительное внимание символистов к слову. Ими были открыты некоторые новые изобразительные и выразительные возможности слова в художественном творчестве, ранее не увиденные теоретиками литературы и искусства. Многочисленные высказывания Вяч. Иванова и А. Белого расширили представления о функции художественной иносказательности (конечно, преимущественно символа), осуществляемой словом.

Менее убедительными, но все же в известной мере значимыми для литературной науки были суждения символистов о соотношении художественного содержания в целом и изображенного объекта. Для столь очевидной теперь дифференциации этих понятий теории символизма сделали немало. Конкретное ис-

толкование широкого смысла художественного творения, которое далеко не совпадает с определенной картиной воссозданной жизни, было, как правило, у символистов крайне тенденциозным (имеется в виду все та же, как у Соловьева и Леонтьева, религиозномистическая трактовка «тайн» Достоевского, которую символисты ищут соответствия у своего современника — Чехова).

Однако обнаружение у Достоевского того, что впоследствии литературоведы (например, М. М. Бахтин) определяет как исключительную «идеологизированность» художественных характеров, было некоторым вкладом символистской критики в научную трактовку содержания искусства, способствовало более конкретному пониманию внутренних законов и специфической природы художественного отражения.

Неудивительно, что символисты в подобном случае не исключали значения и художественной эффективности реалистического метода. Тут несомненно играла свою роль прочная традиция материалистической эстетики и теории реализма, постоянно дававшая себя знать в самых разнообразных течениях русской литературной мысли в России, начиная с середины прошлого века.

Для литературоведения представляет интерес и обращение символистов к проблеме соотношения мифологического и собственно художественного создания, хотя символистская концепция мифа была еще более абстрактной и идеалистической, чем понимание символистами природы искусства.

Любопытна и такая теоретико-эстетическая ориентация символистов: представить художественное творение с точки зрения его способности трансформировать человеческую личность, хотя, разумеется, только материалистическая социология может дать правильные рекомендации относительно исследования этой проблемы.

В целом же символизм был явлением, свидетельствовавшим о кризисе русской художественной и литературно-эстетической мысли, и литературная наука не слишком обогатилась его конструктивными идеями. Заметнее всего заслуги символистов-теоретиков в такой специальной области литературных знаний, как стиховедение. Тут первое место принадлежит, конечно, А. Белому.

Символистская эстетика и в этом случае оставалась методологической предпосылкой стиховедческих идей Белого, отдававшего в искусстве предпочтение форме. Но автономность последней не абсолютизировалась теоретиком. Есть основания считать, что популярные ныне тезисы о содержательности формы в определенном смысле были подготовлены именно Белым. В современных суждениях о стихотворной ритмичности и музыкальности вполне могут быть учтены также соответствующие высказывания Белого, несмотря на их субъективность и противоречивость.

То же самое можно сказать и о тех формалистических тенденциях в литературной науке того времени, которые существовали и за пределами символистской эстетики.

Некоторые теоретики формалистического направления были одновременно поэтами и в своем творческом опыте нередко испытывали влияние реализма (что было вообще существенной особенностью художественного процесса в ту пору). Это подчас приводило таких теоретиков к стихийному признанию положений материалистической теории искусства. Позднее, в двадцатые годы, когда формализм станет четко определившейся школой, отношения между его теоретиками и сторонниками материалистической эстетики очень осложнятся, но это уже составляет специальный вопрос для исследования.

А. Л. Гришунин

МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПИСАТЕЛЬСКИХ ВЗАИМООЦЕНОК ДЛЯ ПОСТРОЕНИЯ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Развитие литературы с тех пор, как она существует, сопровождалось и направлялось не только литературной критикой, но и идейно-эстетической борьбой внутри самой литературы, находившей свое выражение в суждениях писателей друг о друге.

При зарождении новой русской литературы в XVIII в. имели место непосредственные потасовки и совершенно немислимые в более поздние времена полемические приемы, от которых особенно страдал, например, Тредиаковский. В дальнейшем отношения писателей между собой и их взаимооценки приобрели более спокойный характер. Борьба архаистов Грибоедова и Катенина против легкости и изысканности литературы, против сентиментального жеманства, — борьба, в которой доставалось даже Жуковскому и молодому Пушкину, — была не вполне еще осознанной борьбой за «опрошение» литературы и приближение ее к действительной жизни. Пушкин в зрелые годы по достоинству оценил эту самостоятельность П. А. Катенина и то, что он первый ввел в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные. Он признал правоту Грибоедова, выступавшего в защиту Катенина против Жуковского и Гнедича.¹

Доходящее до нас из дали времен почти всякое писательское высказывание о тех или иных литературных явлениях поддается

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949, т. XI, с. 220.

истолкованию и объяснению с точки зрения истории литературы.

Дельвиг не одобрял «Горя от ума»,² что истолковывалось как отталкивание романтика от весьма заметной в комедии Грибоедова классической традиции.

Пушкин осудил в 1825 г. поведение Чацкого, мечущего свой ораторский бисер перед Скалозубами и Фамусовыми, — как немотивированное. И это существенно для понимания литературной позиции Пушкина, устремленного тогда к реализму, для которого психологическая мотивированность составляла существенную сторону дела.

И разве не показательны для характеристики литературных направлений взаимооценки Пушкина и Рылеева?

Принципиально новые явления в литературе вызывают непонимание в среде литературных ретроградов. И. И. Лажечников «не понимал восторга от „Ревизора“, которого считал просто карикатурой, фарсом, годным для потехи райка, а не художественным творческим произведением».³ Е. Ф. Розен гордился тем, что когда Гоголь первый раз на вечере у Жуковского читал своего «Ревизора», он, Розен, «один из всех присутствовавших не показал автору ни малейшего одобрения и даже ни разу не улыбнулся, и сожалел о Пушкине, который увлекся этим оскорбительным для искусства фарсом и во все время чтения катался от смеха».⁴ «Жуковский после представления „Ревизора“ только иронически ухмылялся и, не отрицая таланта Гоголя, замечал: „А все-таки это фарс, недостойный искусства“».⁵

«Шпильки» Пушкину в стихотворениях молодого Некрасова и у других демократических писателей середины XIX в. тоже имели свои причины.

Естественно, что оценки такого рода характеризуют для нас прежде всего самих оценивающих, а не те явления литературы, которые они оценивают. Особенно показательны пусть даже и ошибочные, с современной точки зрения вздорные, но принципиально значимые суждения, основанные на известной тенденции. Так, И. Ф. Анненский резко отзывался о Чехове, который казался антиподом любимого им Достоевского.⁶

² «... Вечер провел с Дель[вигом] и Пуш[киным], — записывал А. Н. Вульф в дневнике 14 октября 1828 г. — Говорили об том и другом, а в особенности об Барат[ынском] и Грибоедов[ской] комедии „Горе от ума“, в которой барон, несправедливо, не находит никакого достоинства». (Дневник А. Н. Вульфа. — В кн.: Пушкин и его современники, в. XXI—XXII. СПб., 1915, с. 15).

³ Пыпин А. Н. Белинский, его жизнь и переписка. СПб., 1908, с. 104.

⁴ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1950, с. 65.

⁵ Панаев И. И. Литературные воспоминания, с. 142.

⁶ См.: Письма И. Ф. Анненского к Е. М. Мухиной. Публикация И. И. Подольской. — В кн.: Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1973, т. XXXII, в. I, с. 50—51.

О С. Есенине читаем в одном из воспоминаний: «К Чехову он относился как к одному из своих злейших врагов <...> Очень может быть, что он ненавидел Чехова за повесть „Мужики“...».⁷

К самому Есенину имела место устойчивая неприязнь и непонимание его популярности — со стороны А. Ахматовой и других поэтов. Ю. Н. Тынянов пишет, что «примитивной эмоциональной силой» Есенин «затушевывал литературность своих стихов»,⁸ и отмечает здесь «банальности», «досадные» — «стертые» традиции, «общие места», «стихи для легкого чтения».⁹

Исключительный по резкости отзыв И. А. Бунина «О сочинениях Городецкого» (1911), где заодно с С. Городецким уничтожающей критике подвергаются «полупомешанный Блок, фат Бальмонт, <...> усидчивый копиист французских модернистов и старых русских поэтов — Брюсов»,¹⁰ — объясняется резким отталкиванием вообще желчного И. А. Бунина от современного ему литературного декаданса и от того, что ему таковым казалось.

А. Блок, напротив, сборник Городецкого «Ярь» расценил как «может быть, величайшую из современных книг».¹¹

В обеих этих оценках, явно преувеличенных, сказалась разность настроений и творческих устремлений Блока и Бунина.

Не было единства и внутри группы символистов. В Брюсов писал П. Перцову о молодом Блоке в 1902 г.: «Блока знаю. Он из мира Соловьевых. Он — не поэт».¹² Разность творческих темпераментов Блока и Брюсова наглядно видна и в обратной оценке. Ее приводит Андрей Белый в воспоминаниях о Блоке: «А. А. первый Брюсова понял: он лишь — *математик*, он — *считчик*, номенклатурист; и никакого серьезного мага в нем нет».¹³

Закономерности писательских взаимооценок наглядно прослеживаются на примерах, относящихся к развитию русской драматургии в середине прошлого века. Новаторская драматургия Островского вызвала много пристрастных отзывов и злую эпиграмму Н. Ф. Щербины.

Статья И. С. Тургенева «Несколько слов о комедии г. Островского „Бедная невеста“» (1852) показательна для разграничения творческих принципов его и Островского. В качестве образца автор указывал на гоголевское направление и напоминал о нари-

⁷ Грузинов Ив. Сергей Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М., 1927, с. 16.

⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 171.

⁹ Там же, с. 171—172.

¹⁰ Литературное наследство, т. 84. Иван Бунин. Кн. I. М., 1973, с. 346.

¹¹ Письма Александра Блока к родным. Л., 1927, с. 161.

¹² Цит. по: Орлов В. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., 1978, с. 146.

¹³ Эпопея, № 1. М.; Берлин, 1922, с. 262.

цательной типичности Хлестакова, судьбы которого «не дождаться ни одному из лиц г. Островского». ¹⁴

Призывая Островского к органическому психологизму в обрисовке характеров, Тургенев так объяснял слабость его характеров: «Г-н Островский <...> забирается в душу каждого из лиц, им созданных; но <...> эта бесспорно полезная операция должна быть совершена автором предварительно»; «характеры, выведенные г-м Островским, — писал Тургенев, — при верности действительности показываются нам ровно настолько, насколько это нужно ходу действия. У первостепенных мастеров это иначе. Мы очень хорошо знаем, каков Хлестаков за сценой и во всех положениях жизни». ¹⁵

Тургенев указал на «мелочную кропотливую манеру» и деланность произведений Островского, которые поэтому, по его мнению, недостаточны как создания искусства, непластичны, проводят только «прямые линии», в то время как должна достигаться «волнистая линия красоты», доступная одной лишь «поэзии».

Восторженно оценивая шедевры Островского, Тургенев находил в его творчестве существенные ограничения («Ахиллесову пятку»), коренящиеся в тенденциозности и однообразии. «Замечательному драматическому таланту» Островского, по мнению Тургенева, вредило «направление», или, говоря точнее, «стремление к *направлению*» (т. е. обнаженная тенденциозность).

В тенденциозности видел Тургенев причину слабости характеров драматурга, которые в «Доходном месте» — «точно замороженные свиные туши» (П. В. Анненкову, 3 апреля 1857 г.). Он соглашается с резким отзывом И. П. Борисова о комедии «Старый друг лучше новых двух», как не затрагивающей чувства (А. А. Фету и И. П. Борисову, 2 января 1861 г.); «остался холоден» к «Минину», где «каждый характер» вытянут «в одну струнку», отсутствует «разнообразие и движение» характеров, которые «не живые» (В. П. Боткину, 26 февраля 1862 г.; Ф. М. Достоевскому, 2 марта 1862 г.). — «Бедноватая хроника с благочестиво-народной тенденцией» (А. А. Фету, 5 марта 1862 г.).

В противоположность тенденциозной манере Островского, сам Тургенев даже в своих романах держался позиции принципиального «невмешательства» в изображение и исходил из решающей и ведущей роли характера. «Представить с одной стороны взяточников, а с другой — идеального юношу — эту картину пускай рисуют другие». ¹⁶

¹⁴ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем. М.; Л., 1963, т. V, с. 389.

¹⁵ Там же, с. 391, 396.

¹⁶ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем. Письма. М.; Л., 1962, т. IV, с. 380.

От произведений Островского драматургия Тургенева отличается как акварель от живописи: интеллектуально-нравственным характером конфликта и диалога, более внутренним, нежели внешним действием, и в соответствии с этим — большим психологизмом, тонкой обрисовкой характеров, камерным характером пьесы, умением «разлить по целой пьесе какую-то особенную обаятельную теплоту, которою приятно греется читатель».¹⁷ Драмы Тургенева необыкновенно литературны, но недостаточно сценичны, тогда как об Островском скорее можно сказать обратное. Словно бы они несут на себе отпечаток более утонченной культуры. Если они и рассчитывались для сцены, то тут предполагается совершенно другой зритель. Пьесы Тургенева ставились преимущественно на домашних театрах. Его комедия «Нахлебник» напоминает пьесы Островского своей морально-гуманистической проблематикой и пафосом, темой «путников». Однако все это у Тургенева как бы в другом ключе: здесь дворянское хамство разоблачается как эксцесс, с дворянских же позиций, и никакой демократ, представитель податного сословия Тропачеву не противопоставлен. Островский в своем творчестве откровенно антиаристократичен и выражает интересы новых сословий. Несовпадение общественных позиций обоих писателей симптоматично проявилось в сожалении драматурга, высказанном М. И. Семевскому, по поводу рецензии на «Бедную невесту», — о том, что Тургенев не может вырваться из-под той коры, которую наложило на него светское воспитание.¹⁸

Однако Тургенев неизменно высоко ставил «Свои люди — сочтемся», а «Воспитанницу» расценил как «прелесть» (А. А. Фету, 16 января 1859 г.), восторженно отозвался о «Грозе» (ему же, ноябрь 1859 г.). Комедия «Воевода» привела его «в умиление», в «восторг» и «сильно расшевелила» в нем «литературную жилу» (И. П. Борису, 16 марта 1865 г.; П. В. Анненкову, 20 марта 1865 г.). «Лес» оценен им как «прелесть», а «Снегурочка» заставила заметить: «Нет, Островский не истощен — и он может еще повторить грибоедовское: „Вы, нынешние, ну-тка!“» (Е. И. Рагозину, 28 сентября 1873 г.).

Оценки, таким образом, весьма разноречивы и не оставляют сомнений, что, признавая за Островским «замечательный драматический талант», Тургенев находил в нем существенные ограничения, коренящиеся в тенденциозности и однообразии: Островский, по его мнению, «не выходит из круга собственной атмосферы. Мастерство зреет в уединении, приемы и формы совершенствуются — а содержание чахнет и скудеет» (В. В. Стасову, 15 октября 1871 г.). Не доверяет Тургенев и художническому вкусу драматурга: «В критическое понимание Островского я верю умеренно» (П. В. Анненкову, 21 января 1878 г.).

¹⁷ Важенев А. Н. Сочинения и переводы. М., 1869, т. I, с. 152—153.

¹⁸ См.: Шамбинаго С. А. Н. Островский. М., 1937, с. 86.

Оценки Тургенева сходны с суждениями других современников. Отдавая должное реалистической силе таланта драматурга, А. И. Герцен русское общество своего времени определил как «общество, составленное из действующих лиц Островского». Высоко оценил он «Горячее сердце», «Свои люди — сочтемся». Однако комедия «Не в свои сани не садись» представилась ему «безмерно плохой», лишенной «живых лиц» и написанной надоевшим языком «а la Женитьба»,¹⁹ комедия «На всякого мудреца довольно простоты» вызвала недоумение Герцена — как «гнусность, глупость и тупость».²⁰

«Учить людей, изображая нравы» — одно из требований эстетической программы Островского, казалось не вполне вяжущимся с требованием реализма психологического. В 1855 г. В. П. Боткин писал Дружинину, что после «Своих людей» все произведения Островского «воняют дидактизмом, и от этого так слабо значение их в сфере искусства».²¹ Для «эстетической» позиции Боткина (как и его адресата) это весьма характерное высказывание.

Друживший с Тургеневым А. Ф. Кони противопоставил Островскому Грибоедова — в качестве единственного в России драматического писателя: «У Островского драм нет, его комедии — просто житейские сценки, не чуждые шаржа».²²

Сходен отзыв Ф. М. Достоевского (в набросках статьи о сатире, 1876 г.): «Вот это бы и взял Островский, но силы таланта не имел, холоден, растянут (повести в ролях) и недостаточно весел или, лучше сказать, комичен, смехом не владеет. Островскому форма не далась. Островский хоть и огромное явление, но сравнительно с Гоголем это явление довольно маленькое, хотя и сказал *новое слово*: реализм, правда и не совсем побоялся положительной подкладки».²³

При всей негативности этого отзыва, в нем интересно указание на эпический характер драматургии Островского («повести в ролях»). Существенно и суждение о «положительной подкладке».

Пьеса Тургенева «Месяц в деревне», по отзыву В. И. Немировича-Данченко, вся дышит «мягким, деликатным анализом душевного брожения» персонажей.²⁴ Диалог в ней — это разговор рефлектирующих интеллигентных людей, совсем не характерный для героев Островского. В «Месяце в деревне» видели «изображение душевных оттенков, игры бесчисленных волнений че-

¹⁹ Герцен А. И. Собрание сочинений. В 30-ти т. М., Изд-во АН СССР, 1961, т. XXV, с. 115.

²⁰ Там же, т. XXIX, с. 530.

²¹ XXV лет. 1859—1884. Сборник, изд. Комитетом Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. СПб., 1884, с. 487—488.

²² Кони А. Ф. Собр. соч. М., 1969, т. 8, с. 88.

²³ ЦГАЛИ, ф. 242, оп. I, № 16, с. 164 сл.

²⁴ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. М., 1954, т. 2, с. 156.

ловческого нравственного существа в соприкосновении его с другими людьми». ²⁵

Тургенева-драматурга интересует не прямой конфликт, вытекающий из стремлений и интересов и проявляющийся в действии, а — психологический. В «Завтраке у предводителя» вообще нет сценического действия. Свойство характера Кауровой — ее упрямство — составляет весь интерес пьесы. Сцены и комедии Тургенева предвещают уже сложную драматургию Чехова с ее полутонами и подтекстом. Они годились скорее для чтения, чем для театра, да еще такого демократического и массового, который тогда возникал и который обусловил популярность Островского. Театр Тургенева, как полагал Мейерхольд, «слишком интимен, будто создан только для домашних сцен старинных домов или для садовых театральные эстрады, окруженных боскетом, в усадьбах 50-х и 60-х годов. Под березами запущенных аллей и в портретных лениво плетется кружево бесконечных диалогов, без всякого движения, без всякого пафоса. Так возникает лирический эпос великого беллетриста. Но разве это — театр?». ²⁶ «Что бы ни говорили об изяществе тургеневской драматической литературы, — вторит ему другой авторитет в области театра, — она действительно непригодна для сцены». ²⁷ Это, а также ряд чисто внешних неблагоприятных обстоятельств (длительное проживание за границей, недостаточная связь с театрами и — более всего — цензурно-полицейские преследования) способствовали тому, что Тургенев уже в 50-е годы отошел от драматургии. Демократическое творчество Островского (как и творчество Некрасова, в котором, по суждению Тургенева, поэзия, якобы, «не ночевала») в данных исторических условиях оказалось нужнее и перспективнее. Когда это обнаружилось со всей очевидностью, В. П. Боткин писал Тургеневу (1852): «Я знаю, что „Свои люди“ Островского великолепная вещь, а все-таки сочности и таланта, поэтического таланта в тебе больше. Только, может быть, не для театра». ²⁸

Несмотря, однако, на это, драматургия Тургенева расценивалась очень высоко, даже как новое слово в европейской драматургии. ²⁹ В. Э. Мейерхольд считал, что «Тургенев почти одновременно с Островским начал второе (как бы параллельное) течение бытового театра. . .». ³⁰

Оригинальное искусство другого современника Островского —

²⁵ Отечественные записки, 1855, № 2, отд. IV, с. 121. Здесь цитируются слова «А-ва», т. е. П. В. Анненкова.

²⁶ Мейерхольд В. О театре. СПб., 1912, с. 112—113.

²⁷ Бенуа Александр. Художественные письма. Новые постановки Художественного театра. — Речь, 1912, № 93, 6 апреля.

²⁸ Первое собрание писем И. С. Тургенева. СПб., 1884, с. 19.

²⁹ См.: Zabel E. Iwan Turgenew als Dramatiker. — В его кн.: Literarische Streifzüge durch Rußland. Berlin, 1885.

³⁰ Мейерхольд В. О театре, с. 112.

А. В. Сухово-Кобылина носит гротескно-фантастический и обличительный характер «диатрибы». П. П. Гнедич назвал его пьесы «пьесами будущего», и они действительно предвосхищают жанрово-стилистические поиски позднейших драматургов — Маяковского, Булгакова, Брехта. На свое отличие от Островского Сухово-Кобылин сам указывал с чрезмерной полемической резкостью, недоумевая, «как могут ставить пошлости Островского и не обращать внимания на его пьесы».

Антибюрократический критицизм Сухово-Кобылина вбирал в себя художественный опыт Гоголя и Достоевского. В отличие от почти эпического Островского, автор «Дела» — сатирик, стремящийся вызвать «не смех, а содрогание».³¹ В его пьесах создается такое нагнетание уродливого, комического, которое переходит в новое качество, в противоположность: смех превращается в истерику и оборачивается трагизмом. И хотя в драматургии проявление собственного лица всего затруднительнее, — сквозь тексты трилогии проступает бурнотемпераментный автор, неистощимый на балаганные выдумки и упоенно захлебывающийся смехом. Не находя достаточными чисто драматургические средства, драматург прибегает к прямым беллетристическим примечаниям и ремаркам, рассчитанным, конечно, только на чтение. В то же время его пьесы сценичны и представляют собой органический сплав стремительно развивающегося действия, анекдотической, детективной интриги, фарсовых трюков и сатирических заострений — с трагизмом и внутренней, психологической правдой, а значит и с реализмом. Короткая, всего из трех актов комедия «Свадьба Кречинского» стремительно развивается вокруг истории с «солитером» и не содержит ничего лишнего.

Однако, как и драматургия Тургенева, творчество Сухово-Кобылина, представляющее собой оригинальное и совершенно исключительное явление, мало влияло на развитие драматургии своего времени и по неблагоприятному стечению обстоятельств (в значительной мере из-за цензурных запретов и проволочек) вообще было плохо замечено современниками. Существенную роль сыграли и редкостная непродуктивность Сухово-Кобылина, особенно в сравнении с много работавшим Островским: автор трилогии не считал себя профессиональным литератором, принципиально от таких отмежевывался и все свои пьесы написал по глубоко личным поводам, «не для литературы, а скорее для самого себя»,³² что, с другой стороны, придало этим произвольным «крикам души» необычайную выразительность и силу.

Гротескно-сатирическая манера и острый социальный критицизм свойственны также драматургии Салтыкова-Щедрина, ко-

³¹ Сухово-Кобылин А. В. Трилогия. М., 1955, с. XV.

³² ИРЛИ, арх. Н. В. Минина, ф. 186, ед. хр. 18.

торый в этом отношении сродни Сухово-Кобылину. Комедия «Смерть Пазухина» много общего имеет с манерой Островского, но революционно-демократическая идейность автора, окрашивающая его критицизм, не выливалась у него в морально-дидактический пафос. Трезвый и резкий революционный демократ Салтыков не склонен был к обольщениям, которым мог предаваться Островский, и его драматургия совсем лишена положительных персонажей.

Л. Н. Толстой был приверженцем драматургической системы Островского, в которой ему импонировали определенность и ясность выражения идеалов. Показательно то, что любимым произведением Толстого была «народная драма» Островского «Не так живи, как хочется», — одно из самых тенденциозных произведений «младославянофильского» периода. И наоборот: «Чайку» Чехова он не принял именно за неясность («Нагорожено чего-то, а для чего оно, неизвестно»³³). Не нравились Толстому и пьесы Тургенева; о «Месяце в деревне» он отозвался: «Ничтожная вещь».³⁴ Примечательно, что все свои драмы («Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп») Толстой создал в последний период своей деятельности, после перелома 80-х гг. (хотя несколько попыток в драматическом роде было у него и ранее).

Сходство проблематики и склонность к разоблачениям («срыванию масок») предопределили и формальное сходство драматургии Толстого и Островского, особенно во «Власти тьмы». Известно, что эта пьеса даже навеяна чтением Островского. Однако уже в этом произведении тенденция смягчена и усилено правдоподобие удачно найденной формой «дегероизации» носителя авторских взглядов — Акима, который показан косноязычным и юродствующим. Поздняя драма Толстого «Живой труп» (1900) своими художественными особенностями приближается к драматургии Чехова. Много нового внес Толстой в технику драмы. В «Живом трупе» он отказался от пятиактности, находя в частой смене картин большую «естественность»; избегал монологов «в публику», которые обычны у Островского. Толстой-драматург, таким образом, не повторил Островского. Традиционная драматургическая система, наиполнейшим воплощением которой был Островский, исчерпала себя. По некоторым наблюдениям, и сам Островский в конце жизни шел к чеховской — лирической драме, и в «Бесприданнице» видит прообраз чеховской «Чайки».

Чехов создал новую драму, построенную на принципиально иных основаниях, чем драмы его предшественников. В отличие от остроконфликтной драматургии Островского, Чехов со-

³³ Суворин А. С. Дневник. П., 1923, с. 147.

³⁴ Булгаков В. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. М., 1957, с. 241.

здает ассоциативную драму настроения, составляющего существенный элемент действия. Искусство Чехова более выразительно — в отличие от изобразительного по преимуществу искусства Островского. К его пьесам неприменима формула Островского: «крупный драматизм». Чехов в драме сознательно избегал событийности, сводя все к бытовой обыденности («как в жизни»).

Новаторская драматургия Чехова далеко не сразу получила признание. Ее, как известно, не оценил Толстой. Поначалу Чехова считали драматургом не только слабым, но — курьезным. «Ваша пьеса абстрактна, как симфонии Чайковского», — пишет ему Мейерхольд о «Вишневом саде». ³⁵ И сам он смущался «литературностью» своих пьес, говоря, например, о «Чайке»: «Вышла повесть <...> я совсем не драматург». ³⁶

Но эта «странная» драматургия производила цельное и сильное впечатление всеобщего неблагополучия, неустроенности, безысходности жизни и приводила к мысли о неизбежности ее переустройства.

Но и Чехов в своем развитии не мог обойти Островского, исходя в своем понимании «обыденного» из «вкуса Островского», который он определил как «изображение жизни ровной, гладкой, обыкновенной, какова она есть на самом деле». ³⁷

Будучи уверенным в том, что «есть законы литературного осмеяния, остракизма, во всем похожие на законы славы», ³⁸ Ю. Н. Тынянов призывал изучать «законы» «литературной славы» и изменчивых писательских репутаций.

Такое изучение естественно сопрягается с принятием во внимание писательских самооценок.

Взаимооценки писателей, независимо от того, насколько они справедливы или пристрастны, — представляют собой полезный вспомогательный материал для построения научной истории литературы и заслуживают специального изучения с этой точки зрения. Здесь выявляются элементы творческой программы писателей, вскрываются важные тенденции исторического развития литературы, борьбы творческих индивидуальностей, направлений и стилей.

³⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, т. I, с. 85—86.

³⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. В 30-ти т. Письма. М., 1978, т. 6, с. 100.

³⁷ Там же. М., 1975, т. 2, с. 279.

³⁸ Тынянов Ю. Н. Предисловие. — В кн.: Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929, с. 3—4.

ОБ ИЗУЧЕНИИ
ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ
В РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ XIX В.

К числу проблем, все еще слабо разработанных современной наукой о литературе, относится и та, что вынесена в заглавие настоящей статьи. Эта проблема привлекает к себе пока недостаточное внимание исследователей, что объясняется ее сложностью, многопрофильностью, а также отсутствием четко выверенных методологических и методических принципов. А между тем обращение к данной проблеме, на наш взгляд, является делом и необходимым, и перспективным.

Провинция — понятие само по себе многослойное. Применительно к дореволюционной России оно использовалось, по меньшей мере, в двух основных смыслах. Один из них, переносный, стал символом всего застойного, инертного, враждебного идейному и социальному прогрессу. Именно в этом смысле на провинцию (точнее, на провинциальность мышления и нравов) обрушились в свое время передовые деятели отечественной культуры, прежде всего писатели: Н. В. Гоголь, А. И. Герцен, Н. А. Некрасов, А. П. Чехов и особенно сильно — М. Е. Салтыков-Щедрин. Под их пером «провинция» воспринималась не только и подчас не столько как расположенные вдалеке от столиц местности (прямое значение слова), сколько как некий устойчивый образ, как весьма удобная формула для изобличения официальной политики и идеологии. Революционеры-демократы и М. Е. Салтыков-Щедрин, быть может, более других понимали, что в условиях антинародного, монархического строя провинциальность, будучи неизбежным следствием сложившихся общественных норм, присуща не только захолустным углам, но и Петербургу, и Москве. Провинциальная косность в стране даже устраивала высшие сферы самодержавного, полицейского режима как определенный противовес антиправительственных настроений. Естественным поэтому было резкое неприятие передовой русской интеллигенцией всего, что ассоциировалось с провинциальным в широком смысле укладом жизни.

Фигуральный, метафорический смысл понятия «провинция» мы рассматриваем только как частный поворот темы. «Провинция» для нас — прежде всего термин, наполненный конкретно-историческим содержанием, а именно: обширные районы (регионы) географически необозримой многонациональной Российской империи, территориально отдаленные от ее административных и культурных центров, т. е. Петербурга и Москвы. Для исто-

рика старой России, государства с крайне неоднородным размещением духовных ресурсов, с уродливой диспропорцией в этом плане между столицами и остальным губернско-уездным миром, обращение к изучению провинции естественно и логично.

Ученому, вступающему в эту область исследования, приходится сталкиваться с наличием в общей и специальной литературе устойчивого мнения о гражданской индифферентности, интеллектуальной и нравственной неразвитости провинции (в частности, великорусской, которая интересует нас в первую очередь). Генетически такое представление как раз восходит к высказываниям ряда корифеев XIX в. Правда, их гневные выступления против спящей или дремлющей провинции были вызваны чаще всего соображениями тактического порядка, желанием противопоставить губернской и уездной реальности атмосферу напряженной идейной жизни в Петербурге и отчасти в Москве. Стремление увидеть провинцию духовно воспрянувшей, достойной тех больших целей, которые стояли перед лучшей частью общества, заставляло говорить о ней горькие, но не всегда справедливые слова.

Однако оценки, сделанные нередко в ходе локальной полемики, закреплялись в сознании поколений, становились распространенной точкой зрения. Постепенно само слово «провинция» превратилось едва ли не в ругательное. Провинцию принято было третировать, изображать в мрачных тонах. Рецидивы этого явления можно встретить и в некоторых современных трудах.

Состояние советской науки о литературе настоятельно диктует критический пересмотр устоявшихся взглядов. Уместно напомнить в этой связи ленинское требование объективного, хозяйского отношения к богатствам нашего национального прошлого. Безусловно, никто не собирается обелять и приукрашивать былую российскую провинцию. Все ее очевидные пороки, а таких было немало, не вызывают сомнений. Речь идет лишь о том, чтобы избавиться от предвзятости суждений, чтобы дифференцированно, с пониманием всей сложности проблемы подойти к противоречивому, не укладывающемуся в стереотипные рамки материалу. Истина заключается в том, что даже в самых глухих уголках русской провинции никогда не прекращалась по-своему интенсивная общественная и культурная деятельность, находившая выход в самых разнообразных формах. Об этом неопровержимо говорит беспристрастный анализ имеющихся документов, мемуарных свидетельств и других источников.

В провинции возникла и активно существовала разночинская творческая интеллигенция: литераторы, журналисты, книгоиздатели, книгопродавцы, просветители-учителя, содержатели общественных библиотек для чтения и т. п. Осмысление фактов позволяет изменить и привычно негативное отношение к купе-

ческому сословию, которое канонически рисуется как погрязшее в невежестве и диком разгуле. Выясняется, что именно в среде провинциального купечества сильна была прослойка образованных и энергичных людей, вокруг которых создавался особый микроклимат, благоприятствующий занятиям искусствами, словесностью, науками. Любопытным фактором провинциальной культуры являлось благотворное воздействие на нее со стороны политических ссыльных, начиная от декабристов, участников польских восстаний, народников и кончая марксистами. Вообще в провинции с ее в целом полуграмотным и вовсе неграмотным населением необычайно велика была роль сильных и ярких личностей, которые становились своего рода двигателями местного прогресса. Они несли в массы свет знаний, воспитывали чувство гражданского самосознания, культивировали в своем окружении неподдельный интерес к политической злобе дня. Как верно подчеркивает один из новейших исследователей, «для историка важно не только выявить и обособить эти явления провинциальной жизни, установить их конкретных носителей, но и учесть все факторы, вызвавшие их появление, определить истинные истоки, раскрыть классовую и социальную сущность действующих сил».¹

Особенно всколыхнулась провинция во второй половине XIX в. Подготовка и проведение крестьянской реформы, вызревание первой революционной ситуации, резкие сдвиги в экономике и бюрократической системе управления способствовали пробуждению великорусской «глубинки», выводили ее из состояния пассивности. Устанавливаются весьма тесные контакты с Петербургом как умственным центром и боевым штабом революционно-демократического движения в стране. Расцветает губернская журналистика, в которой, наряду с либеральной игрой в гласность, звучат трезвые и суровые голоса местных радикалов. Более действенным становится театральный репертуар.² Как отмечает Н. И. Прудков, под влиянием «исторической работы» капитализма после 1861 г. начался процесс ликвидации провинциального захолустья.³

Одним из узловых понятий ленинской научной методологии является понятие «эпоха подготовки революции»,⁴ которым обозначались пореформенные десятилетия, приведшие к буржуазно-демократической революции 1905—1907 гг. Эта эпоха, предва-

¹ Утков В. Г. Сибирские первопечатники Василий и Дмитрий Корнильевы. — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. 38. М., 1979, с. 98.

² См.: Петровская И. Ф. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX в. Л., 1979. 247 с.

³ Прудков Н. И. К методологии исследования русской литературы «эпохи подготовки революции». — Русская литература, 1977, № 4, с. 83.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

ряющая грандиозные социальные потрясения XX в., продолжает привлекать к себе пристальное внимание зарубежных и советских ученых. Познавать закономерности ее общественного и культурно-эстетического развития нельзя без обстоятельного анализа и учета тех крупных перемен, которые происходили в недрах провинции.

Процесс ломки омертвевших традиций уже тогда чутко уловили некоторые из писателей, например Н. А. Добролюбов, призывавший учитывать специфику местной духовной деятельности. В его отклике на «Пермский сборник» (1859) имеются на этот счет чрезвычайно меткие наблюдения. В провинции, считает автор, «живут люди рассуждающие, серьезно интересующиеся наукой и литературой, с любовью следящие за современным направлением мысли».⁵ Критиком подчеркивается деловитость провинциала, отсутствие в нем либерального красноречия. В устах одного из вождей революционной демократии это была высокая похвала.

Н. А. Добролюбов делает в статье тонкое замечание о том, что столичной литературе нужна провинция, что содержание большинства романов, повестей, очерков, комедий составляют именно провинциальные мотивы. (Вспомним М. Е. Салтыкова-Щедрина, заявлявшего: «Без провинции у меня не было бы и половины материала, которым я живу как писатель»⁶). Из утверждения Добролюбова логически следует: если изображение провинции в самом деле занимает такое фундаментальное место в литературе критического реализма, это обстоятельство — дополнительный аргумент в пользу тщательности и научно обоснованного изучения провинциальной действительности. Статья Добролюбова, при некоторой доле иронии, свойственной многим его выступлениям, проникнута уважительным чувством к труженику-провинциалу.

Примечательные в этом смысле высказывания оставили и другие писатели. В письме Ф. М. Достоевского к редактору «Казанских губернских ведомостей» Н. Ф. Юшкову от 5 февраля 1876 г. имеется принципиально важная оценка «окраинской прессы» в России и ее будущего.⁷ Тепло отзывался о провинциальной журналистике В. Г. Короленко, знавший ее как никто другой. Имея в виду конец 80-х гг., он называл работу в тогдашней провинциальной печати «настоящим подвигом».⁸ А. М. Горький в письме к А. А. Яблоновскому от января 1911 г. говорит: «Очень меня интересует и весьма утешает провинциальная пресса — она значительно ярче и объективнее столичной отра-

⁵ Добролюбов Н. А. Собр. соч. М.; Л., 1962, т. 5, с. 403.

⁶ М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1975, т. 1, с. 265.

⁷ Встречи с прошлым. М., 1970, вып. 1, с. 49.

⁸ Короленко В. Г. Собр. соч. М., 1955, т. 8, с. 153.

жаёт духовный рост страны». ⁹ Эти и им подобные суждения нельзя игнорировать.

Уже в советское время по инициативе и при поддержке А. М. Горького исследование различных регионов страны с точки зрения их литературных потенциалов приобрело широкий размах. Трудно переоценить здесь заслуги Н. К. Пиксанова, чьи труды стоят у истоков такого исследования. Они увлекли тогда многих ученых смелым, новаторским подходом к материалу. Речь идет прежде всего о книге Н. К. Пиксанова «Областные культурные гнезда» (1928), где был наглядно продемонстрирован огромный вклад, который внесла провинция в общерусскую культуру.

В последние полтора—два десятилетия значительно увеличилось количество работ на аналогичную тему. Особенно энергично развивается эта специфическая отрасль литературоведения в Сибири, на Урале, в Поволжье. Так, под редакцией Е. Г. Бушканца в Казани и Н. С. Травушкина в Астрахани вышли содержательные сборники, посвященные исследованию культуры определенного региона. Сибирь дала целую плеяду знатоков и вдумчивых истолкователей своей старины — М. К. Азадовского, Н. Н. Яновского, Е. Д. Петряева, Г. Ф. Кунгурова, В. Г. Уткова, Ю. С. Постнова, В. П. Трушкина и др. Ценным сводом письменных памятников является издаваемое в Новосибирске под редакцией Н. Н. Яновского «Литературное наследство Сибири» (выпущено три тома, 1969—1974).

Наряду с трудами, отмеченными чертами строгой научности, растет и поток работ очеркового, этюдного характера. Сейчас по существу нет такой области или края, где не появилось бы книг о местных литературных достижениях. В них упор делается преимущественно на выявление тех особенностей края, которые наложили определенный отпечаток на произведения данного автора или группы авторов. При этом творческая индивидуальность нередко рассматривается изолированно, вне исторического контекста эпохи. В таком случае бывает трудно представить, какова же доля участия писателей того или иного региона в едином литературном процессе страны, в чем состоит диалектика общего и специфического, всероссийского и местного. А главное, отсутствует целостная, данная в типологическом измерении панорама литературного развития. Элементы провинциальной духовной жизни преподносятся в статике, изолированно, без внутренних сцеплений и взаимопроникновений. Предметом изучения становится не сам движущийся поток литературы, не процесс как таковой, а выхваченные из него имена и названия. Сугубо местнический, узко понятый краеведческий принцип ограничивает исследовательский горизонт, делает анализ замкнутым, без выходов к широким обобщениям.

⁹ Горький А. М. Собр. соч. М., 1955, т. 29, с. 159.

В практическом плане подобные издания бесполезны. В них накапливается и проходит первичную обработку большой эмпирический материал. Требуется, однако, генерализация, укрупнение тем, сведение частных вопросов в единый проблемный узел. Важно перейти к комплексному, многоаспектному изучению всей совокупности проблем, связанных с литературно-общественным движением в русской провинции. Методологической базой должно стать здесь учение основоположников марксизма-ленинизма о культуре, о партийности искусства и печати, об историзме в подходе к общественным явлениям прошлого.

«Литературное движение в русской провинции» — категория, еще не совсем устоявшаяся в науке и потому нуждающаяся в обосновании. Она заимствована из общелитературной теории, где связана прежде всего с фиксацией хронологического момента. В нашем использовании это — термин более широкого смыслового наполнения. В нем уже заложена идея системного отношения к сущности, структуре и функциям определяемого им явления.

Разумеется, собственно «провинциальной литературы» не существует и существовать не может. Есть литература общерусская, независимо от того, где жил, творил, печатался писатель. Магистральные социально-эстетические закономерности развития отечественной дореволюционной культуры едины. Тем не менее не подлежит сомнению тот факт, что жизнь литературы прошлого века в губерниях и уездах, во глубине государства, преследующего по территории многие вместе взятые страны Европы, отличалась реальными особенностями, порожденными удаленностью от просвещенных центров. Рассматривать эту местную специфику следует не как нечто замкнутое, проистекающее из собственной природы явлений, а как результат сложного, опосредованного взаимодействия экономических, политических и идеологических факторов, свойственных каждому историческому периоду.

Комплексное изучение проблемы означает, что наряду с традиционным «внутрилитературным» аспектом (монографический анализ творчества конкретного писателя) в эпицентре исследовательского внимания находятся и другие грани проблемы. Перечислим хотя бы некоторые слагаемые понятия «литературное движение в русской провинции»: вклад в общерусскую литературу авторов, которые родились и жили в пределах того или иного края, питаясь в своем творчестве преимущественно местными впечатлениями; местная тема в общерусской литературе, т. е. отражение жизни данного города или края в произведениях писателей, чья судьба лишь косвенно связана с этим городом или краем (возможно, они даже никогда здесь не бывали); восприятие общественностью края наиболее характерных литературных явлений и событий той или иной эпохи; многообразные культурные контакты края с другими краями и городами; местные

формы пропаганды искусства: издательства, газеты, журналы, книготорговля, частные и общественные библиотеки; литературные кружки, клубы, салоны, общества, литературно-музыкальные вечера, просветительские учреждения, традиция рукописной литературы, литературно-культурные юбилеи и т. п. Все эти компоненты (уровни) исследования рассматриваются на стыке, в точках взаимопересечений.

При таком подходе литература изучается в гармонической связи с «читателеведением» (оно выдвигается сейчас в ряд перспективных научных направлений) и на обширном социально-культурном фоне. Литературное движение исследуется именно как движение — в динамическом сцеплении разномасштабных и разнохарактерных, но внутренне неотделимых друг от друга факторов.

В рамках одной работы, какой бы солидной она ни была по объему, невозможно поставленную нами комплексную проблему применить ко всей великорусской провинции. Довольно поучительным представляется поэтому обращение к опыту литературного движения во внутренних губерниях Центральной России XIX в. Они поставляли литературе в большой степени героев, сюжеты, темы, образы, мотивы, самих авторов и, конечно, весьма активного потребителя литературной продукции, т. е. читателя. Со среднерусскими местами связано (если говорить только о второй половине XIX в.) творчество А. В. Кольцова, Л. Толстого, Тургенева, Г. и Н. Успенских, Никитина, Писарева, Фета, Лескова, Бунина, Эртеля, Вересаева и др. Один лишь воронежский край дал отечеству многих талантливых и самобытных литераторов. Но дело не только в этом. Достаточно применить системный метод анализа к разнородному и самоценному воронежскому материалу, и перед нами возникнет яркая картина движения провинции к знаниям, к искусствам, к литературе, картина роста идейно-художественных воззрений, тесных соприкосновений со столичными и даже зарубежными умственными очагами.

Русская провинциальная культура еще ждет своих добросовестных и доброжелательных летописцев и истолкователей. Но уже сейчас ясно, что в лучших своих проявлениях она отличалась непосредственной близостью к народным массам, осознанием высоких просветительских идеалов. Она стремилась поддерживать передовые веяния века, демократические тенденции. Перед современной наукой встает в полный рост задача создания истории отечественной провинциальной культуры в ее тесной связи с революционно-освободительным движением в России.

О ЛИТЕРАТУРНОМ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИИ

Развитие современной науки о литературе создает реальные условия для ее дальнейшей специализации. О своеобразии литературоведения как науки подробно говорится в книге А. С. Бушмина «Методологические вопросы литературоведческих исследований». Среди других вопросов внимание автора привлекает и такой: своеобразии развития литературоведения состоит в том, что оно обязано «преодолевать всю прогрессивно нарастающую хронологическую толщу своего предмета». ¹ Трудность такого рода преодолевается с помощью ряда средств, в том числе через специализацию внутри самой науки о литературе. Источниковедение — одна из вспомогательных дисциплин в литературоведении ² — не осталось в стороне от закономерного процесса внутринаучного «дробления».

Источниковедение сопутствует многим отраслям знания. Для гуманитарных наук углубленное знакомство с предметом начинается посредством именно этой вспомогательной дисциплины. Только зная, что сделано и что надо сделать, «где и что лежит», можно наметить проблематику исследования, методику изучения темы. Тщательное знакомство с источниками и с историей вопроса помогает успешно обойти весьма частые и нежелательные препятствия на пути литературоведческого исследования (неполную осведомленность, тематический параллелизм и др.).

Хотя источниковедение одна из самых старых литературоведческих дисциплин, ее подлинное научное становление происходило в советскую эпоху. По своей структуре эта дисциплина неоднородна. Уже давно различали библиографическое и литературоведческое источниковедение, ³ а в самое последнее время получил право гражданства термин — литературное источниковедение. ⁴

В работе «Об источниках литературных произведений» мы попытались показать разницу между литературоведческими и литературными источниками, классифицировать литературные источники. ⁵ Насколько нам известно, это была одна из пер-

¹ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969.

² Говоря о литературоведении, имеют в виду три его основных раздела — историю литературы, критику и теорию литературы и многочисленные вспомогательные дисциплины. П. Н. Берков насчитал таковых 11, среди них свое определенное место занимает и источниковедение.

³ Берков П. Н. Введение в технику литературоведческого исследования. Л., 1955, с. 51—55.

⁴ Бельчиков Н. Ф. Проблемы литературного источниковедения. — В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969.

⁵ Труды ТГУ. Тбилиси, 1964, т. 98.

вых работ, специально посвященных проблемам литературного источниковедения. В дальнейшем, ряд лет читая спецкурс в Тбилисском государственном университете и руководя семинаром на тему «Литературные источники и художественное произведение»,⁶ мы продолжали изучение проблем литературного источниковедения.

В диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук мы попытались подвести итоги нашим наблюдениям в области литературоведческого и литературного источниковедения,⁷ а в 1976 году нами был издан семинарий «Литературные источники и художественное произведение»,⁸ в котором автор старался систематически изложить проблемы литературного источниковедения. Нас интересовали следующие проблемы: что общего и какая разница между литературными и литературоведческими источниками, каковы разновидности литературных источников, как литературные источники «переплавляются» в различных «слоях» художественного произведения, что из литературных источников входит в книгу и что остается вне литературного произведения. Мы не претендовали на исчерпывающее рассмотрение многочисленных вопросов. В нашу задачу входило: наметить объект исследования, рассмотреть составные части большой проблемы и, наконец, прийти к определенным выводам о том, какие материалы собирает писатель для создания литературного произведения и каким образом различные источники преобразуются в отдельных компонентах книги.

Предпосылки для подобной работы уже существовали. Мы имеем в виду оживление в области исторического источниковедения, высказывания о предмете источниковедения в трудах современных филологов, выделение учеными различных исследовательских направлений в этой дисциплине литературоведения, наконец, общий процесс «дробления» наук, который не миновал и источниковедение. Большое значение для формирования источниковедения как науки имела деятельность выдающихся грузинских ученых — Н. Марра, К. Кекелидзе, И. Джавахишвили, Э. Такайшвили и последующих поколений грузинских ученых. Особенно следует отметить научную и педагогическую деятельность видного грузинского филолога Корнелия Кекелидзе (1879—1962), лекции которого слушали и по книгам которого приобщались к науке многие грузинские литературоведы. Работы Корнелия Кекелидзе способствовали пробуждению интереса к теоретическим источниковедческим проблемам.

⁶ См.: Литературные источники и художественное произведение. Программа спецкурса. Тбилиси, 1966.

⁷ Тухарели Д. А. Об источниках литературных произведений. Автореф. докт. дис. Тбилиси, 1969.

⁸ Тухарели Д. А. Литературные источники и художественное произведение. Тбилиси, 1976.

Что же известно сейчас об источниковедении литературоведческого профиля? В первом по времени «официальном» определении этой дисциплины сказано, что данная частная дисциплина литературоведения «занимается обследованием незавершенных, предварительных, первичных редакций, текстов, черновых материалов и т. п. „литературного сырья“. Виды этого сырья, встречающегося в действительности и находимого после смерти писателя в его архивах, разнообразны. Это замыслы, черновые материалы к роману, записные книжки писателей, всякого рода „редакции текста“ и пр.»⁹

Автор цитированной выше статьи Н. Бельчиков говорил о различных видах источников, среди которых называл и такой вид «литературного сырья», как черновые материалы к роману (например, выписки из сочинений социалиста Шефле, сделанные Э. Золя для романа «Деньги» и отразившиеся в речах Сигизмунда Буша). Речь идет, таким образом, о материалах, используемых для создания литературных произведений, т. е. о литературных источниках. Однако в специальный вид ученый их не выделял.

Против определения источниковедения в качестве «одной из частных дисциплин литературоведения, изучающей литературное произведение со стороны его источников», выступил П. Берков. Давая перечень вспомогательных дисциплин в литературоведении, исследователь под общей рубрикой литературоведческого источниковедения объединяет литературоведческое архивоведение, библиотековедение, музееведение. Он предлагает различать вопрос о поисках хранилищ источников от вопроса о поисках самих источников. А главное, в его словах звучит опасение, чтобы «источниковедением не стали называть то, что после Н. Пиксанова стали обозначать термином „творческая история“».¹⁰

Как известно, в дальнейшем Н. Бельчиков уточнил свое определение источниковедения: предметом источниковедения он теперь считает изучение и использование всей совокупности источников, как печатных, так и рукописных, как опубликованных в академическом, полном или избранном издании сочинений писателя, так и еще не увидевших света.¹¹ Основные положения концепции Н. Бельчикова по существу совпадают с высказываниями Н. Пиксанова, А. Фомина, П. Беркова,¹² сделан-

⁹ Литературная энциклопедия. М., 1930, т. 4, кол. 637.

¹⁰ Опасения П. Беркова были не лишены основания, так как творческая история — явление широкое, учитывающее всю совокупность материалов о произведении.

¹¹ Бельчиков Н. Ф. Источниковедение как научно-вспомогательная дисциплина литературоведения. — Изв. ОЛЯ АН СССР, 1963, вып. 2.

¹² Пиксанов Н. К. Два века русской литературы. М., 1924; Фомин А. Г. Путеводитель по библиографии литературы, библиографии, хронологии и энциклопедии литературы. Л., 1934; Берков П. Н. Введение в технику литературоведческого исследования.

ными в различное время, хотя в ряде моментов и отличаются от них.

Существенное расширение круга проблем, которыми занимается источниковедение (изучение всех видов источников), не изменило прежнего положения, что среди изучаемых вопросов определенное место занимали и занимают источники литературных произведений.

В статье Н. Бельчикова «Проблемы литературного источниковедения» хронологически рассмотрен процесс становления источниковедения и определена роль Н. Пиксанова в развитии различных отраслей литературоведения, в том числе в построении истории источниковедения XIX в., что способствовало утверждению в сознании советской научной общественности авторитета источниковедения.¹³

Следует обратить внимание на то, что хотя работа Н. Бельчикова была озаглавлена «Проблемы литературного источниковедения», в ней говорится о всей совокупности проблем литературоведческого источниковедения. Ученый считал, что литературное источниковедение ставит своей задачей изучение состава историко-литературных источников и определение значения каждого их вида для литературной науки. Он уделяет внимание и собственно литературным источникам, входящим в ткань произведения. Но при этом ограничивается упоминанием лишь круга источников исторических произведений.

Эта работа Н. Бельчикова узаконила термин «литературное источниковедение», но вряд ли можно согласиться с расширительным пониманием смысла данного термина, которое дается автором. Исследователь, несомненно, имел в виду литературоведческое источниковедение. Наше понимание предмета литературного источниковедения более локально. Мы считаем, что эта вспомогательная дисциплина должна заниматься изучением тех предварительных материалов, того вида «литературного сырья», которое собирает писатель для создания художественного произведения.

О необходимости разграничения двух видов источниковедения свидетельствует и факт появления кандидатской диссертации С. Белокопя «Предмет и задачи литературоведческого источниковедения». В ней делается во многом успешная попытка определить предмет этой дисциплины и наметить задачи: «разработка проблем теоретического источниковедения и систематизация эмпирически накопленных знаний».¹⁴ Поскольку, по словам

¹³ Бельчиков Н. Ф. Проблемы литературного источниковедения. — В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969.

¹⁴ Белокоп С. Предмет и задачи литературоведческого источниковедения. Автореф. канд. дис. М., 1978. Первая глава диссертации посвящена истории вопроса, основное внимание в ней уделяется характеристике литературоведческих источников.

А. С. Бушмина, наука о литературе и в настоящее время выглядит несколько аморфно, еще не выявлен комплекс ее дисциплин, их взаимосвязь и т. д.,¹⁵ вычленение литературного источниковедения в самостоятельную дисциплину вполне своевременно.

Стремление систематизировать и характеризовать источники литературных произведений и их функции при создании книг различных реалистических жанров проявляется в той или иной степени с первых попыток формулировать содержание предмета литературоведческого источниковедения. «Источник входит в литературу через художественно-литературное произведение. Анализ ткани произведения — путь к определению источника и познанию его функции в произведении. Источник „прозябает“, пока он покоится в архиве или существует на страницах печатных публикаций. Но он оживает и блестит всеми красками, когда писатель вплетает его в ткань своего произведения. В произведении источник приобретает другое качество — литературно-поэтическое и общественное. . .

«Исследователи выясняют особенности приемов использования источников писателями, ибо эта сторона имеет существенное значение для определения поэтической сущности произведения и мастерства писателя, проявляющихся в претворении источника в литературно-эстетический факт».¹⁶

Как говорилось, Н. Бельчиков ограничивается упоминанием источников только исторического романа. Нельзя согласиться и с его утверждением, что не всякий жанр литературы опирается на источники, ибо чаще всего художник использует свои автобиографические данные. С последним положением расходится литературная практика. Дело в том, что литературное произведение создается на основе широкого круга материалов, в том числе автобиографических данных и наблюдений, но и эта группа материалов также должна быть отнесена к источникам.

Таково на сегодняшний день состояние вопроса о литературном источниковедении в специальной литературе.

Подведем итоги. Труд писателя начинается по-разному. Но как правило, созданию художественного произведения предшествует большая предварительная работа. Обычно она выражается в «первоначальном накоплении» материалов — впечатлений от увиденного, лично пережитого, бесед с участниками и очевидцами событий и т. д. После создания литературного произведения эти материалы, становясь объектом изучения, получают наименование источников литературного произведения.

¹⁵ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований, с. 89.

¹⁶ Бельчиков Н. Ф. Проблемы литературного источниковедения, с. 32.

Изучением источников (нас интересует не весь комплекс источников, а только один его вид — предварительные материалы к произведению и их дальнейшая судьба в процессе создания произведения) должно заниматься литературное источниковедение. Литературоведческие источники — более широкое явление, чем литературные источники, поскольку все интересующие нас в процессе исследования материалы являются, по существу, литературоведческими, а среди них только одна группа является литературной.

В трудах советских ученых разрабатываются многие проблемы, уточняются материалы, относимые к источникам литературоведческим, предлагается их классификация. Источники литературных произведений только начинают изучаться. Хотя в различных исследованиях говорится о материалах, используемых для создания конкретных произведений, но, кроме кратких перечней источников, в учебниках по теории литературы, насколько мы могли проследить, нет специальных разделов, в которых обобщались бы данные советского литературоведения в интересующей нас области знания. В работах автора настоящей статьи сделана первая попытка классификации источников литературных произведений.

Изучение источников приводит к выводу, что их условно можно разделить на две основные группы. К первой следует отнести личные наблюдения писателей. Все увиденное художником становится активным материалом, вспоминаемым в нужный момент. Однако наблюдение — процесс несколько пассивный — не исчерпывает всего многообразия изучения действительности.

Более действенным видом жизненных впечатлений следует считать лично и непосредственно пережитое художником. Для каждого художника — профессионального наблюдателя — впечатления, какими бы глубоко личными и искренними они не являлись, даже независимо от самого писателя часто становятся началом процесса создания произведения.

Однако микромир художника — только часть большого мира. Поскольку объектом изображения должна стать вся действительность, то большое значение приобретает «соучастие в делах людей». В «университетах жизни» учились многие писатели, они становились «бывальцами людьми», приобретали большой жизненный опыт, который в дальнейшем творчески реализовывали в своих произведениях. Запас жизненных впечатлений является главным в этой группе источников.

Другая группа источников не является непосредственным отражением жизни самого художника, а носит более опосредствованный характер. При создании книг используются наблюдения других людей, материал черпается из «вторых рук». Эти источники многочисленны и, в свою очередь, условно разделяются на несколько типов. В основу классификации можно положить

(с изменениями и дополнениями) группировку литературоведческих источников, предложенную П. Берковым.

Большое значение для писателя имеют рассказы очевидцев и участников событий, а также фольклорные материалы. Меньшее — произведения искусства и литературы, послужившие основой для создания нового литературного произведения. В них жизненные материалы предстают уже художественно трансформированными, и писателю приходится обрабатывать их «вторично». Другие типы источников данной группы располагаются между этими двумя полюсами. Среди них письма, мемуары, различные печатные и рукописные материалы, книги и т. д. Они интересны в основном своими фактическими данными, меньшего доверия заслуживает осмысление каких-либо данных самими авторами, их собственная интерпретация событий, оценки встречаемых ими людей. После создания художественного произведения все указанные материалы становятся объектом изучения и получают наименование источников литературного произведения.


Весь ли собранный художником материал реализуется в произведении? «Каждый труд оставляет после себя отходы, оставляет их и писательский труд. Обычно в роман или повесть входит только часть того материала, какой собран автором. Большая часть материала остается за бортом оконченной книги», — считает К. Паустовский.¹⁷ Литературное источниковедение интересуется и теми материалами, которые входят в книгу, и теми, которые остаются вне произведения.

Мы отнюдь не претендовали на полное освещение всех вопросов, а хотели только привлечь внимание исследователей к важной литературоведческой проблеме, вызвать обмен мнениями о возможности выделения литературного источниковедения в относительно самостоятельную дисциплину внутри литературоведения. Высказывание об изменениях в литературной науке, как в связи с изменением и усложнением самого предмета, так и в силу своего внутреннего развития, предполагает дальнейшие усложнения структуры науки, ее внутреннюю дифференциацию. Но чтоб нейтрализовать отрицательные последствия излишней специализации, необходимо постоянно обращаться к философскому осмыслению и частнонаучных методов исследования и методологии данной специальной науки.¹⁸ Это поможет верно определить предмет новой науки и законы ее функционирования в постоянно усложняющейся общественной жизни.

¹⁷ Паустовский К. Г. Поэзия прозы. — В кн.: О писательском труде. М., 1955, с. 163.

¹⁸ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований, с. 15.

К ВОПРОСУ
О «ЛИТЕРАТУРНОМ АТЛАСЕ СССР»

овременная литература в СССР напоминает нам, зарубежным русистам и славистам, необозримое море. С каждым годом все труднее становится описывать и осмысливать его непрерывное движение, глубинные процессы и отдаленные перспективы развития. За послевоенные годы количество советских писателей и литературных произведений значительно увеличилось. По алфавитному Справочнику Союза писателей СССР (составленному по данным на 1 ноября 1965 г.)¹ в СССР было около 7000 зарегистрированных литераторов. Однако за прошедшие 12 лет количество писателей превысило 10 000 человек. Особенно выросли литературные кадры в союзных и автономных республиках. Сегодня они составляют более 50% всех советских писателей. Среди них имеется немало признанных мастеров слова, которых переводят не только на русский язык, и на многие иностранные языки.

Само по себе это замечательное явление, о котором прежде можно было только мечтать. Полностью подтвердилась правота слов А. Луначарского: «Интернационализм, понимаемый по-коммунистически, по-ленински, есть сила, которая приводит к чрезвычайно резкому очертанию национальных физиономий, в художественно-бытовом отношении в том числе, а вместе с тем и чрезвычайному объединению всех этих отдельных нот общекультурного концерта в единую симфонию».² Литературоведу приходится сейчас запоминать тысячи фамилий и десятки тысяч названий книг и персонажей. О том свидетельствует, в частности, недавно вышедшая в свет академическая «История советской многонациональной литературы» (тт. 1—6, Москва, 1970—1974), в которой дан синтетический очерк истории более чем пятидесяти национальных литератур за последние пятьдесят лет. Только в первом томе встречается более чем тысяча двести писателей и около десяти тысяч названий их произведений. При этом авторы «Истории» оговариваются, что в их капитальном труде затронуты только некоторые важнейшие проблемы и творчество наиболее видных писателей. Нет сомнения, что сегодня, уже имея за спиной богатейший научно-исследовательский опыт, авторы написали бы многие разделы «Истории» еще лучше и обстоятельнее.

Чтобы ориентироваться в таком огромном и разнообразном материале не только специалистам, но и рядовым преподавате-

¹ Справочник Союза писателей. М., 1966. 672 с.

² Искусство народов СССР. М., 1927, вып. 1, с. 15.

лям, переводчикам, журналистам и библиотекарям, приходится все чаще обращаться к пособиям словарного или энциклопедического типа, упорядоченным по алфавитному принципу. Конечно, составление таких словарей для зарубежных читателей связано с дополнительными затруднениями, так как фамилии советских писателей и названия их произведений приходится давать в транскрипции, ориентированной на латинский алфавит. Для славянских названий это не столь трудно, но для неславянских названий это порою сделать очень нелегко.³

В Чехословакии имеется весьма солидный словарь писателей СССР,⁴ одним из преимуществ которого является довольно подробная библиография переводов произведений советских писателей на чешский язык. До того у чехов был неплохой однотомный словарь,⁵ однако за последние двенадцать лет это издание во многом устарело. В 1977 году пражское издательство «Одеон» выпустило в свет новый двухтомный словарь писателей СССР под редакцией доцента М. Гралы, содержащий примерно в два раза больше сведений и доведенный до 1975 г.

Вследствие все возрастающего интереса к русской и советской литературе, а также в целях улучшения преподавания в средней и высшей школе необходимо издавать и специальные наглядные пособия. Многие зарубежные читатели настоятельно требуют издания литературного атласа СССР.

Условия для такого издания уже давно созрели. На чешский и словацкий языки было переведено немало произведений советских писателей из союзных и автономных республик. К сожалению, наш читатель иногда испытывает затруднение с их этнографической и географической локализацией. Часто он не сразу может сказать, какой национальности тот или иной автор и о каком районе СССР идет речь в его произведениях. Например, такие советские писатели, как балкарский поэт Кайсын Кулиев или аварский поэт Расул Гамзатов (по-чешски Hamzатов), которых часто переводят на иностранные языки, связаны для чешского читателя с Кавказом. Однако не каждый читатель знает, что авары живут в Дагестане и в каком районе Кавказа надо искать Балкарию. Далеко не каждый читатель знает, к каким языковым группам относятся авары и балкарцы. Даже на философском факультете Карлова университета из шестидесяти опрошенных мною студентов-нерусистов выпуска 1976 года только четыре человека точно знали, что Чингиз Айтматов по национальности киргиз и что его родной язык принадлежит к тюркской группе

³ Например, Кешоков будет в чешском словаре писаться *Čišokov*; Джамбул Джабаев будет *Zambyl Zabajev*; армянские писатели Ионнисян и Аюпян будут писаться *Novhannisjan* и *Nakobjan*. Дело в том, что зарубежная ориенталистика, включая чешскую, придерживается совсем других традиций в транскрипции, нежели ориенталистика в СССР.

⁴ *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz I—II. Praha, 1977.*

⁵ *Slovník spisovatelů národů SSSR, Svět Sovětů. Praha, 1966.*

языков советской Средней Азии. Для некоторых из опрошенных он был казах, для других монгол, для третьих таджик, а для остальных — русский писатель тюркского или другого неизвестного им национального происхождения. Еще в большем недоумении оказались студенты, которых мы попросили географически локализовать гагаузскую, тувинскую и шорскую литературу, хотя роман одного из их представителей, т. е. тувинского прозаика Салчака Токи «Слово арата» был удостоен Государственной премии СССР и переведен на чешский язык! Все подобного рода затруднения можно было бы довольно легко преодолеть, если бы существовал «Литературный атлас СССР».

В первые годы после Октября на территории СССР фактически существовало лишь несколько национальных литератур, которые располагали сравнительно стабилизированными писательскими кадрами и имели развитые традиции. Сегодня таких литератур в СССР насчитывается свыше пятидесяти, и для того чтобы обобщить процесс их развития пришлось объединить усилия громадного коллектива ученых из всех союзных республик. Без этого нельзя было решить ряд очень сложных методологических и методических проблем.

Несколько лет тому назад появилась первая Литературная карта СССР,⁶ которая дает элементарное представление о региональной дислокации общесоветского литературного процесса.

Идею создания такой карты выдвинул еще в 1957 году К. Зелинский: «Посмотрите на карту СССР... Там, где еще в 1921 году царили патриархальщина и дикость, там... сегодня горят очаги культуры, развивается родная литература на национальных языках. Сегодня карта новыми обозначениями дает яркое, сжатое изображение результатов культурной революции, происшедшей за годы советской власти; наглядно, в цифрах и кратких данных, показывает итоги и достижения национальной политики коммунистической партии, реализованной в области художественной литературы».⁷ Литературная карта П. Ужжалниса — первая попытка осуществить эту мысль Зелинского на практике.

Литературу народов СССР он делит — в зависимости от наследства — на три «возраста», или группы. К первой он относит литературы народов, которые еще до Октября имели свои собственные богатые литературные традиции (27 случаев). Ко второй группе — литературы, которые Октябрь застиг в стадии формирования (14 случаев). К третьей, наиболее многочисленной группе, — литературы народов, которые приобрели письменность только в годы Советской власти (32 случая). Наряду с классификацией литератур в соответствии с их возрастом и традициями П. Ужжалнис пользуется зональной классификацией. Он выделяет четырнадцать зон, в основном совпадающих с зональной класси-

⁶ Ужжалнис П. Литературная карта СССР, Вильнюс, 1975.

⁷ Зелинский К. Литература народов СССР. М., 1957, с. 93.

фикацией в шеститомной академической «Истории советской многонациональной литературы».

Такого рода расчленение П. Ужжалнисом литературного процесса в СССР я считаю несколько упрощенным, так как наряду с развитыми литературами, для которых характерно богатое творческое наследие, многочисленные авторские кадры и стабилизированная читательская публика — и, значит, хорошие перспективы для развития в будущем, — появляются и совсем новые литературы, писательский актив которых составляет буквально несколько человек, принадлежащих к количественно незначительным этническим группировкам. Их литературное творчество можно считать пока своего рода экспериментом, о весомых и бесспорных результатах которого в настоящее время трудно с уверенностью говорить. Возьмем, например, такое интересное явление, как несколько литературных произведений на почти вымершем сейчас ливском и караимском языках.

Очень важной предпосылкой для возникновения и успешного развития каждой, даже количественно малой литературы, является, как известно, литературный язык, который имеет реальную возможность для своего постоянного совершенствования в печати, на телевидении, радио, в журналистике, в науке и в искусстве. Однако создать совершенный язык можно только органическим путем, в результате общенационального культурного и общественного подъема в течение сравнительно длительного времени. Такие условия существуют, например, в Исландии для нации, которая насчитывает не больше двухсот тысяч человек. Вспомним в связи с этим творчество Х. Лакснесса. В условиях слишком миниатюрных этнических коллективов, насчитывающих только несколько сот или тысяч человек, подобное явление практически почти невозможно. Не это ли является главной причиной, почему некоторые талантливые представители миниатюрных этнических групп в СССР, чтобы наиболее эффективно использовать свою творческую энергию, предпочитают перейти на язык более многочисленного коллектива, чаще всего на русский. В таком случае их творчество становится составной частью великой русской культуры, которую оно обогащает вместе с тем своим неповторимым региональным колоритом.

Определенную коррективу придется, по-видимому, внести и в предлагаемую П. Ужжалнисом классификацию литератур по возрасту. Дело в том, что некоторые литературы, отнесенные им к первой группе, имели до Октября сравнительно незначительное творческое наследие и настолько немногочисленную читательскую публику, что правильнее было бы отнести их ко второй группе, т. е. к литературам, находящимся в стадии становления. Карта П. Ужжалниса не отмечает также случаи, когда возник литературный язык определенной этнической группы, на котором пытались создать письменность и который в дальнейшем перестал функционировать (некоторые малые языки угро-финской группы, например венский, ижорский, водский и др.).

По нашему убеждению, литературная карта должна учитывать и распределение литератур по языковым группам. Ведь литературу вне определенного литературного языка невозможно себе представить. В некоторых случаях зональное и языковое расчленение почти совпадают (например, в восточнославянской группе, в тюркской и среднеазиатской, где исключения составляют таджики). Однако в других зонах дело обстоит сложнее. Например, угро-финские языки относятся к нескольким зонам и взаимодействуют с языками разных групп. О языковом родстве народов никогда нельзя забывать, так как оно всегда имело огромное культурное значение. Писатели, пишущие на родственных языках, сознают — как правило — свое языковое родство, чаще интересуются друг другом и переводят друг друга. Не случайно, например, видный современный эстонский поэт Ян Каплинский так живо интересуется языком и культурой сибирских мансов и использует мансийские мотивы в своих стихах!

Издание «Литературной карты СССР» несомненно большая заслуга Ужжалниса. Однако это только первый шаг к созданию будущего «Атласа литературы народов СССР», который должен закрепить и осмыслить важнейшие явления и процессы, характерные для литературы всего Советского Союза. Помимо этого, в «Атлас» необходимо включить литературные карты главных этнографических и географических зон СССР, а также литературные карты исторического характера, т. е. состояние литературного процесса в дореволюционное время и в последующие периоды. В «Литературном атласе» каждая карта должна быть снабжена комментариями и разными приложениями, прежде всего таблицами основных статистических данных. Таблицы должны ясно освещать процесс возникновения и современное состояние каждой из национальных литератур, характеризовать основные журналы, издательства, столицы литературных организаций, количество писателей, количество лауреатов (республиканских и всесоюзных), количество переводов (на русский, на остальные языки СССР, за рубежом) и т. п. Особенно ответственным делом мы считаем создание «Атласа русской литературы», закрепляющего этнографический и географический облик ее развития в разные эпохи и ее региональное богатство.

«Атласы» принадлежат к очень перспективным пособиям во всех областях научной деятельности. Уже существуют исторические, экономические, естественно-научные, геологические, лингвистические, диалектологические и другие атласы, которые играют значительную роль в развитии научной и преподавательской деятельности. Многие атласы служат первоклассными справочниками для широкого читателя. Пора создать такие же репрезентативные «Атласы» по литературам СССР, Чехословакии и других стран. В этом состоит одна из ближайших и важнейших задач литературоведов-русистов и славистов.

ОТНОШЕНИЕ К КЛАССИЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО И З. НЕЕДЛЫ
КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ЛЕНИНСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Выдающиеся личности — А. В. Луначарский и З. Неедлы, историки марксистской мысли, судьба, деятельность и значение которых вполне сопоставимы. Оба они — почти ровесники: Неедлы был всего на два года моложе Луначарского. Оба — талантливые и многогранные общественные деятели с весьма близкими профессиональными интересами, в число которых входят эстетика, литературоведение, критика, а также история и педагогика. Оба — непосредственные участники современного им революционного процесса. Искусство сыграло важную роль в формировании их мировоззрения и общественной позиции, в их движении к марксизму. Оба впоследствии стали выдающимися представителями социалистической культуры: Луначарский — первый нарком просвещения Советского государства. Неедлы — первый министр просвещения Чехословакии после ее освобождения от фашистских оккупантов. И самое главное — оба были «культурными посланниками» социалистической революции, можно сказать, воплощением ее интеллигентности, сыграли огромную и неопределимую роль в реализации ленинской концепции культурной революции, важнейшей составной частью которой является отношение к классическому культурному наследию. Социалистическая революция впервые в истории человечества передала все культурное богатство в руки его настоящих хозяев и наследников — трудящегося народа, творца материальных и духовных ценностей. Тем самым она раз и навсегда устранила совершенно противоестественное положение, существовавшее при предыдущих общественных системах, когда высокое искусство насильно отделялось от народа и его плоды были недоступны трудящимся массам.

1

Луначарский проделал огромную работу по реализации ленинской концепции культурной революции. Он, как никто другой, подходил для успешного решения этой чрезвычайно важной и трудной задачи: будучи действительно всесторонне и высоко культурным человеком, Луначарский, как справедливо заметил М. А. Лифшиц, был «ярким представителем всенародности русской революции».¹ Необычайно талантливая, художественно ода-

¹ Лифшиц М. А. Вместо введения в эстетику А. В. Луначарского. — В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1967, т. 7, с. 593.

ренная личность Луначарского, обладающая огромным жизненным кругозором, была не только крайне необходима широким народным массам — бедным, голодным, неграмотным — уже во время революции и непосредственно после нее, одновременно она являлась живым воплощением их величайшей жажды образования, культуры, собственного человеческого достоинства — всего, в чем им веками отказывали правящие классы общества, всего лучшего, что в народных массах веками созревало и накапливалось и после революции бурно вырвалось наружу. В отношении к этим массам Луначарский одновременно выполнял «программу-минимум» — ликвидацию неграмотности и «программу-максимум» — приобщение их к бессмертным достижениям русской и мировой культуры. Луначарский словом и делом утверждал, что весь народ имеет право на пользование культурным богатством не когда-то в далеком будущем, а уже сейчас, и не в какой-нибудь упрощенной форме, приспособленной к уровню самых отсталых слоев народа.

Вопрос о культурном наследии являлся для Луначарского в 20-е годы одним из важнейших. Его деятельность в этой сфере имела несколько аспектов. Прежде всего было необходимо сохранить культурные ценности, не допустить их уничтожения и разграбления (в начале 1918 г. в США возникла даже специальная корпорация для вывоза из России художественных произведений и предметов старины),² разъяснять широким массам значение классического наследия, научить их понимать это наследие и духовно-практически пользоваться им. В связи с этим было бы необходимо «устоять против мелкобуржуазной стихии с ее пафосом отрицания, принимавшим часто демагогические формы», ибо каждая потеря в области культуры «наносит глубокую рану именно коммунистическому воспитанию народа, опустошает души людей и создавая привычку к дикому, зряшному отрицанию».³ Усилия Луначарского были направлены на то, чтобы сохранить для народа все богатство классики, защитить его от элементов, по своей сущности чуждых народу и его интересам. Луначарский всемерно способствовал тому, чтобы отношение к классическому наследию стало важнейшей составной частью коммунистического воспитания масс.

При этом классическое наследие отнюдь не было для Луначарского чисто музейным экспонатом. Согласно ленинской концепции Луначарский убедительно доказывал, что это наследие живо и актуально и в настоящее время, что оно приобретает все большую известность и действенность, участвует в формировании сознания миллионов людей, является важным фактором в строительстве социалистического общества, необходимым условием

² Лифшиц М. А. Вместо введения в эстетику А. В. Луначарского. — В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1967, т. 7, с. 592.

³ Там же, с. 591, 592.

строительства новой, социалистической культуры. Эту мысль Луначарский ярко выразил в статье об А. С. Грибоедове: «Давайте говорить, что Грибоедов жив и мы должны сделать его еще лучше, еще более живым. Давайте воспользуемся тем несчастным обстоятельством, что его работа еще не доделана, и включим его в наш механизм, в наш человеческий аппарат, с которым эту работу доделаем. Мы протягиваем через смерть Грибоедову нашу пролетарскую руку и говорим ему: Здорово живешь, товарищ Грибоедов! Иди с нами работать. Ты очень хорошо начал чистить авгиевы конюшни. Мы еще не дочистили. Работа, правда, скорбная, но теперь уже гораздо более веселая. Время доканчивать ее. Александр Сергеевич, пожалуйста к нам!»⁴

Луначарский прилагал большие усилия к тому, чтобы классическое наследие стало органической частью современной советской культуры. Он чрезвычайно чутко и тонко выявлял прогрессивные, подлинно революционные стороны классического наследия. Следует подчеркнуть, что Луначарский показал в историческом плане принципиальное значение внутренне единой традиции, на которую должна опираться советская литературная критика: от революционных демократов до марксистской критики. Статья «Ленин и литературоведение» явилась естественным завершением и наиболее полным выражением эстетической концепции А. В. Луначарского. Луначарский отчетливо осознает преемственность лучших традиций в процессе развития русской критики, их связь с революционным движением своего времени и характеризует марксистскую критику как высший и качественно новый этап в этом историческом процессе.

Деятельность Луначарского, направленная на практическое осуществление ленинских принципов в понимании классического наследия, поистине огромна и всестороння. Здесь и борьба за сохранение материальных ценностей, существующих культурных учреждений и памятников; и многочисленные выступления, лекции, доклады в различных местах страны и перед самой разнообразной аудиторией; и подготовка работников культуры и науки; и работа по изданию и распространению произведений классики; и ряд других дел и мероприятий, вытекающих из его обязанностей народного комиссара просвещения. За неуклонное проведение в жизнь ленинских принципов культурной политики Луначарскому приходилось бороться не только с последствиями гражданской войны и экономической разрухи, но и с «воинствующим нигилизмом», отвергающим классическое наследие или как «устарелое», или как «плод буржуазно-помещичьей культуры». Это была ожесточенная и подчас нелегкая борьба: Луначарский в ней противостоял многочисленным «критикам», нападавшим на него с разных сторон и употреблявшим нередко грубые и демагогические средства; причем самая яростная критика обрушивалась на

⁴ Там же. М., 1963, т. 1, с. 27.

Луначарского именно за то, что он последовательно осуществлял ленинскую концепцию культурной революции. Как воин, стоящий в первой шеренге, Луначарский принимал на себя большинство ударов. И в этом суровом бою все-таки именно он оказался победителем: его деятельность создала широкую базу для бурного и всестороннего развития советской культуры.

Решающее значение в том, что Луначарский сыграл столь важную роль для становления и расцвета советской культуры, имели его дружба и тесное сотрудничество с В. И. Лениным. Проведение в жизнь ленинских мыслей, реализацию ленинского завета в области культуры Луначарский считал своим высшим и личным долгом. Не следует, однако, думать, что Луначарский был всего лишь пассивным инструментом и простым исполнителем ленинских указаний. Это совершенно чуждо не только взаимоотношениям Ленина и Луначарского, но и вообще ленинскому отношению к людям. Неверно также полагать, будто Ленин лишь теоретически выдвигал принципы отношения к классическому наследию, а Луначарский осуществлял их на практике. Как Ленин, так и Луначарский принимали непосредственное участие и в теоретической, и в практической разработке концепции новой культуры и главная особенность их деятельности заключается в теснейшем единстве теории и практики. В отношении к классическому наследию Луначарский внес и то, что ему дала дружба с Лениным, и все свои дарования и лучшие качества, обогатив и оплодотворив этим теорию и практику советской культуры.

Ленинское отношение к классическому наследию, отчетливо проявлявшееся в многогранной деятельности А. В. Луначарского, имело огромное значение для развития как советской, так и мировой культуры. С помощью Луначарского укреплялся всемирный авторитет самой социалистической революции как громадного и беспрецедентного культурного явления.

2

Путь Зденека Неедлы к марксизму-ленинизму, к усвоению и практическому применению ленинских принципов в своей научной и политической работе были иным, чем путь Луначарского (хотя и здесь можно найти ряд близких моментов). При этом именно классическое наследие, его изучение и научное рассмотрение были одним из решающих факторов, определивших путь З. Неедлы к марксизму. Клемент Готвальд справедливо сказал, что Зденек Неедлы сблизился с рабочим движением, стал одним из основоположников чехословацко-советской дружбы, биографом В. И. Ленина и одним из лидеров коммунистической партии, что «Зденек Неедлы перешел в лагерь рабочего класса, на позиции социализма не вопреки тому, что он любил Ирасека и Сметану, не вопреки тому, что он был хранителем национальных традиций нашей истории и нашей культуры, а именно потому, что он лю-

бил Ирасека, Сметану, Немцову и сохранял завет нашего прошлого, потому, что он глубоко понял смысл и логику нашей истории, потому, что он понял, что рабочий класс и трудовой народ являются новой руководящей силой нации, хранителем и размножителем того лучшего, что было создано нацией».⁵

Мировоззрение, научная концепция и метод Зденека Неедлы начали формироваться в самом конце XIX в., когда уже была налицо острая дифференциация в чешском обществе и культуре, когда уже была налицо явно реакционная и предательская позиция правящих кругов чешской буржуазии не только в политике, но и в отношении к национально-освободительному движению, а также к науке и культуре. Зденек Неедлы с ранней молодости на практике осознал существование двух культур в чешской национальной культуре — культуры прогрессивной, демократической, борющейся за права простых людей и соединяющей глубокую идейность с высокими художественными достоинствами, и продажной «культуры», создаваемой по заявкам и по вкусу реакционной буржуазии. Зденек Неедлы был с молодости свидетелем враждебного отношения буржуазии — и высокопоставленных «национальных лидеров» вроде Ф. Л. Ригра, и рядовых мещан — к демократической культуре и ее представителям — к композитору Б. Сметане, живописцу Й. Манесу, писательнице Б. Немцовой и многим другим. Его возмущало неискреннее, формальное и фальшивое «чествование» великих традиций чешского народа буржуазными деятелями, для которых эти традиции на деле были опасны и неприемлемы. Он на многих конкретных случаях убеждался в том, какой непоправимый вред приносит буржуазная «культурная политика» настоящей культуре и искусству. Это определило идеологическую ориентацию Неедлы: он стал на позиции демократизма в науке и культуре, — выступил в своей научной деятельности на защиту прогрессивных традиций чешской национальной истории и культуры: гуситского революционного движения и культуры того времени, творчества композиторов Б. Сметаны и Э. Фибиха, писателей Б. Немцовой, К. Гавличека, А. Ирасека и других. В своих научных и публицистических трудах он стремился дать верное представление об этих традициях и показать их актуальное значение в жизни современного ему общества. Жизненность и жизнеспособность классических традиций были для Неедлы важнейшим критерием в оценке культуры прошлого. Он вовсе не был слепым поклонником всего старого. Напротив, Неедлы называл «подлинным самоубийством» восхваление старого искусства лишь за то, что оно старое. «В здоровом обществе и старое искусство должно быть живым и имеет право на жизнь. Искусство же действительно старое, ничего нам не дающее сегодня, уже не старое, а мертвое искусство, а это боль-

⁵ Gottwald K. Cesta Zdeňka Nejedlého. — In: O Zdeňku Nejedlém. Stati a projevy k jeho sedmdesátinám. Praha, 1948, s. 8.

шая разница. (...) Бессмертие произведения искусства кроется не в достигнутом им незабываемом совершенстве, а именно в этой способности к перерождению, к неустанному обновлению и возрождению».⁶ Подобно тому как Неедлы различал две культуры в чешской национальной культуре, он ясно различал в ней и две традиции: традицию прогрессивную, борющуюся за интересы народа, и традицию реакционную, антинародную. Неедлы был горячим поборником первой и непримиримым врагом второй.

Борьба Неедлы за прогрессивные традиции классического наследия носила ярко выраженный идеологический характер: в ней определялась и уточнялась мировоззренческая позиция Неедлы. Ведь выступать на защиту великих явлений чешской культуры и истории — это значило выступать против общественной реакции, разоблачать лживость ее «патриотизма», показать, что она не имеет права присваивать себе эти традиции, что она вообще не имеет права говорить от имени нации и народа.

Изучение классического наследия имело большое значение для формирования теоретических выводов Неедлы: например о народности искусства, о реализме, о проявлении и роли творческой личности в художественном произведении и др. В связи с изучением классического наследия Неедлы осмыслил важнейшие и наиболее актуальные проблемы, такие как взаимоотношения традиций и современного искусства, искусство и общественная жизнь, искусство и революция. На примере классического наследия Неедлы доказал объективную закономерность, что настоящее искусство всегда так или иначе способствует развитию наиболее прогрессивных общественных течений. В XIX веке наиболее прогрессивным в Чехии было народно-освободительное движение. В начале XX в. — рабочее движение, подготовляющее социалистическую революцию.

Изучая прогрессивные традиции в историческом процессе, Неедлы понял значение и роль искусства в социалистической революции. Поэтому он естественно обратил внимание на достижения Октябрьской революции в области культуры и сумел их правильно оценить. И не только это: в монографии, посвященной вождю революции — Владимиру Ильичу Ленину, — Неедлы подробно исследовал роль русской классической литературы в подготовке социалистической революции, ее взаимодействие на сознание революционеров и ее значение в формировании личности В. И. Ленина.

Взаимосвязь классического наследия с наиболее прогрессивными общественными силами Зденек Неедлы рассматривал всегда конкретно-исторически. На основе исследования новой исторической действительности — общественного развития после Октябрьской революции — он пришел к выводу, который сформулирован в названии его статьи: «Коммунисты — наследники великих

⁶ Не е д л ы Зденек. Статьи об искусстве. М.; Л., 1960, с. 97.


традиций чешской нации». Статья эта вышла в свет в 1946 году, но еще задолго до того, в «межвоенное время» Неедлы практически осуществлял преемственность великих традиций прошлого в новой, социалистической культуре и сыграл здесь чрезвычайно важную роль, весьма близкую роли Луначарского в советской культуре. Он помогал представителям социалистической культуры и молодым критикам-марксистам понять и принять их собственное классическое наследие — огромное культурное богатство прошлого, преодолеть отрицание или недооценку ими прогрессивных традиций, имевшую место в суждениях некоторых молодых художников и критиков в 20-е годы.

Вопрос о значении классического наследия для чехословацкой социалистической культуры стал особенно актуальным после 1948 г., в первые годы строительства социализма в Чехословакии. Неедлы многократно обращался к нему и разносторонне освещал его, осуществляя при этом практические меры по «обнародованию» шедевров культурного наследия прошлого. Под понятием «учиться у классиков» он вовсе не подразумевал эпигонское подражание, механическое возвращение назад. «Как в свое время все эти художники находили путь вперед, — писал он, — так и мы учимся у них искать этот путь».⁷ Неедлы считал, что по примеру классиков и современные ему художники должны стоять в первых рядах борцов за новое и прогрессивное в обществе и в искусстве, выполняя специфическую, присущую лишь искусству роль в жизни человечества.

Зденек Неедлы проделал большую работу по реализации ленинской программы культурной революции в теоретическом, практическом и методологическом плане и в условиях чешской науки и культуры. Главная заслуга Неедлы перед чешской культурой состоит в ее осмыслении с позиций ленинизма.

А. И. Хватов

ЖИВЫЕ РОДНИКИ ТВОРЧЕСТВА

 народности литературы не утихают споры уже на протяжении многих десятилетий. И в настоящее время в критике и публицистике, в прозе и поэзии постоянно встречаются размышления о роли народности в художественной системе социалистического реализма.

«Народ не только сила, создающая все материальные ценности, — писал Горький, — он — единственный и неиссякаемый

⁷ Там же, с. 563.

источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры».¹

Русская классическая литература завещала нам возвышенное представление о народе, деятельный интерес к его жизни, обычаям и идеалам. Сложившиеся исторически народные представления о добре и зле, о прекрасном и безобразном великие русские писатели избирали в качестве высших нравственно-эстетических критериев. Литература, рожденная Октябрем, унаследовала эту великую традицию. Да и могло ли быть иначе: социалистическая революция приобщила народ к сокровищам культуры, вызвала небывалый подъем многомиллионных масс, что и явилось решающим фактором развития литературы, действительно народной и по содержанию и по форме.

Ослабление связи с народной жизнью, игнорирование духовных запросов масс неизбежно приводят к оскудению литературы. Ленин, рассматривая вопрос о том, какой должна быть новая культура и где она обретает истоки и стимулы для своего развития, говорил:

«Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их... Мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян».^{1а}

Здесь речь идет о коренной закономерности советской литературы, неразрывно связанной с народом во всех обстоятельствах его жизни, на всех этапах его исторического пути. Народность в советской литературе обрела новое качество: в ней получили свое отражение исторический опыт и духовные запросы, социальные устремления и эстетические потребности людей, совершивших революцию, своими руками строящих коммунистическое общество. Способность улавливать течение народной жизни и запечатлеть ее в образах ярких, созвучных глубинным эстетическим запросам масс стала определяющей чертой социалистического реализма.

Шестидесятые-семидесятые годы были ознаменованы заметной активизацией литературного движения в нашей стране. Действительность вставала перед литературой в необозримой множественности своих проявлений. Невольно возникали вопросы: достаточно ли широк фронт вторжения литературы в жизнь, сумели ли писатели уловить пафос эпохи, передать динамику времени и в событиях глобального масштаба, и в локальных фактах

¹ Горький А. М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 26.

^{1а} В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976, с. 657—658.

быта, в молекулярных процессах духовного мира человека. По-разному ныне оцениваются дела литературные... Одни сетуют, что литература не поспекает за днем бегущим, других огорчает поверхностная иллюстративность откликов на события жизни, третьи негодуют при появлении произведений, на которых лежит несмыслимая печать социального равнодушия, уклончивого отношения к острым проблемам действительности, требующим энергичного и смелого решения. Становится ясно, что литература подчас недостаточно деятельна в осуществлении своего главного предназначения — в исследовании и отражении стремлений и дел, духовного мира человека во всей множественности его связей с действительностью. По-прежнему неутоленной пребывает жажда глубоких и масштабных произведений.

Разумеется, упреки писателям и претензии к современной литературе выглядели бы наивно, если их абсолютизировать, не учитывать относительную меру возможностей, вытекающую из самой природы искусства. Какой бы обширной и разнообразной ни была тематика творчества и как бы писатели ни проявляли оперативность в своих откликах на явления действительности, литературе никогда не объять всего многообразия жизни, не угнаться за ее стремительным движением. И все же в самой природе искусства слова сокрыта сила, представляющая возможность нарисовать целостную картину времени, создать образ человека — тип целой эпохи. Это дано, однако, художникам, талант которых воодушевлен идеей сильной и прогрессивной, в которой выражена глубинная потребность общества и народа. Такова идея народности.

В народности с небывалой силой и полнотой проявился пафос русской литературы, ее философская и художественная самобытность. Об этом проникновенно сказал еще Горький:

«В России каждый писатель был воистину и резко индивидуален, но всех объединяло одно упорное стремление — понять, почувствовать, догадаться о будущем страны, о судьбе ее народа, об ее роли на земле.

Как человек, как личность писатель русский доселе стоял освещенный ярким светом беззаветной и страстной любви к великому делу жизни, литературе, к усталому в труде народу, грустной своей земле. Это был честный боец, великомученик правды ради, богатырь в труде и дитя в отношении к людям, с душой прозрачной, как слеза, и яркой, как звезда бледных небес России.

Всю жизнь свою, все силы сердца он тратил на жаркую проповедь общечеловеческой правды, будил внимание к народу своему, но — не отделял его от мира»...²

Осмыслить текущую жизнь родного народа, понять его исторический путь, предугадать будущее — невозможно представить

² Там же, т. 24, с. 66.

истинно русского писателя, которого бы не волновали эти вопросы и который бы не ставил свое творчество в непосредственную связь с ними. Такова, вероятно, характерная особенность русской общественной мысли и литературы, особенность, не допускающая, однако, национального изоляционизма и высокомерия, сочетающая «внимание к народу своему» с деятельным интересом к судьбам человечества, к жизни народов мира. Не случайно народознание и народолюбие в их сопряжении с интернационализмом, являющиеся самобытной чертой русского писателя, порождали в европейской публицистике пресловутый тезис о «загадочности русской души», непостижимости которой якобы проявилась в облике литературы и искусства. То, что невозможно было объяснить с точки зрения буржуазного европейского канона, объявлялось принадлежащим «таинственному Востоку». Даже в наши дни в трудах иных западных исследователей можно встретить рассуждения, трактующие народность как специфическую патриархальную черту русской литературы и как признак ее консервативности и художественной инертности.

Между тем в части советской критики и литературоведения довольно длительное время наблюдалось недостаточное внимание к проблеме народности. Внимание подчас было поглощено исследованием индивидуальности художника, выяснением многообразия художественных форм реализма, освещением проблемы традиций и новаторства и т. д. По справедливому замечанию А. И. Карпенко, автора статьи «Миф современных неомифологов о народности», «в выступлениях ученых не нашлось, к сожалению, места, которое по праву должно занять сейчас исследование народности в системе современных проблем реализма и его полемических контактов с модернизмом».³

С середины 60-х годов в журналах стали чаще появляться статьи, в которых проблема народности рассматривалась в связи с современным литературным движением. Разумеется, отдельные работы не могли осветить эту проблему во всей ее сложности и многозначности. Назревала необходимость в работах обобщающих, где бы народность рассматривалась и в историко-теоретическом плане, и в связи с живым литературным процессом.

Такую задачу частично ставила и решала книга Ю. Барабаша «О народности», появившаяся в 1970 году. Глава, посвященная проблеме народности во взглядах русских революционных демократов, служит своеобразным теоретическим введением к широкому освещению многообразных явлений украинской и русской советской литературы 50—60-х гг. Сильной стороной книги является острая критика элитарных концепций искусства,

³ Карпенко А. И. Миф современных неомифологов о народности. — В кн.: Вопросы русской литературы. Вып. 3. Львов, 1966, с. 134.

утверждение простоты как одного из важнейших художественных критериев, вытекающих из самой природы народности. Ю. Барабаш, в частности, пишет:

«В народном представлении простота и правда всегда были родными сестрами. Правда, истина обязательно проста. Не примитивна, не элементарна, но — проста, ей не нужны всевозможные ухищрения, камуфляж, нарочитая затуманивающая усложненность. Она убеждает собственной своей силой, и чем прямее, чем проще и естественнее выражена правда, тем более впечатляюща эта ее сила».⁴

Однако вспышка интереса к народности иногда сопровождалась нигилистическим отношением к ней, упрощенностью и субъективизмом в ее понимании и трактовке. Пример тому — некоторые работы по вопросам эстетики и теории литературы, в частности «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» М. Кагана, который обронил: «становится все более ясной нежизнеспособность, бесперспективность фольклорных традиций».⁵

В освещении важнейшего аспекта народности проявились и элитарная ее недооценка, отчуждение ее от эстетических нужд и художественной практики нашего времени. Своевременно прозвучали слова А. С. Бушмина в книге «Методологические вопросы литературоведческих исследований»:

«Народность искусства — высокая идея, богатая в своем содержании и формах конкретно-исторического и индивидуального проявления, идея, непрерывно развивающаяся как в ходе самостоятельного развития эстетической мысли, так и еще более в связи с социальными сдвигами в обществе. И недаром народность была и остается чрезвычайно важной проблемой идейно-эстетического и социологического изучения художественного творчества».⁶

Художественная литература и эстетическая мысль не могут длительное время пребывать в отчуждении от проблемы народности. Невнимание к ней, попытки ее вытеснения из живого литературного и научного обихода мстят за себя активизацией модернистских тенденций в художественном творчестве и вульгарно-социологических и формалистических концепций в теории и критике.

Народность выступает в качестве надежного фактора, регулирующего сложный и противоречивый процесс отношений искусства к действительности, теории литературы к ее художественной практике. В своем живом, недогматическом проявлении она дает критерии, помогающие выявить всю пустоту и никчемность

⁴ Барабаш Ю. О народности. М., 1970, с. 314—315.

⁵ Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. III. Л., 1966, с. 96.

⁶ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 126.

эстетических химер, мешающих ориентироваться в художественной жизни.

В освещении народности необходимо иметь в виду ее историческую и социально-классовую обусловленность. Народность в литературе социалистического реализма и как черта мировоззрения, и как творческий принцип связана с классовой позицией писателя, является сферой проявления его философско-эстетической ориентации.

Сам факт активизации интереса к проблеме народности обнадеживает, помогает вывлечению несостоятельности концепций, отвлекающих искусство от его истинного предназначения, о котором еще Н. Г. Чернышевский писал:

«Поэты — руководители людей к благородному понятию о жизни и к благородному образу чувств: читая их произведения, мы приучаемся отвращаться от всего пошлого и дурного, понимать очаровательность всего доброго и прекрасного, любить все благородное, читая их, мы сами делаемся лучше, добрее, благороднее».⁷

Осознание ответственности искусства слова перед народом и человеком является чертой мировоззрения истинных художников и побуждает их высказывать тревогу, как только становятся заметными тенденции размывания его гуманистических начал, отход от высоких принципов служения разуму и красоте. Поэтому оказалось возможным созвучие в размышлениях писателей, стоящих на разных флангах современного мирового художественного движения. У. Фолкнер пишет о разрушительном воздействии модернистских концепций, ведущих к разрыву с великими заветами гуманизма:

«Писателю придется учиться заново. Ему придется понять, что страх — самое низменное из всех чувств, и, постигнув это, навсегда забыть о страхе, изгнать из своей мастерской все, кроме правды сердца, кроме старых, вечных истин — чести и любви, гордости и жалости, сострадания и самопожертвования. . . И покуда писатель не сделал этого — над его трудом тяготеет проклятие. Он пишет не о любви, но о вожделении, он пишет о поражениях, но в них ничто ничего ценного не теряет; он пишет о победах, но в них нет надежды и, что хуже всего, в них нет ни жалости, ни сострадания. В его тоске нет скорби, и раны ее не оставляют шрамов. Он пишет не о сердце, а о железах. . .

И покуда он «писатель» не переучится, он будет писать как простой свидетель гибели человека. Я же отказываюсь принять гибель человека».⁸

«Созидание прекрасного в душах людей» провозглашает своей программой М. А. Шолохов:

⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1947, т. III, с. 313.

⁸ Литературная газета, 1969, 26 февраля, с. 8.

«Говорить с читателем честно, говорить людям правду — подчас суровую, но всегда мужественную, укреплять в человеческих сердцах веру в будущее, в свою силу, способную построить это будущее. Быть борцом за мир во всем мире и воспитывать своим словом таких борцов повсюду, куда это слово доходит. Объединять людей в их естественном и благородном стремлении к прогрессу. Искусство обладает могучей силой воздействия на ум и сердца людей. Думаю, что художником имеет право называться тот, кто направляет эту силу на созидание прекрасного в душах людей, на благо человечества».⁹

Идея народности как начала, оплодотворяющего искусство, мысль о народе, духовная энергия которого получает свое выражение в шедеврах искусства, составляют важнейший мотив высказываний о литературе и искусстве таких выдающихся представителей социалистического реализма, как Горький и А. Толстой, Леонов и Твардовский, Шолохов и Федин.

Живые родники творчества, без которых развитие советской литературы лишилось бы своего стимула и перспективы, М. Горький открывает в фольклоре, в социальной самодеятельности масс, в традициях, завещанных русскими писателями, которые были нерушимо связаны с жизнью народа, самозабвенно служили его социальному и духовному освобождению. Он говорил:

«Я снова обращаю ваше внимание, товарищи, на тот факт, что наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа».¹⁰

О том, что оскудевает искусство, лишившееся национальной почвы, ослабившее связи с народной жизнью, неустанно напоминал А. Толстой, вкусивший горечь временного отторжения от родной земли.

Возмужание, обретение идейной и художественной зрелости советской литературы А. Толстой связывает с углублением ее народности, с открытием ею национального начала как источника творчества.

«Советская литература, — говорил писатель, — в своем художественном развитии от человека — массы пришла через четверть века к индивидуальному человеку, представителю воющего народа, от лафоса космополитизма, а порой и псевдоинтернационализма, пришла к Родине как одной из самых глубоких и поэтических своих тем».¹¹

Духовные силы нации получают свое выражение в произведениях искусства и литературы, ставших вехами на пути ее исторического, социального и нравственного самоопределения.

⁹ Литературная газета, 1965, 14 августа.

¹⁰ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 27, с. 305.

¹¹ Толстой Ал. Собр. соч., т. 10, с. 545.

Неугасимый интерес к ним обусловлен потребностями данного времени. Поэтому, обращаясь к прошлому, современная мысль неизбежно ищет ответов на вопросы, поставленные сегодняшним днем. По мере того как увеличивалось расстояние, отделяющее нас от Пушкина и Толстого, Достоевского и Горького, все явственнее и явственнее проступало то главное, решающее, что составляет непреходящую ценность их искусства. Это главное состоит в том, что в их гении, в неустанном труде и дерзком порыве их духа нашли свое выражение те подспудные силы, которые таились в толще народной, в глубинах народного духа и получили воплощение в созданиях искусства. С народным взглядом на жизнь, с вековыми национальными традициями и связывает А. Твардовский творческое своеобразие Пушкина, его вклад в литературу:

«Пушкин как бы вобрал в себя весь реализм русского народного взгляда на жизнь, его „живописный способ выражения“ и „веселое лукавство ума“, говоря словами самого поэта».¹²

Шедевры, созданные Пушкиным, трактуются как вехи национального самосознания русского общества, обретающего в поэте возможность духовного самовыражения. Поэтому так органично они вошли в жизнь народа, что «кажутся нам как бы существовавшими в таком же виде в самой жизни, в природе и целиком взятыми оттуда».

«Действительно, — продолжает А. Твардовский, — как трудно представить себе такое время в развитии нашего национального самосознания, когда у русского общества не было „Евгения Онегина“. Кажется, что этот роман в стихах всегда существовал во всей целостности национального содержания и формы и только до поры не был нам известен».¹³

Время не властно над живым словом, глубоко запавшим в народную память. Поэтому пушкинская поэзия — это явление вечно «живущее и движущееся», она несет в себе критерии, которые активно воздействуют и на современный процесс эстетических отношений искусства к действительности. А. Твардовский напоминает о том, каким нелегким был путь уяснения народных истоков, общенационального и общечеловеческого значения Пушкина. На этом пути были «и стремления представить его жрецом искусства для искусства»; и вульгарно-социологические «исследования», принижавшие его до представительства классовых интересов поместного дворянства; даже призывы «сбросить Пушкина с корабля современности».¹⁴

Народность как принцип искусства и критерий его оценки рождается из демократического доверия к эстетическому чув-

¹² Твардовский А. Слово о Пушкине. — Литературная газета, 1962, № 19, 13 февраля.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

ству масс, которые с успехом культурного развития, вызванного социалистической революцией, действительно выступают решающим фактором художественной жизни, свидетельством несостоятельности элитарных концепций.

«Мы считаем преходящим, отживающим, — справедливо говорит А. Твардовский, — это противоречие между национальным значением поэзии и ее недоступностью широким массам читателей этой нации. Такое „величие в себе“, величие, замкнутое кругом немногих ценителей и знатоков, — неполное, как бы еще не осуществившееся величие».¹⁵

Одна из самых важных закономерностей социалистического реализма состоит, по мысли Л. Леонова, в том, что искусство выходит из народа и возвращается к народу.

Творчество художника предстанет в истинном своем масштабе, если оно рассматривается в связи с историей народа, в свете решающих проблем общественного и художественного развития эпохи. В духе ленинской методологии Л. Леонов выявляет генеалогию определяющих особенностей личности Горького, пытается очертить контуры типологии его творчества. Горький — порождение русской жизни в определенный момент ее исторического развития. Масштаб его таланта и непомерность личности, распростершей свой интерес так широко и всеохватно, Леонов выводит из особенностей России, которая складывалась как государство, «с поперечником, по тогдашнему времени, в пятнадцать суток гонки пассажирским экспрессом». Это обстоятельство, по словам Леонова, определило своеобразие исторического пути России, ее художественного развития. «Словом, — замечает Леонов, — поистине заслуживает всемирного поклона пройденный ею за полтора века до Горького подвигнический путь».¹⁶

«Слово» Леонова о Горьком пропитано мыслью о современной литературе, о предназначении художника, несущего людям горьковатую правду о них и о времени. Примечательно, однако, то, что «могущественная целебная горечь правды» трактуется Леоновым как фактор величия искусства и нравственного здоровья нации. Подлинное искусство в своем развитии нерушимо сопряжено с судьбой народа, с состоянием его духа. Вот почему такой естественной и закономерной в леоновском размышлении предстала аналогия: «могущественная целебная горечь искусства» — «горьки на вкус все наиболее знаменитые лекарства»:

«... от века отзывал полынкой богатырский и тоже кислым квасом запиваемый хлебushко российского земледельца, и уж, конечно, на свете нет аромата сытнее для души, чем горьковатый дымок над костерком, и что-то не помнится, чтобы в лучших, признаться, весьма унывных порой наших песнях когда-

¹⁵ Там же.

¹⁶ Литературная газета, 1968, № 14.

либо восхвалялась утешная сладость сахара-рафинада, от злоупотребления которым, по глазастой народной примете, родятся весьма хилые да золотушные детки».¹⁷

Народное мнение и вкус — вот главное в искусстве, вот где надо искать истинные критерии его оценки. Однако нельзя это положение трактовать догматично. Общеизвестно, что эстетические вкусы народа необходимо воспитывать и совершенствовать, они растут и обогащаются, крепнут по мере успехов развития социалистического общества. Эта закономерность взаимодействия жизни и искусства и преломляется в ленинских суждениях о народе как творце всех материальных и духовных ценностей.

Для Ленина сама реальность народной жизни с ее традициями и рождающейся новью, дерзостным почином и текущей повседневностью предстает как та великая книга, чтение которой принесет знание решающих закономерностей эпохи и ощущение молекулярных процессов, где, по его словам, «... легко простым наблюдением отделить разложение старого от ростков нового».¹⁸ «Поближе к жизни. Побольше внимания к тому, как рабочая и крестьянская масса *на деле* строит нечто *новое* в своей будничной работе. Побольше *проверки* того, насколько *коммунистично* это новое».¹⁹

Так заканчивается ленинская статья «О характере наших газет». Здесь открывается широкая программа развития литературы в условиях истинной свободы, в условиях, когда творческий почин, соотносящийся с прогрессивными потребностями жизни, будет поддержан общественностью как силой, стоящей на страже интересов народа и социализма. Какие бы сложные формы ни приобретало развитие советской литературы, ленинская идея народной жизни, питающей искусство, и искусства, обретающего себя в служении народу — творцу истории, — была определяющей в художественных исканиях в последующие времена.

Ленинская эстетическая система лежит в основе развития социалистического реализма, идущего в авангарде современного художественного развития. Ленинские принципы претворяются в литературной политике партии, в неустанном ее внимании к нуждам и запросам художественной жизни. В наши дни искусство, как никогда прежде, сопряжено с политикой. Идеологическая борьба именно в сфере культуры приобретает небывало сложные и даже драматические формы. Ленинские принципы партийности и народности были и остаются незаменимым и незаменимым оружием в борьбе за высокое искусство, достойное нашей великой эпохи.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 51, с. 26.

¹⁹ Там же, т. 37, с. 91.

О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В КРИТИКЕ

В истории советской литературы преемственность как закономерность литературной жизни получает реальное выражение в самой художественной литературе и в литературной критике. В осмыслении существа этой преемственности как объективной закономерности и ее реального осуществления в современном литературном процессе особенно важны работы А. С. Бушмина. Его монография «Преемственность в развитии литературы», выдержавшая два издания, пользуется заслуженной известностью.

Автор монографии утверждает, что преемственность обеспечивает прогресс, что «культура данного времени — это и творимая сегодня и унаследованная от минувших эпох».¹

Нам представляется принципиально важным утверждение А. С. Бушмина: «Ускорение в развитии литературы не имеет всеобщего характера, оно проявляется здесь не с той очевидностью и неуклонной последовательностью, не в той прогрессии, какая характерна для науки, где темп дальнейшего развития тем быстрее, чем выше достигнутый уровень развития».² В сложном положении оказывается литературоведческая наука. С одной стороны, она не может не зависеть от уровня самой литературы, в которой нет того примитивного движения, какое раньше определялось формулой «от вершины — к вершине».

Но с другой стороны, это — наука, и ее общий прогресс тем быстрее и значительнее, чем добротней и полней та преемственность, которую она наследует и развивает, чем основательнее ее включение в достигнутый наукой уровень. Именно это обстоятельство приводит к тому, что литературоведение как бы «отрывается» от развития самой литературы, нетерпеливо обгоняя ее и пытаясь заглянуть вперед, предугадать то, что еще только будет достигнуто ею. Так, на рубеже 1980-х гг. появляются многочисленные статьи, прогнозирующие развитие литературы 1980-х гг. (Ю. Кузьменко, А. Эльяшевич, А. Метченко, А. Тимофеев). И хочется думать, что это не беспредметное гадание, а подлинно научное прогнозирование.

У советской литературной науки уже есть своя богатая традиция. Это лучшие работы А. Луначарского, В. Воровского, А. Воронского, А. Макарова, Б. Рюрикова, М. Щеглова, это — «писательское литературоведение», которое связано с именами М. Горького, А. Толстого, А. Макаренко, К. Федина, М. Шолохова и, конечно же, А. Фадеева.

¹ Бушмин А. Преемственность в развитии литературы. Л., 1978, с. 202.

² Там же, с. 198.

Теперь делается многое для того, чтобы в неадаптированном виде представить их наследие, показать, что обеспечивает его преемственность в развитии нашей науки.

В обширной литературе, посвященной А. А. Фадееву, слабо освещены его литературно-критическая работа и его литературоведческие суждения.

В. Озеров в статье «Необыкновенные дела „обыкновенных людей“» писал: «Тема Фадеев — литературный критик и теоретик литературы вообще все еще ждет своего исследователя, ибо этот писатель с первых шагов и до конца своей творческой деятельности стремился к глубокому освещению существа и путей развития нового искусства».³ В разработку этой весьма важной темы внесли свой вклад В. Озеров, С. Шешуков, Л. Киселева, С. Преображенский, С. Исаев, А. Бушмин, Б. Беляев. Но будет справедливо сказать, что в монографиях В. Озерова, А. Бушмина, Б. Беляева намечены лишь общие направления разработки этой темы. С. Шешуков представил богатейший материал, характеризующий А. Фадеева на переломе от рапповских времен к периоду Первого Всесоюзного съезда писателей.

По-настоящему литературно-теоретическое наследие Фадеева еще не исследовано, не включено в литературоведческую традицию, на основе которой ныне совершается ускоренное развитие литературной науки.

А. Бушмин в книге «Александр Фадеев» констатирует, что «для статей Фадеева характерно стремление к построению широкой концепции развития советской литературы».⁴

«... Книга „За тридцать лет“ после работы М. Горького, несомненно, самое значительное явление из всего сделанного советскими писателями в этой области»,⁵ — справедливо считает А. Бушмин.

В последующих работах исследователя это положение получает свою конкретизацию. Так он приводит утверждение Фадеева: «Изучение классиков необходимо, в первую очередь, связывать с изучением новой жизни, ибо новая жизнь диктует новые формы, новые способы ее выражения».⁶ Он признает принципиально верным толкование Фадеевым проблемы новаторства: «Новатором мы называем человека, который прежде всего открыл новое в жизни, открыл и художественно отобразил это новое в развитии, в перспективе».⁷

Для А. Бушмина ценны эти положения Фадеева, который «был философски мыслящий писатель». Представляются

³ Новый мир, 1971, № 12, с. 251.

⁴ Бушмин А. Александр Фадеев. Л., 1971, с. 321.

⁵ Там же, с. 320.

⁶ Бушмин А. Преемственность в развитии литературы, с. 144.

⁷ Там же, с. 175.

весьма плодотворными усилия исследователя включить теоретическое богатство А. Фадеева в состав унаследованной нами литературоведческой традиции.

«В лице Фадеева, — пишет В. Озеров, — соединились художник, трибун и теоретик, его творческая программа была своеобразным выражением его эстетической программы, а эстетические взгляды питались непосредственно его творчеством».⁸

Литературно-критическая деятельность Александра Фадеева «вписывается» в длительный, богатый поисками, первыми свершениями и крутыми поворотами период развития советской литературы.

От его первых выступлений в середине двадцатых годов до откликов на события литературной жизни середины пятидесятых годов прошло более трех десятилетий.

Не случайно, что книга, над которой он работал вместе с С. Преображенским последние годы жизни, получила с одобрения автора название «За тридцать лет».

Это ведь те тридцать лет, когда возникала советская литература, укреплялась литературная теория, преодолевалась групповщина, возникали многие проблемы, связанные с трудным боевым десятилетием.

Его деятельность за эти тридцать лет не только хорошо выражает сущность определенного периода, но и служит одним из доказательств исторической необходимости и более того неизбежности не только самих исканий, но даже некоторых искажений и переклестов, которые тогда давали себя знать.

«Я... поражаюсь, — писал Фадеев в 1951 году, — чего только я себе не говорил, какой только роли себе не приписывал — не как писатель, а как теоретик! Я думал, что представляю себе абсолютно точно, как будет развиваться точно наша литература, куда она пойдет и что с ней будет. Мне пришлось пройти целые годы развития, я тогда не понимал, что мне самому еще нужно учиться, и, в конце концов, только стгоряча считал некоторые свои „ответы“ последним словом. Эту ошибку делали очень многие из наших молодых людей».⁹

Многие молодые тогда теоретики и критики, и А. Фадеев в первую очередь, отыскивая ответы на сложнейшие вопросы литературной жизни, приходили к важным и верным положениям, к своеобразным открытиям, определявшим на долгое время пути развития литературы.

А все упрощенное, наносное — известная дань времени, издержки в общем поступательного развития.

Теперь, когда преодолены односторонние, во многом несправедливо-негативные суждения о так называемой «рапповской

⁸ Озеров В. Александр Фадеев. М., 1964, с. 463.

⁹ Фадеев А. Собр. соч., т. 4, с. 639.

критике», когда потеснились представления об эстетической бедности и однозначности послевоенной критики, более отчетливо и рельефно выступает роль А. Фадеева — литературного критика и теоретика. Это были годы исканий. Жизнь выдвигала сложнейшие вопросы: судьбы пролетарской литературы и «путничества», традиций и новаторства, а затем — метода и мировоззрения.

Первое послевоенное десятилетие выдвинуло свои мучительные вопросы: что рассказывать о только что минувшей войне — суровую правду, или, поступившись ею, сосредоточиться на радостных ощущениях победы и пройти мимо безмерной тяжести жизни послевоенных лет?

Обдумывать все это, отвечать на это, в первую очередь, предстояло А. Фадееву, на плечи которого не только художника, но и руководителя писательской организации и теоретика литературы пал безмерно тяжкий груз, может быть, и надломивший его...

Наиболее плодотворный период литературной работы А. Фадеева приходится на период первого Всесоюзного съезда советских писателей и последующие годы. Прав С. И. Шешуков, который отмечает, что «на Первый съезд советских писателей он пришел обновленным, освободившимся от груза рапповских ошибок».¹⁰ Благоприятно сказалась совместная работа с Горьким, его безусловное влияние на Фадеева.

Вспоминая эпизоды литературной борьбы, 10 апреля 1935 года он писал Ю. Либединскому: «Вопросы специфики искусства во времена РАППа пытались разрабатывать, к сожалению, только ты да я. Я поразился, как близко к истине мы добрались! И как жалко, что все это было искажено у нас недостатком знаний, догматизмом и групповой борьбой».¹¹

От своего творческого опыта, от широких и перспективных раздумий пришел Фадеев к пониманию принципиальной сущности социалистического реализма, борьба за который стала его творческой программой. Его книга «За тридцать лет» и «Письма» дают отчетливое представление о поисках и находках, о проблемах и итогах раздумий Фадеева-критика и теоретика социалистического реализма. «Чем полнее, глубже усвоит советская литература эти черты социалистического реализма, то есть правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии, тем с большей силой будет она служить задаче идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма», — писал Фадеев еще в 1934 году.¹²

¹⁰ Шешуков С. И. Неистовые ревнители. М., 1967, с. 351.

¹¹ Фадеев А. Письма. М., 1967, с. 126.

¹² Фадеев А. За тридцать лет. М., 1957, с. 122. Далее ссылки на это издание в тексте.

Литературная критика была для Фадеева постоянным родом его занятий, она отнимала у него не меньше (если не больше) сил и времени, чем художественное творчество. Формы ее проявления были весьма различными: большой, тщательно обдуманный доклад на писательском съезде, пленуме или конференции, краткое выступление, развернутое заключительное слово, большая проблемная или обзорная статья, пространное письмо к товарищу с обстоятельным разбором только что прочитанной рукописи, неторопливый разговор с начинающим, спор с коллегой, беседа с молодыми — всем этим умело и постоянно пользовался Фадеев-критик. Далеко не все из этой огромной работы, длившейся три десятилетия, уцелело и дошло до нас, сохранилось и не потеряло теперь своего значения.

В основе критических суждений Фадеева лежала принципиальная, партийная убежденность, бескомпромиссность, отношение к критике как к правде оценок, правоте выводов и советов. «Мы не критикуем друг друга так, чтобы говорить правду в глаза: ты написал плохо! А это необходимо. Разве есть что-то уничтожающее человека? В этом есть признак серьезного отношения к работе твоего товарища», — писал он в 1937 году (с. 161).

Этим принципом А. Фадеев руководствовался и в своей критической практике, и в своем отношении к авторам рукописей, попавших в поле его зрения. Для него основным была сама рукопись и та работа, которую обязан был провести ее автор, прежде чем рукопись станет книгой и попадет к читателю. В этом смысле он никогда не делал скидок авторам. Пожалуй, наиболее разительным примером являются его письма к Николаю Островскому. Фадеев чутко уловил талантливость автора и сделал очень много для того, чтобы улучшить его первый роман. В 1936 году он писал Островскому: «Книга страдает рядом недостатков, которые не так трудно было бы исправить и в последующих изданиях, и в дальнейших книгах» (с. 697). Главное для него то, что герои Островского «являются носителями тех качеств, которые утверждают на земле новый социалистический тип человека, его новый, более высокий в историческом развитии человечества моральный облик. В этом великая заслуга Островского как художника» (с. 701). Тогда же он поддержал Юрия Крымова, с которым «в литературу пришло какое-то новое слово» (с. 748), требовательно оценил стихи начинающего поэта Сергея Михалкова. В 1953 году он обратил внимание на поэтическую деятельность Сергея Наровчатова. В 1955 году писал Григорию Коновалову о его романе «Университет»: «Мне лично книга Ваша кажется интересной... Вам надо больше, систематичнее работать, тренировать себя» (с. 799).

Сколько писателей, теперь уже старшего поколения, испытали на себе благотворное воздействие Фадеева-критика!

Определяя роль и возможности советской литературы, он говорил: «Дело литературное есть одно из самых живых дел, творящихся на советской земле» (с. 647). Фадеев высоко оценивал значение критики, негодуя против ее охаивания и принижения. Пора «покончить с имеющим широкое хождение среди работников искусств огульным охаиванием критики» (198).

Сложные вопросы искусства всегда волновали Фадеева. В последнем законченном произведении «Заметки о литературе» (1956) он писал о том, что «многие боевые вопросы развития литературы ставятся от случая к случаю, нерешительно и непоследовательно. А они, эти вопросы, требуют того, чтобы мы углубились в проблемы, связанные с характером и спецификой, с теорией искусства» (с. 652). Вновь и вновь он указывал современным ему писателям на высокие ориентиры русской и мировой классики: «Молодежь всегда живо откликается на все современное, в этом ее колоссальная сила. Но в ее среде существует и непонимание того значения, которое имеет классическая литература сегодня... Многие молодые литераторы не опираются на ее опыт. А этот опыт помогает нам двигаться к вершинам мировой литературы... Социалистический реализм вырастает на базе критического освоения этого замечательного опыта, наследниками которого по праву стали советские писатели» (с. 657).

Говоря об успехах современной литературы и признавая, что «за последние два-три года создано немало новых талантливых произведений, оставивших большой след в читательском сознании» (с. 614), Фадеев предупреждал против преувеличения этих успехов, против кичливости и самодовольства. Он мерил успехи литературы мерками жизни, возросшими требованиями читателей, тем, что «чувствуется неудовлетворенность читателей уровнем нашей литературы» (с. 614). Он всегда утверждал, что «перед писателями во весь рост и по-новому встают вопросы художественного творчества, включающие в себя и глубокое знание жизни, и понимание коренных вопросов развития..., и вопросы художественного мастерства» (с. 618). Широкую и обоснованную программу повышения уровня художественного мастерства он выдвигал, анализируя конкретные проявления литературного процесса того времени.

Дальнейшая разработка теории социалистического реализма представлялась Фадееву важнейшей задачей литературной теории и критики, ибо «основные положения теории социалистического реализма были сформулированы в период, когда наша страна еще находилась в первой пятилетке» (с. 657). Выступая против «абстрактного теоретизирования о литературе» (с. 653), он ставил перед литературной критикой сложнейшие вопросы: мировоззрение и творчество, классовое и общечеловеческое в творчестве художника, многообразие форм критического и ро-

мантического стиля в литературе, новаторство и традиции. Фадеев не только призывал к решению этих сложнейших вопросов, но и высказывал свои суждения по ним, основываясь и на собственном творческом опыте, и на опыте товарищей по перу. Можно сказать, что эти вопросы всегда находились в центре его размышлений; он всегда считал решающим идейное направление искусства, революционное звучание творчества писателя и отдельного произведения. «Только сохраняя и защищая идейную чистоту нашего искусства от воздействия буржуазной идеологии, — подчеркивал Фадеев, — можно по-настоящему широко и обоснованно ставить вопрос о свободе поиска, о соревновании творческих течений» (с. 659). Этой ответственностью за идейную чистоту проникнуты все выступления Фадеева-критика. Так, на XIV пленуме правления ССП он говорил: «Советская критика по самой своей научной жизненной основе должна быть критикой правдивой и объективной. Нельзя, например, ставить в один ряд критику художественных недостатков того или иного произведения... с критикой ошибок серьезных и делать из всякой критики одни и те же выводы. Нельзя смешивать критику наших советских писателей, которая носит характер воспитательный и ставит своей целью исправление недостатков и ошибок, с критикой враждебных элементов в литературе, сознательных носителей чуждой и враждебной советскому обществу идеологии» (с. 579).

Непримиримо выступал Фадеев против лицеприятной критики, против групповщины, «примешивающей личные и групповые моменты к оценке явлений литературы» (с. 602). Особенно ненавистна была ему критиканская позиция, стремление во что бы то ни стало «уязвить» критикуемого. На XIII пленуме правления ССП он так говорил о таких критических выступлениях: «критикует — ставя своей целью не исправить ошибки писателя, а уничтожить его как „противника“; критикует — подозревая во всех и каждом только чуждое; ... критикует — не исправляя собственных ошибок, замалчивая их» (с. 538).

Фадеев настойчиво требовал преодолеть разрыв между литературоведением и критикой, поднять теоретическую вооруженность критики. Ему претил в критических статьях крайне неопределенный тон — «середка наполовинку», тон неясного отношения, оговорки, оглядки. В такой статье — «чего хочешь, того и просишь» (с. 209). «Критика и литературоведение — большая сила в воспитании народа. Через литературу она призвана идейно воспитывать народ, воспитывать в нем моральные качества, воспитывать в нем эстетический вкус. Для того, чтобы критика выполняла эту роль, надо максимально развивать критику критиков. Среди наших критических кадров есть еще „обтекаемые“, беспринципные критики, которые часто меняют позиции, не выполняют своего прямого партийного долга по приятельским соображениям. Мы должны стремиться к созданию но-

вого типа критиков — критиков ленинского типа, бесстрашных, образованных, умеющих быть хозяевами литературного процесса и направлять его... Наша критика должна играть руководящую идейную роль в литературе. Звание „критик“ должно стать почетным званием в нашей стране» (с. 435).

Мы привели такую большую выдержку из выступления Фадеева «Задачи литературной теории и критики» в Институте мировой литературы имени Горького в 1947 году, так как убеждены, что эти положения прямо относятся и к современной критической практике. Конечно, за последующие годы, прошедшие после этого выступления, есть движение и в мире литературной критики. Немало сделано для разработки теоретических основ социалистического реализма, преодолевается разрыв между литературоведением и собственно критикой, сделаны значительные шаги в освещении истории марксистской критики в России и деятельности таких выдающихся критиков, как Плеханов, Воровский, Луначарский, вовлечено в наш оборот критическое наследие талантливых критиков 20—40-х годов. И все же, как подчеркнуто в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», необходимо, чтобы наша литературно-художественная критика еще более активно проводила линию партии, выступала с большой принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей.

Справедливая критика недостатков, в особенности нашей оперативной, журнально-газетной литературно-художественной критики, меры по улучшению работы критического «цеха» не должны и не могут зачеркивать сделанного его мастерами.

В нашей работе, направленной на повышение качества работы критического «цеха», мы не можем и не должны забывать критические «уроки» А. Фадеева. Нельзя не согласиться с исследователем, утверждающим, что «работы Фадеева, созданные за тридцать лет, являют собой не только живую летопись исканий передовой теоретической мысли советской эпохи, но и своего рода энциклопедию... Теоретическое наследие писателя содержит и такие положения, которые являются актуальными и по сей день, составляя золотой фонд советской литературной науки».¹³ В его суждениях мы и теперь находим твердую опору для борьбы как против тех, кто желал бы заковать социалистический реализм в жесткие колодки догматизма, так и против тех, кто желал бы «размыть» его теоретические основы, ослабить партийную целеустремленность нашего искусства.

¹³ Исаев С. Г. Фадеев о социалистическом реализме. — Вестник Московского университета, 1971, № 4, с. 3.

МОНОЛОГ О КРИТИКЕ

Ты видишь, какое огромное количество ораторов приходится на время между твоим и моим вступлением на поприще красноречия. Из них я назову лишь тех, кого уже нет в живых; никого из живущих я решил в этой беседе не касаться, чтобы вы не могли выведать, что о каждом из них думаю».

С этими словами Цицерон обращается к Бруту в одном из своих трактатов. Но Брут в нежелании говорить о живущих ораторах видит иной смысл:

«— Я думаю, что ты боишься, как бы этот разговор не стал через нас известен и как бы те, кого ты обойдешь вниманием, на тебя не обиделись».

Тайный смысл таких «полемических диалогов» хорошо известен с давних времен и литературной критике. Появилось остроумное и характерное для литературного быта наших дней наблюдение. Писатель обращается к критику: «Скажи свое мнение о моем последнем рассказе, и я скажу тебе кто ты!»

Литературной критике слишком часто приходилось «расплачиваться» и за «неласковые» оценки, и за излишние комплименты. И все-таки ей во все времена противопоставлено было «обходить вниманием» писателей-современников.

Далеко ушли, к счастью, те времена, когда принято было говорить только о неизлечимых «недугах критики» — «не подает признаков жизни», «не стоит на должном уровне», «не растет, не развивается», отстает от литературы, так же как литература отстает от жизни... А критика, равно и наша наука о литературе, развивалась вместе со всей литературой, активно вмешивалась в ее взаимосвязи с жизнью, исследовала эти процессы, оценивала их художественные результаты. И теперь — можно об этом с уверенностью сказать — не только прочно стоит на ногах, но занимает ведущее место в мировом литературном процессе.

Есть у критики и свои слабости, просчеты и издержки. Они особенно заметны в связи с возрастанием роли художественной литературы в духовной жизни общества, в формировании характера нового человека.

Сочетать эстетическую взыскательность с бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим исканиям, глубину анализа с точностью идейных оценок, изживать субъективизм, приятельские и групповые пристрастия — к этому призывает постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972).

Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, утверждая высокие гуманистические идеалы нашего общества, литера-

турная критика участвует в активной борьбе за повышение идейно-эстетического уровня социалистического искусства. Она призвана глубже анализировать процессы развития советской литературы, соотносить их с жизнью. Только такая критика может способствовать поступательному развитию литературы, воздействовать и на художника, повышая его требовательность к своему труду, и на читателя, содействуя росту его эстетических запросов и вкусов.

Когда-то «неистовый Виссарийон» смело и широко высказывал свои суждения о литературе только что минувшего года. Не будем вспоминать о том, как велика была литература его времени, какие значительные имена называл критик в своих «Взглядах на литературу» одного года (журналы его времени наверняка не могли вместить и сотой доли того, что публикуют за один год более шести тысяч советских писателей. Из этого, однако, не следует, что Белинскому было легче, чем современному критику). Не будем говорить и о бесспорности или субъективности оценок великого критика. Факт остается фактом — Белинский шел по самым свежим следам современной ему литературы, выявлял ее существенные процессы и закономерности, сумел понять и оценить подлинный смысл новых художественных явлений и открытий.

Появилась ли через столетие после взглядов Белинского статья «Взгляд на русскую литературу 1947 года»? Или еще через четверть века — «Взгляд на русскую литературу 1972 года»? Не будем гадать, возможна ли такая статья теперь. Ясно одно: таких статей нет, и вполне оправдана наша общая озабоченность тем, что современные литературные процессы не анализируются глубоко и объемно.

Часто приходится слышать вздохи сожаления: ох, как не хватает нам зоркого, прозорливого и темпераментного критика, равного Белинскому! Согласитесь, суть дела не в этом. Слишком многослойны процессы развития современной литературы, чтобы их могла охватить и оценить одна «спасительная» личность. При всем этом, процессы эти все-таки поддаются и аналитическому рассмотрению и обобщению. Но до сих пор выявляются в них чаще всего какие-то самые основные тематические линии, отмечаются локальные явления. И в таком «взгляде» действительные ориентиры и реальные перспективы развития теряются.

В литературе, между тем, идут знаменательные процессы, решаются узловыe проблемы нашего времени. Она стремится философски постичь это время, осмыслить эпоху и человека, судьбы людей в их взаимоотношении с историей. Решение литературой извечных проблем смысла жизни, счастья и красоты человеческой сочетается с возросшим вниманием к духовному миру личности, ее нравственному опыту. Взаимодействие личности и коллектива, человека и процесса труда на новых исторических уровнях, рост гражданского самосознания личности, народные судьбы во дни

мира и войны, формирование социалистической личности и ее место в современном обществе — все это самые насущные проблемы, мимо которых не проходит и не может проходить литература.

Неизмеримо возрастает ответственность писателя за судьбы мира, укрепляются реалистические позиции, идут неустанные стилевые искания, происходят изменения внутри самих жанров современной литературы. В стороне от этих процессов и проблем, разумеется, не стоит и литературная критика. Но глубоко ли вникла она в них?

Советская литература идет новой дорогой в познании современника, его личностных и общественных отношений. Сегодняшний день в литературе предстает в многообразных и сложных связях с прошлым и будущим. В этом плане перед советскими писателями встают необыкновенно сложные задачи и одновременно открываются необъятные перспективы для творческого дерзания, для новаторских исканий.

Если обратиться к опыту советской литературы двадцатых и тридцатых годов, то уверенно можно утверждать, что она с честью справилась с изображением человека революции и человека в революции. Целое поколение писателей сказало свое веское слово, создав крупные характеры героев своего времени. Теперь ответственность за судьбы литературы всей тяжестью ложится на сегодняшнее поколение писателей.

Не все, разумеется, благополучно в текущей литературе. В первую очередь это относится к качеству создаваемых произведений.

Четкое обозначение современных объективных процессов, соотношение их с пройденными этапами, понимание сегодняшних исканий художников и воздействие на них — всем этим определяется и ответственность нашей критики.

До сих пор нет-нет да и возникают споры по поводу разграничения «сфер влияния» литературной критики и литературоведения как науки. Отдается при этом должное основательности «исследовательской походки», научной тщательности, аргументированности изучения литературного наследия. А за критикой признается лишь право расставлять вехи, отыскивать слабо мерцающие ориентиры в еще зыбких, незавершенных процессах текущего литературного развития, давать пока самые предварительные, самые общие, в сущности, лишь субъективно-эмоциональные оценки. Если наша литературная наука еще как-то справляется с созданием истории советской литературы (правда, современная литература и здесь чаще всего предстает схематически обобщенной), то до сих пор ничего не предпринято для создания истории советской критики.

Сегодняшнее состояние критики скорее всего убеждает в том, что и оценка современных литературных явлений и процессов опирается все чаще и прочнее — и это знаменательно! — на добротный научный фундамент. Во всяком случае, критика наша из

постоянного общения с литературной наукой выходит основательной, емкой и доказательной в своих суждениях и оценках. Она чаще соотносит современные процессы с опытом предшествующей литературы, углубляется в истоки этих процессов, определяет линию художественной преемственности, судит современные явления, как правило, исходя из самых высоких критериев. Речь идет, разумеется, о лучшем в нашей критике.

Особенно много за последнее время сделано для углубленного осмысления значения ленинского наследия для всего литературного дела. В центре внимания многих исследователей находятся принципы партийности и народности искусства, в изучении которых литературная критика активно опиралась как на опыт всей советской литературы, так и на современные в ней процессы и явления. Обращаясь к проблемам реализма, его типологии, жанровым разновидностям, взаимосвязям с другими творческими методами, особенно романтизмом, советские критики и литературоведы выявляли качественные особенности, обретенные реализмом в наше время.

Правда, модернистские эксперименты порой еще выдаются за самые современные модификации реализма, а различия между реализмом и модернизмом усматривают подчас лишь в формальных признаках. Реализм, разумеется, не застыл в тех формах, в которых он сложился в литературе прошлого века. Реалистическое искусство активно использует и новые формы, подчиняя их характерной для реализма, подлинно гуманистической концепции человека, прямо противоположной модернистским представлениям о человеке как существе слабом, ничтожном и неполноценном, зависящем от фатальных сил. Именно здесь проходит основная линия размежевания реализма и модернизма в современной мировой литературе.

Активна наша критика и в борьбе против догматического понимания метода социалистического реализма, всяческих попыток свести его к искусству внешнего правдоподобия. От декларирования основных эстетических принципов социалистического реализма советское литературоведение и критика переходят к исследованию процессов становления и развития реализма в социалистическую эпоху. Идет процесс изучения философско-эстетических концепций, лежащих в основе нового метода, особенностей их преломления в конкретных художественных явлениях, наиболее значительных созданиях советской классики.

Что же касается изучения и оценки процессов текущей советской литературы, то здесь еще много предстоит сделать. Широкое осмысление, общий взгляд на современную литературу зачастую вытесняются описательной регистрацией явлений. В журналах наших место проблемной критической статьи то и дело занимают частные наблюдения над отдельными, далеко не самыми значительными произведениями нынешней прозы. Нередко публикуются «автономные» жанрово-тематические обзоры, в которых рас-

сматриваются «периферийные» произведения, явно не заслуживающие тех похвал, которые им щедро раздаются.

Особенно часто с аналогичным явлением мы встречаемся в областных журналах, на страницах которых критика становится узкотематической или слишком краеведческой. Скажем, наш северо-западный край — не только географическое пространство, огромная территория со своей природой, исторически сложившейся средой, но связанные с нею и так же исторически сложившиеся судьбы людей со своим бытом, укладом, традициями, говором, со своим прошлым и со своей новью, со своими «внутренними» особенностями развития. И критика не должна быть узкой, тематически-краеведческой. Творческую работу писателей северян важно соотносить со всей нашей русской и со всеми братскими литературами, выявлять то новое, свое, что несут именно они в литературу.

Только высокая идейно-эстетическая взыскательность способна активно противостоять примитивизму и ремесленничеству, поднять авторитет критики.

Неоднократно отмечалось и еще одно опасное явление — «комплиментарная критика». Нередки целые подборки, разрастающиеся до десятка «маленьких рецензий», почти начисто лишенных каких-либо критических замечаний и напоминающих приторные юбилейные славословия. Чаще всего именно в таком подходе к литературе возникают уступки невзыскательным вкусам, узким субъективистским привязанностям, утрачиваются критерии в оценках. Статья или рецензия не несет свежей и смелой мысли, лишена какой-либо позиции. Книга очень примитивно описывается — да и только!

Прав был А. Н. Толстой, когда утверждал, что оценка художественного произведения — это акт творческого дерзания, как и всякое творчество.

Весьма немаловажное значение в этом дерзании приобретают методология критики и методика анализа художественных явлений. Анализ художественного произведения в единстве его содержания и формы превращается из идеала в норму работы большинства современных критиков, стремящихся проникнуть во внутренние связи произведения, выявить и глубину познания в нем явлений действительности и одновременно своеобразие ее художественного воссоздания. Но и сегодня еще реальной опасностью для нашей критики остается субъективистски-эстетический подход к художественному произведению. Замкнутое рассмотрение текста без широких выходов к социальным вопросам, забвение социологических проблем неизбежно ведут к чисто формальному анализу и, как правило, к весьма приблизительной, очень неточной оценке литературного явления.

Впрочем, критика как акт творческого дерзания далеко не всегда, особенно в литературной среде и среде издательской, осознается достаточно глубоко. Повинна в этом и критика. — Мало

держат? Вполне возможно. Но недоверие к критике, укоренившись однажды, ведет к опасным последствиям регламентации ее дерзаний, а нередко и к противопоставлению профессиональной критике читательских оценок с откровенным намерением выдать именно их за истину чуть ли не в последней инстанции.

Между тем нередко случаи, когда сам читатель переоценивает художественное значение произведения, оказывается эстетически невзыскательным. И тут особенно важно активное вмешательство критики, призванной поддерживать высокий уровень художественных вкусов современного общества.

Нас тревожит регламентация оценок, их случайность или не требовательность, рожденные стремлением навязать литературному критику далекие от его интересов проблемы и темы, и, наоборот отказать ему в праве высказать свои суждения по интересующему вопросу. Поэтому так решительно партия призывает к созданию «в среде работников литературы и искусства обстановки высокой требовательности, правильного отношения к выслушиваниям критики».¹

От взыскательности критики, глубины и точности ее анализа, непримиримости к идейно-художественному браку и от бережного отношения к истинным художественным ценностям во многом зависит, какими именно путями станет развиваться советская литература.

Г. П. Макогоненко

О ДИАЛОГАХ В «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ» А. С. ПУШКИНА

Пожалуй, наиболее отчетливо авторская позиция выражается в диалоге. Роль диалога в русском романе XIX в. изучена недостаточно, формы и средства выявления в диалоге точки зрения автора почти не привлекают внимания исследователей.^{1а} В то же время выяснение авторской позиции в художественном произведении — важнейшая задача современной науки. Проблема эта одна из актуальнейших.

¹ О литературно-художественной критике. Постановление Центрального комитета КПСС от 21 января 1972 года. — В кн.: Об идеологической работе КПСС. М., 1977, с. 494.

^{1а} Наиболее интересно теоретические вопросы, связанные с диалогом, рассматривались в работах В. В. Виноградова: «О художественной прозе» (1930); О языке художественной литературы (1959); Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. (1963), Г. О. Винокура: «Горе от ума» как

Диалог в пушкинской прозе исследовал в свое время В. В. Виноградов.² В последние годы диалогами «Повестей Белкина» занимался В. В. Одинцов.³ Специального исследования диалога романа «Капитанская дочка» нет. Вот почему необходимо остановиться на этой теме, правда главным образом в плане выявления авторской позиции в диалоге.

Диалог есть органическая часть повествования, он связан с ним и в то же время занимает в нем особое место. Место это не всегда было одинаковым — диалог, как элемент художественной прозы, исторически развивался. Развитие шло по линии его усложнения и повышения роли в развертывании и раскрытии идейного содержания и конфликтов художественного произведения в целом.

Диалог в художественном прозаическом произведении обладает множеством функций, которые также формировались исторически. Художественное совершенствование прозы проявлялось наиболее отчетливо в усложнении и в совершенствовании диалога. Наивысшего уровня диалог достиг в реалистической прозе. Тем самым Пушкин становится во главе нового этапа в развитии диалога. Реалистический характер человека — это сложная индивидуальность, личность со своим самосознанием. Ее отношения с другими лицами — не нейтральны. Сюжетные перипетии часто ставят ее в конфликтные отношения с другими лицами. Диалог обретает драматическую силу. Формируется новый тип диалога — диалог-спор, столкновение идей. Именно в таком диалоге наиболее полно раскрывался характер, выявлялись убеждения, цели, стремления героев. Диалог начинал выражать главный идейный смысл произведения.

Усложнение структуры диалога, обогащение его новыми функциями не приводили к отказу от прежних, пусть исторически несколько примитивных форм — они продолжали использоваться и выполнять свою роль в произведении (информативность, средство характеристики и т. д.). Так устанавливалась своеобразная иерархия диалогов. Центральное, ведущее место начинал занимать диалог-спор, диалог, в котором сталкивались две правды, два убеждения. Именно в этих диалогах и проявляла себя достаточно отчетливо авторская позиция. Своего полного развития диалог пушкинской прозы, усложнение его структуры как формы выяв-

памятник русской художественной речи. — Ученые записки МГУ, вып. 128, кн. 1, 1948, М. М. Бахтина: «Проблемы поэтики Достоевского». М., 1963; План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского». — В кн.: Контекст. 1976. М., 1977.

² Виноградов В. В. 1) Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1963, т. 2; 2) Стиль Пушкина. М., 1941.

³ Одинцов В. В. 1) Диалог у Пушкина. — Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, 1966, т. XXV, вып. 5; 2) О языке художественной прозы. М., 1973, с. 63—100.

ления замысла автора достигли в «Пиковой даме» и в «Капитанской дочке».

При этом следует учитывать, что содержание произведения и все способы его выражения, включая диалог, в конечном счете обуславливаются самой действительностью, ее противоречиями и конфликтами, которые именно реализм глубоко исследует и творчески воплощает с помощью многообразной системы художественных средств. В романе «Капитанская дочка» это проявляется особенно отчетливо.

Его содержание и идейная проблематика порождены событиями великой гражданской войны XVIII в. Раскол нации на два враждебных лагеря определили композицию романа, послужили основанием для создания двух главных героев, находящихся в остро конфликтных отношениях — Гринева и Пугачева. Эта конфликтность породила новый тип исполненного драматизма диалога между ними.

Такой диалог и предстоит нам рассмотреть, чтобы понять его особую роль в развитии и в раскрытии идейного содержания романа, конкретнее и отчетливее выявить авторскую позицию, которая именно в диалоге проявляется особенно активно и целенаправленно. Уяснение авторской позиции способствует верному пониманию глубокого идейного содержания «Капитанской дочки».

Программных диалогов в романе — два: в главе восьмой и одиннадцатой — диалоги Гринева с Пугачевым. Это не мирные беседы Гринева и Пугачева, а конфликт, столкновение двух враждующих сторон: России дворянской и России народной, спор двух правд. Не просто информативный, а конфликтный диалог-спор имеет свои, только ему присущие структурные особенности. Когда конфликтный спор исключает компромисс, то содержание диалога не сводится к высказыванию его участниками двух противоположных мнений — оно шире, глубже и значительнее суммы двух суждений. Новая содержательность возникает из художественной структуры диалога как определенной эстетической категории — *диалогических отношений*.

Диалогические отношения это конкретное и специфическое проявление закона истинного искусства — закона сцепления, сформулированного Львом Толстым. В письме Н. Страхову в апреле 1876 года он писал: «Во всем, почти во всем, что я написал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами — нельзя, а можно только посредственно, словами, описывая образы, действия, положения».⁴

⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 62, с. 269.

Диалог-спор создает диалогические отношения, в которых осуществляется сцепление противоположных и враждебных мыслей, которое рождает новые мысли, новые идеи, и они не могут быть выражены непосредственно словами. Новая идея, выраженная не текстом, а контекстом, сцеплением различных идей, высказанная не словами, а описанием и является авторской позицией.

Диалог, как и все произведение, рассчитан на чье-то восприятие. Оно может носить качественно различный характер. Простейшее восприятие диалога — это согласие с точкой зрения одного из участников. Восприятие же диалогических отношений есть уже *понимание* диалога, проникновение в глубину спора, приобщение к рождающемуся в споре смыслу столкновения идей, который включает в себя иную, более глубокую правду, чем правда каждого участника диалога, всегда так или иначе односторонняя и в той или иной мере — субъективная.

Данная особенность диалогических отношений (рождение «третьей идеи») эмпирически давно замечена и обозначена в афоризме: в споре рождается истина. Диалогические отношения и порождают эту истину, которая постигается не участниками спора (каждый остается при своем), а *третьим* участником диалога, в тексте не выраженном. Этот *третий* — автор, его восприятие есть понимание той истины, которая рождается в диалогических отношениях. Читатель тоже является тем третьим, на кого рассчитан диалог, кто призван понимать глубинный смысл спора. Но он выступает, так сказать, *вторым «третьим»* — у него есть предшественник и помощник — автор: он понимает истину, рождающуюся в диалогических отношениях, через автора.

Как же без текста выражается авторская позиция, эта, извлеченная из диалогических отношений, истина?

Первый путь — создание некоего неравенства вступающих в спор и извлечение из него нужного художественного эффекта. Неравенство это особое, чисто психологическое, ибо в главном спорящие равны — у каждого своя правда. Неравенство достигается тем, что один из спорящих — Гринев — готовится к диалогу, формулирует или, вернее, программирует свое поведение в споре. Пугачев вынужден действовать экспромтом, он не знает «правил», которых придерживается Гринев. Подобное неравенство приводит к различным результатам при выявлении характеров в диалоге.

Диалог в восьмой главе проходит в комендантском доме, куда Пугачев приказал привести Гринева, после того как помиловал его под виселицей. Напомнив об этом происшествии, Пугачев задает вопрос, который и определит дальнейший разговор: «Обещаешься ли служить мне с усердием?»

Пушкин создает психологически напряженную ситуацию испытания (признать или не признать Пугачева государем), обуславливая выработку Гриневым тактики своего поведения в диа-

логе: «Я смутился: признать бродягу государем — был я не в состоянии: это казалось мне малодушием непростительным. Назвать его в глаза обманщиком — было подвергнуть себя гибели; и то, на что я был готов под виселицею в глазах всего народа и в первом пылу негодования, теперь казалось мне бесполезной хвастливостью. Я колебался. Пугачев мрачно ждал моего ответа. Наконец (и еще ныне с самодовольствием поминаю эту минуту) чувство долга восторжествовало во мне над слабостию человеческою».⁵

Вступление в диалог рекомендовало Гринева как человека благородного, мужественного, верного долгу. В этом ключе и строились ответы на вопросы Пугачева. Он говорил правду и отказывался признать в нем государя («Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смысленный: ты сам увидел бы, что я лукавствую» — с. 332), он не согласился служить Пугачеву («Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу» — с. 332). Он не может обещать не сражаться против него, после того как будет отпущен из крепости («Как могу тебе в этом обещаться? — отвечал я. — Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя — пойду, делать нечего» — с. 332).

В споре Гринева отстаивает свою честь, свою правду «природного дворянина». Назначение слов, реплик в диалоге — характеризовать Гринева таким, каким он «вошел» в него — благородным, смелым, верным чести. Диалог не прибавил ничего нового — он был иллюстрацией уже известного, заранее данного.

В иной функции предстает диалог для Пугачева, вступившего в него без подготовки, но с целью привлечь честного, «добродетельного» дворянина на свою сторону. Роль Пугачева в диалоге иная — он исполнен действия. А это означало новое осложнение диалога, повышение его идеологического потенциала. Рассматривая эту качественно новую структурную особенность диалога, М. Бахтин писал: «Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя во вне, а впервые становится тем, что он есть. . .»⁶

Подобную структуру диалога М. Бахтин увидел, исследовал и описал у Достоевского. Но впервые она была создана Пушкиным в «Пиковой даме». Исполненный экспрессии диалог Германа с графиней, который перешел в монолог (на все исступленные вопросы и просьбы Германа графиня отвечает молчанием), — есть *действие*, безумный, почти бредовый поступок, *являющий*

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948, т. VIII, с. 332. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

⁶ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 338.

впервые нам Германна таким, каков он есть на самом деле. Известно, как высоко ценил, как глубоко понимал Достоевский эту повесть Пушкина.

Открытое в «Пиковой даме» было развито в «Капитанской дочке» и наиболее полно раскрыто в диалоге Гринева с Пугачевым. Отказ Гринева признать Пугачева государем удивил мятежника. Создавалась ситуация, требовавшая действия: «Пугачев взглянул на меня быстро. „Так ты не веришь“, — сказал он, — „чтоб я был государь Петр Федорович? Ну, добро. А разве нет удачи удалому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал? Думай про меня что хочешь, а от меня не отставай. Какое тебе дело до иного-прочего? Кто ни поп, тот батька» (с. 332).

Сложность душевного состояния Пугачева, способность его быстро оценивать создавшееся положение и немедленно принимать решение — великолепно и по-пушкински точно и емко передано просторечным выражением — «Ну, добро»! Он смело отказывается от игры в государя и переводит разговор в иной, серьезный уровень — исторический. Открывался новый Пугачев — обосновывающий свои действия философией истории, философией русского самозванства. Он называет только Гришку Отрепьева, — но это знак огромного явления. На Руси немало было самозванцев. Ведь игра в Петра Федоровича была обусловлена политическими событиями России. Его убили, а на престол незаконно села вдова убитого, в то время как по закону царствовать должен был наследник — сын Петра III — Павел. По сути дела самозванкой и была Екатерина II. Об этом нельзя было сказать, но в философии истории Пугачева и в его стремлении «заменить» Петра Федоровича данное политическое явление присутствует. Присяга Гринева Екатерине II в свете этой философии — фикция!

В философию истории Пугачева входит и тема цены человека («а разве нет удачи удалому»). Он сам предстает перед нами таким «удалым» человеком. Удалый в его понимании — это свободный, чуждый рабской покорности человек, презирающий смирение и страх смерти мятежник, умеющий загадывать и дерзко идти навстречу поставленной цели. Диалог впервые *показывает нам Пугачева, какой есть он на самом деле...*

В другом и, пожалуй, главном диалоге (в главе одиннадцатой) этот принцип проявлялся с еще большей выразительностью. И в данном случае диалог предваряется нравственным обоснованием поведения Гринева. Преддиалогическая ситуация на этот раз принципиально другая: Гринева просит Пугачева освободить Машу от притязаний Швабрина. Он решается на это не оттого только, что в помощи ему отказал оренбургский губернатор, а потому, что уже знал нравственную позицию Пугачева. Действуя наверняка, он заявил ему, что едет в Белогорскую крепость «избавить сироту, которую там обижают» (с. 348). Реакция Пуга-

чева была именно такой, которую предвидел Гринев: «Глаза у Пугачева засверкали. „Кто из моих людей смеет обижать сироту?“ — закричал он. — „Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдет“...» (с. 348).

Но, главное, обращаясь к Пугачеву с просьбой о помощи, Гринев обманывает его — он не называет имени сироты. И вот, сидя в кибитке вместе с Пугачевым, по дороге в Белогорскую крепость, Гринев с тревогой думает, что обман его может обнаружиться, что Швабрин может назвать имя сироты — Миронова, дочь повешенного Пугачевым коменданта крепости.

И здесь раскрывается нравственное неравенство участников начинающегося диалога — Гринев неискренен с Пугачевым и сам боится раскрытия своего обмана, Пугачев же исполнен желания помочь сироте, выручить ее из беды. Он и заводит разговор, видя озабоченного Гринева: «О чем, ваше благородие, изволил задуматься?»

— Как не задуматься, — отвечал я ему. — Я офицер и дворянин; вчера еще дрался противу тебя, а сегодня еду с тобой в одной кибитке, и счастье всей моей жизни зависит от тебя.

«Что ж?» — спросил Пугачев. — «Страшно тебе?»

Я отвечал, что, быв однажды уже им помилован, я надеялся не только на его пощаду, но даже и на помощь.

«И ты прав, ей-богу, прав!» — сказал самозванец... «Ты видишь, что я не такой еще кровопийца, как говорит обо мне ваша братья» (с. 352).

Гринев ведет дипломатический разговор, Пугачев искренне и простодушно радуется, что хоть один дворянин будет знать о нем истинную правду. Успокаивая Гринева, исполненный благожелательства, Пугачев, по-детски начинает хвастаться своими военными успехами. Это наивное бахвальство выливается в озорной вопрос: «Как ты думаешь: прусский король мог ли бы со мною потягаться?» (с. 352). Гринев лукавит, он убежден, что Фридрих, конечно, не только бы смог «потягаться» с Пугачевым, но и победить его, но своего мнения не высказывает, боится рассердить Пугачева и отделяется вопросом: «Сам как ты думаешь? — сказал я ему, — управился ли бы ты с Фридрихом?» (с. 352). Пугачев отвечает умно и логично, вновь опираясь на опыт истории: «С Федор Федоровичем? А как же нет? С вашими енаралами ведь я же управляюсь; а они его бивали. Доселе оружие мое было счастливо. Дай срок, то ли еще будет, как пойду на Москву» (с. 352).

Диалогические отношения отчетливо рисуют различие нравственных позиций Гринева и Пугачева. Обман, лукавство, дипломатичность одного, искренность, сердечность, детская непосредственность в похвальбе другого. Это различие создает определенную тональность восприятия речей участников диалога. Понимание этой тональности определяет авторскую позицию.

Высказанное Пугачевым намерение идти на Москву обусловило перелом в диалоге. Развивая свою мысль, Пугачев достоверно признается Гриневу, что достичь Москвы трудно: «Улица моя тесна; воли мне мало. Ребята мои умничают... при первой неудаче они свою шею выкупят моею головою» (с. 352). На искренность в данном случае Гринева отвечает искренностью — он не может хитрить. Чувство благодарности Пугачеву делает его способным тревожиться о дальнейшей судьбе своего благодетеля. «То-то! — сказал я Пугачеву. — Не лучше ли тебе отстать от них самому, заблаговременно, да прибегнуть к милосердию государыни?» (с. 353). Гринева человек добрый, благодарный и честный. Он сердечно советует положиться на милость императрицы. Социальная неопытность выявляет наивность и бессмысленность совета. Пугачев это объясняет: «Нет, — отвечал он; — поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать как начал. Как знать? Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою» (с. 353).

Диалог неожиданно вновь вывел Пугачева на исторический уровень. С высоты истории мерит он свою жизнь, и Гринева, со своим сочувствием и состраданием, остается где-то далеко-далеко внизу: «А знаешь ты, чем он кончил? Его выбросили из окна, зарезали, сожгли, зарядили его пеплом пушку и выпалили!» (с. 353).

Так в непреодолимом, бескомпромиссном конфликте столкнулись две правды, две философии жизни. И опять диалогические отношения не только проявили нравственную дистанцию между идейными противниками, но и породили новый конфликт — на этот раз между прозаическим и поэтическим отношением к жизни, который и служил основанием для формирования авторской позиции. Конфликт обострился до предела реакцией Пугачева на поучения Гринева: «Слушай», — сказал Пугачев с каким-то диким вдохновением. — «Расскажу тебе сказку...» (с. 353). «Дикое вдохновение» — это захватившее всю натуру Пугачева *действие* — желание объяснить истинный смысл человеческой жизни, увлечь в свою веру собеседника. Калмыцкая сказка как финальный аккорд диалога не был самохарактеристикой или иллюстрацией к известному, не был узнаванием — такого поэтически высокого, мудрого Пугачева мы не знали — он впервые таким *явился, каков он есть на самом деле*...

В сложной структуре данного диалога таится могучая энергия утверждаемого (средствами поэзии) идеала. Неожиданность явления в диалоге личности такого масштаба обладает почти гипнотической силой. Это почувствовала Марина Цветаева, написав, что «все бессмертные диалоги Достоевского» отдаст она за один подобный диалог.⁷

⁷ Цветаева Марина. Мой Пушкин. М., 1967, с. 118.

Этот новый Пугачев и действует в последующей сцене, когда освобождает сироту. Он рушит все страхи Гринева, ожидавшего крушения плана спасения Маши. — Швабрин, как и предполагал Гринев, выдал его и назвал имя сироты («Государь!» — закричал он в испуге. — «Я виноват, я вам солгал, но и Гринев вас обманывает. Эта девушка не племянница здешнего попа: она дочь Ивана Миронова, который казнен при взятии здешней крепости» — с. 356). Пугачев, узнав об этом, прощает Гринева. Нет, пожалуй, не прощает, а понимает. Понимает и большее — он чувствует (оказывается способным сердцем своим почувствовать), что от его действий зависит счастье двух людей. И он оказывается на высоте своего призвания — нести людям свободу и счастье жизни. Он благословляет любящих. Сверхчеловеческое — в огне гражданской войны дворянин Гринев обретает счастье с помощью мятежника. Поступок этот не просто знаменательный, но и символический. Его совершает (может совершить) тот Пугачев, который явился нам в диалоге с Гриневым.

Диалогические отношения Гринева и Пугачева открыли Пушкину иную правду, отличающуюся от правд, которые защищали идейные противники в споре. При этом автор вовсе не пассивный наблюдатель, который только монтирует чужие точки зрения, чужие правды, совершенно отказываясь от своей точки зрения, своей правды. Дело вовсе не в этом, а в совершенно новом, особом взаимоотношении между своей и чужой правдой. Автор глубоко активен, но его активность носит особый диалогический характер. «Одно дело активность в отношении мертвой вещи, безгласного материала, который можно лепить и формировать как угодно, и другое — активность в отношении чужого живого и полноправного сознания. Это активность вопрошающая, провоцирующая, отвечающая, соглашающаяся, возражающая и т. п., т. е. диалогическая активность, не менее активная, чем активность завершающая, овеещающая, каузально объясняющая и умертвляющая, заглушающая чужой голос не-смысловыми аргументами. . . Это, так сказать, активность бога в отношении человека, который позволяет ему самому раскрыться до конца (в имманентном развитии), самого себя осудить, самого себя опровергнуть. Это — активность более высокого качества. Она преодолевает не сопротивление мертвого материала, а сопротивление чужого сознания, чужой правды».⁸

Обозначение правды каждого участника диалога-спора особым знаком является вторым путем выявления авторского намерения, авторского отношения к событиям, героям, их убеждениям.

Правда Гринева фактична, опирается на социальный опыт и традицию, она эмпирична и прозаична. Гринев живет сегодняш-

⁸ Бахтин М. М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского». — В кн.: Контекст 1976. М., 1977, с. 298.

ним днем, для него важно сохранить существующий порядок, незыблемость устоев — вот его идеал. Правда Пугачева сурова и жестока, она утверждает необходимость ломки существующих социальных порядков, она вся устремлена в будущее, и она поэтична.

Проза и поэзия — вот те знаки, которые проставлены на убеждениях главных героев. Но это не значит, что Пушкин автоматически становится на сторону поэтического миропонимания, отворачиваясь от прозаического: каждое из них существует как полноправное сознание. Он вступает с ними в диалогические отношения. Во взглядах Гринева много важного, основательного, — например, традиции дворянской чести. Разрушение этих традиций и страшно и тревожно. В убеждениях Пугачева есть что-то отпугивающее, жестокое, дикое. Но поэтическое начало проявляется прежде всего в устремленности в будущее, к человеческой свободе. А эта устремленность к лучшему объективно оборачивалась верой в историю, в ее поступательное развитие. Между поэтическим у Пугачева и историзмом Пушкина устанавливалась своя внутренняя связь.

Но, главное, — это могучая сила обновления человека, обусловленная мятежом против существующего мира зла и социальной несправедливости, которая так выявлялась в диалогах с Гриневым и в его действиях по спасению счастья любящих людей. Поэтическое мятежника и бунтовщика оказывалось внутренне слитым с человечностью его нравственных устоев.

Третий путь выражения автором своей позиции обусловлен диалогической природой самого слова, его многозначностью. В. Виноградов первым обратил на это внимание. «Субъективно-экспрессивная многозначность пушкинского слова создается своеобразными формами соотношения образа автора и героя в стиле».⁹ М. Бахтин показывает, как в связи с историческим развитием человека, открытием «человека-личности и его сознания», совершенствовались художественные методы изображения этого сознания, происходили «открытия в слове»: «Раскрылся глубинный диалогизм слова».¹⁰

Гоголь в своей статье «Несколько слов о Пушкине» в качестве коренной особенности пушкинского слова отметил его необыкновенную «точность» и в то же время — «необъятность». В «необъятности» и была заложена многозначность, «диалогичность» слова, которая и создавала возможность проявления авторской позиции.

Остановлюсь на многозначности использования в самых различных контекстах диалога трех слов — «самозванец», «сирота», «тулуп» (заячий).

⁹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 94.

¹⁰ Бахтин М. М. Там же, с. 306.

Начнем с рассмотрения слова «самозванец». Сцена суда в Белогорской крепости. Пугачев спрашивает пленного коменданта капитана Миронова: «Как ты смел противиться мне, своему государю?» Тот отвечает: «Ты мне не государь, ты вор и самозванец. . .» (с. 324). Такова исходная ситуация. Затем Пугачев вновь задает тот же вопрос уже Гриневу: «Или ты не веришь, что я великий государь?» (с. 332). Гринева уходит от прямого ответа и выражает свою мысль так: «Бог тебя знает; но кто-бы ты ни был, ты шутишь опасную шутку» (с. 332). Далее свою мысль он формулирует точнее: «Я присягал государыне императрице: тебе служить не могу» (с. 332). Опасаясь гнева Пугачева, Гринева не называет его самозванцем, но подразумевает это (присягал государыне).

Во всех случаях проявляется и многозначность, и «необъятность», и диалогизм слова «самозванец». Пугачев выступает как Петр Федорович — то-есть как законный государь, который спасся от покушавшихся на него сподвижников Екатерины II по захвату престола. Миронов его называет самозванцем вслух, Гринева про себя. Но, оставаясь верными присяге государыне, они тем самым подтверждали верность самозванной императрице. Выше уже говорилось, что вдова убитого Петра Федоровича — немецкая принцесса Екатерина Алексеевна незаконно заняла престол. В диалогах речь идет о верности государыне и отказе присягать самозванцу. Но каждый раз, когда возникают слова «государь» и «самозванец» они раскрываются в своей многозначности. Пугачев требует присягать истинному государю — Петру Федоровичу, Миронов и Гринева говорят о верности императрице, то-есть самозванной государыне. Многозначность слова, способность его светиться разными смыслами и открывает глубину слова. В глубине этой и формируется авторская позиция.

Другой пример со словом «сирота». Оно в устах Гринева выражает конкретный смысл — слово-псевдоним, скрывающее подлинное имя Маши Мироновой. С другой стороны, это слово выражает крайнюю степень обездоленности человека, одиночества, обиженности судьбой. Для Пугачева слово это своеобразный нравственный императив, призыв к действию. Его понимание этого слова характеризует убеждение мятежника как народного заступника, защитника слабых и обездоленных. На многозначности этого слова держатся диалоги, которые обуславливают ход событий, помогают Пушкину выразить свое отношение к происходящему.

Заячий тулуп, как известно, играет важную роль в системе взаимоотношений Гринева и Пугачева: получив с барского плеча шубу, Пугачев в последующем не забывал об этом и оказывал милости Гриневу, когда он попадал в трудные ситуации. Многих исследователей смущает несоответствие подарка и воздаяния за него — Гринева Пугачеву тулуп, а Пугачев Гриневу — жизнь,

Оттого часто основания столь необычной дружбы дворянина с мятежником не исследуются, замалчиваются. Они кажутся слишком шаткими, неоправданными. Те же, кто пишет — косвенно упрекают Пушкина в условности, сказочности мотивировки отношений Пугачева и Гринева. Происходит это от восприятия однозначности пушкинского слова вообще, слова «тулуп» в частности. В тексте же слово это существует в своей многозначности.

Впервые слово это выступает в своем прямом значении: «тулуп — теплая одежда» (в данном случае на заячем меху). Гринева приказывает Савельичу: «сейчас неси сюда тулуп» (с. 291). Тут же, в связи с попыткой Пугачева надеть тулуп, слово это начинает утрачивать свое реальное бытовое значение. «Однако заячий тулуп явился. Мужичок тут же стал его примеривать. В самом деле, тулуп, из которого успел и я вырасти, был немножко для него узок. Однако он кое-как умудрился, и надел его, распоров по швам» (с. 291—292). Тулуп, распоровшийся по швам, утрачивал свою ценность и главное свое свойство. И, действительно, сразу же слово стало обретать новое значение. Пугачев благодарит не за подаренный тулуп: «Спасибо, ваше благородие! Награди вас господь за вашу добродетель. Век не забуду ваших милостей» (с. 292). Не за тулуп, а за добродетель и благодарит Пугачев Гринева; не тулуп дорог, а душевное намерение молодого дворянина, его искреннее желание отблагодарить за помощь, его доброта. Потому «добродетель» заместила первое значение слова «тулуп».

При встрече в Белогорской крепости Пугачев вспоминает о подарке Гринева, но опять пользуется не словом «тулуп», а его заместителем. «Я помиловал тебя за твою добродетель, за то, что ты оказал мне услугу, когда принужден я был скрываться от своих недругов» (с. 332).


В слове «тулуп» как бы засветились иные, нравственные смыслы, передававшие душевные движения Гринева, угаданные и понятые Пугачевым. Таким образом удивительная дружба офицера и мятежного казака покоится на прочном нравственном основании; за доброту, сердечность, искренность чувств Пугачев рассчитывается на равных началах — благодарностью, памятью о добре.

Вся эта трансформация слова «тулуп», его выступление в разных значениях, его способность замечать душевные порывы Гринева и передает способность Пугачева понимать глубинный смысл слова, его душевную деликатность и чуткость к добру. Автор первым «открывает» эту чуткость и этим своим отношением к слову, к событию и герою помогает читателю проникнуть в глубину слова, в его микромир.

Так в удивительной пушкинской прозе, в каждом ее слове микрокосм смысловых значений органически сопрягается с макрокосмом их философско-нравственного наполнения, что особенно наглядно и отчетливо выступает в диалогах персонажей.

ОБ ОТКЛИКАХ ИЗ ТИФЛИСА
НА СМЕРТЬ ПУШКИНА

1

реди многочисленных откликов на смерть Пушкина особое место занимает письмо А. А. Бестужева-Марлинского, посланное из Тифлиса в Петербург брату Павлу 23 февраля 1837 года.¹ Этот широко известный документ, насколько помнится, никем еще не был проанализирован. Попытаюсь прокомментировать некоторые его места.

Известие о гибели великого поэта ошеломило ссыльного писателя-декабриста.

А. А. Бестужев был связан с Пушкиным с самого начала своей литературной деятельности и до 1837 года, когда оба они погибли от пули.

Еще до восстания декабристов он вел с Пушкиным оживленную дружескую переписку, а в своих статьях называл его новым Прометеем, похитившим небесный огонь и еще в младенчестве изумившим всех мужеством своего слога.² В свою очередь, и Пушкин высоко ценил талант Бестужева, сочувственно следил за его судьбой, когда тот после событий 14 декабря 1825 года вместе с братьями и товарищами по борьбе оказался в ссылке. Задыхаясь в атмосфере полицейского произвола в императорском Петербурге, Пушкин часто думал и писал о друзьях, живо похороненных «во глубине сибирских руд» и подставленных под пули в «теплой Сибири». Поэт рвался к ним, просился на Кавказ... и, не получив разрешения властей, самовольно отправился туда, чтоб «душу освежить, бывалой жизнью пожить в забвеньи сладком близ друзей минувшей юности моей».³ Наконец-то осуществилась мечта Пушкина. Он оказался среди старых приятелей. Но А. Бестужева там не было. Переведенный из Сибири на Кавказ, он ехал в Тифлис в то самое время, когда из этого города Пушкин возвращался на Север. В августе 1829 года они случайно разминувшись на Военно-Грузинской дороге, о чем оба очень сожалели.

«Если Вы видите А. Бестужева, — писал Пушкин П. Санковскому в Тифлис, — передайте ему поклон от меня. Мы повстречались с ним на Гут-горе, не узнавши друг друга, и с тех пор я имею о нем сведения лишь из журналов, в которых он печатает свои прелестные повести. Здесь распространился слух о его

¹ О значении для России Тифлиса в то время см.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 10, с. 555.

² Бестужев-Марлинский А. А. Соч. В 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 531.

³ Пушкин. Полн. собр. соч., 1948, т. 3, с. 468.

смерти, мы искренне оплакивали его и очень обрадовались его воскрешению».⁴

Пушкин, конечно, не знал, что его письмо, датированное 3 января 1833 года, не дойдет до адресата (П. Санковский умер в 1832 году), а дружеский привет поэта — до Бестужева, который о той же несостоявшейся встрече писал Н. Полевому 9 марта 1833 года:

«Давно ли, часто ли с Пушкиным? Мне он очень любопытен; я не сержусь на него именно потому, что его люблю. Скажите, что нет судьбы! Я сломя голову скакал по утесам Кавказа, встретя его повозку: мне сказали, что он у Бориса Чилиева, моего старого однокашника; спешу, приезжаю — где он? ... Сейчас лишь уехал, и, как нарочно, ему дали провожатого по новой окрестной дороге, так что он со мной и не встретился... Я рвал на себе волосы с досады, сколько вещей я бы ему высказал, сколько бы узнал от него, и случай развел нас на долгие годы, может быть на бесконечные годы. Скажи ему от меня: ты надежда Руси — не изменяй ей, не изменяй своему веку».⁵

Переписываться с опальным поэтом разжалованному в солдаты поднадзорному декабристу нельзя было из соображений осторожности. Поэтому приветы и поручения к Пушкину он передавал через других лиц, а с 1835 года своего рода посредником между ними стал Павел Бестужев, которому по болезни разрешили выйти в отставку и вернуться из Кавказской ссылки в Петербург. Должно быть, брат просил его навещать Пушкина, но вначале, видимо, Павел Александрович не решался на это, не зная, как его примут.

«Я не был еще ни у Пушкина, ни у Греча, ни у Булгарина, — писал он брату 5 февраля 1835 г. — Да и не знаю, идти ли мне? Черт их знает, что с ними сделалось в 8 лет моего отсутствия», но уже 10 декабря сообщает: «... Бываю иногда у Пушкина, он премилый человек, тебе кланяется. Пишет что-то о Петре 1, никуда не ездит и подъезжает к жене».⁶

Очевидно, Павел Бестужев нередко бывал у Пушкина. Об этом можно судить по его переписке с братом. «Пушкину скажи, — писал Александр Александрович ему 15 марта 1836 года, — что ему стыдно было не уведомить меня о своем литературном предприятии (речь несомненно идет о «Современнике» (В. Ш.)). Я бы мог приготовить, выбрать что-либо для его журнала, ежели бы знал заблаговременно. Теперь кочевой солдат я, не знаю, когда удастся найти мне стол (на Кавказе это эпоха) и за столом вдохновенье. Во всяком случае я пришлю ему статью, когда — пусть не винит меня за время; время не принадлежит мне. Я же обязан кончить Мулла-Нура, и обещал Карлгофу

⁴ Там же, т. 15, с. 316.

⁵ Русский Вестник, 1861, апрель, с. 436.

⁶ Цит. по: Левкович Я. Судьба Марлинского. Звезда, 1975, № 12, с. 162.

статью в альманах. Пусть он, в качестве первого жреца Аполлона, помолится ему за мое прилежание».⁷

Судя по письму А. А. Бестужева от 7 августа того же года, Павел Александрович передал все это Пушкину, и поэт ждал для «Современника» обещанную статью. Однако Александр Александрович, очевидно, из-за болезни и тяжелой походной жизни не смог осуществить своего намеренья. Передавая привет Пушкину, он писал брату: «Пусть он тоже извинит меня: я право не на розах. „Современник“ его 1 читал».⁸

Через несколько месяцев после написания этих слов А. Бестужев получил от брата ошеломляющее письмо.⁹

«Я был глубоко потрясен трагической гибелью Пушкина, дорогой Павел, хотя эта новость была сообщена мне очаровательной женщиной . . . Я не сомкнул глаз в течение ночи, а на рассвете я был уже на крутой дороге, которая ведет к монастырю святого Давида, известному вам. Прибыв туда, я позвал священника и приказал отслужить панихиду на могиле Грибоедова. . .»¹⁰

Следует напомнить, что Мтацминду (гора св. Давида) Грибоедов считал самым поэтическим местом Тифлиса и неоднократно выражал желание быть похороненным именно там.¹¹ Ниже мы увидим, что с 1829 года Мтацминда стала для многих людей местом паломничества. На могилу Грибоедова люди поднимались, чтобы поклониться его праху и чтобы излить здесь свою душу.

Вернемся к началу письма А. Бестужева и обратим внимание на фразу о том, что ему трагическая «новость была сообщена очаровательной женщиной». Эти слова можно понять по-разному: или женщина передала А. Бестужеву письмо его брата, присланное из Петербурга, или же она узнала страшную новость из других источников еще до получения письма Павла Бестужева и сообщила ее Александру Александровичу. Допустить можно и то и другое. Вопрос остается открытым. До сих пор не выяснено также имя этой женщины. Можно строить лишь догадки. Скорее всего это была Нина Александровна Чавчавадзе-Грибоедова. Для такого предположения есть достаточно оснований. Хорошо известно, что семья Александра Чавчавадзе, выдающегося поэта и государственного деятеля, тестя Грибоедова, была в Тифлисе центром сближения передовых русских и кавказских деятелей, что в этом «приюте муз и вдохновения» часто бывали декабристы. Известно также, что в произведениях Александра Чавчавадзе немало мотивов, характерных для декабристской поэзии, что ему принадлежит перевод стихотворения «государственного преступ-

⁷ Отечественные записки, 1860, июль, с. 59—60.

⁸ Там же, с. 64.

⁹ См.: Сб. Декабристы и их время. Л., 1951, с. 97—100.

¹⁰ Бестужев-Марлинский А. А. Соч., т. II, с. 673.

¹¹ Тифлиские ведомости, 1829, 19 июля, с. 1.

ника» А. И. Одоевского «Соловей и роза», а главное в этой семье был своего рода культ Пушкина. Здесь его боготворили. Вспомним, что единственное произведение Александра Чавчавадзе, напечатанное при его жизни, был выполненный им перевод пушкинского «Пробуждения».¹² В то же время это было первым произведением русского гения, опубликованным на грузинском языке. Вспомним также убедительное предположение исследователей о том, что во время своего трехдневного пребывания в Тифлисе в 1829 г. Пушкин навещал только что овдовевшую Нину Чавчавадзе, а после возвращения из Арзрума, по свидетельству мемуариста, «посетил еще свежую тогда могилу Грибоедова, перед коей Александр Сергеевич преклонил колени и долго стоял наклонив голову, а когда поднялся, на глазах были заметны слезы».¹³

Через несколько дней после отъезда Пушкина из Тифлиса сюда приехал ссыльный А. Бестужев. Александр Александрович знал, что о его переводе из Сибири на Кавказ хлопотал перед Паскевичем Грибоедов. «Паскевич грыз меня особенно своими секретными, — писал А. Бестужев Н. Полевому 4 февраля 1832 года, — казалось, он хотел выместить памяти Грибоедова за то, что тот взял с него слово мне благодетельствовать, даже выпросить меня из Сибири у государя. Я видел на сей счет сделанную покойником записку... Благороднейшая душа!... Я стоил его дружбы и горжусь этим».¹⁴ Можно не сомневаться, что А. Бестужев также посетил еще свежую могилу Грибоедова и что, как справедливо предполагают исследователи,¹⁵ именно ему принадлежит анонимный очерк «Могилы Грибоедова», опубликованный в газ. «Тифлиссские ведомости» в 1831 г. (№ 9—11, с. 80—83).

Грибоедов хлопотал о переводе из Сибири в Грузию и другого «государственного преступника» — Александра Одоевского.

«Александр мне в эту минуту душу раздирает, — писал Грибоедов 3 декабря 1828 года В. С. Миклашевич. — Сейчас пишу к Паскевичу, — коли он и теперь ему не поможет, провались все его отличия, слава и гром побед, все это не стоит избавления от гибели одного несчастного, и кого!!».¹⁶ В тот же день Грибоедов умолял Паскевича: «Помогите, выручите несчастного Александра Одоевского».¹⁷ К сожалению, Грибоедов не дождался результата своей просьбы.

Узнав в Сибири о гибели своего друга и родственника, А. Одоевский в своей «Элегии на смерть А. С. Грибоедова» писал:

¹² Газ. Тбилисисс уцхбани, 1830 г., № 2.

¹³ См. воспоминания Н. Б. Потокского в ж. Русская старина, 1880, июнь, с. 576—584.

¹⁴ Бестужев-Марлинский А. А. 1958, т. 2, 641—642.

¹⁵ Тугуши и Клара. Об одной анонимной статье. — Цискари, 1973, № 1, с. 135—140. На груз. яз.

¹⁶ Грибоедов. Сочинения. М., 1945, с. 545.

¹⁷ Там же, с. 552.

«О, дайте горьких слез потоком его могилу оросить», а когда он в 1837 году вместе с Лермонтовым прибыл в Тифлис, «часто хаживал на могилу своего Грибоедова».¹⁸ Мтацминда, принявшая прах Грибоедова, становится родной и священной для Пушкина и Бестужева, Одоевского и Лермонтова.

По сведениям современников, переданным из поколения в поколение, вести о гибели Пушкина и о ссылке в Грузию Лермонтова за на шумевшее стихотворение обычно прежде всего попадали в дом Чавчавадзе, благодаря тесным связям Александра Чавчавадзе и его дочери Нины (вдовы Грибоедова) с широким кругом невской столицы. Новое общее горе — гибель Пушкина — без слов, с первого же прихода, сделало этот замечательный дом родным для Лермонтова и Одоевского, которые «тоску изгнания делили дружно, и вместе посещали могилу Грибоедова. Вдова Александра Сергеевича, тронутая их вниманием и участием, подарила им кинжалы „в знак памяти“».¹⁹

Полагаем, что ее же «лилейная рука» передала Бестужеву письмо с печальным сообщением о гибели Пушкина.

Эта гипотеза подкрепляется еще одним недавно обнаруженным фактом: именно через вдову Грибоедова получал письма декабриста Н. И. Лорера М. В. Дмитревский, тот самый «тифлисский поэт», который дружил с Лермонтовым и стихотворением которого («Карие глаза») так восхищался автор «Демона».²⁰ Следует подчеркнуть, что М. В. Дмитревский дружил и с А. А. Бестужевым, о чем свидетельствует их переписка.²¹ Это — люди одного дружеского круга, тесно связанного с семьей тестя и вдовы Грибоедова.

Если учесть все сказанное, станет более понятным, почему А. А. Бестужев, получив от «очаровательной женщины» сообщение о смерти Пушкина, после бессонной ночи, проведенной в горестном размышлении, на рассвете отправился на могилу Грибоедова и заказал панихиду.

«Я плакал тогда, — писал он брату Павлу, — как я плачу теперь, горячими слезами, плакал о друге и товарище по оружию, плакал о себе самом; и когда священник запел: „За убиенных бояр Александра и Александра“, рыданья сдавили мне грудь — эта фраза показалась мне не только воспоминанием, но и предзнаменованием... Да, я чувствую, что моя смерть также будет насильственной и необычайной, что она уже недалеко... Какой жребий, однако, выпал на долю всех поэтов наших дней!... Вот уже трое погибло, и какой смертью все трое!»²²

¹⁸ Розен А. Е. Записки декабриста. СПб., 1907, с. 243.

¹⁹ Шадури В. С. «За хребтом Кавказа». Тбилиси, 1977, с. 18—30.

²⁰ Шадури В. С. Новое о М. В. Дмитревском — приятеле Лермонтова и декабристов. — В кн.: М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979.

²¹ Чистова И. С. О Кавказском окружении Лермонтова. — Там же.

²² Бестужев-Марлинский А. А. Т. II, с. 673—674.

Бестужев плакал горячими слезами о Пушкине, Грибоедове и не названном в письме Рылееве, плакал о себе, о трагической участи русских поэтов. Он предчувствовал и свою скорую гибель. Впрочем, он смерти не боялся. «Я молю только об одном, — писал он брату, — чтобы не погибнуть простертым на лоне страданий или в поединке».²³ Последнее слово нуждается в оговорке. Бестужев жаждал поединка с Дантесом, лишившим Россию ее великого сына. «Он убил Пушкина, — и этого более чем достаточно, чтобы считать, что он нанес нам непростительное, на мой взгляд, оскорбление. Пусть он знает (свидетель бог, что я не шучу), что при первой же нашей встрече один из нас не вернется живым!»²⁴

2

Желающих «отомстить за дорогую кровь» было достаточно не только среди русских.

«Когда я прочел Ваше письмо Мамуке Орбелианову, — писал А. А. Бестужев брату, — он разразился проклятиями: „Я убью этого Дантеса, если только когда-нибудь его увижу!“», — сказал он.²⁵

В этих словах выражены чувства и настроения всей тогдашней передовой грузинской интеллигенции, одним из лучших представителей которой был Мамука Орбелиани. Поскольку о нем современному русскому читателю почти ничего не известно, считая излишним отметить, что Мамука Тамазович (или, как его часто называют в официальных документах — Макар Фомич) Орбелиани (Джамбакур-Орбелиани) — весьма интересная личность (1801—1871). Образование он получил в Тифлисском училище, военную службу начал в 1816 году, участвовал в русско-персидской и русско-турецкой войнах 1826—1829 годов. По свидетельству современников, Мамука Орбелиани был «храбрым, умным грузином»,²⁶ «человеком пылким, храбрым, благородным».²⁷ «В 1829 г., когда при сборе милиции в Грузии произошли беспорядки, Орбелиани был обвинен в подстрекательстве».²⁸ Позже он привлекался к ответственности за участие в антиправительственном заговоре 1832 года. Следственная комиссия установила, что Мамука Орбелиани «предложил, как удобнейший способ к начатию возмущения, дать бал, на коем созвать и истребить главных начальников».²⁹ Несмотря на это, он не очень пострадал. В тридцатые годы Орбелиани опять участвует в военных похо-

²³ Там же, с. 674.

²⁴ Там же, с. 674.

²⁵ Там же, с. 674.

²⁶ Фадеев А. М. Воспоминания, т. II, с. 112.

²⁷ Русский архив, 1889, январь, с. 592.

²⁸ Русский архив, 1894, январь, с. 336.

²⁹ Центр. гос. исторический архив СССР, фонд о заговоре 1832 г., № XXI, л. 4228.

дах. По словам хорошо его знавшего с детства В. Желиховского, Мамука Орбелиани «то буйно пировал с друзьями, то храбро воевал с врагами».³⁰ За свою жизнь он участвовал в 134 больших и малых битвах. В. Желиховский приводит в своей книге любопытный для лермонтоведения эпизод. «В 1834 году жил на Кубани беглый кабардинец Казбеч — гроза и ужас казаков». Он любил вызывать врагов на поединок и всегда их побеждал. И вот однажды на поле сражения произошла его встреча с Мамукой Орбелиани. «Как горный орел на добычу» бросился он на Казбеча, но пуля не брала кольчуги, а пашка — железо. «Что делать? Убью лошадь, мелькает в голове князя, изворачивающегося от ударов Казбеча». Но в этот миг получает ранение от его пашки. Мамука окровавленной рукой выхватывает карабин, стреляет в упор и смертельно ранит «могучую грудь славного горского богатыря». Предание об этом поединке широко распространилось по всему Кавказу.³¹

Как известно, в романе Лермонтова «Герой нашего времени» встречается имя Казбича, убившего Бэлу. Подробно рассказав о нем, Максим Максимыч на вопрос — «Что сделалось с Казбичем?» отвечает: «С Казбичем? А, право, не знаю... Слышал я, что на правом фланге у шапсугов есть какой-то Казбич удалец, который в красном бешмете разрезает пажком под нашими выстрелами и превежливо раскланивается, когда пуля прожужжит близко, — да вряд ли это тот самый». В лермонтоведении давно установлено, что это — действительно «не тот самый», а другой — реальное историческое лицо.³² Об этом другом, историческом Казбиче (Кизилбече) Шертулокове (Шеретлуке) говорится во многих мемуарах, исторических и литературоведческих трудах.³³ Выяснено, что он умер 29 февраля 1840 года от раны, полученной 1 декабря 1839 года. По другим данным, он был тяжело ранен 25 февраля 1840 года при взятии горцами форта Вельяминовского и вскоре умер. Теперь из мемуаров В. Желиховского и Елены Орбелиани³⁴ мы узнаем, что Казбича смертельно ранил Мамука Орбелиани.

Он был не только храбрым воином, но, что особенно для нас важно, — другом Бестужева, Николоза Бараташвили и других русских и грузинских писателей, «настоящим поэтом в душе», как правильно отметил хорошо его знавший журналист и литератор И. Кереселидзе.³⁵ И не только в душе. Он является ав-

³⁰ Желиховский В. Русский грузинам. По случаю смерти князя Макара Фомича Джамбакур-Орбелиани. Тифлис, 1872, с. 19.

³¹ Там же, с. 29—31.

³² Виноградов Б. С. Горцы в романе Лермонтова «Герой нашего времени». — В кн.: Лермонтов М. Ю. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963, с. 59.

³³ См. Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий, 1966, с. 93, 124—125.

³⁴ Литератури матиане, 1940, № 1—2, с. 433.

³⁵ Цискари, 1871, № 11—12, с. 788.

тором нескольких стихотворений, из которых два хранятся в архиве Института рукописей Академии наук Грузии,³⁶ а одно было напечатано еще в 1862 году в журнале «Цискари» (№ 9, стр. 10—13).

Большого внимания заслуживает свидетельство В. Желиховского о том, что, будучи большим поклонником Пушкина, Мамука Орбелиани «имел несколько любимых книжек. Был у него . . . том Пушкина . . . он подарил его мне с неперемным условием выучить „Братьев-разбойников“. По сердцу ему пришлося эта зазорная удаль, эта беззаветная энергия».³⁷

Далее мемуарист пишет: «Когда пришло известие о смерти Пушкина, Макар Фомич написал в Петербург знакомому: скажи убийце Пушкина, что меня в Петербург не пускает начальство, пусть сюда приедет, я его убью, как собаку».³⁸

Показательно, что при получении известия об убийстве Пушкина первым желанием, возникшим и у русского писателя-декабриста и у его грузинского друга, было расправиться с Дантесом.³⁹

3

В февральскую ночь, когда А. Бестужев под сильным впечатлением полученного из Петербурга горестного сообщения «не сомкнул глаз в течение ночи», молодой азербайджанский поэт М. Ф. Ахундов, также находившийся в Тифлисе, «сердцу говорил, глаз не сомкнув в ночи:

Хранитель тайников, свой жемчуг расточи». И из сердца поэта, как стон, вырвалась полная скорби и отчаяния поэма на смерть Пушкина, «Старец седовласый, Кавказ», ответил на недопетые песни русского гения «стоном в стихах Сабугия».⁴⁰

Известно, что поэма М. Ф. Ахундова была опубликована в мартовской книжке журнала «Московский наблюдатель» за 1837 г. в подстрочном переводе автора, а в сентябре 1874 г. — в «Русской старине» в переводе А. А. Бестужева. Публикуя этот перевод, кавказовед А. Берже, друг М. Ф. Ахундова, в своем предисловии рассказал:

«В 1834 году в канцелярию главноуправляющего в Грузии барона Григория Владимировича Розена поступил в качестве переводчика молодой мусульманин из нухинских жителей, по имени Мирза-Фетх-Али (Ахундов), ныне полковник и в той же должности. Спустя три года ему случилось познакомиться

³⁶ Фонд Н, № 101.

³⁷ Желиховский В. Там же, с. 38.

³⁸ Там же, с. 40.

³⁹ Любопытно, что по распространенным тогда слухам, А. Мицкевич также послал Дантесу «картель и писал, что считает себя обязанным драться за убийство Пушкина, его первого друга; что если он не трус, то явится к нему в Париж». — Русский архив, 1905, кн. 2, с. 607.

⁴⁰ Сабугий — псевдоним М. Ф. Ахундова.

с Александром Александровичем Бестужевым (в литературе известным под громким некогда псевдонимом Марлинского), проживавшим тогда в Тифлисе у полковника Потоцкого, и учить его татарскому языку. Около того же времени на Кавказе было получено известие о смерти Александра Сергеевича Пушкина. Обстоятельство это послужило как бы толчком Мирзе-Фетх-Али при помощи некоторого поэтического дарования написать небольшую поэму и представить ее барону Розену, который не мог не отнестись с большою похвалою к самой идее, побудившей молодого кавказского мусульманина быть отголоском той скорби, которую вызвала во всех концах России весть о безвременной кончине великого поэта. В мае того же, 1837 года была предпринята экспедиция в Цебельду под личным начальством главнокомандующего, взявшего с собою, между прочим, Фетх-Али и Бестужева, пользовавшегося особенным расположением генерала. По приведении в покорность цебельдинцев отряд наш возвратился в Сухум, где его ожидали суда, на которых он должен был отправиться к мысу Адлеру для наказания горцев. За три дня до отплытия в море Бестужев в числе других обедал у барона Розена, который, между прочим, спросил его, читал ли он поэму Мирзы-Фетх-Али (присутствовавшего тут же), и когда получил отрицательный ответ, то просил его переложить поэму на русский язык при содействии автора. Это было посмертным произведением пера Бестужева: несколько дней спустя, высадившись у мыса Адлера, он был убит горцами.

Оригинал поэмы утрачен; подлинник же перевода передан автором в полное мое распоряжение.

Сообщая его ныне на страницах „Русской старины“, я имел в виду не какие-либо особенные достоинства самой поэмы, а скорее желание не упустить случая вспомнить о злополучном А. Бестужеве, одно время поглощавшем своими произведениями внимание всего русского читающего мира, и выставить новое доказательство, что кончина незабвенного Пушкина потрясла своей неожиданностью не только одну внутреннюю Россию, но произвела глубокое впечатление даже среди мусульманского населения в одной из дальних окраин нашего обширного отечества». ⁴¹

История публикации этой «Восточной поэмы на смерть А. С. Пушкина» подробно изложена в статье А. А. Шарифа. ⁴² Там же, сравнивая оригинал с переводами, А. А. Шариф обращает внимание на то, что восклицание «О, жертва смерти», лишнее какое бы то ни было подтекста, А. Бестужев изменил, написав: «Убитый злодейскою рукою разбойника мира». ⁴³

⁴¹ Русская старина, 1874, сентябрь, с. 76—77.

⁴² Шариф А. А. Из истории публикаций поэмы М. Ф. Ахундова «На смерть Пушкина». — В кн.: Пушкин в странах зарубежного Востока. М., 1979, с. 215—229.

⁴³ Там же, с. 223.

Следует напомнить, что у М. Ф. Ахундова уроки азербайджанского («татарского») языка брал не только А. А. Бестужев, но, как справедливо предполагают И. Л. Андроников и другие исследователи, и М. Ю. Лермонтов, высланный из столицы за стихотворение на смерть Пушкина и прибывший в Тифлис в том же 1837 году, вскоре после гибели Александра Александровича.

Одно из первых поэтических творений М. Ф. Ахундова оказалось, к сожалению, последним произведением, прочитанным и переведенным на русский язык А. А. Бестужевым. Чувствуя, что смерть уже недалеко, он 7-го июня 1837 г. на корабле перед высадкой десанта на Адлер пишет духовное завещание: «Если меня убьют, прошу все здесь найденное имеющееся платье отдать деньщику моему Алексею Шарапову. Бумаги же и прочие вещи небольшого объема отослать брату моему Павлу в Петербург. Денег в моем портфеле около 450 р.; до 500 осталось с вещами в Кутаисе у подпоручика Кирилова. Прочие вещи в квартире Потоцкого в Тифлисе. Прошу благословения у матери, целую родных, всем добрым людям привет русского. Александр Бестужев».⁴⁴

В тот же день он погиб в сражении. Оправдалось предчувствие ссыльного декабриста, что его «смерть также будет насильственной и необычайной», как Пушкина и Грибоедова.

4

Есть все основания утверждать, что чувством глубокой скорби и жгучей ненависти к убийцам Пушкина был охвачен и один из лучших представителей польской общественности Потоцкий — тот самый воин и литератор, упомянутый в статье А. Берже и в завещании А. Бестужева, у которого жил писатель-декабрист в Тифлисе и которому довелось быть свидетелем гибели А. А. Бестужева в том же 1837 г.

О Потоцком в нашем литературоведении мало что известно. О нем мимоходом говорится, правда, в некоторых работах и мемуарах, опубликованных на польском и русском языках; но в целом он относится к числу незаслуженно забытых и неизученных деятелей.

Между тем, даже не любивший Потоцкого Ф. Ф. Торнау вынужден признать, что он был «во всех отношениях замечательно талантливая личность . . . Он все знал, все видел и мало существовало европейских диалектов, которыми не владел бы в совершенстве».⁴⁵ По словам другого мемуариста, польского реакционера К. Козьмяна, так же недоброжелательно относившегося к Потоцкому, он был искренним патриотом, не предававшим своих убеждений и друзей, исключительно одаренным поэтом и

⁴⁴ Отечественные записки, 1860, июль, с. 79.

⁴⁵ Русский вестник, 1869, апрель, с. 703.

человеком, которым могло бы гордиться польское общество, если бы, по мнению закоренелого консерватора, он не был «католиком, циником, эпикурейцем в самом опасном смысле этого слова, вольтерянцем». . . К. Козьян сопоставляет взгляды Потоцкого с поэзией молодого Мицкевича, также им отвергаемой.

Надо сказать, что в биографии интересующей нас личности пока еще много неясного и загадочного. Барон Ф. Ф. Торнау, прибывший в Тифлис в 1832 г., писал, что Потоцкий — «не графского, а простого шляхетского происхождения . . . Его прошлое было покрыто интересною таинственностью. Носились темные слухи, будто бы он в Южной Америке дрался за свободу и в своей жизни перенес много несчастий, а какие именно, никто не ведал. Положительно знали об одном, что он прибыл на Кавказ не по собственному желанию и принужденно обрелся в скромном чине армейского прапорщика».⁴⁶

Выясняется, что Войцех (Альберт) Игнатъевич Потоцкий (1801—1848) воспитывался у вдовы Северина Потоцкого, чей варшавский салон был одним из либеральных центров того времени. Обучался в Варшавском лицее. На одном из уроков в лицее, когда разбирали польскую конституцию, дарованную Александром I, Потоцкий написал на обложке: «Тиран ее нам даровал, кровью тирана смоем ее». Арестованный за этот проступок, но вскоре же выпущенный на свободу, Потоцкий некоторое время еще находился в Варшаве, а затем бежал в Англию, чтобы оттуда переправиться в Южную Америку и принять участие в походе армии Боливар. Не достигнув своей цели, он вернулся на родину, в волынское поместье своего отца, где был схвачен и отправлен на военную службу на Кавказ. Здесь поначалу, в 1822 г., Потоцкий служил при генерале А. П. Ермолове, который ему покровительствовал, а позднее — под начальством барона Г. В. Розена, которому с трудом удалось отклонить вольнолюбивого юношу от участия в польском восстании. Вместе с его корпусом Потоцкий был переведен на Кавказ. Здесь в 1832 г. он участвовал в военной экспедиции, затем служил при штабе Кавказского корпуса «и через самое короткое время сделался у корпусного командира домашним человеком». Впоследствии, учитывая «многообразные познания и на деле доказанный дипломатический талант, его назначили с большим содержанием чем-то вроде английского резидента к азиатскому двору владельца Менгрелии».⁴⁷

Судьбы Потоцкого и Бестужева сложились так, что их пути часто скрещивались то в военных экспедициях в Закубанье, то под мирным небом Грузии.

«Я был в двух экспедициях вместе с вашим братом, — писал Потоцкий Павлу Бестужеву, — и мы обменялись с ним множест-

⁴⁶ Русский вестник, 1869, апрель, с. 703.

⁴⁷ Там же, с. 705.

вом веселых разговоров посреди черкесских пуль». ⁴⁸ Журналистом Я. М. Махлевичем выяснено, что Потоцкий имел в виду экспедиции 1835 и 1836 гг., ⁴⁹ где они сблизились настолько, что в 1837 г. писатель-декабрист в Тифлисе жил у своего польского друга. Об этом свидетельствуют не только приведенное выше сообщение А. Берже и завещание А. А. Бестужева, но и другие источники. По сообщению другого мемуариста, Потоцкий был знаком «со многими сосланными на Кавказ декабристами, особенно с Александром Бестужевым (Марлинским), с которым он был в близких отношениях». ⁵⁰

Потоцкий был очевидцем гибели А. А. Бестужева, которую он позже описал в статье, опубликованной в польском «Атенеуме» под заглавием «Последние минуты Марлинского». В русском переводе она была напечатана в «Иллюстрации» (1848, № 24, с. 376—378). В ней говорится:

«Служебные отношения сблизили меня с Марлинским на Кавказе, а взаимное влечение друг к другу завязало между нами ту приязнь, сладкая память которой породила во мне мысль передать обстоятельства его смерти ... Целые ночи проводили мы с Марлинским на палубе. Мы любили тогда пробегать с ним мысленно ряд событий»...

Та же «сладкая память» о погибшем русском собрате породила, очевидно, желание ознакомить соотечественников с повестью А. А. Бестужева «Аммалат-бек». Отрывок из этого произведения напечатан в польском журнале «Библиотека Варшавская». Начальная буква фамилии переводчика «П», подписанная в конце отрывка, — это несомненно Потоцкий.

Для нашей темы особое значение имеет тот факт, что в 1841 г. в «Библиотеке Варшавской» № 3 было напечатано стихотворение Пушкина «К гречанке» в переводе Потоцкого. Вообще в польской периодике сороковых годов довольно часто публиковались стихотворения, рассказы, очерки, мемуары и статьи Потоцкого.

Занимая видное место в «Кавказской группе» польских поэтов и пользуясь доброжелательным отношением к себе наместника М. С. Воронцова, в 1845—1848 гг. Потоцкий помогал и покровительствовал опальным польским поэтам, сосланным на Кавказ (Тадеуш Лада-Заблочкий, Леон Янишевский, Владислав Стшельницкий, Ксаверий Петрашкевич, Станислав Винницкий и др.). Но это предмет особого разговора. ⁵¹

⁴⁸ Архив ИРЛИ, фонд Бестужевых, № 16, лл. 93—94.

⁴⁹ Считаю своим долгом выразить благодарность Я. Л. Махлевичу, пригласившему меня выписки из архивных материалов об участии Потоцкого и Бестужева в военных походах на Кавказе. Часть этих материалов была использована в интересных очерках Я. Л. Махлевича «Кавказский вид» (Неделя, 1977, № 14) и «Лагерь при Суджук-Кале». — Там же, 1979, № 40.

⁵⁰ Эиссерман А. Л. Двадцать пять лет на Кавказе. 1879, с. 132.

⁵¹ Частично этот вопрос затронут в неопубликованной кандидатской диссертации С. Я. Равича о жизни и деятельности Тадеуша Лада-Заблоч-

О декабристских симпатиях и поэтических увлечениях Потоцкого свидетельствует весьма любопытный семейный альбом Екатерины Александровны Чавчавадзе,⁵² младшей сестры вдовы Грибоедова, жены (с 1839 г.) владельца Мингрелии Давида Дадияни. Потоцкий долгое время был не только «чем-то вроде английского резидента» при Мингрельском дворе, но и «закадычным другом владетеля». В альбоме Екатерины Чавчавадзе-Дадияни находим три стихотворения на польском языке, подписанные Войцехом Потоцким. Одно из них, датированное 1848 г., является переводом «Розы и Соловья» А. И. Одоевского, того самого стихотворения, которое ранее было переведено на грузинский язык Александром Чавчавадзе и которое Екатерина Александровна еще до замужества распевала, очаровывая всех слушателей, в том числе — влюбленного в нее гениального поэта Николая Бараташвили.

«Когда с такою силой
Однажды Розу спела ты и Соловья,
Своею грацией
Во мне ты пробудила
Поэта, чем навек тебе обязан я».⁵³

Так писал Н. Бараташвили в своем стихотворении «Княжне Екатерине Чавчавадзе».

Судя по всему, переводом стихотворения А. Одоевского завершилась литературная деятельность Потоцкого и его жизненный путь. Он «умер от изнурительной лихорадки в Мингрелии, куда он уехал провести лето у своего старого друга, владетельного князя Дадияни».⁵⁴

После всего изложенного с уверенностью можно сказать, что А. А. Бестужев делился с Потоцким своими переживаниями и горестными мыслями о смерти Пушкина как в Тифлисе, где они долго жили вместе, так и на палубе корабля, где они «целые ночи проводили» в разговорах о «ряде событий». И нет никакого сомнения, что польский поэт разделял чувства и мысли своего русского друга — декабриста.

Знаменательно и даже символично, что передовые представители русской, грузинской, азербайджанской и польской культуры, объединенные дружбой и общей любовью к безвременно погибшему русскому гению, были охвачены одинаковой скорбью и гневом, что все они восприняли смерть Пушкина, как потерю самого близкого и родного для них человека.


кого в Грузии. Диссертант любезно поделился с нами материалами, за что выражаем ему благодарность.

⁵² Альбом хранится в Тбилисской публичной библиотеке им. К. Маркса.

⁵³ Подробнее об этом см.: Шадури В. Декабристская литература и грузинская общественность. Тбилиси, 1958, с. 333—338.

⁵⁴ Зиссерман А. Л. Там же, с. 264.

ПЕЧОРИН: ПРИРОДНОЕ И СОЦИАЛЬНОЕ

 образ Печорина — одно из главных художественных открытий Лермонтова. Печоринский тип поистине эпохален. Однако он шире заключенного в нем многообразного исторически и социально локализованного содержания. Конкретно-историческое в нем перерастает в общечеловеческое, национальное — во всемирное, социально-психологическое — в нравственно-философское.

Печорин неоднократно говорит о своей противоречивости. Но обычно его двойственность рассматривается как результат губительного воздействия на него дворянско-аристократической среды, переходного характера его эпохи. Реже делаются попытки осмыслить «неоднородность» Печорина в более широком, социально-философском плане. Здесь преобладает истолкование ее как следствия столкновения в лермонтовском герое природного начала с началом социальным. «Два человека, присутствие которых чувствует в себе Печорин, — говорится, к примеру, в известной книге Е. Н. Михайловой, — это не только человек мыслящий и человек действующий: вместе с тем один из них — это „естественный“, потенциальный, возможный человек, и другой — человек реально действующий, детерминированный обществом».¹ Все «отрицательное» в Печорине расценивается как детерминированное обществом, «положительное» же от этой детерминации не зависит, больше того — ей противостоит, являясь извечным, чисто природным началом: «Лермонтов показал в герое не только его детерминированность современным обществом, но и противоположные тенденции, способные данную детерминированность преодолеть».² Подобной же трактовки образа-характера Печорина придерживался и другой авторитетнейший лермонтовед — Б. М. Эйхенбаум.³ Из нее исходит и большинство современных исследователей «Героя нашего времени». Так, В. Коровин утверждает: «Проблематика романа определяется личностью Печорина, в котором живут две стихии — природная, естественная и искажающая ее социальная. Природное, естественное начало в Печорине неуничтожимо, но оно лишь в редкие минуты является в своем чистом, непосредственном виде... Природное начало в Печорине всюду наталкивается на социальный предел».⁴

¹ Михайлова Е. Проза Лермонтова. М., 1957, с. 320.

² Там же, с. 336; ср. с. 322—324, 340, 349 и др.

³ См.: Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961, с. 259—260.

⁴ Коровин В. И. Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М., 1973, с. 227; ср. с. 228, 233, 235 и др.

Надо сказать, что такую же в основе своей концепцию человека чаще всего усматривают и в произведениях других русских писателей-классиков — Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого. Наиболее развернуто эта точка зрения представлена в работах Г. А. Гуковского. По его мнению, в Онегине «различимы довольно явно два вида признаков: одни — природные, индивидуальные и от воспитания не зависящие (Онегин — умен, Онегин — значительный, яркий человек); другие — социальные, определенные вне героя лежащими причинами. . . Эти признаки, обусловленные воспитанием и средой, и есть типическое содержание образа Онегина».⁵ Говоря о «делении» личности Онегина на индивидуально-природное и социально-типическое, якобы отчетливо представленном в пушкинском романе, Г. А. Гуковский со всей определенностью возводит эту концепцию человека к руссоистским идеям, полагая, что они и являются основанием пушкинского реализма. «Это деление, — пишет он, — восходящее к идее Руссо («Человек рождается добр» и «Все прекрасно, выходя из рук создателя; все становится отвратительным, проходя через руки людей»), было реалистическим по методу».⁶ Развивая свою мысль о «конфронтации» в человеке естественно-природной, личностной основы с основой социальной, нивелирующе типической, Г. А. Гуковский был убежден, что «это деление присутствует в построении образа Печорина» и что «его же мы встретим и в образах Бельтова, Рудина, Адуева, Обломова. . .»⁷ В этой общности ученый усматривал одно из проявлений в критическом реализме его генетической связи с романтизмом.⁸

Концепция Гуковского оказала большое влияние на изучение русского критического реализма. Получила она свое частичное отражение и в трехтомной коллективной монографии «Развитие реализма в русской литературе».⁹ По мнению рецензента этого труда В. М. Марковича, «проблема взаимодействия реализма и романтизма намного сложнее, чем это представляется авторам трехтомника», поскольку «с характерными свойствами романтической литературы перекликаются многие из собственно типологических свойств реалистического искусства».¹⁰ К «собственно типологическим свойствам» реализма В. М. Маркович относит и его способность отображать не только конкретно-историческое, но и общечеловеческое содержание личности. В отличие от Гуковского, Маркович считает, что первоосновой характера в ре-

⁵ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 169.

⁶ Там же.

⁷ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 170.

⁸ Там же, с. 195.

⁹ Развитие реализма в русской литературе. В 3-х т. М., 1972—1974.

¹⁰ Маркович В. Развитие реализма в русской литературе. — Вопросы литературы, 1976, № 3, с. 95, 98.

листическом изображении является не индивидуально-природное, а общенациональное, общечеловеческое, вечное начало, которое противостоит в человеке сословному, конкретно-историческому. В сочетании, в переплетении «конкретно-исторических и универсальных категорий» и скрыт «источник внезапных переходов характеров в новые состояния и той его принципиальной незавершенности, которая никогда не позволяет ему остаться равным себе».¹¹ Эта точка зрения становится все более распространенной. Однако некоторые моменты в ней не могут не вызвать возражений. Почему «общенациональные» и «общечеловеческие» начала в человеке «неподвластны социально-исторической обусловленности», почему «конкретно-историческое» в человеке детерминировано, а «универсальное» в нем — индетерминировано? А именно такое противоречивое сочетание детерминированного — индетерминированного Маркович считает характерным для критического реализма. «Сходные черты, — утверждает он, — нетрудно обнаружить в романах Гоголя, Достоевского, Толстого. Для намеченных ими концепций характеров тоже типично соединение конкретного историзма с универсализмом, переплетение объективной обусловленности с очень существенными моментами индетерминизма. Образы здесь тоже строятся на взаимопереходности индивидуального и всеобщего, реализуют ту возможность прямо соотносить отдельную личность со всем человечеством, в которой нередко видят специфическую черту романтизма».¹²

Это же сочетание детерминизма — индетерминизма еще раньше усматривал В. М. Маркович и в романе Лермонтова, в содержании и структуре характера Печорина. В статье, специально посвященной лермонтовскому герою, он писал: «Проникнув в глубины индивидуального сознания и подсознания, романист обнаружил там сложную... психологическую структуру; аналитически разъяв ее, он попытался убедить русского читателя своего времени, что воля и разум человека свободны и в своих главных мотивах, усилиях и решениях не зависят от детерминирующих человека внешних сил».¹³ В отличие от своих предшественников, помимо природных, естественных и конкретно-исторических, социальных основ, Маркович выделяет в структуре печоринской личности еще три начала: разум, волю и цель. Но остается неясным их соотношение с первыми двумя. Какова, скажем, сущность разума — природная или социальная? Или одновременно природная и социальная, или ни та, ни другая? Столь же непросветленным остается вопрос об обусловленности или «безусловности» воли человеческой личности, в частности Печорина. И как объединить все это с «общечеловеческим», «вечным» содержанием

¹¹ Там же, с. 96.

¹² Маркович В. Развитие реализма в русской литературе, с. 98.

¹³ Маркович В. М. Проблема личности в романе Лермонтова. — Изв. АН Казахской ССР. Серия общественных наук, 1963, вып. 5, с. 74.

личности, о котором говорит теперь Маркович (и не только он) как об одном из «типологических свойств» реалистической концепции человека в русской литературе? Очевидно, понятия «вечного» и «общечеловеческого» в личности также требуют своего уяснения и конкретизации применительно к реалистическим концепциям человека.

Думается, современный уровень советской науки о литературе логикой своего развития подводит к необходимости более дифференцированного подхода к рассмотрению философско-эстетических концепций человека в творчестве великих русских писателей XIX в., в том числе Лермонтова. В более пристальном рассмотрении нуждаются «природные» и «социальные», «конкретно-исторические» и «общечеловеческие» пласты в сложнейшем образе-характере Печорина: они тоже «многослойны» и внутренне противоречивы.

Анализ структуры личности Печорина в какой-то мере облегчается скрупулезным самоанализом самого героя. Исследование природы человеческой личности, ее возможностей и реальной судьбы ведут одновременно и автор, и герой. В романе не случаен повторяющийся как лейтмотив образ дороги, сопровождающий и героя, и автора-повествователя. В дороге человек, в пути общество, человечество. Все сместилось, все в движении, в поисках ускользающих прочных ценностей. «Мир в дороге, — писал Гоголь в «Авторской исповеди». — Все чего-то ищет, ищет уже не вне, а внутри себя. . . Мысль о строении как себя, так и других делается общею. . . Всяк. . . чувствует, что он не находится в том именно состоянии своем, в каком должен быть, хотя и не знает, в чем именно должно состоять это желанное состояние».¹⁴

Печорин особенно обостренно чувствует противоречивость «своего состояния». «Моя бесцветная молодость протекла, — отмечает он, — в борьбе с собой и светом».¹⁵ Характерно, что на первый план Печорин выдвигает «борьбу с собой», внутреннюю противоречивость своего «я». В его постижении герой стремится идти от первоисточков, во многом стихийно материалистически истолковывая соотношение в человеке души и тела, духовного и физического: «После этого говорите, что душа не зависит от тела» (VI, 323). Наиболее часто различные формы связи души, характера человека с его психо-физиологическими особенностями, природной «конституцией», темпераментом фиксируются в портретных характеристиках: самого Печорина, слепого мальчика, «ундины», Вернера, Вулича (см. VI, 251, 257, 269, 280, 298, 323, 334 и др.). Чрезвычайно важный материал в этом плане дает отрывок из чернового варианта портрета Печорина, где он сравнивается с тигром. Закончив сравнение, автор-повествователь

¹⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 455.

¹⁵ Лермонтов М. Ю. Соч. В 6-ти т. М., 1957, т. VI, с. 297. В дальнейшем при цитировании этого издания том и страница указываются в тексте.

делает заключение, существенное для уяснения лермонтовской концепции человека: «...таков, казалось мне, должен был быть его характер физический, т. е. тот, который зависит от наших нерв и от более или менее скорого обращения крови; душа — другое дело: душа или покоряется природным склонностям, или борется с ними, или побеждает их; от этого злодеи, толпа и люди высокой добродетели; в этом отношении Печорин принадлежал к толпе, и если он не стал ни злодеем, ни святым — то это я уверен, от лени» (VI, 569).

Прежде всего отметим, что воздействие природных задатков и склонностей на формирование человека здесь мыслится не таким однозначно положительным, как в различных теориях «естественного человека». Нет здесь и утверждения о фатальной предопределенности и неискоренимости в человеке злого начала. Формируясь во многом под воздействием своего «физического характера», душа способна не только к противоборству со своей природной основой, но и к самопостроению. Природные склонности, влечения, страсти — лишь первичные предпосылки душевной жизни, они «принадлежность юности сердца» (VI, 294). Печатью «юности сердца» отмечены чувства и поступки «детей природы» — горцев. Это яркие, сильные характеры, подчиненные, однако, бушующим в них страстям. Во многом сходный с ними по природным задаткам Печорин далек от «естественной» непосредственности. В этом преимущество его развитого сознания.

Но душа Печорина внутренне неоднородна и противоречива. Она испытывает на себе воздействие не только природных, но и социальных сил. Влияние последних еще сложнее и многообразнее, чем внутренне-природных. В Печорине «душа испорчена светом» (VI, 232), она разорвана на две половины, лучшая из которых «высохла, испарилась, умерла... тогда как другая... жила к услугам каждого» (VI, 297). Уже из приведенного материала видно, как мало согласуется эта двойственность героя с теориями «естественного человека», как далека от этих теорий художественная концепция человека у Лермонтова. Даже в юности поэт достаточно критически относился к просветительским идеям, в частности Руссо, что отразилось в его заметке о «Новой Элоизе». Это отношение запечатлено и в «Предисловии» к «Журналу Печорина». Если в раннем творчестве Лермонтов отдал известную дань увлечению идеей «естественного человека», то в период работы над «Героем нашего времени» она была для него пройденным этапом. Ей противоречит не только отношение к «физическому характеру» человека как подлежащему преодолению, но и отношение без всякой идеализации к реальным «естественным» людям в романе, к горцам. В романе нет и следа надежды на возможность исцеления героя, испорченного «цивилизацией», путем приобщения его к «естественному состоянию» через любовь к «дикарке», напротив, ее любовь оказывается «немногим лучше любви знатной барыни; невежество

и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой» (VI, 232). Перед лицом развитого сознания оказываются одинаково несостоятельными реальные представители как «естественного», так и «цивилизированного» состояния, с той лишь разницей, что само это сознание является все же принадлежностью последнего.

Для лермонтовской концепции личности и понимания общечеловеческой ценности романа в целом существенна выраженная в нем ориентация на выявление в человеке не только природного и конкретно-социального, но и его общесоциального, родового начала. В европейской и русской философии первой половины XIX в. идея родового человека занимала одно из центральных мест. Так, Кант в своей антропологии при определении природы и назначения человека исходил не из «естественного», а из «цивилизованного» человека со всеми присущими ему «пороками». По Канту, человек становится человеком, преодолевая в процессе исторической и индивидуальной эволюции свою естественно-природную основу, приобщаясь к человеческому роду в его непрерывном развитии и совершенствовании. «Принадлежность к роду человеческому сама уже достоинство».¹⁶ В способности человека переделывать свою «физическую природу» в природу «нравственно-человеческую» и состоит, согласно Канту, его разумность, отличающая его от животных, его свобода, возможность бесконечного самосовершенствования. Гегель в своей философской системе исходил из того, что сознание и самосознание человека отражают в себе всю историю родового человеческого опыта; поэтому чем выше сознание индивида, тем ближе оно к родовой сущности человека, представляющей собою развитие духовного, бессмертного начала. С материалистических позиций сущность человека как родового существа в 30—40-е годы пытался обосновать Фейербах. Отталкиваясь от идеалистического сведения родовой сущности человека к сознанию и самосознанию, Фейербах стремился показать, что целостный телесно-духовный человек как родовое существо есть «продукт истории, культуры», поэтому все его «так называемые душевные силы суть силы всего человеческого».¹⁷ Историко-материалистическое обоснование родовой сущности человека как общественного существа дал впервые К. Маркс в своих «Экономическо-философских рукописях» 1844 года.¹⁸ Он сделал вывод: «История есть истинная естественная история человека,¹⁹ — поэтому наиболее „естественный“ человек — человек естественно-исторический, родовый, общественный, ибо родовые сущностные силы человека суть „силы общения“».²⁰

¹⁶ Кант И. Сочинения. М., 1966, т. 4, ч. I, с. 348.

¹⁷ Фейербах Л. Избр. философ. произв. М., 1955, т. 1, с. 266; М., 1956, т. 2, с. 115.

¹⁸ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 564—567, 587—596, 627 и др.

¹⁹ Там же, с. 632.

²⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 34.

Русская философская и литературно-эстетическая мысль, уделявшая в 30—40-е гг. XIX в. большое внимание человеческой личности, не могла в силу исторической ограниченности, последовательно материалистически объяснить естественноисторическую природу человека как общественного, подлинно родового существа. Однако многое в этом направлении уже было понято и гениально угадано. «Человек имеет не одно только значение существа индивидуального и личного, — писал Белинский в 1843 г. — Кроме того, он еще член общества, гражданин своей земли, принадлежит к великому семейству человеческого рода».²¹ Герцен в «Дилетантизме науки» (1842—1943), характеризуя становление личности, отмечал: «Личность человека, противопоставляя себя природе, борясь с естественной непосредственностью, развертывает в себе родовое. . .»²² Для Герцена родовое в человеке — общеисторическое, общечеловеческое, выражающее его глубинную, общественную сущность как существа социального, ибо «первый признак, отличающий человека от животного — общественность» (III, 56). Индивидуальное и родовое в человеке Герцен рассматривал как подвижное единство отдельного и всеобщего, полагая, что по мере развития в личность человек все ближе подходит к их взаимообогащающему равновесию, поэтому «хорошо все то, что развивает слитно родовое и индивидуальное значение человека. . .» (III, 402).

Таким образом, выделяя в структуре человека природное и социальное, необходимо в последнем, как наиболее существенном, в свою очередь различать: «социальное общеисторическое» и «социальное конкретно-историческое», т. е. социально-родовое и социально-видовое. Родовое в человеке — далеко не все «общечеловеческое», это его «сущностные силы» как общественного по своей природе существа. Родовое в человеке — его социальная «субстанция», видовое — его социальная «акциденция». Целостному родовому человеку как представителю человечества в нем всегда в той или иной мере противостоит видовой человек как представитель группы, сословия, класса, профессии, нации, времени, ибо «каждый отдельный человек есть единство родового (общего), видового (особенного) и индивидуального (единичного)».²³ Белинский отчетливо видел не только единство, но и различие родового и видового в человеческой индивидуальности. Человек — «сын времени и воспитанник истории, его образ чувствования и мышления видоизменяется сообразно с общественностью и национальностью, к которым он принадлежит, с историческим со-

²¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 145. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

²² Герцен А. И. Соч. В 30-ти т. М., 1954, т. III, с. 84. Впредь ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

²³ Мысливченко А. Г. Человек как предмет философского познания. М., 1972, с. 45.

стоянием его отечества и всего человеческого рода» (VII, 145). В связи с этим критик замечал: «Хорошо быть ученым, поэтом, воином, законодателем и проч., но худо не быть при этом „человеком“» (VII, 391).

Соотношение в человеке видового и родового, особенного и всеобщего, конкретно-исторического и общечеловеческого с развитием литературы все определеннее выступало как главный ее предмет. Русская литература и критика XIX в. были особенно чутки к этому своеобразию ее предмета. «Для искусства, — писал Белинский в 1841 г., — нет более благородного и высокого предмета, как человек, — и чтобы иметь право на изображение искусства, человеку нужно быть человеком, а не чиновником... или дворянином» (V, 303). Родовое, «стациональное» содержание в сословно-иерархическом обществе не получает своего адекватного, целостного воплощения в жизнедеятельности человека, оставаясь его внутренней потенцией. Происходит резкое распадение личности на «внутреннего» и «внешнего» человека. Не случайно в первой же рецензии на «Героя нашего времени» Белинский отмечал: «В основной идее г. Лермонтова лежит важный вопрос о внутреннем человеке, вопрос, на который откликнутся все...» (IV, 146). Именно в это время Белинский особенно часто обращается в своих статьях и письмах к понятиям «внутреннего» и «внешнего» человека. Ценность «внешней», т. е. сословно-групповой, узко-функциональной, видовой сущности человека критик измерял ее близостью к «внутренней», глубинной родовой сущности. Личность Печорина предстает в романе Лермонтова как неповторимо-индивидуальное проявление в ней конкретно-исторического и общечеловеческого, видового и родового. При этом писатель руководствовался, конечно же, не столько философскими теориями, хотя и живо интересовался ими,²⁴ сколько интуицией гениального художника, сквозь «холодную кору» сословно-видовой характеристики своих героев прозревавшего их «настоящую природу человека» (VI, 124). В социально и исторически ограниченном, видовом человеке Лермонтов открывал человека общеисторического, осуществляя то, что впоследствии Достоевский определял как главную свою творческую задачу: «При полном реализме найти в человеке человека», тут же добавляя: «Это русская черта по преимуществу».²⁵

Творческий метод Лермонтова открывал перед литературой новые перспективы в изображении и познании человека одновременно в нескольких измерениях, прежде всего в его социально-исторической, видовой конкретности и в то же время в его неисчерпаемых потенциальных возможностях исторически разви-

²⁴ См., например, упоминание споров поэта с декабристом В. Н. Лихаревым о Канте и Гегеле в кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964, с. 332.

²⁵ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 373.

вающегося родового существа, то есть универсально-целостного, свободного, подлинно общественного человека. В образе Печорина Лермонтов запечатлел «феномен, которого никому не избежать» — процесс многотрудного и противоречивого становления «в человеке человека», личности, с ее «вечной» двуединой проблемой: ее обособленности и неотделимости — от общества, народа, человечества, мира. И это обусловило не только историческое, но и непреходящее нравственно-философское и художественно-эстетическое значение этой нестареющей, всегда остро современной книги.

Л. В. Жаравина

К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ПОЭМЕ ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»



Смех как явление социальное, будучи «чрезвычайно важной частью общественного процесса», сильнейшим орудием классовой борьбы, может служить непосредственной защитой интересов того или иного класса. Анализируя под этим углом зрения творчество крупнейших писателей-сатириков, А. В. Луначарский отмечал, что Мольер, например, «создал великолепную школу самодисциплины», т. к. «три четверти» его комедий были направлены на то, «чтобы учить буржуазию самосознанию и самоуважению».¹

Социальной активностью смеха, его в высшей степени действительной ролью характеризуется творчество Гоголя, который писал: «Ничего более не боится человек так, как смеха. Он не отнимает ни жизни, ни имущества у виновного, но он ему силы связывает...».² Однако, в отличие от Мольера, автор «Ревизора» и «Мертвых душ» не возлагал особых надежд на тот или иной слой или класс русского общества и обращался не столько к словесным, сколько к общенациональным характеристикам личности.

Не случайно, осмысляя творчество предшествующих и современных ему писателей, он стремился увидеть в каждом из них певца какой-либо национальной черты. Ломоносов, по мнению Гоголя, выразил русский восторг (8, 370—372), Державин — размах русского богатырства (8, 373), Жуковский — тайные струны славянской души в ее стремлении к «незримому и таинственному» (8, 376), Языков воплотил «богатырскую похвальбу со-

¹ Луначарский Л. В. Собр. соч. В 8-ти т. М., 1967, т. 8, с. 534.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 561. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

вершить какое-то могучее дело» (8, 389). И только Пушкину удалось показать русского человека всесторонне — в его всеобъемлемости, уравновешенности и внутренней сосредоточенности: «... Все черты нашей природы в нем отозвались» (8, 384).

Аналогичные представления Гоголя о национальном характере как синтезе устойчивых социально-психологических качеств нашли художественную реализацию в «Мертвых душах», которые Белинский назвал творением «чисто русским, национальным, выхваченным из тайника народной жизни».³

Поэму Гоголя можно рассматривать как комическую эпопею, в которой национальное начало представлено в двух основных аспектах — в плане ничтожного настоящего, вызывающего «смех сквозь слезы», и в плане величественной потенции, рождающей «высокое лирическое движение». Направленность и содержание гоголевского смеха определяются общим пафосом этого произведения, который «состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом» (Белинский, 6, 430—431).

Гоголевским идеалом является теперь не просто идеал прекрасного человека (как было в период «Миргорода» и «Арабесок»), но ожидаемый русский человек — гармоническое воплощение национальных достоинств. Все несоответствующее представлениям об этом идеале беспощадно осмеивается и низвергается писателем.

Конечно же, под обличительное перо Гоголя попадают прежде всего язвы крепостнического быта, а основным объектом осмеяния становятся помещики-крепостники — «пьяницы и обжоры, угодливые невольники власти и безжалостные тираны своих рабов, пьющие жизнь и кровь народа с той же естественностью и простодушием, с каким ребенок сосет грудь своей матери».⁴ Статус существования Собакевичей, Маниловых, Плюшкиных и др. ставится писателем в резко непримиримое отношение с духовной сущностью русской нации, ее нравственными идеалами.

Однако обличительно-антикрепостнический пафос, определяя многое в гоголевском смехе периода «Мертвых душ», не исчерпывает его полностью. В своей характеристике Герцен не случайно подчеркнул простодушие тиранства Маниловых и Плюшкиных.

В самом деле, герои Гоголя — не только властелины, но и рабы своего социального положения. Показав с неотразимой убедительностью силу обстоятельств, сделавших их «мертвыми душами» и владельцами душ живых, писатель тем не менее питал надежду на возможность нравственного исправления и этих людей, носителей социального зла.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 6, с. 217. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁴ Герцен А. И. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1955, т. 7, с. 229.

Константин Аксаков в свое время предпринял попытку уловить в персонажах произведения частицу народного духа. Но критик-славянофил, отождествивший гоголевский взгляд на действительность с гомеровским эпически спокойным созерцанием жизни, говорил о прямом, положительном выражении «субстанциального чувства Русского» в героях поэмы.⁵ Между тем следует говорить об его искаженном и нелепом воплощении, обусловленном крепостническим бытом конца 1830-х — начала 40-х гг.

Белинский подверг концепцию Аксакова резкой критике и назвал поэму Гоголя произведением, «беспощадно сдерживающим покров с действительности» и в то же время «дышащим страстью, нервистою, кровною любовью к плодovитому зерну русской жизни» (6, 217).

Но здесь вполне уместен вопрос: в какой степени это «плодовитое зерно» проявилось в омертвевших душах Манилова, Коробочки, Собакевича, Ноздрева, Плюшкина, Чичикова? Следует ли вообще говорить о национальной самобытности и обусловленности отрицательных персонажей, антинародных по своей сущности явлений? На этот счет единое мнение у исследователей отсутствует. Но в отношении гоголевских героев можно сказать вполне определенно, что все они представляют собой воплощение какой-либо черты русского характера, возвышенной и достойной в своем «первообразе», но получившей в современной действительности уродливое развитие.⁶

Позднее, анализируя комедию Фонвизина «Недоросль», Гоголь писал, что «она выставила так страшно эту кору огрубенья, что в ней почти не узнаешь русского человека» (8, 396). В персонажах первого тома «Мертвых душ» русского человека все-таки узнаешь.

Вспомним приведенную выше гоголевскую характеристику поэтов, в творчестве которых писатель видел выражение той или иной особенности национальной психологии. Любопытно, что с обратным, т. е. отрицательным знаком выделенный Гоголем набор отличительных черт применим и к героям поэмы.

В самом деле, Манилов — это пародия на славянскую мечтательность и тягу к невыразимому, воплотившихся в поэзии Жуковского. Собакевич как бы олицетворяет собой оборотную сторону «русского богатырства», апологию которого Гоголь усматривал у Ломоносова и Державина.

⁵ Аксаков К. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». М., 1842, с. 9.

⁶ Эта мысль высказана и обоснована Е. Н. Купреяновой в статье: «Мертвые души» Н. В. Гоголя (Замысел и его воплощение). — Русская литература, 1971, № 3, с. 68—71. См. также: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 302—305.

Или Ноздрев... Пустое бахвальство, безрассудное прожигание жизни, моральная нечистоплотность. Но при всем этом в нем и подобных ему «всегда видно что-то открытое, прямое, удалое» (6, 70), явственно проступают «широкие черты» русской натуры, которые высоко ценил Гоголь и конкретное выражение которых находил, например, в поэзии Языкова.

Не являются ли внешняя и внутренняя обтекаемость Чичикова комически сниженным переосмыслением русской «всеобъемлемости», уравновешенности и сосредоточенности, отразившихся в поэзии... Пушкина! Иначе говоря, некоторые недостатки гоголевских героев — это как бы вывернутые «наизнанку» национальные достоинства. Карикатурность выступает здесь как обратная сторона идеальности, и не случайно в 1840-е гг. Гоголь выдвигает тезис о том, что русского человека надо показывать не только «со всем разнообразьем богатств и даров... преимущественно перед другими народами», но и «со всем множеством... недостатков» «также преимущественно пред всеми другими народами» (8, 442).

Поэтому и был возможен спор между Вал. Майковым и Белинским по поводу гуманистического пафоса гоголевского смеха. Видя в творчестве Гоголя «торжество русского анализа, анализа мощного, бестрепетного и торжественно-спокойного», полагая, что в основе сатиры лежит отрицательно выраженная любовь ко всему согласному с человеческой природой, Вал. Майков пришел на первый взгляд к парадоксальному, но глубокому и тонкому заключению: «Ни разу еще, ни в одном произведении нашей литературы не был так глубоко, так всесторонне изображен русский человек, как в „Мертвых душах“, и что всего замечательнее, никогда еще не представал пред нами русский человек в таком выгодном свете, как в „Мертвых душах“».⁷ Однако, разграничивая поступки гоголевских персонажей на те, которые вытекают из «общечеловеческих» побуждений, и те, которые обусловлены «местными» обстоятельствами, и считая при этом, что «общечеловеческое» всегда является источником достоинств, а «местное» — пороков, Вал. Майков, по словам Белинского, впал «в самый абстрактный, в самый книжный дуализм» (10, 26), значительно снижавший ценность его наблюдений.

Стремление Гоголя выявить в низменном зародыш высокого наложило свой отпечаток на все элементы произведения, вплоть до названия. Если понимать его буквально, то оно должно быть причислено к разряду так называемых алогизмов: *душа* — атрибут живого соотнесена с определением *мертвых*.

Приложимо ли это название только к ревизским душам, как, по дипломатическим соображениям, убеждал Гоголь цензурный комитет (12, 28)? Либо к владельцам этих душ, как полагал

⁷ Майков В. Критические опыты (1845—1847). СПб., 1891, с. 394, 265.

еще А. И. Герцен и большинство исследователей? Либо оно символически означает то самое противоречие между национальным идеалом человеческого достоинства и уродливой формой его выражения в действительности, о котором говорилось выше?

В первом случае заглавие номинативно и никакого «тайного» смысла не содержит. Во втором сугубо обличительно и негативно. В третьем — положительно в конечном счете. Не отвергая негативного антикрепостнического значения формулы «мертвые души», мы все же признаем его недостаточность и склоняемся к последнему потенциально позитивному толкованию гоголевского заглавия. В заострении отрицательного признака (*мертвые*) и одновременном утверждении бытия высокой субстанции (*души*) сказалось гоголевское стремление преодолеть ограниченность сатирического отрицания. Мертвые души, по замыслу Гоголя, должны ожить, возродиться к новой жизни, «выставить наружу все здоровое и крепкое» в русской природе (14, 279). Заложенная в глубине явлений и человека возможность мыслилась Гоголем как истинная действительность, норма, в то время как настоящее положение в России сознавалось как отступление от нее, и чем значительнее виделось писателю это отступление, тем глубже и острее ощущалась потребность идеала.

О возможности двуединого подхода к героям произведения, об органическом слиянии тени и света, веселости и грусти писал сам автор: «Но зачем же среди недумаящих, веселых, беспечных минут, сама собою, вдруг пронесется иная чудная струя? Еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...» (6, 58). Таким двойным отсветом пронизано большинство страниц первого тома поэмы, большинство ее персонажей.

Обратимся, например, к одному из наиболее поэтически возвышенных эпизодов произведения — раздумьям Чичикова над списками умерших крестьян, из которых вырисовывается вольная и широкая русская натура: «Когда взглянул он потом на эти листики, на мужиков, которые, точно, были когда-то мужиками, работали, пахали, пьянствовали, извозничали, обманывали бар, а может быть, и просто были хорошими мужиками, то какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им... Смотря долго на имена их, он умилился духом и, вздохнувши, произнес: „Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, сердечные мои, подделывали на веку своем? как перебивались?“» (6, 135—136).

Большинство исследователей усматривают противоречие между лиро-возвышенным пафосом этого монолога и моральным обликом самого Чичикова. Даже Белинский упрекал Гоголя в том, что он «неосновательно» заставил своего героя расфантажироваться о русском народе, отдал ему «свои собственные бла-

городнейшие и чистейшие слезы... свой глубокий, исполненный грустной любовью юмор и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица» (6, 427).

Автор «Мертвых душ» как будто предусмотрел подобные упреки и в одном из черновых набросков вслед за рассуждениями Чичикова ввел добавление: «Но не мешает уведомить читателя, что это размечтался не Чичиков. Сюда несколько впутался сам <автор?> и, как весьма часто случается, вовсе некстати. Чичиков, напротив, думал вот что. Ну что, если бы эти мужики были, точно, живы. Безделица. Тогда можно навсегда остаться в деревне. При тысяче душ можно получить тысяч двадцать дохода...» (6, 598). Однако это «уточнение» Гоголь все-таки не включил в окончательный текст поэмы. И дело, конечно, не в непоследовательности писателя, не только в противоречии между методом и мировоззрением, как это нередко представляется исследователям. Речь должна идти о внутренней диалектичности гоголевской поэзии, о сложном соотношении в ней утвердительного и отрицательного начал.

Размышления Чичикова над списком умерших крестьян относятся к одной из тех немногих минут в его жизни, когда он становится способным подняться над своей социальной ограниченностью и почувствовать, что он — *русский*. По этой же логике Гоголь заставил его осуждать губернаторский бал, устроенный во время неурожая и дороговизны («Просто, дрянь бал, не в русском духе, не в русской натуре, чорт знает что такое...» (6, 174), дамские наряды, справленные за счет крестьянских оброков. Аналогичны и раздумья Чичикова о дальнейшей судьбе губернаторской дочки, попавшей в руки «маменек» и «тетушек», о «человеке — кулаке» и т. п. Все это, конечно, далеко не «обмолвки против непосредственности творчества» (Белинский, 6, 427), а одна из форм выражения глубокой веры Гоголя в жизнеспособность русской нации даже в ее морально-испорченных представлениях. Не случайно молодой Чернышевский «дивился глубокому взгляду Гоголя на Чичикова», тому, как писатель «видит поэтическое или гусарское движение его души». ⁸

Некоторые исследователи усматривают прямую зависимость между силой, безапелляционностью осмеяния и степенью прогрессивности социально-политических воззрений писателя. Вследствие этого сатира как искусство воинствующее и бескомпромиссное ставится выше юмора, более склонного к философической снисходительности и этически неоднозначной оценке происходящего.

Такой точке зрения нельзя отказать в известной обоснованности: в русской литературе от Кантемира до Салтыкова-Щедрина остро сатирический элемент действительно свидетельство-

⁸ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 16-ти т. М., 1939, т. 1, с. 68.

вал об общественном радикализме автора. Тем не менее данную взаимосвязь не следует абсолютизировать. Художник-юморист может глубже проникать в противоречия окружающего, чем сатирик, живущий ощущением острой непримиримости идеала и действительности.

Юмористическая природа гоголевского смеха в «Мертвых душах», на наш взгляд, несомненна. Русская литература не раз обнажала картины «барства дикого» и «рабства нищего» в более ужасающих проявлениях, чем те, с которыми мы встречаемся в поэме. Но Гоголь подошел к проблеме социального зла с другой стороны, показав, что пороки современного человека не есть страшная и странная прихоть природы, что аномалии его развития носят исторически преходящий характер и являются отражением ненормальности социально-политической системы.

Маниловы и Ноздревы смешны и пошлы как порождение процесса деградации феодально-крепостнических отношений, но вместе с тем их судьба, как судьба русских людей, глубоко прискорбна.

Печальна участь Манилова, который когда-то считался «скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером» (6, 25). Презрительна глупость Коробочки, хлопочущей, бранящейся, суется и вместе с тем по-хозяйски осмотрительной и практичной. Оскорбительна «историческая деятельность» Ноздрева. Безотраднa нарисованная Гоголем картина превращения «бережливого хозяина» Плюшкина, к которому некогда приезжали учиться «хозяйству и мудрой скупости» (6, 117—118) в «прореху на человечестве».

Более того, Гоголь думал о пробуждении национального достоинства во всей его полноте — «сверху донизу». И потому лирическое раздумье о печальных крестьянских судьбах позволяет установить известный параллелизм между психологическими характеристиками живых душ умерших крестьян и омертвевшими душами их живых владельцев.

Вот, например, Степан Пробка — «плотник, трезвости примерной»: «Чай, все губернии исходил с топором за поясом и сапогами на плечах, съедал на грош хлеба да на два сушеной рыбы, а в мошне, чай, притаскивал всякой раз домой целковников по сту, а может, и государственную зашивал в холстяные штаны или затыкал в сапог...» (6, 136). На наш взгляд, существует известная соотнесенность этого образа с образом Собакевича: те же трезвость ума, богатырская закваска натуры, с одной стороны, и стремление не пропустить того, что само плывет в руки, — с другой. Сапожника Максима Телятникова, разорившегося на гнилой коже, сгубила та же «экономия», что и Плюшкина. Но, пожалуй, больше всего параллелей к образу Ноздрева. Это и разъехавшийся «во всю строку» Петр Савельев Неуважай-корыто (6, 136), и отрекшийся «навек от дому, от родной берлоги» Григорий Доезжай-не-доедешь (6, 137), и,

конечно, возлюбивший вольную жизнь Абакум Фыров: «И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами...» (6, 139).

Но дело даже не в отдельных конкретных схождениях. Важно то, что набор психологических деталей и черт, из которых складываются характеристики носителей порока и их жертв, в сущности однотипен. Национальная «субстанция» в той или иной степени проявляется во всяком русском, «каких бы ни было лет, чина и состояния» (6, 139).

Конечно, формы проявления русского начала у представителей трудовых слоев нации менее искажены и измельчены, чем у Собакевичей или Ноздревых: «Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню» (6, 139). Трудовой образ жизни сам по себе несет нравственное оздоровление. Однако бесспорно, что великие потенции русских мужиков могли бы найти более достойное приложение, чем кабак, тюрьма или прорубь. Пока же это путь большинства из них: «Эх, русской народец! не любит умирать своею смертью» (6, 137).

М. Е. Салтыков-Щедрин впоследствии отделял народ исторический от народа как выразителя идеи демократизма, считая конкретные деяния первого возможным объектом сатиры. «Мертвые души» Гоголя, в которых личность осмыслена как в аспекте развенчания античеловеческого социального статуса, так и в плане предвосхищения национального возрождения, во многом подготовили эту возможность.

Юмор Гоголя, исходивший из глубокой веры писателя в благие основы русского характера, был силой «упрекающей и подъяющей» (8, 278).

Н. Н. Скотов

ДВА «РОМАНА» МОЛОДОГО КОЛЬЦОВА

Алексей Кольцов, как известно, был взят отцом из воронежского уездного училища уже на втором году обучения. Началась вечная для русских самородков и самоучек стезя — самообразование. Собственно, первоначально по детскому возрасту даже и не самообразование, а просто чтение книг. Еще в училище сдружились два купеческих сына: Кольцов и Варгин. Светла их страсть к чтению. Варгин скоро умер, а Кольцов получил первое, да и последнее, в своей

жизни наследство. Умирающий мальчишка оставил другу несколько десятков книг. Эти семьдесят книг положили начало кольцовской библиотеке. Книги, читавшиеся Кольцовым, были обычные книги той поры, предназначавшиеся для чтения низов: Бова, Еруслан... Но уже попадалась и «большая» литература: роман Хераскова «Кадм и Гармония», сказки «Тысячи и одной ночи». Все это была проза. В пятнадцатилетнем возрасте Кольцов впервые узнает, что есть еще и стихи. Конечно, первые стихи, прочитанные Кольцовым, а это были стихи Ивана Ивановича Дмитриева, не поражали глубиной содержания и мысли. Сам Дмитриев простодушно признавал за собой «скудность в глубоких идеях, чувствах и воображении» и заботился только о том, чтобы стихи были «менее шероховаты, чем у многих». Но юноша Кольцов, очевидно, прежде всего был потрясен самим фактом существования стихотворной речи, а здесь-то довольно гладкие и легкие стихи карамзиниста Дмитриева, действительно «гораздо менее шероховатые, чем у многих» приплыли весьма кстати. В шестнадцать лет он пишет первое стихотворение «Три видения». О знании каких-то правил стихосложения еще и речи не было: «Три видения» написаны, кажется, просто по образу и подобию одного из стихотворений Дмитриева. Проза была отставлена. Поиски книг привели молодого Кольцова в книжную лавку Д. А. Кашкина. На протяжении пяти лет эта лавка станет для него и училищем, и гимназией, и университетом, а сам Кашкин литературным пестуном, наставником и критиком. Любопытно, что как раз Кашкин, всячески поощрявший стихотворство Кольцова, попытался с самого начала поставить дело, так сказать, на научную основу и подарил юноше теоретический труд по стихосложению, вышедший еще в начале века: «Русская просодия», а если воспроизвести полное наименование, «Русская просодия, или Правила, как писать русские стихи, с краткими замечаниями о разных родах стихотворений». Кольцову исполнилось шестнадцать лет, и до того времени, когда он начнет писать действительно русские стихи, было еще довольно далеко. Первое из известных нам стихотворений Кольцова «Песнь утру», конечно, довольно слабое и подражательное, в духе И. И. Дмитриева. Но если сделать скидку на понятную для его уровня той поры решительность и произвольность некоторых грамматических образований (вроде «восходит Солнце яркое в восток» или «Среди природ»), то приходится сказать, что не слишком грамотный воронежский юноша пишет стихи чуть ли не лучше литературного мэтра, сенатора и отставного министра Ивана Ивановича Дмитриева. Правда, сам Дмитриев к тому времени уже лет пятнадцать как стихов не пишет. В столетних литературах шел 1826 год. Стихотворная провинция отставала поэтически чуть не на четверть века. В 1827 г. Кольцовым уже подводились итоги довольно плодотворной стихотворной работы: тридцать шесть стихотворений составили большую

тетрадь: «Упражнения Алексея Кольцова в стихах с 1826 года с октября 1 дня. Выбранные лучшие и исправленные. Переписано 1827 года, марта 20 дня». И если Дмитриев обращал свою медитацию к другу-поэту — «Послание к Н. М. Карамзину», то «Послание Якову Яковлевичу Переславцову» обращал и Кольцов. И тоже медитацию-размышление о превратностях судьбы, о бренности бытия. И тоже другу, да еще и родственнику. Яков Переяславцев — его двоюродный брат по материанской линии. И тоже поэт. Один из довольно многочисленных воронежских поэтов. Не нужно думать, что купеческий сын Кольцов был здесь редкостью. Вокруг него такие стихи писали многие и много. Он жил уже тогда в довольно плотной литературной среде. Так что уникальность Кольцова определялась не тем, что он был стихотворцем, а тем, что он стал поэтом. Через несколько лет Кольцов напишет Белинскому о литературной жизни Воронежа: «особенное наводнение ощутительно в стихописателях».¹ Сказано уже сверху вниз, точно, зло и удивительно емко и образно. Но пока он еще сам не исключение в этом ряду и тоже наводняет общий поток таких стихов стансами и эпиграммами, мадригалами, посланиями, подобными, например, «Посланию к Е. Г. О.» (акростих). Как видим, юный Кольцов покушается уже на довольно изощренные стихотворные формы, на своеобразные стиховые фокусы. Начальные буквы, указывающие в акростихе, кому или кем написаны стихи, и здесь легко расшифровываются. Игривые строки этого послания обращены к Елизавете Григорьевне Огарковой — купеческой дочке, замечательно красивой. Таким образом, «Лизанька милая», «Лиза дорогая», прямо названная уже и в самом стихотворении, отнюдь не условная Лизетта, столь характерная для карамзинско-дмитриевской поэтической традиции. Через много лет Кольцов обратит уже драматические строки к ее сестре Варваре — последней своей любви. Последняя любовь поэта стала драмой. Драмой была и первая. Юношеские стишки к Огарковой — не единственные. «Послание к Л. Г. А.» — это, конечно, ей же, Елизавете Григорьевне Агарковой. Фамилия Елизаветы Григорьевны, кстати сказать, произносилась как Огаркова и как Агаркова (столь же неустоявшимся было, например, произнесение и написание фамилии родственников Кольцовых купцов Переяславцевых или Переславцовых). И у Кольцова то же «Послание Е. Г. О.» адресовано Огарковой — О, но уже в самом акростихе читается — Агаркова. Все эти стихи очевидные знаки юношеского увлечения в купеческом бомонде. Любовь созрела дома. К человеку своему, близкому, почти родному. В семье Кольцовых давно жила в прислугах крепостная женщина (юридически у недворян Кольцовых оформленная, естественно, на чужое имя). У нее росла дочь Дуняша. Росла вместе с дочерьми

¹ Кольцов А. В. Полн. собр. соч. СПб., 1914, с. 214.

Василия Петровича, почти в их семье. Молодой Кольцов и Дуняша полюбили друг друга. Хозяйский сын и прислуга — коллизия довольно обычная с, увы, довольно обычным, хотя и страшным исходом. Конечно, хозяин никак и мысли не мог допустить, чтобы единственный наследник и продолжатель дела связал себя браком с неровней. Тут-то выяснилось, что патриархальная близость отношений «господ» и слуг еще ни к чему не обязывает. Во время одной из отлучек сына — молодой Кольцов уже самостоятельно вел дела — отец продал Дуняшу и ее мать в донские степи. Потрясенный юноша свалился в горячке и долго болел. Кое-как оправившись, сын доказал и страстность души, и решительность характера, и способности к самостоятельным действиям, тут же усакавав на поиски любимой. Долго скитался по Дону, посылал на розыски нанятых людей, но никого не нашел. Про расставанье, про горькую любовь добра молодца, про несчастную долю красной девицы он потом будет петь не с чужих слов. А сама героиня и вся ее грустная история как бы перейдут в легенду, даже с разными вариантами. Все это известно, прежде всего в передаче Белинского, которому через много лет Кольцов рассказал об истории с Дуняшей: «Несмотря на то, что он вспоминал горе, постигшее его назад тому более десяти лет (этот разговор критика с поэтом происходил в 1838 году — *Н. С.*) лицо его было бледно, слова с трудом и медленно выходили из его уст, и, говоря, он смотрел в сторону и вниз... Только один раз говорил он с нами об этом, и мы никогда не решались более расспрашивать его об этой истории, чтоб узнать ее во всей подробности: это значило бы раскрывать рану сердца, которая и без того никогда вполне не закрывалась... Эта любовь, и в ее счастливую пору и в минуту ее несчастья, сильно подействовала на развитие поэтического таланта Кольцова. Он как будто вдруг почувствовал себя уже не стихотворцем, одолеваемым охотою слагать размеренные строки с рифмами, без всякого содержания, но поэтом, стих которого сделался отзывом на призывы жизни...»²

Чуть ли не всю любовную лирику поэта Белинский и склонен был относить к Дуняше. Он писал: «Пьесы: „Если встречу с тобой“, „Первая любовь“, „К ней (Опять тоску, опять любовь)“, „Ты не пой, соловей“, „Не шуми ты, рожь“, „К милой“, „Примирение“, „Мир музыки“ и некоторые другие явно относятся к этой любви, которая всю жизнь не переставала вдохновлять Кольцова».³

Свидетельству Белинского, как вынесенному из личного общения с поэтом, конечно, очень доверяют все пишущие о Кольцове, все комментирующие его стихи, и поэтому в любом пояснении почти ко всем названным стихотворениям со ссылками

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1955, т. IX, с. 505.

³ Там же.

или без ссылок на критика неизменно говорится: «посвящено Дуняше», «навечно любовью к Дуняше», «вызвано воспоминаниями о Дуняше», и т. п. Между тем, дело обстоит сложнее, и, кажется, здесь сама жизнь хорошо раскрывает творческую историю стихов, а стихи, в свою очередь, поясняют, что происходило в жизни. Можно понять Белинского, его реакцию на рассказ Кольцова о Дуняше, его желание с нею связать стихи поэта о любви и о любимой. К тому же рассказ Белинского не только достоверен по фактам, он ярко передает образ Кольцова, его психологическое состояние в момент рассказа: «И говоря, он смотрел в сторону и вниз» — так это все запечатлелось в памяти великого критика, приобретая точность почти документального. Но что касается стихов, то здесь уже никакой силы личного свидетельства нет: это, хотя и довольно уверенно заявленная критиком («явно относятся к этой любви»), догадка. Выскажем другие догадки, подкрепим их и некоторыми, очевидно, Белинскому неизвестными фактами.

Прежде всего надо отметить, что Кольцов был наделен замечательным чувством такта, редким ведением человека. С этим прямо связано и неизменно острое ощущение адресата, к которому он обращал свое послание, будь то письмо или стихи. Поэтому-то и трудно представить, чтобы к девушке из народа, к Дуняше, было обращено такое, например, стихотворение:

Опять тоску, опять любовь
В моей душе ты заронила,
И прежнее, бывшее вновь
Приветным взором оживила.

Ах! для чего мне пламенеть
Любовью сердца безнадежной?
Мой кроткий ангел, друг мой нежной,
Не мой удел тобой владеть!
Но я люблю, люблю тобою!
О, для чего же нам судьбою
Здесь не даны в удел благой,
На зло надменности людской,
Иль счастье, иль одна могила?
Ты жизнь моя, моя ты сила! . . .
Горю огнем любви святым. . .
Доверься ж, хотя на миг, моим
Объятиям! я не нарушу
Священных клятв — их грудь хранит,
И верь, страдальческую душу
Преступное не тяготит. . .⁴

19 июля 1830 г.

И действительно. Белинский упустил из виду, точнее, просто не знал, что эти стихи 1830 г. были опубликованы в журнальчике «Листок» за 1831 г. под заголовком «Послание А—вой», ясно,

⁴ Кольцов А. В., с. 33—34.

что той же Елизавете Григорьевне Огарковой (Агарковой). Лишь в издании 1835 г. они получили нейтральное название «К N». Под «нею» Белинский предположил Дуняшу. Легко же, думается, предположить иное. А именно, что все «литературные» стихи, более ранние, подобные «Посланию к Е. Г. О.» (акростих), и более поздние типа «К ней» (первоначальное название «Послание Аг-ой»), т. е. такие стихи как, например, «Первая любовь», или «К милой» вызваны любовью, вернее, увлечением Огарковой.

Подлинно же глубокое, поэтическое начало рождала именно любовь к Дуняше, то начало, с которым Кольцов являлся, по слову Белинского, уже не стихотворцем, а поэтом. К Огарковой обращался Кольцов-стихотворец, к Дуняше — Кольцов-поэт. Превратиться из стихотворца в поэта для Кольцова значило запеть в своем оригинальном неповторимом роде, с которым он и вошел в историю русской культуры — в роде русской песни. В 1827 г., в короткую пору счастливой любви к Дуняше, и вышла у Кольцова единственная тогда песня в народном духе, как бы прорыв к самому себе:

Если встречу с тобой,
Иль увижу тебя, —
Что за трепет — огонь
Разольется в душе!

А лобзаньям твоим,
А восторгам твоим, —
На земле, у людей,
Выраженья им нет!

Если взглянешь, душа, —
Я горю и дрожу,
И бесчувствен и нем,
Пред тобою стою!

Дева — радость души
Это жизнь — мы живем!
Не хочу я другой
Жизни в жизни моей.⁵

Если молвишь мне что,
Я на речи твои,
На приветы твои,
Что сказать, не сыщу.

Это, повторяем, единственная в 1827 г. уже настоящая кольцовская песня, т. е. песня в народном духе, но на литературной ритмической основе — песня написана анашестом. Ничто в остальном его творчестве этой поры (кроме, может быть, «Размолвки») к ней даже не приближается. И только через два года последуют еще один-два опыта в таком роде. Недаром эта песня так привлекала самых выдающихся наших композиторов: М. Глинку, С. Даргомыжского, А. Рубинштейна: они ощутили ее подлинность.

Таким образом, очевидно, можно говорить о двойном, так сказать, романе молодого Кольцова.

Один (увлечение купеческой дочерью Елизаветой Огарковой, — может быть, не случайно он позднее влюбился в ее сестру Варвару) располагается на «высоком», «светском» уровне и рождает

⁵ Кольцов А. В., с. 4—5.

«высокую», «светскую» поэзию вплоть до галантных, мадригальных стихов «Послание Е. Г. О.», «К ней (А-ой)» и т. п.

Другой (любовь к крепостной прислуге, девушке из народа, Дуняше) располагается на «низком», «простонародном» уровне и рождает поэзию внешне, так сказать, «низкую», «народную», т. е. песню, а именно «Если встречусь с тобой».

Один роман, во всяком случае в поэзии, тянется довольно вяло на протяжении ряда лет: если первое послание Огарковой относится к 1827 г., то второе («К ней») — к 1830-му.

Другой, вызвавший песню «Если встречусь с тобой...», прерывается в 1828 г. в самой жизни драматичнейшим образом. Очевидно, степень первоначального потрясения была такова, что скорее взывала к молчанию, чем к стихам — потому-то Кольцов и не пишет довольно долго стихов в простонародном духе. Но зато по прошествии некоторого времени, и чем дальше тем больше, эта любовная драма, а по существу, как выражающая некое всеобщее положение драма социальная, громадная и катастрофическая, будет питать его песни. И более прямо и более опосредованно. Прямо, например, в случае с песней 1834 г. «Не шуми ты, рожь». Сохранилось свидетельство, что песня родилась как отклик на известие о смерти Дуняши:

И те ясны
Очи стухнули,
Спит могильным сном
Красна девица!

Тяжелей горы,
Темней полночи,
Легла на сердце
Дума темная!⁶

Это стихи 1834 г. Они — ей, Дуняше. Так мог ли Кольцов через четыре года обратить, скажем, такие строки стихотворения «К милой», в литературе о поэте обычно тоже относимые, со слов Белинского, к Дуняше:⁷

Давно расстались мы с тобою.
Быть может, ты теперь не та;
Быть может, уж другой
Тебя от сладкого забвенья
Для новой жизни пробудил,
И в тех же снах, другие сновиденья,
Роскошнее моих, твою лелеют душу.
Хорош ли он? Вполне ли заменил
Огонь любви моей могучей
И силу страстного лобзанья,
И наслажденье без конца?⁸

Не будем пока гадать, кто имеется в виду в этом любовном обращении 1838 г. (как мы видели, любовная лирика поэта могла

⁶ Кольцов А. В., с. 61.

⁷ См., например: Кольцов А. В. Соч. В 2-х т. М., 1958, т. 1, с. 270.

⁸ Кольцов А. В., с. 97—98.

оказываться и достаточно разнообразной, и, видимо, довольно разноадресной и в пору любви к Дуняше, и в пору разлуки с ней, и в пору после известия о ее гибели), но уже ясно что не Дуняша, оплаканная и отпетая в стихах 1834 г. «Не шуми ты, рожь, спелым колосом». Таким образом, в главном Белинский прав: настоящая, подлинно кольцовская поэзия — русские песни — связана с пережитой им драмой: именно эта драма пробудила в нем поэта. Опосредованно любовная драма поэта отзовется во всех стихах-песнях Кольцова о любви, о разлуке, и особенно в песнях о красной девице. Кстати сказать, в песнях у Кольцова нет женской судьбы, бабьей доли. Навсегда героиня его песен останется девушкой, всегда он будет петь про первую любовь, которая и последняя, про несовершившееся, про оборвавшееся.

Ф. Я. Прийма

А. Н. ПЛЕЩЕЕВ И ХРИСТО БОТЕВ

В 1846 г. А. Н. Плещеевым был издан первый сборник его стихотворений, носивший на себе отпечаток социалистических идей кружка петрашевцев, деятельным участником которого был в то время молодой автор. Сборник формировался с оглядкой на цензуру, что, впрочем, не помешало последней подвергнуть отдельные стихотворения Плещеева, в том числе и знаменитое, — «Вперед! без страха и сомненья...», самым бесцеремонным искажениям.

На экземпляре сборника, предназначенном В. А. Милютину, товарищу по «пятницам» М. В. Петрашевского, Плещеев написал стихотворение-экспромт следующего содержания:

По чувствам братья мы с тобой,
Мы в искупленье верим оба,
И будем мы питать до гроба
Вражду к бичам страны родной.

Когда ж пробьет желанный час
И встанут спящие народы —
Святое вонство свободы
В своих рядах увидит нас.

Любовью к истине святой
В тебе, я знаю, сердце бьется,
И верно, отзыв в нем найдется
На неподкупный голос мой.¹

¹ Плещеев А. Н. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л., 1964, с. 90.

Много лет спустя, рассказывая А. С. Гацисскому (письмо от 7 декабря 1889 г.) историю создания этого экспромта, Плещеев называл Милютину «автором известных экономических статей, помещавшихся в конце 40-х г. в „Отечественных Записках“». «К сожалению, — сообщал Плещеев в том же письме, — должно сказать, что человек этот, хотя и очень умный и даровитый, едва ли бы в „желанный час“ стал в ряды того воинства, где хотел его видеть автор».²

В экспромте «По чувствам братья мы с тобой...» повторяются, как это нетрудно заметить, отдельные понятия и поэтические формулы («святая истина», «искупление», «спящие люди или народы» и т. п.), которым принадлежит немаловажная роль и в стихотворении «Вперед! без страха и сомненья...», вошедшем в историю русской демократической поэзии в качестве «гимна петрашевцев». То, что в экспромте представлено в конспективном виде, в гимне дано в развернутой форме. Гимн был обращен к широкой аудитории, к братьям-единомышленникам, экспромт — к брату по чувствам и судьбам, это была исповедь, близкая к жанру дружественного послания. Но есть и еще одна разница между двумя этими произведениями. В экспромте четче, чем в гимне, был сформулирован общественно-политический идеал Плещеева. Автор стихотворения «Вперед! без страха и сомненья...» призывал идти на «доблестный подвиг» «под знаменем науки». Он звал к битве и в то же время был готов «провозглашать любви ученье», не говоря уже о его готовности «простить безумным палачам» (в цензурной редакции — «озлобленным врагам»)³.

Подобного рода уступок идеологии реформизма и христианского социализма мы не найдем в экспромте «По чувствам братья мы с тобой». Аналогом «Союза... под знаменем науки» выступает в нем «святое воинство свободы», состоящее из проснувшихся от сна «народов».

В конце 1850-х годов Плещеев возвращается к официально разрешенной ему гражданской жизни, хотя и надломленный, но до конца не сломленный бесчеловечным судебным процессом над петрашевцами и восьмилетней ссылкой. И как поэт, и как критик Плещеев сохраняет верность революционно-демократическому знамени. В обстановке общественного подъема 1860-х годов он отдавал немало сил политическому воспитанию молодого поколения. М. Слепцова вспоминала: «А. Н. Плещеев часто выступал на студенческих благотворительных вечерах, и его выступления всегда производили фурор. Стоило ему появиться на эстраде, как зала грохотала от рукоплесканий и сразу же раздавались голоса: Вперед!»⁴

² Литературное наследство. М., 1954, т. 59, с. 286—287.

³ Ср.: Плещеев А. Н. Полное собрание стихотворений, с. 82—83, 372.

⁴ Звенья. М.; Л., 1933, т. II, с. 442.

Симптоматично, что, широко пропагандируя дозволенный в свое время цензурой «гимн петрашевцев», Плещеев никогда не выступал с публичным чтением стихотворения «По чувствам братья мы с тобой» и никогда не предпринимал попыток отдать его в печать.

В одном из писем к А. С. Гацисскому (от 8 ноября 1889 года) относительно этого стихотворения Плещеев писал: «Когда я жил потом в Москве, в 60-х годах, кто-то из молодежи, которому я в разговоре прочел эти стихи, попросил меня продиктовать ему их, и записал. Но так как они очень нецензурны, и если б их у кого-нибудь нашли, стали бы добиваться, чьи они и проч., то записавший их поставил под ними имя Добролюбова, тогда уже умершего. И впоследствии мне несколько раз случилось слышать, как их при мне цитировали за добролюбовские».⁵

Длительное пребывание плещеевского экспромта в качестве «беспаспортного», по-видимому, и явилось первопричиной того, что в 1917 г. М. Л. Гофман включил его в корпус произведений К. Ф. Рылеева.⁶

Вслед за М. Л. Гофманом стихотворение «По чувствам братья мы с тобой» публиковали, комментировали или упоминали как рылеевское Ю. Г. Оксман, А. Г. Цейтлин, Н. И. Мордовченко, Б. С. Мейлах, В. Н. Орлов и другие ученые. Лишь в 1954 г. Е. Г. Бушканец в статье «Мнимое стихотворение Рылеева», обстоятельно изучив историю создания и рукописного распространения стихотворения «По чувствам братья мы с тобой», установил бесспорную принадлежность его перу А. Н. Плещеева.⁷

Наряду с попытками приписать плещеевский экспромт Добролюбову, Рылееву, а может быть и каким-либо другим авторам, с давних пор, как установил Е. Г. Бушканец, существовало также вполне достоверное атрибутирование экспромта. Воспоминания Н. Соколовского дают возможность утверждать, что еще во второй половине 1850-х гг. участники революционного студенческого кружка в Казани называли стихотворение «По чувствам братья мы с тобой» своей любимой песней и автором ее считали Плещеева.⁸

Популярность этого плещеевского стихотворения в среде казанской революционной молодежи следует объяснить и тот факт, что оно вошло в репертуар произведений особо ценных в семье Ульяновых, о чем мы узнаем из воспоминаний А. И. Ульяновой-Елизаровой.⁹

⁵ Литературное наследство, т. 59, с. 287.

⁶ См.: Гофман М. Л. Пoesия К. Ф. Рылеева. Чернигов, 1917, с. 7.

⁷ См.: Литературное наследство, т. 59, с. 285—288.

⁸ Соколовский Н. Студенческие воспоминания. — Русское слово, 1863, № 5, с. 41—42.

⁹ См.: А. И. Ульянов и дело 1 марта 1887 г. Сборник сост. А. И. Ульяновой-Елизаровой. М.; Л., 1927, с. 54.

С распространением в революционной среде стихотворения «По чувствам братья мы с тобой» были связано, на наш взгляд, создание знаменитым болгарским поэтом-революционером Христо Ботевым стихотворения «Делба» («Судьба»), впервые опубликованного в газете «Свобода» (Бухарест) за 1870 год (№ 39 от 23 VIII) и посвященного Любену Каравелову. Приводим полный текст первой редакции этого стихотворения в оригинале.

По чувствата сме ние братия с тебе
И мисли еднакви ний таим
И вярвам че в светът почти за нищо
Ние нема с теб да се разкаем.

Добро ли сме, зло ли правили,
Потомството нази ще съди,
А сега — дай ръка с ръка
И напред със стъпки по-твърди!

Спътници ни са били в животът
Страдания, бедност в чужбина,
Но тях сме ний братски делили
И пак ще ги делим двамина...

Ще делим ний хорски укори,
Ще търпим и присмех глупешки,
Ще търпим, но не ще да охнем
Под никакви мъки човешки.

Сърцето си ние вече казахме
С жалостните наши две лири
И главите си няма да склоним
Пред страсти и светски кумири.

Хайде напред! с чувства и мисли
Последната делба да делим,
И да изпълним дума заветна:
«На смърт, братко, на смърт да вървим!»¹⁰

Перевод:

- I По чувствам мы братья с тобой
И мысли одни и те же храним
И верим, что на свете нет почти ничего,
В чем нам следовало бы рассказываться.
- II Добро или зло мы творили,
Потомство нас будет судить,
Теперь же давай рука за руку
И вперед пойдем твердой поступью.
- III Спутниками нам в жизни были
Страдания, нищета на чужбине,
Но мы их по-братски делили
И впредь будем делить их вдвоем.
- IV Разделим людские укоруы

¹⁰ Ботев Христо. Събрани съчинения в три тома, под редакцията на Цвета Унджиева. София, 1976, т. 1, с. 330—331.

- И вытерпим глупые насмешки
 Все вытерпим и не охнем
 В муках любых человечьих.
- V Мы уже высказали все, что лежало на сердце
 Двумя нашими жалобными лирами
 И глав своих не склоним
 Перед искушениями и мирскими кумирами.
- VI Айда вперед! Чувствами и мыслями
 Испытаем в последний раз судьбу
 И исполним заветное слово:
 «На смерть, брат, на смерть пойдем!»

Мы привели здесь ботевское стихотворение в первой его редакции; вторая редакция (1873), заметно возвышаясь над первой в художественном отношении, утратила вместе с тем некоторые черты лексической и стилистической близости своей к стихотворению Плещеева.

У нас нет никаких сомнений в том, что при написании «Делбы» Ботев вдохновлялся плещеевским экспромтом. Зависимость Ботева от Плещеева в данном случае подтверждается не столько тем, что начальный стих как в первом, так и во втором стихотворении полностью совпадают друг с другом, сколько общностью содержания и идейного пафоса двух произведений.

Каждое из них — это дружеская исповедь и торжественное обещание до последних сил бороться с социальным злом. Одновременно — это дружеский призыв хранить верность революционному знамени. Вдохновляясь плещеевским образом, Христо Ботев сообщает вместе с тем своему стихотворению неповторимо индивидуальный облик. Стихотворение Ботева — не подражание, а лишь вольная вариация на тему, выдвинутую русским поэтом. Представление о путях борьбы и положительный идеал, выступавшие у Плещеева в несколько абстрактном виде, приобретают у болгарского поэта-революционера национально-конкретные черты. Требования, предъявленные Христо Ботевым и к себе, и к своему побратиму, отличаются суровой бескомпромиссностью, граничащей с самоотречением, до которого не возвышался Плещеев. По объему сравнительно с плещеевским экспромтом «Делба» Ботева возросла вдвое, однако в ней нет ни одной лишней черты или слова.

Тщательный анализ ботевской «Делбы» приводит нас к выводу, что в ней нашли свое отражение также и некоторые особенности образной системы «гимна петрашевцев» — плещеевского стихотворения «Вперед! без страха и сомненья...». Приведем три ключевых места из последнего, которые вобрало в себя и стихотворение Ботева.

Слова плещеевского гимна:

Смелей. Дадим друг другу руки
 И смело двинемся вперед

(с. 269)

нашли преломление в следующих стихах болгарского поэта:

А сега — дай ръка с ръка
И напред със стъпки по-твърди!

Строфа Плещеева:

Не сотворим себе кумира
Ни на земле, ни в небесах;
За все дары и блага мира
Мы не падем пред ним во прах!...

(с. 269)

нашла отражение в следующих стихах Ботева:

И главите си няма да склоним
Пред страсти и светски кумири

И наконец, заключительная строфа гимна Плещеева:

Внемлите ж, братья, слову брата,
Пока мы полны юных сил:
Вперед, вперед, и без возврата,
Что б рок вдали нам не сулил!

(с. 270)

нашла своеобразное преломление в заключительной строфе стихотворения Ботева (см. выше). Вызовом самой судьбе (року) звучат последние слова плещеевского гимна. Готовность пойти на смерть во имя жизни высказана и в последней строфе у Ботева. Давая своему стихотворению название «Судьба», Ботев отдавал себе отчет в том, что судьба поколения революционных деятелей, к которому он принадлежал, была драматичной, если не трагической. Сознанием этого драматизма и была продиктована строка: «Потомството нази ще съди». Речь шла о потомстве отдаленном, так как лишь оно, с большой исторической дистанции, смогло бы оценить «безумство смелых».

Итак, два стихотворения Плещеева, теснейшим образом связанные друг с другом (о чем говорилось выше), закономерно были восприняты Христо Ботевым как единое целое и послужили творческим импульсом при выражении им собственной политической и одновременно поэтической декларации, отразившей в себе не только личное дарование и субъективный опыт общественной борьбы, но и опыт освободительного движения болгарского народа в целом.

Стихотворение же Ботева «Делба» вырывается за пределы рамок, намеченных плещеевскими образцами, преодолевает присущую им недосказанность, известную абстрактность (стихотворение «Вперед! без страха и сомненья...») и сочувствие идеям христианского социализма. В стихотворении Ботева сформулиро-

вана более радикальная, чем у Плещеева, программа революционной борьбы. Вполне оригинально стихотворение «Делба» также и по своим художественным достоинствам. Стихотворение «Делба» вполне заслуженно вошло в число шедевров поэтического творчества Ботева, сыгравших огромную роль как в истории болгарской поэзии, так и в развитии болгарского национального самосознания.

В болгарском и в советском литературоведении существует ряд содержательных работ, дающих широкую картину знакомства Ботева с русской классической литературой и журналистикой.¹¹ В перечне имен русских писателей, с деятельностью и творчеством которых был знаком Ботев, мы найдем Пушкина и Рылеева, Гоголя и Лермонтова, Белинского и Тургенева, Григоровича и А. Н. Островского, Некрасова и Салтыкова-Щедрина, Добролюбова и Чернышевского, Герцена и Писарева, Огарева и М. Л. Михайлова. К ним можно причислить теперь и имя А. Н. Плещеева. Нельзя считать случайным то обстоятельство, что в творческом сознании Христо Ботева поэтический «гимн петрашевцев», принадлежность которого Плещееву была общеизвестна, контаминировался с «беспаспортным» стихотворением «По чувствам братья мы с тобой».

Мы несколько не сомневаемся в том, что принадлежность этого стихотворения перу Плещеева была также известна Христо Ботеву, а это значит, что источник информации о нелегальной русской поэзии, которым пользовался болгарский поэт-революционер, был весьма авторитетным.

Известные представления о русской литературе Ботев получил еще в родном Калофере, от отца, учителя по профессии. Они заметно расширяются в период пребывания Ботева в Одессе (1863—1867). Здесь, общаясь с прогрессивно мыслящей гимназической молодежью, Ботев впервые проникается интересом к нелегальной печати, в частности к изданиям Герцена и Огарева. Однако глубокое знакомство с русскими писателями-классиками и с вольной русской печатью Христо Ботев приобретает лишь в последнее десятилетие своей жизни (1867—1876). Живя в Галаце и Бухаресте, он активно сотрудничает в газетах, издаваемых Любеном Каравеловым («Свобода» и «Независимость»), а в 1874—1875 гг. предпринимает издание собственной газеты «Знаме». В этот период ширятся связи Христо Ботева с русскими революционными эмигрантами (Н. К. Судзиловский и мн. др.). Болгарскому поэту-революционеру были, по-видимому, известны предпринимавшиеся в среде европейской революционной эмигра-

¹¹ Мы ограничимся здесь названием лишь трех работ: Воробьев Л. Христо Ботев. М., 1953; Шелудко Д. Руски и български литературни и идеологически извори на стихотворението «Борба» на Ботев. — Българско-съветска дружба. София, 1957, кн. 5; Велчев Велчо. Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX вв. София, 1974, с. 112—137.

ции планы по устройству побега Чернышевского из вилюйского заточения.¹² Будучи неутомимым пропагандистом романа «Что делать?», Ботев употребил немало усилий для того, чтобы разъяснить болгарскому читателю, что устроенный царизмом суд над Чернышевским был, по существу, противозаконной расправой с вождем крестьянской демократии. Наглядным подтверждением этой стороны деятельности Ботева является осуществленный им в 1875 г. перевод драмы Н. И. Костомарова «Кремучий Корд».¹³

В исследованиях, посвященных поэтическому наследию Христо Ботева, порою отмечалось, что «Делба» «перекликается» с посланием Огарева «Искандеру» (1855).¹⁴ Однако даже об отдаленном сходстве двух этих стихотворений можно говорить лишь с большой оговоркой. Достаточно привести последнюю строфу огаревского послания, которая в лексическом отношении больше, чем другие, сближается со стихотворением Христо Ботева, чтобы убедиться в этом.

Но все ж вперед! Быть может, нам дано
Прожить еще года в бесплодном этом споре,
И — как святыня глупая — одно
Для нас останется — безвыходное горе!¹⁵

Проникнутое рефлексией стихотворение Огарева и по содержанию, и по настроению очень далеко от революционной накаленности стихотворения Ботева. Как уже сказано, «Делба» Ботева имеет не одну точку соприкосновения с двумя стихотворениями Плещеева, возникшими в русле движения петрашевцев. По своей идейной устремленности, если мыслить русскими ассоциациями, оно сближается также с песенным творчеством и поэзией революционных народников. Ставя «Делбу» в ряд поэтических деклараций, существующих в мировой поэзии, мы найдем ей немного аналогий по этическому максимализму и гражданской напряженности. По силе и неотразимости производимого ею впечатления на демократически настроенного читателя «Делба» вообще не знает себе равных, ибо ее текст скреплен кровью поэта, органично воплощавшего в себе единство революционного слова и дела.

¹² См.: Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. М., 1951, с. 72—73, 191; Ср.: Струминский М. Я. Н. Г. Чернышевский в вилюйской ссылке. Якутск, 1939, с. 42.

¹³ См.: Шаблиовски Евгени. Христо Ботев и драмата на Костомаров «Кремучий Корд». — Език и литература. София, 1970, № 6, с. 43—62.

¹⁴ См.: Державин К. Н. Христо Ботев. М., 1962, с. 206.

¹⁵ Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. Большая серия «Библиотеки поэта». Л., 1956, с. 242.

К ВОПРОСУ ОБ АДАПТАЦИИ ПОЭЗИИ ФЕТА
ХУДОЖЕСТВЕННЫМ СОЗНАНИЕМ
КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX вв.

В конце XIX в. Фет был одним из весьма популярных в России поэтов. Популярность его стихов была своеобразна. С одной стороны, творчеством Фета интересовались молодые литераторы, утонченные профессионалы, которые специфически переосмыслили его. С другой стороны, поэзия Фета стала органичной частью художественного сознания весьма широкой публики.

Формальные особенности наследия Фета, оригинальное творчество которого состоит преимущественно из небольших, а зачастую совсем маленьких лирических стихотворений, сделали его поэтом не только читаемым, но и легко сохраняемым памятью многих читателей.

Можно привести примеры совершенно неожиданных проявлений «бытового» влияния Фета на художественное творчество современников. По существу, бессознательно переосмысливает, например, структуру стихотворения «Облаком волнистым» («Даль») крестьянский поэт-самоучка И. З. Суриков. В стихотворении «От деревьев тени», вспоминая о своем далеком друге, Суриков обращается к нему:

Где ты в это время,
Друг далекий мой?
Спишь ли на ночлеге,
Иль бредешь с сумой?

Пожалей о друге
В дальней стороне
И в тиши вечерней
Вспомни обо мне!¹

Речь идет, таким образом, о бедном страннике, крестьянине, ищущем заработка и питающемся подаянием. Этот пример говорит как о широте усвоения и даже бессознательности «примененный» структурных элементов поэзии Фета, так и о том, что «бытовое» усвоение искусства слова нельзя, по сути дела, отделить от процессов, происходивших в профессиональной литературе. В книге «В людях» М. Горький рассказывает о тех художественных впечатлениях, которые формировали в нем — мальчишке, брошенном на дно общества, сознательное неприятие «свинцовых мерзостей жизни», идеалы красоты и гуманности. В одном из эпизодов этой книги писатель свидетельствует, что слова из стихотворения Фета, впервые случайно услышанные им из уст непонятного ему интеллигентного и уже немолодого человека, помогли ему проникнуть в чужие переживания, вызвали у него

¹ Суриков И. З. и поэты-суриковцы. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. М.; Л., 1966, с. 113.

сочувствие к духовному миру незнакомца и к его преклонению перед красотой.

«Только песне нужна красота,
Красоте же — и песни не надо...

Мне очень понравились эти стихи, и почему-то стало жалко офицера», пишет М. Горький.²

Воздействие этих стихов, случайно услышанных через окно, можно было бы счесть за чисто бытовое, внелитературное, но мальчик-мастеровой, не имевший возможности получить систематическое образование, жадно ловил все, что могло «вымыть душу», «очистив ее от шелухи впечатлений нищей и горькой действительности», он искал слова, которые могли дать уверенность: «я не один на земле и — не пропаду!».³ К таким впечатлениям он отнес и впечатление от стихотворения Фета. Стихи Фета были усвоены Горьким во всей их лирической непосредственности, не как поэтическая декларация, а как проявление высшего чувства преклонения перед живой красотой.

Творческую переключку со стихотворением Фета «Узник» можно обнаружить в новелле В. Г. Короленко «Мгновение» (1900). Новелла Короленко повествует о бегстве заключенного — испанского инсургента из неприступной крепости. Предпочтя смертельную опасность прозябанию в камере, он подпиливает решетку и под прицелом пушек и ружей перешивает залив. Сходную ситуацию изобразил Фет в стихотворении «Узник», которого Короленко не мог не знать. Фет в обычной для него манере рисует «содержательное», особенное мгновение, момент, когда узник совершает свой побег. Почти не в тюрьме, но еще и не на воле, беглец испытывает душевный подъем, соответствующий этому великому мгновению:

Прибавилось духа,
Затихла тоска,
И слушает ухо,
И пилит рука.⁴

Таким образом, сходство рассказа Короленко и стихотворения Фета состоит в их основной идее еще в большей степени, чем в самой сюжетной ситуации. Фет, воспринимавший время в его дискретности, сделал сюжетом многих своих стихотворений изображение особенных моментов жизни природы и человека, моментов цветения и взрыва чувств. К числу таких стихотворений относится «Узник». Короленко в рассказе «Мгновение» вы-

² Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1951, т. 13, с. 352.

³ Там же, с. 357—358.

⁴ Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. Л., 1959, с. 256. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

разил подобную идею. В конце рассказа он сформулировал её следующим образом: «...не стоит ли один миг настоящей жизни целых годов прозябания!»⁵

До конца XIX в. Фет не имел прямых последователей в поэзии. Его поэтические картины, описания, сделанные им наблюдения над жизнью природы, некоторые излюбленные образы, интонации мелькали то у одного, то у другого поэта, но это не было следствием сознательной ориентации на художественную систему Фета. Такую ориентацию скорее можно заметить в прозе. Во второй половине XIX в. произошел значительный сдвиг в манере описания природы в прозаическом произведении.

В пейзажном творчестве А. Чехова сказывается то, что писатель создавал свои описания «после Фета». В «Чайке» Чехова Тригорин, считаящий своим призванием художественное изображение пейзажа, признается: «Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать». О самобытных приемах, которые «выработал» себе Тригорин и которые делают его описания подлинно художественными, другой герой «Чайки» говорит: «Тригорин выработал себе приемы <...> У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...»⁶

Метод лаконичного описания, воссоздания при помощи отдельных броских примет, как бы непосредственно воспринимаемых зрением, слухом или обонянием человека, широкой картины природы был для русской поэзии открыт и разработан Фетом. Чехов-пейзажист создал свой, оригинальный метод подобного описания в прозе. Чехов, как и Фет, придавал особое значение лаконизму, краткости, «экономичности» повествования. О себе Чехов заявлял с гордостью: «Умею кратко говорить о длинных вещах». Его рассказы, насыщенные содержанием, не только прямо выраженным, но и скрытым в подтексте, требовали особой техники художественных описаний.

Чехов, как и Фет, которому нужно было целую картину природы развернуть в стихотворении, состоящем из нескольких строк, при помощи многозначительных, броских и ярких деталей давал толчок читательской фантазии, активизировал ассоциации, воспоминания, способность читателя к умозаключению.

Творческие приемы Фета-психолога и пейзажиста были близки прозаикам-реалистам конца XIX в. Не только Чехов, но и другие прозаики, его современники, прежде всего Бунин, сближались с Фетом в манере разработки литературного пейзажа.

Однако в прозе воздействие Фета составляет лишь одну из многих струй в потоке традиций, принятых литературой XX столетия от великого XIX в. — века русского реализма. В поэзии

⁵ Короленко В. Г. Собр. соч. М., 1951, т. II, с. 398.

⁶ Чехов А. П. Сочинения. М., 1948, т. 11, с. 167 и 189.

импульсы, идущие от творчества Фета к писателям последующих поколений, тоже не были главными и определяющими, но, воспринятые с большим сопротивлением и более замедленно, чем в прозе, они были более разносторонни.

Русская поэзия второй половины XIX в. развивалась под знаком преимущественного влияния Некрасова. Произведения, проникнутые гражданским пафосом, гуманной скорбью о страданиях народа (поэты-народники, П. Якубович, И. Суриков, Л. Трефолов), или лирические «монологи» интеллигента, загубленного эпохой «безвременья» (С. Надсон), сильнее волновали и глубже затрагивали душу вечных читателей стихов — молодых людей, чем сдержанные, тонкие, требующие проникновения в смысл подтекста и обращенные в мир чисто лирических переживаний произведения Фета. Стихи Фета многие знали наизусть с детства, их пели как тексты романсов, но, когда студенты собирались на вечеринки, они декламировали Н. А. Некрасова, С. Я. Надсона, П. Ф. Якубовича и пели революционные песни П. Л. Лаврова, И. И. Гольц-Миллера, С. С. Синегуба, Г. А. Мачтета. Творчество этих поэтов, а не Фета определяло вкусы читателей в области поэзии.

В конце XIX в. изменение характера творчества Фета, обратившегося к философской лирике, и эволюция некоторых поэтов, отошедших от гражданских тем и сделавших содержанием своей поэзии идеалистическую философию и идеалистические философско-исторические концепции, создали предпосылки для сближения этих поэтов с Фетом.

Провозглашая Фета своим предшественником и учителем, философ и поэт Владимир Соловьев опирался на некоторые эстетические высказывания Фета, абсолютизируя их и рассматривая все творчество маститого писателя как выражение его резких, полемически заостренных высказываний. Так был создан получивший затем широкое распространение миф о Фете как воплощении поэтической отрешенности от современности, человеку, органически не воспринимающему категорию времени и обращенном непосредственно к вечному. Проявление подсознательной сферы человеческой психики, выражение экстатической, высокой любви в женщине и ощущение красоты природы, образов, объединяющих «чувство тайного смысла и природной и человеческой жизни»,⁷ — вот, по мнению Вл. Соловьева, содержание поэзии А. Фета. Такое толкование творчества Фета отрывало его от живой почвы, от реального психологизма и непосредственного наблюдения природы и превращало образы поэзии Фета в символические отражения «вечных сущностей», а изображение им любви, действительно пережитой, трагической и не побеждаемой никакой философской мудростью, — в поэзию поклонения вечной женственности.

⁷ Соловьев В. С. Собр. соч. СПб., т. VI, с. 235.

Символистам, стремившимся «от непосредственных образов, прекрасных в своем самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности»,⁸ было близко такое понимание творчества Фета. В качестве одного из предшественников своего поэтического метода они указывали на Фета, переосмысляя образы его философской и любовной лирики в соответствии с собственным творческим методом как поэтические иносказания, символы.

Поздняя философская лирика Фета давала для подобного переосмысления больше материала, чем его стихотворение непосредственно лирические и стихи о природе. Самая философичность поздних стихов поэта, значение в них логических концепций, часто выраженных патетически, насыщенность этих стихотворений образами, персонифицирующими отвлеченные понятия, а также использование в них эмоционально и семантически постоянных образов-сигналов (ничтожество, смерть, бог, небо, звезды, заря) делали их близкими поэтами конца века, которые вместе с тем полностью отвлекались от лирической конкретности этих произведений и целиком подменяли их психологический подтекст символическим иносказанием.⁹ Даже название поздних сборников Фета «Вечерние огни» могло быть воспринято как символический образ, воплощающий идею музы «заката» и вечных огней поэзии. Заглавие последних сборников Фета содержало центральный образ, родственный образом стихотворений, включенных в сборники, и объединяющий эти стихотворения биографически, тематически и эмоционально как бы в особый цикл. Сборники, в заглавии которых стоит символический образ, выражающий богатство лирических мотивов стихотворений и раскрывающий принцип их объединения, получили распространение в конце XIX—начале XX в. Название «Вечерние огни» содержало само по себе и характеристику личности автора (человека, переживающего вечер своей жизни), и определение места стихов сборника в жизни автора (огни, которые зажглись вечером, — позднее творчество). Автобиографический принцип положен в основу объединения сборников А. Белого и В. Брюсова, и этим сборникам тоже даны поэтические названия-символы. В заметке «Вместо предисловия», предпосланной сборнику А. Белого «Урна», поэт устанавливает через семантику заглавий своих сборников («Золото в лазури», «Пепел», «Урна») соотношение их с периодами, этапами своего нравственно-философского развития. Циклы другого поэта — Брюсова отмечают периоды его внутреннего развития, смену духовных интересов.¹⁰

⁸ Бальмонт К. Д. Горные вершины. М., 1904, кн. 1, с. 94.

⁹ Об усилении в позднем творчестве Фета моментов символической интерпретации поэтических тем см.: Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974, с. 127—129.

¹⁰ См.: Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд. Л., 1974, с. 258—259.

Влияние Фета ощущается уже в раннем цикле А. Блока: «Стихи о Прекрасной даме». Отмечая этот факт, исследователи вместе с тем справедливо указывают, что здесь уже ярко проявилось глубокое переосмысление, которому подвергались «фетовские» элементы и мотивы в творчестве Блока, «абстрагировавшего» их от конкретного жизненного контекста и придававшего им обобщенно символическое звучание. Стихи молодого Блока, в отличие от стихов Фета, иносказательны. В «Стихах о Прекрасной даме» вырабатываются устойчивые словесные символы, которые имеют значение для творчества Блока в целом и вносятся в каждый его новый поэтический текст.¹¹ Смысл их не в изображении реального предмета, а в сигналах о его особом, символическом значении.¹²

В таком направлении Блок переосмыслил впоследствии и слова Фета «За гранью прошлых лет», которые сделал заглавием своей поздней книги. Поясняя, что заглавие «За гранью прошлых лет» заимствовано им из стихов Фета, Блок утверждал, что эти стихи Фета были для него «путеводной звездой».

Блок неизменно высоко ценил и любил поэзию Фета. В молодые годы он считал для себя высшей похвалой сравнение своего творчества с поэзией Фета.¹³ Став знаменитым писателем, он продолжает читать и изучать Фета. 8 декабря 1919 г. Блок заносит в записную книжку, что занимается Фетом. Принадлежавшее Блоку Полное собрание сочинений Фета (в настоящее время хранится в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) АН СССР) испещрено пометами, нанесенными рукой Блока. Здесь и подчеркивание названий произведений в оглавлении, и разнородные значки — более чем десятки видов, которыми помечены стихи, и подчеркивания отдельных удачных и неудачных выражений, и заметки на полях, и полемика с Б. В. Никольским, редактировавшим издание. Так, на полях вступительной статьи Б. В. Никольского в 1 томе против утверждения автора: «огромное множество его стихотворений не стоит в связи не только ни с какими определенными событиями общественной жизни или личной биографии автора, но могло бы быть написано в любом веке, в любой стране» Блок возражает: «О нет!»

Характерно, что решительное сопротивление Блока вызывало произвольное образование Б. В. Никольским цикла «Сердце», которого никогда не было в прижизненных изданиях Фета.

¹¹ Там же, с. 267—268.

¹² Об усвоении и переосмыслении традиций Фета молодым Блоком см.: Лагунов А. А. Фет в творчестве раннего Александра Блока. — В кн.: Русская литература XX в. Ставрополь, 1973, с. 45—61.

¹³ См.: Менделеева Л. Д. Три эпизода из воспоминаний об Александре Блоке. Публикация В. Н. Орлова. — «Дефь поэзии 1965», Л., 1965, с. 317.

Сам Блок придавал особенное значение циклам, и в некоторых его циклах образ, вокруг которого объединяются стихи, обнаруживает родственную близость к центральным образам стихотворных циклов Фета. Так, «Снежная маска» близка к «Снегам», а «Соловьиный сад» к «Соловью и розе» Фета. Многие образы Фета были сознательно подхвачены Блоком и возведены в высокие, а иногда и мистические символы. Так, образы поэмы «Соловей и роза» и выражение «радость страданья» из стихотворения «Муза» (1887), характерное для поздней лирики Фета, вошли именно в значения символов в драму Блока «Роза и крест». В своем экземпляре сочинений Фета в стихотворении «Завтра — я не различаю» Блок подчеркнул слова: «круг благоуханный», а в стихотворении «Почему» — «круг благовоный». Он обратил внимание на этот излюбленный Фетом образ и ввел его в свои стихи, употребив в значении, весьма близком к тому, которое придавал ему Фет, т. е. в значении сферы влияния, «притяжения» женщины.

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг,
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг.¹⁴

Однако в стихотворении Блока главным стал не этот прямой смысл образа, не ощущение того, что человека окружает среда — сфера, испытывающая его влияние, а скрытая за этим ощущением цепь ассоциаций, связанных с символическим и даже мистическим истолкованием понятия «круг». Любопытно, что Блок дал свое истолкование стихотворения Фета «Узник», своеобразную художественную интерпретацию идеи которого мы находим у Короленко в рассказе «Мгновение». В отличие от Короленко, Блок почерпнул из этого стихотворения не идею величия и значительности мгновения свободы, а мысль об устремлении в вечность, символ мечты о приобщении к мировой гармонии.¹⁵

При всем различии художественных систем Блока и Фета¹⁶ следует заметить, что Блок, более чем другие символисты склонный к психологизму и более глубоко усвоивший традиции критического реализма XIX в., воспринимал поэзию Фета органичнее и объективнее учитывал ее достижения, чем многие современные ему поэты. Он не ограничивался философской лирикой поэта. Ему оказалось близким умение Фета проникать в еле заметные признаки «течения» процессов жизни природы в целом и вместе с тем ощущать общий поэтический колорит природы того или иного края. Фет открыл перед последующими поэтами

¹⁴ Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1960, т. 2, с. 354.

¹⁵ См.: Там же, т. 7, с. 37.

¹⁶ См.: Громов П. Блок, его предшественники и современники. Л., 1966, с. 18—31.

возможность усложнения внутренних ассоциаций, психологических ходов, которые угадываются читателем, подтекста, и Блок пошел по этому пути, развив и чрезвычайно обогатив возможности поэзии, лишь приоткрытые Фетом, усложнив ее художественный язык.

Фет, по преимуществу поэт деревни, сельского простора, равнин, окаймленных лесом на горизонте, в стихотворениях, изображающих город, передавал острое ощущение тесноты, ограниченности пространства. Взор его особенно охотно скользил по крышам домов, увиденных из высокого окна или с балкона (см., например, стихотворения: «Ночью как-то вольнее дышать мне», 1842, «Был чудный майский день в Москве», 1857). В стихотворении «Ревель» (1855) изображение города дается глазами наблюдателя, стоящего на мостовой. Горизонт для него ограничен узкими переулками средневекового города. Теснота города в этом стихотворении становится метафорой ограниченности, замкнутости жизни человека, от которой его освобождает искусство, музыка. Поэтические мотивы стихотворения «Ревель» — театр, город, музыка, образ блестящего в вышине освещенного балкона. Все эти элементы, из которых слагается лирическая концепция, близки Блоку, но поэт XX в. обращает особое внимание и отмечает в тексте Фета подчеркиванием строки, содержащие выразительный, остро подмеченный реальный штрих, передающий ощущение стесненности:

«... Над тесным переулком
Как речка блещет небеса...»

Он ценит не столько символические или метафорические аспекты поэзии Фета, сколько пронизательный взгляд поэта-реалиста, «соглядатая» природы. Здесь особенно ощутим Блок, «наследник XIX в.» русской литературы, перед которым стояла задача переосмыслить поэтический стиль XIX в., заставить его «служить иному времени».¹⁷

Блок любил конкретные, живые поэтические ассоциации Фета и отмечал их значение для дальнейшего развития поэзии. В первом четверостишии стихотворения «У камина» он подчеркнул третий-четвертый стихи и на полях пометил: «Отсюда А. Белый»:

Тускнеют угли. В полумраке
Прозрачный вьется огонек,
Так плещет на багряном маке
Крылом лазурным мотылек.

Блоку были психологически близки образы русских Гамлета и Офелии, созданные Фетом. «В четырех стихотворениях „К Офелии“ Фет, явно сближая Шекспира с современностью (это уже

¹⁷ См.: Гинзбург Л. О лирике, с. 255, 260.

не одна поэтическая, но и философская и культурная заслуга), воплощает свою женственную мечту в чужой образ и тем покояет этот образ и своему гению»,¹⁸ утверждал он. Блок и сам создал образ поэтического Гамлета — Гамлета, ощущающего свою трагическую связь с историей.

Блоку были понятны меланхолические настроения Фета, отражающие глубокий трагизм неподвижной жизни:

Не ворчи, мой кот-мурлыка,
В неподвижном полусне:
Без тебя темно и дико
 В нашей стороне.
Без тебя все та же печка,
Те же окна, как вчера,
Те же двери, та же свечка,
 И опять хандра...

(249—250)

Однако, если Фет передавал здесь трагическое ощущение смеяющихся друг друга бессодержательных дней (время, которое не время), Блок чувствовал трагизм уходящих десятилетий (эпохи безвременья):

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет...¹⁹

Перечисление предметов, каждый из которых воплощает в себе определенную среду, создает в стихотворении Блока, как и у Фета, картину «вневременного» вечного состояния мира, окружающего человека. У обоих поэтов такое изображение среды отражает не отрицание времени (как иногда писали о Фете), а болезненное ощущение его остановки как кошмара. В отличие от Фета, Блок воспринимал время как категорию историческую. Неподвижность для него была не просто образом смерти, а образом, пусть и временного, «замирания», болезненной остановки общественного развития. Вспомним его поэму «Возмездие», где реакция 80-х гг. изображена как время насильственного и тягостного гипнотического сна страны.

Поэтический мир Блока был не замкнут во времени и пространстве. Он овеялся ветрами истории. Воспринимая Фета как художника, философичность и импрессионизм которого предвещает символизм в поэзии, Блок, вместе с тем, ценил точность его психологических наблюдений и остро ощущал его поэтическую взволнованность, устремленность в мечту, неудовлетворенность сущим.

¹⁸ Блок А. Собр. соч., т. 7, с. 35.

¹⁹ Там же, т. 3, с. 37.

Блок ценил и звуковую сторону поэзии Фета, ее эвфонию. Для Блока, как и для Фета, проблема звука в поэзии была философской проблемой, являлась частью вопроса о путях разрушения одиночества человека и о высоком призвании искусства.

Осмысление поэтического наследия Фета играло важную роль в развитии всей поэзии XX в.

Поэт-трибун В. Маяковский по своим творческим принципам был антиподом Фета. Как убежденный урбанист, он утверждал, что «бог города на пашни рушит, мешая слово», и давал понять, что век поэзии сельской тиши, замкнутого патриархального дома и гармонического слияния человека с природой закончен. Поэт считал, что сама эпоха, сама современная жизнь требуют иных образов, иных звуков, нежели идеальные гармонические звучания Фета. Она должна быть «положена» не на флейты, а на литавры. Маяковский упрекал Фета то в «избранности», красивой изысканности его образов, то в искусственном подборе звуков, составляющих музыку стиха. Иначе и не могло быть: мир поэзии Фета для Маяковского — антимир. Однако поэт, хотя и восклицал, что ему «надоело», но признавался, что в уединении, в своей комнате, он погружается в стихи Фета, Тютчева, И. Анненского.²⁰ Таким образом, Фет был для него тоже предшественником, правда, предшественником, с которым он вел спор.

То, что Маяковскому представлялось в творчестве Фета архаическим и обреченным, было близко другим поэтам, современникам Маяковского и продолжало свою жизнь, несмотря на огромный успех творчества самого Маяковского, создавшего целую эпоху в поэзии.

Сергей Есенин — поэт, воспринимавший современный урбанистический быт трагически и воспевавший деревню и природу, в своих стихах по-своему преломлял традиции поэзии Фета. Он, как и Фет, создает образ родины через поэтические картины родной деревни и родного дома. Правда, конкретно социальное наполнение поэзии Есенина (поэта избы, крестьянского быта) и Фета различно. Отличаются и лексика их поэтического языка, и принципы звуковой и интонационной организации стиха (Есенин ориентирован на фольклорные традиции), но приверженность к красоте исконно русской неяркой природы, умение видеть эту красоту в будничной, окружающей человека обстановке, простота и непосредственность лирического самовыражения роднят обоих поэтов. Есть у Есенина и прямые заимствования из стихов Фета. Так, например, известное стихотворение Есенина «Береза» является своеобразным перепевом стихотворения Фета «Печальная береза у моего окна».

Можно отметить еще одну интересную черту сходства между поэзией Есенина и Фета. Есенин, как и Фет, делает иногда фоном своих стихов о русской природе и русской деревне восточ-

²⁰ Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1955, т. 1, с. 112.

ные стихи, рисующие страсть сильных и цельных южных натур, и сопоставляет ее с любовью «сына севера» (цикл «Персидские мотивы» — у Есенина, «Подражание восточному» — у Фета).

Совсем другие стороны поэзии Фета оказались внутренне близки Анне Ахматовой. Оригинальной особенностью творчества Фета было то, что он написал много своих стихотворений как бы от женского лица. Впоследствии и Блок писал стихи от лица лирической героини. Глубокое проникновение Фета в духовный мир женщины сделало многие его стихи интимно близкими поэтессам, которые находили в его поэзии своеобразную трактовку их собственного лирического облика.

Некоторые аспекты отношения Фета к своему литературному призванию предвещали отношение А. Ахматовой к поэтическому труду. Сочетание высокой литературной культуры, погруженности в мир искусства с простотой, правдой и суровой откровенностью выражения чувства, строгая избирательность художественных средств и афористическая краткость — все эти черты творчества Фета оказались близки Ахматовой. Определенное, которое Фет дал в своем первом сборнике музе — «простотой овеянная Муза», применимо и к Музе Ахматовой. Оба поэта исполнены также сознания высокого и непреходящего значения поэзии. Показательно в этом отношении сходство стихотворений Фета «Музе» (1882) и «Муза» (1924) Ахматовой. Стихотворения эти близки по своей образной структуре. И Фет, и Ахматова видят свою музу простой, пастушески скромной, но вместе с тем вознесенной в мир строгого величия, требующего самоотверженного служения и жертв. Оба стихотворения начинаются с изображения прихода скромной гостьи — музы к поэту и кончаются апофеозом ее величия:

У Фета:

Пришла и села. Счастлив и тревожен,
Ласкательный твой повторяю стих;
И если дар мой пред тобой ничтожен,
То ревностью не ниже я других...

(301)

У Ахматовой:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».²¹

²¹ Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. Л., 1976, с. 183—184.

Ахматова принадлежала к числу тех поэтов, которые в начале XX в. хотели противопоставить поэтике символизма, ухода от реальности в абстракцию, от предметного образа в сферу «сущностей» и отвлечений такую художественную систему, которая строилась бы на реабилитацию живого мира, реальных предметов, пластических форм.²² Она сознательно вернулась к традициям антологической лирики и развивала их. Воспевая в изящных, классически законченных и насыщенных образами реального быта антологических миниатюрах царскосельские дубравы и пруды, рисуя моменты поэтической задумчивости и описывая произведения пластического искусства, она ориентировалась прежде всего на Пушкина, но поэсса не могла игнорировать этап, пройденный антологическим жанром и в творчестве Фета. Так, например, стихотворение Ахматовой «Царскосельская статуя» является откликом на антологическое четверостишие Пушкина под тем же названием и посвященное той же скульптуре, что и стихотворение Ахматовой. Поэтесса прямо обращается к Пушкину в своем стихотворении. Однако по своей поэтической идее «Царскосельская статуя» (1916) Ахматовой более похожа на «Диану» Фета (1847), чем на стихотворение Пушкина. Поэтесса рисует статую, как и Фет, в окружении живой и трепещущей природы, освещенную лучами солнца, на берегу пруда. Она передает свои чувства — восхищение ее красотой и «смутный страх» перед этой вечно юной «девушкой», духовное и физическое бессмертие которой необъяснимо.

Стихотворение Ахматовой «Царскосельская статуя», как и «Диана» Фета, посвящено раздумьям о сущности искусства, о таинственном «серединном» положении произведений пластического искусства между миром живых существ, подвижных, изменчивых и смертных, и косным миром неподвижной и вечной, но мертвой природы, камня, металла. Оба поэта наделяют статую двойными атрибутами — свойствами вещи и живого существа.

Фет следующим образом описывает статую Дианы:

«... С продолговатыми, бесцветными очами
Высоко поднялось открытое чело, —
Его недвижностью вниманье облегло...
Внимала чуткая и каменная дева»

(с. 227)

А. Ахматова так изображает царскосельскую статую девы с урной:

«... Поджав незабнувшие ноги,
На камне северном она
Сидит и смотрит на дороги».

²² См.: Жирмунский В. М. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 112—121.

Мысль о «парадоксальной» природе произведений искусства, которые внушают живое сочувствие живым людям, вступают с ними в «контакт», возбуждая любовь, восхищение, страх, но в то же время сохраняют связь с миром холодных и вечных бесчувственных вещей, оба поэта выразили, соединяя в своем описании внешне противоположные и взаимоисключающие черты. У Фета каменное чело статуи «поднялось», а ее неподвижность объяснена напряженным вниманием, с которым скульптура слушает жизнь. Она чуткая и в то же время каменная. У Ахматовой статуя — это девушка, поджавшая ноги, которые почему-то не зябнут. Она тоже может смотреть, чувствовать, возбуждать ревность. Последние строки стихотворения Ахматовой:

«Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнаженной»²³

никак не вяжутся с антологическим стилем Пушкина, но зато очень близки к поэтике Фета, поэтике внутренней парадоксальности, выявления противоречивости предметов и чувств (выражения «весело грустить» и «нарядно обнаженной» звучат как цитаты из Фета).

Ахматова создает цикл из двух стихотворений «Читая Гамлета» (1909). В них возникает образ «гамлетической» сильной Офелии: она противопоставляет себя Гамлету и «присваивает» себе его афоризмы. Эта Офелия далека от Офелии Фета, но самый факт перевоплощения поэтессы в Офелию знаменателен. Нельзя утверждать, что здесь мы имеем дело с подражанием, но нельзя и отрицать сам факт определенного влияния в данном случае Фета на Ахматову.

Образ Ивы, символ одинокой женской души и печальной северной родины, который возник в стихотворении Фета «К Офелии», стал излюбленным образом Ахматовой. Внутренне конфликтный, «смятенный» мир своего лирического «я» поэтесса сопоставляла с красотой гармонического «пушкинского» идеала человека, и это сопоставление снимало субъективность, «болезненность» ее эмоций, придавало им характер строгой поэтической просветленности.

Творческая установка на простоту и скромность выражения сложных чувств делала Ахматову наследницей Фета в разработке короткого лирического стихотворения, обогащенного сложным подтекстом и различными ассоциациями.

Все это не значит, что Ахматова была последовательницей Фета в полном смысле слова, но и она — оригинальная поэтесса — обогатила свою художественную систему в результате творческого восприятия этого самобытного представителя русской поэзии XIX в., друга Тургенева и Толстого.

²³ А х м а т о в а А. Стихотворения и поэмы, с. 102.

ОБРАЗ ВРОНСКОГО
В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

(О литературном прототипе)

В работе о методологических проблемах литературоведения А. С. Бушмин предостерегает исследователей от чрезмерного увлечения поисками литературных аналогий и влияний. «Вмешательство живых сил, — пишет А. С. Бушмин, — является решающим фактором в творческом процессе. Поэтому исследователь прежде всего должен установить, что могла дать жизнь непосредственно, а затем, — что пришло от литературной традиции».¹ В этом плане большое значение имеет вопрос о прототипах литературных героев великих писателей-реалистов.

Творчество Л. Н. Толстого с этой стороны исследовано наиболее обстоятельно благодаря многочисленным записям, переписке жены писателя С. А. Толстой и мемуарам ее сестры Т. А. Кузьминской «Моя жизнь в Ясной Поляне». Т. А. Кузьминская рассказывает, как тщательно собирал материалы Л. Н. Толстой, готовясь к написанию романа «Анна Каренина», замысел которого относится к 1870 г. Н. К. Гудзий, исследовавший черновые редакции этого романа, раскрыл, как постепенно углублялись характеристики действующих лиц (Анны Карениной, Вронского, Кити, Каренина).² В первоначальной редакции Анна изображена некрасивой женщиной: у нее низкий лоб, короткий, почти вздернутый нос, чрезмерно полная фигура, настолько полная, «что еще немного, и она стала бы уродлива». Вместе с тем, «несмотря на некрасивую небольшую голову, нельзя было не признать ее привлекательною».³

В процессе дальнейшей работы над текстом Л. Н. Толстой устраняет ряд черт, принижающих Анну Каренину. В окончательной редакции, которая печаталась в «Русском вестнике» с 1873 по 1877 гг., внутренний облик Анны значительно трансформировался, при этом постоянно подчеркивалась и ее внешняя красота. В описании внешности Анны известную роль сыграло знакомство Л. Н. Толстого с дочерью Пушкина Марией Александровной Гартунг. Т. А. Кузьминская написала в своих записках о том, что Анна Каренина напоминает М. А. Гартунг

¹ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 173.

² Гудзий Н. К. «Анна Каренина». Черновые редакции и варианты. — В кн.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1939, т. 20, с. 580—584, с. 603—610.

³ Гудзий Н. К. Там же, с. 18—19.

«не характером, не жизнью, а наружностью. Толстой встретил ее в Туле в гостях у генерала Тулубьева... Меня познакомили с ней. Лев Николаевич еще сидел за столом. Я видела, как он пристально разглядывал её. Кто это? — спросил он, подходя ко мне. М-ме Гартунг, дочь поэта Пушкина. — Да-а- протянул он, — теперь я понимаю... Ты посмотри, какие у нее арабские завитки на затылке. Удивительно породистые».⁴

Некоторые черты семейной драмы Анны Карениной были основаны отчасти на истории супруги камергера С. М. Сухотина — Марии Алексеевны Сухотиной, которая с большим скандалом добилась развода и вышла замуж за С. А. Ладыженского. Трагическая судьба Анны подсказана Толстому действительным случаем, происшедшим в 1872 г. с Анной Степановной Пироговой, любовницей соседа Толстого по имению — А. Н. Бибикова, который покинул ее. Не будучи в состоянии справиться с постигшим ее горем, А. С. Пирогова бросилась под товарный поезд. Л. Н. Толстой сам видел изуродованный труп самоубийцы и получил от этого очень тяжелое впечатление, о чем записала в своем дневнике С. А. Толстая.⁵

Таким образом, даже на этом примере видно, что реальные факты действительности непременно входили в роман, но в преобразованной форме, подчиняясь творческой концепции великого писателя.

К настоящему времени в исследовательской литературе составлено представление о прототипах основных героев романа «Анна Каренина»: Левин — Лев Николаевич Толстой; А. А. Каренин — Сергей Михайлович Сухотин; Стива Облонский — Василий Степанович Перфильев, уездный предводитель дворянства; Николай Левин — брат Л. Н. Толстого — Дмитрий Николаевич; князь Щербацкий — князь Сергей Александрович Щербатов.

В этой, достаточно многочисленной, галерее не назван граф Алексей Вронский.

Кто же был прототипом этого литературного образа, занимающего видное место в романе «Анна Каренина»? Работа над образом Вронского первоначально выразилась в значительных изменениях, внесенных Л. Н. Толстым в ранние варианты романа. Если в образе Анны Карениной Л. Н. Толстой постоянно усложнял и обогащал внутренний мир своей героини, то по мере развития работы над романом наметилось известное снижение образа Вронского.⁶ В ранних вариантах особенно подчеркивается обаятельность Вронского, моцартианское начало его характера. В поздних редакциях Л. Н. Толстой не скрывает известной жестокости Вронского, его сословной надменности и тщательно маскируемого им честолюбия.

⁴ Кузьминская Т. А. Моя жизнь в Ясной Поляне. Тула, 1958, с. 464—465.

⁵ Дневники Софии Андреевны Толстой, 1860—1891. М., 1928, с. 44—45.

⁶ Гудзий Н. К. Там же, с. 603—604.

Проследим в самых кратких чертах характеристику и отчасти биографию Вронского, как она вырисовывается в романе. Первое знакомство читателя с Вронским происходит в доме князя Шербацкого: «Вронский был невысокий, плотно сложенный брюнет, с добродушно-красивым, чрезвычайно спокойным и твердым лицом. В его лице и фигуре, от коротко обстриженных черных волос... до широкого с иголочки нового мундира, все было просто и вместе с тем изящно».⁷ Стива Облонский говорит о нем: «Вронский — это один из сыновей графа Кирилла Ивановича Вронского и один из самых лучших образцов золоченой молодежи петербургской. Я его узнал в Твери, когда я там служил, а он приезжал на рекрутский набор. Страшно богат, красив, большие связи, флигель-адъютант и вместе с тем — очень милый, добрый малый. Но более, чем просто добрый малый. Как я его узнал здесь, он и образован и очень умен; это человек, который далеко пойдет» (18, 43).

Л. Н. Толстой подробно рассказывает о жизни Вронского до его встречи с Анной Карениной: «Вронский никогда не знал семейной жизни. Мать его была в молодости блестящая светская женщина... Отца своего он почти не помнил и был воспитан в Пажеском корпусе. Выйдя очень молодым блестящим офицером, он сразу попал в колею богатых, петербургских военных» (18, 61).

Источником богатства Алексея Вронского служило «огромное отцовское состояние, приносившее одно до двухсот тысяч годового дохода». Оно было «нераздельно между братьями. В то время как старший брат женился, имея кучу долгов, на княгине Варе Чирковой, дочери декабриста, безо всякого состояния, Алексей уступил старшему брату весь доход с имений отца... Мать, имевшая свое отдельное состояние, кроме выговоренных двадцати пяти тысяч, давала ежегодно Алексею еще тысяч двадцать, и Алексей проживал их все» (18, 320).

Характеризуя внутренний облик Вронского, охваченного глубокой любовью к Анне, Толстой писал: «Честолюбие была старинная мечта его детства и юности, мечта, в которой он себе не признавался, но которая была так сильна, что и теперь эта страсть боролась с его любовью» (18, 323). Разлад внешнего поведения и внутренних побуждений героя отмечен Толстым в короткой, но очень выразительной фразе: «Вронский, несмотря на свою легкомысленную с виду светскую жизнь, был человек, ненавидевший беспорядок» (18, 319).

На протяжении времени, которое проходит в романе, Вронский был произведен в полковники и вышел в отставку, собираясь поехать в Ташкент (18, 374).

⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934, т. 18, с. 55. (Далее том и страницы указаны в тексте).

Обратим внимание еще на одну деталь, к которой привлекает наше внимание Л. Н. Толстой — это отношение Вронского к матери, которая вырастила двух сыновей, рано лишившихся отца. В период своего увлечения Кити Шербацкой, Вронский сказал ей, «что они, оба брата, так привыкли во всем подчиняться своей матери, что никогда не решатся предпринимать что-нибудь важное, не посоветовавшись с ней» (18, 49). До встречи с Анной Карениной Вронский путешествовал по Италии с матерью; мать провожала его в последний путь, когда он ехал в добровольческую армию в Сербию летом 1876 г.

Во внешнем облике Вронского, кроме его крепких сплошных белых зубов, следует отметить одну деталь, оставшуюся незамеченной при современных театральных постановках «Анны Карениной» и экранизации романа. Алексей Вронский носил бороду и усы (что было обязательным для офицера-кавалериста). Приведем цитаты из романа: «Запах брильянтина от его усов казался ему особенно приятным на этом свежем воздухе» (18, 331). «И, закручивая медленным движением усы, он встал от стола и прошелся по комнате» (18, 324). «Ну, я очень рад. А ты здорова? — сказал он, отерев платком мокрую бороду и целуя ее руку» (19, 244).

Кто же был прототипом Алексея Вронского?

Однозначный ответ на этот вопрос, очевидно, не может быть дан по причинам, о которых говорил сам Л. Н. Толстой: «Я бы очень сожалел, — писал великий художник, — ежели бы сходство вымысленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описывать то или другое действительное лицо... Нужно наблюдать много однородных людей, чтобы создать один определенный тип».⁸

Один из «однородных людей», жизнь которого нашла отражение в художественном образе Алексея Вронского, — полковник Николай Николаевич Раевский, внук героя Отечественной войны 1812 г. генерала Николая Николаевича Раевского. Отцом полковника Н. Н. Раевского был второй сын генерала Н. Н. Раевского — генерал-лейтенант Н. Н. Раевский (1801—1843 гг.), женатый на Анне Михайловне Бороздиной (1819—1883 гг.), красивой, знатной и образованной женщине. Генерал-лейтенант Н. Н. Раевский рано умер, оставив малолетними двух сыновей: Николая — четырех лет и Михаила — двух лет. Обоих сыновей воспитала мать, пользовавшаяся у них громадным и непрекращаемым авторитетом. Николай и Михаил Раевские учились в Московском пансионе, а затем в Московском университете на физико-математическом факультете (1858—1862). Перед поступлением в университет Николай Раевский с лечебной целью путешествовал с матерью по Италии.

⁸ Мошин А. Н. Ясная Поляна и Васильевка. СПб., 1904, с. 30—31.

Еще в студенческие годы Н. Н. Раевский увлекался литературой. Он серьезно занимался в кружке И. С. Аксакова историей славянских стран. Оба брата после окончания университета поступили в гусарский гвардейский полк. Михаил Николаевич Раевский вскоре женился на Марии Григорьевне Гагариной, сестре известного художника, и обзавелся многочисленной семьей: у него было четыре сына и шесть дочерей. Николай Николаевич Раевский с увлечением предавался разнообразной общественной деятельности. В 1867 г. он совершил поездку на Балканский полуостров с целью близкого ознакомления с жизнью славянских народов, изнывавших под гнетом Османской Турции. В 1870 г. Н. Н. Раевский уже в звании полковника оставил службу в гусарском полку, уехал в Ташкент, где принимал участие в военных действиях и в то же время с интересом изучал хлопководство и виноградарство на здешних землях.

События, связанные с участием Н. Н. Раевского в освободительной борьбе болгарского народа, наиболее полно можно представить, цитируя его письмо к матери, в котором он сообщил о своем решении вступить в русскую добровольческую армию. Важно отметить, что в предшествующую поездку на Балканы в 1867 г. Н. Н. Раевский наладил связь с болгарским комитетом, в котором вынашивались планы освобождения страны от многовекового османского господства. По-видимому, в контакте с болгарскими деятелями Н. Н. Раевским был разработан «Проект организации восстания на Балканском полуострове», копия которого в том же 1867 г. была передана им русскому послу в Константинополе Н. П. Игнатьеву. В архиве Раевских не сохранился сам «Проект» Н. Н. Раевского.⁹ Но копию этого «Проекта» автор данной статьи обнаружила в Государственном Историческом музее.¹⁰ «Проект» дает возможность более ясно представить роль Н. Н. Раевского в организации восстания болгарского народа против многовекового османского господства. «Проект» Н. Н. Раевского свидетельствует о серьезном изучении его автором исторических и политических условий, сложившихся на Балканском полуострове в конце 60-х гг. XIX в.

В письме к матери (А. М. Раевской) от 24.VI.1876 г. из Севастополя Н. Н. Раевский сообщает ей причины своего решения уехать волонтером (добровольцем) для участия в войне против турок: «Вспыхнувшее прошлой осенью восстание в Герцоговине обратило вновь мое внимание на вопрос об освобождении турецких христиан, — вопрос, так давно и сильно интересующий меня. . . Вслед за Герцоговинским восстанием вспыхнуло восстание в Боснии, началось волнение в Сербии и Болгарии, — и вот в последних числах января явился ко мне в Севастополь упол-

⁹ Архив Раевских. Пгр., 1915, т. V, с. 483, прим. 1.

¹⁰ Государственный исторический музей, ф. 208, ед. хр. 17, лл. 1—4.

номоченный от Болгарских комитетов с приглашением принять участие в предстоящем скоро восстании болгар против турок.

Такое неожиданное приглашение доказало мне, что прошлая моя деятельность в пользу Болгарского дела не прошла бесследно, что болгары не забыли моей поездки в Бухарест в 1867 г., хотя с тех пор прошло уже девять лет, и что в решительную минуту они рассчитывают видеть меня опять в своей среде».¹¹

В июле 1876 г. Н. Н. Раевский выехал из Одессы. 5 августа он писал уже матери из Белграда о вступлении в звании полковника в русскую добровольческую армию генерала М. Г. Черняева. В последующие дни он принимает участие в сражениях на берегу Южной Моравы. 20 августа турецкая армия, на стороне которой было численное превосходство, перешла в наступление. На защиту Горного Андрица был послан со своим отрядом полковник Н. Н. Раевский. Правое крыло турецкой армии было разбито. Но 21 августа 1876 г. в бою был смертельно ранен Н. Н. Раевский. Тело его перевезли в Россию. Он похоронен в семейной усыпальнице рядом с дедом, прославленным героем Отечественной войны 1812 г. генералом Н. Н. Раевским. (Ныне это музей Н. Н. Раевского в селе Разумовка Кировоградской области Украинской ССР).¹²

В романе «Анна Каренина» Вронский, как мы помним, последний раз появляется на его страницах летом 1876 г. В разговоре с Сергеем Ивановичем Кознышевым на вокзале Вронский говорит: «Я, как человек, тем хорош, что жизнь для меня ничего не стоит. А что физической энергии во мне довольно, чтобы врубиться в каре и смять или лечь, — это я знаю» (19, 361).

Н. Н. Раевский «смял» правое крыло турецкой армии и «лег» на поле битвы.

Может ли быть случайным такое удивительное сходство биографий? Вспомним, что последняя, восьмая, часть романа «Анна Каренина» вышла отдельным изданием в 1877 г.,¹³ когда известие о гибели полковника Н. Н. Раевского было уже опубликовано в ряде русских журналов.

Очевидно, что в то время, когда Л. Н. Толстой заканчивал работу над последней частью «Анны Карениной», он уже знал, что его герой — Алексей Вронский — погибнет на Балканах.

Но каким образом Л. Н. Толстой так подробно знал обстоятельства предшествующей жизни Н. Н. Раевского, его происхождение, имущественное и общественное положение, взаимоотношения с матерью и женатым братом, поездку в Ташкент, знакомство с Н. П. Игнатьевым (в романе он — Игнатов) и Яшвилем (в романе он — Яшвин)?

¹¹ Архив Раевских, т. V, с. 579—580.

¹² Дюмин В. Н. Усыпальница героя — памятник архитектуры. — Строительство и архитектура. Киев, 1968, с. 34—35.

¹³ Гудзий Н. К. История писания и печатания «Анны Карениной». — В кн.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 20, с. 641—642.

Ответ на этот вопрос может быть дан только с учетом творческой работы Л. Н. Толстого в годы, предшествующие написанию романа «Анна Каренина», и, отчасти, его родственных связей.

Матерью Л. Н. Толстого была Мария Николаевна Волконская (1790—1830 г.), единственная дочь князя Николая Сергеевича Волконского (1753—1821), женатого на княгине Екатерине Дмитриевне Трубецкой (1749—1799).¹⁴ Род князей Волконских к концу XVIII в. был чрезвычайно разветвлен. Родственники-Волконские поддерживали между собой семейные контакты. Семейству Н. И. Толстого — отца писателя — хорошо были известны тяжелые страдания, выпавшие на долю декабриста С. Г. Волконского и его жены М. Н. Волконской, дочери героя Отечественной войны генерала Н. Н. Раевского.

Известно, что в Дневнике Л. Н. Толстого за 1857 г. имеется запись, относящаяся к Александру Николаевичу Раевскому — старшему сыну генерала Н. Н. Раевского: «Раевский интересен».¹⁵ А. Н. Раевский (1795—1868) окончил Благородный пансион Московского университета и в 1810 г. был зачислен в Симбирский гренадерский полк. Принимал участие во многих сражениях Отечественной войны 1812 г. С 1813 г. был адъютантом М. С. Воронцова, а с 1826—1827 г. служил в Одессе при М. С. Воронцове чиновником особых поручений. Был привлечен к следствию по делу декабристов, как и его младший брат Н. Н. Раевский.

Не случайно поэтому, собирая материалы к роману «Декабристы», Л. Н. Толстой заинтересовался генералом Н. Н. Раевским и его сыновьями Александром и Николаем. В Записной книжке «А» сохранились следующие записи Л. Н. Толстого: «к Н. Н. Раевскому. 1816 в Семеновской полк и поступление в общество».¹⁶ «Н. Н. Раевский на Константиновой».¹⁷ Софья Алексеевна Константинова была внучкой М. В. Ломоносова. В 1794 г. она вышла замуж за Н. Н. Раевского.

В той же записной книжке, содержащей материалы к роману «Декабристы», помечено: «Раевский Н. Н. в Киеве. М (Ихил) Орлов начальник дивизии».¹⁸

Речь идет о Южном обществе декабристов. М. Ф. Орлов, женатый на дочери Н. Н. Раевского — Екатерине Николаевне, — видный деятель Южного общества, в 1825 г. был также привлечен к суду по делу декабристов.

¹⁴ Петров П. Н. История родов русского дворянства. СПб., 1886, т. 1, с. 157.

¹⁵ Толстой Л. Н. Дневники и записные книжки (1854—1857). — В кн.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1937, т. 47, с. 516.

¹⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 17, с. 452.

¹⁷ Там же, с. 455.

¹⁸ Там же, с. 462.

Замысел романа «Декабристы» оказался неосуществленным. С 1863 по 1869 г. Л. Н. Толстой положил, как он писал, «семь лет непрерывного и исключительного труда» на создание романа «Война и мир». Работа над национально-исторической эпопеей, посвященной Отечественной войне 1812 г., потребовала от Л. Н. Толстого изучения огромного исторического материала. В предисловии к первому изданию «Войны и мира» Л. Н. Толстой писал: «Везде, где в моем романе говорят и действуют исторические лица, я не выдумывал, а пользовался материалами, из которых у меня во время моей работы образовалась целая библиотека книг, заглавия которых я не нахожу надобным выписывать здесь, но на которые всегда могу сослаться».¹⁹

Исследователи систематизировали печатные источники Л. Н. Толстого, использованные им во время работы над «Войной и миром». Помимо «Истории государства российского» Н. М. Карамзина и «Русской истории» Н. Г. Устрялова, пометки и маргиналии Л. Н. Толстого имеются на 74 печатных книгах, относящихся к истории Отечественной войны 1812 г.²⁰ В списке книг, которыми пользовался Л. Н. Толстой, упоминаются труды крупных историков, таких, как книги А. И. Михайловского-Данилевского, М. Богдановича, Тьера, Ласкиза, записки участников Отечественной войны 1812 г. Д. В. Давыдова, С. Н. Глинки и др. В 1863 г. Л. Н. Толстой приходил к историку М. П. Погодину, обладавшему собранием рукописей по древней и новой истории, за материалами по 1812 г. Обращался он и в библиотеку А. Д. Черткова.

Следует отметить, что в списке книг и печатных материалов не имеется никаких сведений о Н. Н. Раевском, одном из виднейших участников Отечественной войны, героическая деятельность которого описана в романе «Война и мир».

Откуда же брал Л. Н. Толстой материалы для воссоздания образа генерала Н. Н. Раевского?

Исследователями уже отмечалось, что Л. Н. Толстой большое внимание уделял беседам с людьми, которые были участниками событий или же знали о них от надежных людей.

Кроме того, значительное место среди источников романа занимали еще не опубликованные к тому времени документы, полученные Л. Н. Толстым из архивов частных лиц.

Семья Раевских располагала превосходным архивом, который включал материалы о предках Раевских, начиная с конца XVII в. Обширный пласт документов относился к военной деятельности генерала Н. Н. Раевского, его сыновей и внуков.

В 1829 г. Н. Н. Раевский умер, и в первом номере «Литературной газеты» за 1830 г. была опубликована «Некрология ге-

¹⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1932, т. 11, с. 13.

²⁰ Зайденшпур Э. Е. История писания и печатания «Войны и мира». — В кн.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 16, с. 141—145.

нерала от кавалерии Н. Н. Раевского», вызвавшая замечания А. С. Пушкина, Д. В. Давыдова и сына Н. Н. Раевского — Александра Николаевича, который писал в 1838 г. Д. В. Давыдову: «Важность Смоленского дела пропущена и не понята всеми историками, кроме самого Наполеона».²¹ Пушкин отмечал: «С удивлением заметили мы непонятное упущение со стороны неизвестного некролога: он не упомянул о двух отроках, приведенных отцом на поля сражений в кровавом 1812-м году».²²

И в заметке А. С. Пушкина, и в письме А. Н. Раевского речь идет об одном и том же эпизоде из истории Отечественной войны 1812 г. — знаменитом сражении у села Салтыковка под Смоленском. Корпус генерала Н. Н. Раевского должен был удерживать здесь наполеоновскую армию под командованием маршала Даву, стремительно двигавшуюся по направлению к Москве, и тем самым дать возможность соединиться русским армиям Багратиона и Барклая. Французские войска во много раз численно превосходили корпус Н. Н. Раевского. И только героизм генерала, взявшего за руки двух своих сыновей, Александра и Николая, и бросившегося с ними в атаку, поднял моральный дух русской армии и позволил одержать победу над превосходящими силами противника.

К тому времени, когда Л. Н. Толстой начал работу над романом «Война и мир» (1863—1869 гг.), о военной деятельности генерала Н. Н. Раевского не было напечатано ни одной серьезной работы.²³ Не имеется их поэтому и в списке книг, которыми пользовался Л. Н. Толстой.²⁴ Между тем в романе достаточно подробно освещено сражение под Салтыковкой и героический поступок Н. Н. Раевского, о котором рассказал штабной офицер Николаю Ростову: «Я, граф, из штаба. Слышали подвиг Раевского? — И офицер рассказал подробности Салтыковского сражения, слышанные им в штабе.

Раевский вывел на плотину своих двух сыновей под страшный огонь и с ними рядом пошел в атаку».²⁵

Второй раз об этом же событии рассказано в письме Жюли Друбецкой из Москвы княжне Марии Болконской: «Вы слышали верно о героическом подвиге Раевского, обнявшего двух сыновей и сказавшего: „Погибну с ними, но не поколеблемся“».²⁶ В описании Бородинского сражения в «Войне и мире»

²¹ Архив Раевских. СПб., 1909, т. II, с. 499.

²² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М.; Л., 1949, т. VII, с. 94.

²³ Наиболее полная работа, посвященная Н. Н. Раевскому, написана в 1912 г. Изложение в ней доведено до 1807 г. См.: Генерал от кавалерии Николай Николаевич Раевский (историко-биографический очерк). Часть 1. Изд. П. М. Раевского. Сост. А. Т. Борисевич. СПб., 1912.

²⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., М., 1955, т. 16, с. 141—145.

²⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., М.; Л., 1932, т. 11, с. 55.

²⁶ Там же, с. 104.

приведено много живых подробностей о батарее Н. Н. Раевского и о личных привычках этого замечательного человека.

Очевидно, источником сведений Л. Н. Толстого явились документы из огромного архива Раевских, материалы которого в те годы еще не были опубликованы.²⁷ В доме Раевского хранилась гравюра, выполненная Карделли в 1812 г. В верхней половине гравюры помещено портретное изображение генерала Н. Н. Раевского; в нижней части — отражен тот эпизод битвы под Салтыковкой, когда генерал, взяв за руки своих сыновей: Александра (17-ти лет) и Николая (11 лет) выбегает на плотину. За ним в атаку идут русские солдаты. Именно этот эпизод оказался художественно запечатленным в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».

В предисловии к первому изданию романа, озаглавленном «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“», Л. Н. Толстой писал: «... рассказывали мне про Бородинское сражение многие живые, умные участники этого дела».²⁸ В числе этих людей безусловно был А. Н. Раевский, участник сражения под Салтыковкой и Бородинской битвы. А. Н. Раевский умер в Ницце в 1868 г., за год до окончания Л. Н. Толстым «Войны и мира».

Небезынтересно в этой связи отметить внимание к Л. Н. Толстому членов семьи Раевских, в том числе и интересующего нас, в данном случае Н. Н. Раевского, погибшего в 1876 г. за освобождение болгар от турецкого ига.

В годы обучения в Московском университете Н. Н. Раевский принимал деятельное участие в студенческой забастовке 1861 г. В то время им была сочинена сатирическая песня: «Как двенадцатого числа // Нас нелегка несла Просьбы подавать».²⁹ Эта песня является подражанием песне о Севастополе, сочиненной в 1855 г. при участии Л. Н. Толстого.³⁰ Контакты Л. Н. Толстого с семейством Раевских, как видно, начались еще до того, как в 1855 г. был опубликован его первый рассказ «Севастополь в декабре месяце», а в рукописи и устной передаче стала известна песня «Как восьмого сентября // Мы за веру, за царя // От француз ушли», связанная с именем Л. Н. Толстого.³¹

Таким образом очевидно, что Л. Н. Толстому была хорошо известна жизнь многих членов семейства Раевских и в те годы, когда он писал «Войну и мир», и позднее, когда он работал над «Анной Карениной». Полковник Н. Н. Раевский, умный и обра-

²⁷ Архив Раевских. Изд. П. М. Раевского. Ред. и прим. Б. Л. Модзалевского. СПб., 1908, т. I; СПб., 1909, т. II; СПб., 1910, т. III; СПб., 1912, т. IV; СПб., 1915, т. V.

²⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 16, с. 11.

²⁹ Архив Раевских. Т. V, с. 364—369.

³⁰ Бирюков П. И. Биография Льва Николаевича Толстого. М.; Пгр., 1923, т. 1, с. 118—121.

³¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1932, т. 4, с. 426.

зованный офицер, наследник большого семейного состояния, потомок известной и прославленной фамилии, которому предстояла блестящая карьера, погибший в сражении с турками за свободу болгарского народа, — явился одним из конкретных прототипов Алексея Вронского. Очевидно, что Л. Н. Толстой привнес в этот литературный образ черты и других «однородных людей», представителей блестящей офицерской молодежи 60—70-х гг. XIX в.

Безусловно, в художественно-обобщенном образе героя невозможно полное отождествление с литературным прототипом. В образе Вронского отразились и другие типические характеры этой эпохи. Но, кто бы не был еще назван, одним из основных прототипов Вронского остается Николай Николаевич Раевский, жизнь которого была хорошо известна Л. Н. Толстому. Она нашла воплощение в его гениальном романе «Анна Каренина», законченном осенью 1876 г., вскоре после известия о героической гибели Н. Н. Раевского на Балканах. В том же 1876 г. в печати появился литографированный портрет Н. Н. Раевского по рисунку В. Маковского. Н. Н. Раевский изображен в форме лейб-гвардии гусарского полка. Волевое, «твердое» лицо сильного человека обрамлено густой бородой и усами.

Сходство биографий и внешнего облика Вронского и Н. Н. Раевского очевидно.

Г. П. Бердников

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. ЧЕХОВА И СОВРЕМЕННЫЙ МИР

Всемирная слава к старшим современникам Чехова — Достоевскому и Толстому — пришла еще при их жизни. К Чехову лишь посмертно. Однако его международное признание так стремительно росло от десятилетия к десятилетию, что теперь Чехов во всем мире воспринимается в одном ряду с авторами и «Анны Карениной», и «Братьев Карамазовых». В этом смысле двадцатый век можно было бы с полным основанием назвать веком Чехова.

Столь бурный рост популярности чеховского творчества показывает, как глубоко был прав Лев Толстой, когда, назвав Чехова «художником жизни», тут же подчеркнул — главное достоинство чеховского творчества состоит в том, «что оно понятно и сродни не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще».¹ Зарубежные отклики на творчество Чехова прекрасно подтверждают это. Так, известный английский актер Пол Ско-

¹ Сергеев-Щенников П. Толстой и его современники. М., 1911, с. 226.

филд в 1963 году писал: «Чехов один из самых национальных писателей, характеры его героев чисто русские. Но проблемы, которые волнуют чеховских героев, и счастье и несчастье, и семейная жизнь, и испытания, — одинаковы у народов разных стран».²

Вместе с тем, за рубежом неоднократно подчеркивалось значение правды о России, о русских людях, которую поведал миру Чехов. «Наряду с Толстым, — писал в 1958 г. Клод Руа, — Чехов является, пожалуй, именно тем дореволюционным писателем, благодаря которому повсюду в мире стали лучше понимать и больше любить его народ. Чехов ... помогает нам понять и нынешнюю Россию. Путиями сердца Чехов дает нам почувствовать, насколько революция была необходима, что ее призывала вся живая, страдающая, мыслящая Россия. . .»³

Чехов действительно русский писатель в самом глубоком понимании этого определения. Не только в силу его любви к русскому человеку и русской природе, его поглощенности проблемами русской жизни. Чехов гениально выразил в своем творчестве важнейшую особенность русской прогрессивной общественной мысли — ее озабоченность коренными вопросами общественного бытия, затрагивающими кровные интересы не только русского, но и всякого человека без различия его национальной и расовой принадлежности.

Нередко, говоря о мировом значении творчества Чехова, исследователи обращают внимание на ту новую художественную форму, которой писатель обогатил мировую литературу. Нет сомнения, значение этого чеховского открытия велико. И это было отмечено уже Толстым.

И все же, характеризуя Чехова, Толстой прежде всего подчеркивал, что он «художник жизни». И Горький считал главным в творчестве Чехова такую глубокую правду жизни, которой до него не знала мировая литература, видел силу Чехова-художника в том, что «он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее».⁴

Художественные открытия Чехова неотделимы от чеховского «представления жизни», от того нового, что он сказал о русской действительности, а вместе с тем и о коренных проблемах человеческого бытия.

Предшественники и старшие современники Чехова, каждый по-своему, подвергли строй буржуазных отношений глубокой критике. Однако в своих раздумьях о настоящем и будущем России и Л. Толстой, и Г. Успенский, и Ф. Достоевский исходили из того, что Россия так или иначе сможет миновать путь

² Скофилд П. Искусство на все времена. — Литературная газета, 1968, 1 января, № 1, с. 8.

³ Литературное наследство. М., 1960, т. 68, с. 735.

⁴ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951, с. 124.

капиталистического развития со всеми теми бедами и страданиями, которые он несет человеку.

Чехов был первым русским писателем, который с неотразимой убедительностью показал, что буржуазные отношения уже прочно укоренились в России, пропитав все поры не только деловой, служебной, но и частной, семейной жизни. Вот почему он имел основание заявлять: «Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках, я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи».⁵

Эта мысль становится определяющей уже в раннем творчестве писателя.

В центре большинства юмористических рассказов Чехова хорошо знакомая русской литературе тех лет фигура так называемого «маленького человека», который по традиции изображался жертвой несправедливости, произвола и деспотизма. Однако у Чехова, казалось бы вопреки основе основ этой традиции, носителями несправедливости и зла оказывалась сама чиновничья мелюзга.

Каждый из таких рассказов и все они вместе рисовали удивительную картину человеческого бытия, не знающего ни дружеских, ни семейных, ни любовных уз, основу которого составляют отношения, чувства и эмоции, обусловленные социальной иерархией, созданными людьми фетишами — капиталом и чином.

Критика тех лет расценивала эти произведения как вопиющее нарушение демократических традиций русской литературы. Между тем, это был огромной важности шаг вперед в художественном постижении сущности господствующего строя, его глубокой враждебности человеку. Показанная Чеховым кровная связь холопства и деспотизма, картины жизни, основанные на причудливом сплетении этих уродливых начал буржуазно-помещичьего строя, — все это было новым словом в защиту человека, в защиту не только его прав, но и его человеческой природы, его человеческого естества.

Измену демократическим заветам критика усмотрела и в необычной тональности чеховских рассказов. Писатель говорил о явлениях ужасных, но при этом у него не было ни горькой иронии, ни сарказма, ни иных привычных форм авторской оценки изображаемого. Чехов смеялся, и это было осмыслено как проявление общественного безразличия, обескураживающей, заслуживающей строгого осуждения общественно-политической индифферентности писателя.

Между тем, может быть, ни в чем не проявился столь ярко глубочайший демократизм молодого писателя, его нравственное здоровье, его стихийный исторический оптимизм, как в этом

⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. В 20-ти т. М., 1949, т. 14, с. 177. Далее ссылки на это издание даются в тексте, где в скобках указываются том и страница.

смехе. Он лучше всего свидетельствовал, что изображаемые нравы представляются писателю явлением безусловно противоземным, нежизнеспособным и именно поэтому комичными в самом глубоком смысле этого слова.

Смешные рассказы Чехова были оплодотворены и его всепобеждающим, всеокрушающим юношеским оптимизмом, юношеской упоенностью своей правдой. И это также определило их неувядающую впечатляющую силу.

Изображаемые Чеховым явления частной и общественной жизни были действительно исторически обречены. Отсюда глубокая правдивость чеховских юморесок, которая позволяет человечеству, смеясь, расставаться со всем, что в них изображено, И все же рассказы эти ни в коей мере не исчерпывали правды жизни. Чехов и не остановился на достигнутом.

Постоянная неудовлетворенность писателя результатами своего творческого труда — несмотря на непреходящее значение свершенного — была следствием его неустанного стремления ко все более глубокому постижению действительности.

Уже в начале своего творческого пути Чехов написал немало произведений и иной тональности — грустных рассказов о превратности человеческих судеб. Они хорошо дополняли его юморески, подчеркивая гуманистический характер чеховского творчества в целом. Показывая в одних рассказах смехотворность мнимых переживаний, Чехов в других был полон сострадания к своим героям — тем, которые не утратили человечности.

Однако в этом жанре серьезные творческие успехи пришли к Чехову позже — лишь в середине восьмидесятых годов. В это время стали появляться лирические рассказы, глубоко оригинальные по форме и содержанию, новые и для русской и для мировой литературы, такие как «Егерь», «Горе», «Тоска», «Панихида», «Анюта» и др.

Как и раньше, Чехов рисует в них внешне ничем не выделяющихся простых людей. Однако они резко отличны от героев его юмористических рассказов. Если раньше мы находились в причудливом смешном мире неких бездуховных существ, то теперь писатель демонстрирует умение даже в темном, неразвитом человеке разглядеть и показать глубокие душевные движения.

Постепенно вырисовывается основная лирическая тема этих произведений. Чаще всего в них рассказывается о том, как однажды из глубины души героя выливается давно копившееся там чувство неудовлетворенности прожитой жизнью, тоска по какой-то иной жизни, по свободе и счастью.

Вершиной этого ряда чеховских рассказов явилась повесть «Степь». Драматическая коллизия существования без свободы и счастья вырастает тут в общую проблему русской жизни — жизни Родины и народа, чьи непочатые богатырские силы все еще остаются скованными и поработченными.

Многое меняется в творчестве Чехова последующих лет. Однако его основная устремленность остается неизменной.

От общей оценки строя господствующих отношений, как строя, враждебного человеку, Чехов переходит к углубленному анализу различных сторон социальной действительности, обнажая при этом реально-исторический механизм, реальную практику порабощения человека в городе и деревне царской России. Появляются новые герои, в повестях и рассказах разгораются горячие философские и социально-политические споры. Однако и теперь речь идет о драме человеческого бытия в существующих условиях. И от того, что каждое произведение утверждает право человека на счастье, человеческое достоинство и свободу, от того, что все они, как соком, пропитаны сознанием цели, мы чувствуем не только ту жизнь, которая есть, но и ту, которая должна быть.

Мысль о счастливом будущем звучит в произведениях Чехова с годами все увереннее и определеннее, а сама новая жизнь от произведения к произведению все отчетливее вырисовывается как близящаяся историческая реальность.

Сдвиги эти в творчестве Чехова органически связаны со все более углубленной разработкой им главной своей темы — конфликта человека с буржуазно-помещичьим строем.

Чехов унаследовал традицию русской реалистической литературы, создавшей много образов «задумавшихся» людей, людей, вступивших в острый конфликт с нравами и порядками своего времени. Однако в подавляющем большинстве случаев надежды на будущее связывались у писателей не с этими людьми, а с народом, под которым традиционно подразумевалось крестьянство. При этом отношения мыслящего интеллигента с народом рисовались как весьма сложные, а подчас и остро драматические. Все более неразрешимой становилась и проблема соотношения народа как носителя некоей высшей правды, с одной стороны, и крестьянства как исторической реальности, с другой.

Чехов и тут сделал решающий шаг вперед, отказавшись от традиционного представления о народе как о крестьянстве. Убеждение, что «все мы народ и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное» (XII, 199), дало ему возможность не только покончить с идеализацией крестьянской жизни, сказать о ней ту страшную правду, которая вершила характеристику современной действительности.

Общедемократическая позиция, занятая Чеховым, открыла перед ним возможности и иного масштаба. Прежде всего помогла вскрыть общечеловеческий смысл конфликта человека с буржуазным строем.

Чехов показывает враждебность существующего строя не только эксплуатируемому народу, но и всякому человеку. Его жертвами становятся и представители господствующих

классов, которых строй этот также обезличивает и порабощает, и интеллигенты, поддавшиеся иллюзии мещанского, буржуазного счастья или безвольно сросшиеся с привычным бытом и нравами («Бабье царство», «Три года», «Ионыч», «Крыжовник», «Случай из практики» и др.).

Всеобщим оказывается и конфликт с буржуазным строем. Задумавшийся человек у Чехова лишается исключительности своих предшественников в русской литературе. В этот конфликт вступает всякий человек, сохранивший человечность.

Пробуждение в человеке самосознания, которое ведет его к конфликту с господствующими нравами, или, напротив, угасание человеческих чувств и эмоций, слияние человека с окружающей его пошлостью — две основные разновидности конфликта всего зрелого творчества Чехова.

Чехов не только рисовал столкновения человека с несправедливым социальным строем. Он с неотразимой убедительностью показывал, что противостояние воздействию враждебной ему среды является единственным путем сохранения человеком человечности.

Человек, по Чехову, неотделим от общественного бытия. И по неумолимой логике вещей люди, заботящиеся о справедливости, духовно порывающие с привычным буржуазным укладом, очеловечивают себя. Нарушение же этого мудрого закона жизни одновременно и антиобщественно, так как умножает несправедливость, и самоубийственно, ибо ведет к разрушению человеческой жизни. Произведения Чехова 1890—900-х годов — и те, где речь идет о деградации человеческой личности, и те, в которых показано пробуждение самосознания героев, — подтверждают это со всей очевидностью.

Так новым содержанием наполняется у Чехова понятие человеческого счастья.

Одно из острых противоречий действительности буржуазно-помещичьей России состояло, по Чехову, в том, что она лишала возможности счастья лучших — совестливых, чутких, честных людей. Чехов, как никто до него, обнажил это противоречие в своих рассказах и пьесах. В этом была его огромная заслуга. Однако еще большим шагом вперед был показ писателем процесса формирования нового представления о человеческом счастье — счастье сознавать свое человеческое достоинство, искать пути к новой жизни, трудиться во имя грядущего торжества и, наконец, пойти трудным, неизведанным путем навстречу счастливому будущему.

Неотразимая сила творений Чехова в их человечности, человечности не только их содержания, но и формы.

О каких бы сложных проблемах в произведениях Чехова ни шла речь, они всегда у него очеловечены, предстают в конечном счете как вопросы очевидной справедливости или несправедливости. Прежде всего — по отношению к самому герою.

Так, например, разрешаются сложные философские споры Громова и Рагина в «Палате № 6». Именно грубая несправедливость по отношению к самому доктору Рагину, когда он воочию знакомится с палатой № 6 и свинцовыми кулаками зрителя Никиты, позволяет ему понять ту правду жизни, которую он так убежденно оспаривал, которую почему-то не мог разглядеть многие годы. Предсмертные мысли Рагина, познавшего вкус собственной крови, оказываются итогом философских дискуссий и для читателей. Теперь уже не только умом, но и всей гаммой своих чувств, разбуженных этой вопиющей несправедливостью, приобщаются они к итоговым выводам и заключениям повести.

В данном случае Чехов очеловечивает поставленную в повести проблему — переводит философские дебаты на язык общечеловеческой нравственности — путем особого сюжетного построения, завершающегося неожиданным водворением Рагина в палату № 6. В иных случаях сходные результаты достигаются соответствующей формой повествования. Так, например, картины произвола, наглого грабежа, беззащитного повседневного попрания справедливости, нарисованные в повести «Моя жизнь», потому и производят по-человечески неотразимое впечатление, что о них идет речь в исповеди героя, для которого все это — факты повседневного существования и его самого, и его товарищей.

Классическим примером тех результатов, которых добивается Чехов, прибегая к субъективно окрашенному описанию окружающих героя реалий, являются картины падающего снега в рассказе «Припадок». Именно эти меняющиеся картины, отражающие изменение не только настроения, но и содержания мыслей студента Васильева, может быть больше чем другие элементы художественной структуры рассказа, подводят нас к его конечным заключениям.

То же наблюдается и в других менее приметных случаях. Все, что рисует Чехов в своих произведениях, потому, в частности, так по-чеховски сильно впечатляет, что всегда пропитано человеческими чувствами и переживаниями. В связи с этим каждая зарисовка, чуть ли не любая деталь описания оказываются еще и своеобразным волшебным зеркалом, отражающим духовный мир того или иного персонажа.

Но эти волшебные зеркала, — всегда духовно, эмоционально насыщенные, — взаимодействуют и между собой, многократно умножая эмоциональную и смысловую выразительность всех звеньев художественной структуры рассказов Чехова.

Уже приведенные примеры показывают, что воспроизведение объективной реальности в ее субъективном восприятии (персонажами произведений) не мешало, а помогало Чехову следовать главному принципу его поэтики — принципу объективности, суть которого состояла в требовании правдивого или, как иногда гово-

рил Чехов, — справедливого освещения социальной действительности.

Однако структура повествования, когда автор мыслит и чувствует в духе своих героев, не всегда позволяла писателю подвести читателей к авторскому видению действительности, а вместе с тем к нужным ему выводам. В таких случаях этот принцип повествования дополнялся несколько замаскированной авторской речью, которая незаметно влетает в повествование, особенно властно — во внутренние монологи героев в период их озарения, новой оценки ими действительности, своей жизни и жизни окружающих.

Тонкое сплетение объективного и субъективного плана повествования — излюбленный прием, с помощью которого Чехов легко преодолевает ограниченные духовные возможности тех или иных своих персонажей, таких, например, как гробовщик Бронза («Скрипка Ротшильда»), с тем чтобы, избегая их идеализации, подняться над прозой будничного существования, приобщить к высоким мыслям и обобщениям и героя, и читателей.

Этот принцип был блистательно использован Чеховым уже в «Степи», особенно наглядно там, где путевые наблюдения и размышления мальчика Егорушки, сливаясь с воспоминаниями и размышлениями повествователя, вдруг перерастают в исполненные высокой поэзии философские размышления о судьбах Родины.

«Едешь час — другой... Попадается на пути молчаливый старик-курган, или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и все то, что сам сумел увидеть и постиг душою. И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в голубом небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжества красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!» (VII, 52).

Такие лирические отступления дают возможность наиболее отчетливо увидеть еще один источник особой впечатляющей силы чеховской художественной системы. Речь идет о ритмической, музыкальной организации чеховской прозы, как, впрочем, и его драматургии. Ведь и в пьесах Чехова весьма прозаические диалоги тоже нередко сменяются внезапным душевным всплеском того или иного персонажа, и тогда со сцены начинают звучать подлинные стихотворения в прозе.

Вместе с тем музыкальный строй чеховского повествования является еще одним средством приобщения читателя к авторскому видению изображаемой объективной реальности, расстановки оценочных интонаций в произведении.

Сказанное дает возможность понять полную несостоятельность истолкования чеховского творчества в релятивистском духе: попыток, не редких на Западе, доказать, что Чехов якобы стремился к уравниванию добра и зла, что у него будто бы не было интереса к общим идеям, что ему был присущ идеологический плюрализм и т. п.

Последовательный гуманизм Чехова определил его бескомпромиссное осуждение строя буржуазных отношений. Однако беспощадное обнажение писателем противоестественности буржуазных нравов и порядков нередко демагогически используется на Западе для того, чтобы представить Чехова провозвестником идей бессмысленности человеческого существования вообще и в связи с этим объявить его отцом декадентской литературы XX века, театра абсурда в частности. Принципиальное отличие Чехова от декадентов всех мастей — его исторический оптимизм — во внимание при этом конечно не принимается. Игнорируется и его вера в человека, его убеждение, что в человеке все должно быть прекрасно: «и лицо, и одежда, и душа, и мысли» (XI, 213), что люди построят новое общество, основанное на справедливости.

Однако чеховский гуманизм означал высочайшую требовательность не только к социальному строю, но и к человеку, непримиримое отношение к тем, кто воплощал в себе господствующие порядки, кто их охранял и укреплял.

В других случаях отношение Чехова к своим персонажам представляет собой сложный сплав сочувствия человеку, как жертве господствующих порядков и нравов, и, одновременно, укора ему за бесхарактерность, леность, податливость.

Сложно рисует Чехов и персонажей, которых с полным основанием можно считать его положительными героями. Писатель и тут стремится к строгой правде, исключаящей идеализацию. Правдиво рисуя образы своих современников, он не скрывает их слабостей и недостатков. Однако это не мешает ему вызвать у нас горячую симпатию к таким героям.

Эту особенность создания Чеховым образа положительного героя сочувственно отметил Лев Толстой. После чтения повести «В юраге» он записал в дневнике 7 мая 1900 года: «Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющий и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, которую приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Хаджи-Мурате и Марье Дмитриевне».⁶

⁶ Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 505.

Не скрывая слабостей и недостатков близких ему людей, Чехов главное свое внимание сосредоточивает на основном в их духовном облике — на их конфликте с буржуазным строем, их устремленности к жизни, достойной человека.

Как уже отмечалось, это были люди разных сословий и классов. Так появлялись у Чехова и «нетипичные» типические герои — нетипичные купцы, банковские служащие и т. п., духовный мир которых отражал, однако, типический процесс великой переоценки духовных и нравственных ценностей в предреволюционной России. Как видим, и тут Чехов выступал как новатор, творчески развивая и обогащая принципы художественного обобщения.

Гуманизм Чехова включал в себя и уважение к человеку, и веру в его неограниченные возможности, и трезвую оценку его реального облика. Существенную роль в оценке не только современности, но и современников писателя играл чеховский историзм.

Как, к примеру, относится Чехов к Раневской («Вишневый сад»), как освещает ее облик? Тот, кто скажет, что драматург рисует ее доброй, отзывчивой, по-своему незаурядной — будет прав. Но это будет не вся правда, так как доброта Раневской нерасторжимо слита у нее со своеобразным эгоизмом и беспечностью. Это и деловая беспечность, с которой безуспешно боролся Лопухин, это и золотой, поданный прохожему, к ужасу Вари, не имеющей денег для ведения хозяйства. Но это и присвоение без всякого зазрения совести денег, присланных Ане ее тетужкой. Все это тоже правда характера Раневской, которую, как и других хозяев вишневого сада, действительно переродило владение живыми душами.

Окончательно же облик Раневской, как и других чеховских героев, складывается лишь в свете неумолимого исторического процесса, который и оказывается высшим, непререкаемым судьей и по отношению к буржуазно-помещичьей России, и по отношению к людям, взращенным этим строем.

В этом плане «Вишневый сад» можно представить как гигантскую живую фреску, своеобразный «Страшный суд», только не микельанджеловский, а чеховский, где высшим судьей является не суровый и непреклонный Христос, а сама История, какой ее представлял себе Чехов: все понимающая, человечная, но и неотвратимая; отвергающая мир не только Гаева и Раневской, но и Лопухина и уже приоткрывающая завесу, отделяющую настоящее от грядущей новой жизни.

Чехов запечатлел процесс внутреннего освобождения человеческой личности от рабских пут буржуазного строя, коренной переоценки всех его казалось бы незыблемых ценностей и, одновременно, — показал устремленность человека к новой жизни, которая дала бы людям неограниченные возможности для их всестороннего развития.

Чехов-художник открыл общечеловеческое значение процесса пробуждения самосознания человека. Это и определяет всемирное значение его творчества, делает его столь близким советскому народу, прогрессивным людям всей нашей планеты.

Нет сомнения, популярность Чехова за рубежом будет расти и в последующие десятилетия. И чем глубже широкие народные массы будут осознавать задачи и цели прогрессивного общественного развития, тем ближе, понятнее и дороже будет им творчество Чехова.

К. Н. Григорьян

ОТ САТИРИЧЕСКИХ ОБОЗРЕНИЙ К САТИРИЧЕСКОМУ РОМАНУ

(«История одного города»
и «Современная идиллия» М. Е. Салтыкова-Щедрина)



Внимание Щедрина к монументальным формам прозы было непрерывным и закономерным. Основная тенденция творческих исканий писателя определялась стремлением его к своеобразному синтетическому жанру, обладающему достаточной гибкостью и позволяющему охватить все многообразие социальной действительности.

подавляющее большинство произведений Щедрина создавались как самостоятельные очерки на «злобу дня», из которых впоследствии возникали циклы под тем или иным названием. Объединяющим их началом были общий замысел и определенный круг идей.

Начальным этапом становления жанра щедринской сатиры явились ежемесячные обозрения «Наша общественная жизнь» (1863—1864), где автор намеренно ломал все жанровые перегородки и существенно видоизменял привычные прозаические формы. За хроникой общественной жизни последовали циклы — сатирические обозрения, в недрах которых рождался сатирический роман Щедрина.

Итогом первого периода этого процесса явилась «История одного города», второго — «Современная идиллия».

1

После выхода в свет третьего тома «Губернских очерков» Щедрин задумал осуществить новый раздел этого цикла. Однако он вскоре оставил свою мысль и начал другой цикл под общим названием «Книги об умирающих». Разочаровавшись в этой идее, так как «умирающие» оказались более живучими, чем пред-

полагал автор, он приступил к «глуповскому циклу». Спустя некоторое время, по разным мотивам, все эти замыслы были оставлены на полпути, а написанные очерки включены в «Сатиры в прозе» и «Невинные рассказы». Идейная связь между «глуповским циклом» начала 60-х годов и «Историей одного города» очевидна. Не менее очевидна и ее зависимость от «Помпадуров». «История» как бы отпочковалась от цикла «Помпадуров», в котором легко обнаруживаются элементы, получившие свое дальнейшее развитие в сатирическом творчестве Щедрина. В «Помпадурах» вырисовываются идейные контуры будущего произведения, где намечается прямая переключка с «Историей одного города». Так, например, первоначальный набросок картины образцового общественного устройства, как его представлял в своем мрачном бреде Угрюм-Бурчеев, мы находим в снах отставного помпадур. Когда выясняется, что новый помпадур недоимки собирает и собственноручно сечет обывателей, тогда «с отставным начальником совершается нечто необыкновенное. Он как бы впадает в восторженное забытие; ему снится, что он куда-то выезжает на белом коне, что он облачен в светозарные одежды; что сзади его мириада исправников, сотских, десятских, а перед ним на коленях толпа...»¹ В «Помпадурах» встречается образ «молодого и совсем отчаянного» градоправителя, «не знающего ни наук, ни искусств», любимыми выражениями которого были «Фюить!» и «Куда Макар телят не гонял!» (VIII, 50). Наконец, в «Помпадурах» говорится о «самородках», которые «географии не знают, арифметики не знают, а кровь хоть кому угодно пустят» (VIII, 259). Полное раскрытие того, на что способны эти «самородки», при благоприятных обстоятельствах, показано в образе Угрюм-Бурчеева, который «с изумительной ограниченностью соединял непреклонность, почти граничившую с идиотизмом» (VIII, 397), который тоже «не знал ни наук, ни искусств», «не был ни технолог, ни инженер; но он был твердой души прохвост, а это тоже своего рода сила, обладая которою можно покорить мир» (VIII, 408).

Так постепенно складывался в творческом сознании Щедрина образ градоправителя, в котором сочеталось невежество с непреклонной волей и жестокостью.

В заключительном очерке «Мнения знатных иностранцев о помпадурах» автор возвращается к типичным проявлениям угрюм-бурчеевщины, говорит о «фаталистической наклонности» помпадуров «обратить мир в пустыню», наклонности, в основе которой лежит «человеконенавистничество» (VIII, 243).

«Губернские очерки», «Сатиры в прозе» и «Помпадуры и помпадурши» были необходимыми звеньями в осуществлении замысла «Истории одного города».

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20-ти т. М., 1969, т. VIII, с. 29. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

В «Истории одного города» отражены прежде всего конкретные признаки времени и атмосфера общественно-политической жизни России 60-х годов прошлого века. Сатирический роман насыщен намеками на реальные факты и события. Он как бы служил наглядной иллюстрацией к характеристике эпохи царствования Александра II, данной Герценом в 1864 году. «Человеческие пути дальше и сложнее, — писал он в «Колоколе», — пути насилия коротки и казисты. Для того, чтоб их употреблять, надобно иметь отсутствие сердца, очень ограниченный ум и совсем неограниченную власть, надобно иметь исполнителей, которые никогда не спрашивают, так ли это и почему так. Иметь все это, при счастливых обстоятельствах, бездарностью и ограниченностью можно наделать чудеса нелепостей и бог знает что загубить».²

Когда Щедрин писал А. Н. Пыпину, что ему «никакого дела нет до истории», что он «имеет в виду лишь настоящее» (VIII, 456), то это, конечно, не означало, что его действительно не интересовало прошлое. Он как «исследователь» жизни общества вовсе не был безразличным к историческому опыту, хотя бы уже потому, что его интересовали происхождение и корни ряда типических явлений русской действительности. Историческая канва произведения не была для автора лишь внешней формой повествования. Реакционная критика объявила «Историю одного города» исторической сатирой, добиваясь не только ее дискредитации, но и стремясь ослабить ее воздействие на современность. Этими полемическими и тактическими соображениями диктовалось заявление Щедрина о том, что будто бы ему нет никакого дела до истории.

Форма исторической сатиры была удобна не только потому, что давала больше свободы в обращении с фактами современной общественно-политической жизни, но и потому, что открывала значительные возможности для синтеза, для широких художественных обобщений. Острие сатиры было направлено, по выражению самого автора, «против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною» (VIII, 452). Щедрин насытил свое произведение реальными фактами как исторического прошлого, так и современности, но было бы грубейшей ошибкой, если б на этом основании мы стали бы ограничивать значение щедринской сатиры рамками лишь строго определенной эпохи. Автора интересовали кардинальные вопросы жизни общества, и не только России. «История одного города» — не только летопись общественно-политических событий пореформенной России. Благодаря глубокому взгляду на историю, тонкости и точности наблюдений, смелые обобщения автора выходят за рамки одной какой-либо эпохи. Когда Щедрин в письме А. Н. Пыпину утверждал, что «те же самые основы жизни, которые существовали в XVIII в., существуют и теперь»

² Герцен А. И. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1959, т. 18, с. 293—294.

(VIII, 456), его утверждение было продиктовано не одним только желанием подчеркнуть, что «История одного города» адресована к современности, но и стремлением указать на ее более широкую историческую и социальную базу.

В сатирическом романе Щедрина градоначальники отличаются разнообразием характеров и психологических оттенков, яркой индивидуализацией. Все они наделены определенными типическими чертами, каждый из них раскрывает какую-то новую сторону социальных пороков. В то же время все они олицетворяют самодержавно-деспотический режим. Несмотря на всю ограниченность интеллекта и тупость, они умеют широко пользоваться предоставленными им неограниченными правами. Независимо от чинов и титулов все они выглядят жалкими проходимцами, оказавшимися у власти в силу чисто случайных обстоятельств. Однако эти случайные обстоятельства в условиях самодержавного строя так часто повторялись, что приобретали силу закономерности. Этот момент автором подчеркивается уже в «Описи градоначальникам», служащей своеобразным введением к мрачной эпопее. Клементий «вывезен из Италии Бироном, герцогом Курляндским, за искусную стряпню макарон», Ферাপонтов «бывший брადобрей оного же герцога Курляндского», Ламврокакис «беглый грек, без имени и отчества, и даже без чина, пойманный графом Кирилою Разумовским в Нежине, на базаре», Фердыщенко «бывший денщик князя Потемкина», Негодяев «бывший гатчинский истопник», Угрюм-Бурчеев «бывый прохвост...». Политическая характеристика каждого из градоначальников дополняется бытовыми деталями, индивидуализированными черточками характера, которые придают образу еще большую жизненную конкретность. Так, например, Ламврокакис «был найден в постели, заеденный клопами», маркиз де Санглот «отличался легкомыслием и любил петь непристойные песни», Фердыщенко «любил есть буженину и гуся с капустой», Беневоленский «имел любовную связь с купчихою Распоповою», Дю-Шарю «любил рядиться в женские платья и лакомиться лягушками. По рассмотрению оказался девицею», Грустилов «отличался нежностью и чувствительностью сердца, любил пить чай в городской роще и не мог без слез видеть, как токуют тетерева. Оставил после себя несколько сочинений идиллического содержания и умер от меланхолии», и, наконец, князь Микеладзе «имел обольстительную наружность, и был столь охоч до женского пола, что увеличил глуховское народонаселение почти вдвое. Оставил полезное по сему предмету руководство и умер от истощения сил» (VIII, 277—280).

Наибольшей яркости и выпуклости Щедрин достиг в обрисовке образа Угрюм-Бурчеева, последнего правителя города Глухова, в фантазмагорических снах которого вырисовывались реальные очертания чудовищной государственной машины. «Образцовый» город мнился ему в виде казарм и различных укреплений.

Однотипные дома все «окрашены светлосерой краской». «Присутственные места называются штабами... Школ нет, грамотности не полагается; наука чисел преподается по пальцам. Нет ни прошедшего, ни будущего, а потому, летосчисление упраздняется» (VIII, 404).

В «Истории одного города» изображена так называемая «нивелляторская деятельность» Угрюм-Бурчеева, его стремление превратить всю страну в поселения и казармы, убить в обывателях всякие признаки самостоятельности и чувство человеческого достоинства, превратить их в стадо покорных, слепых исполнителей своих бредовых «предначертаний».

Образ Угрюм-Бурчеева подчинен задаче всестороннего освещения и раскрытия глубоко типических социальных обстоятельств, в чем сказалась наиболее сильная сторона сатирического таланта Щедрина. Личности градоначальников служат лишь средством разоблачения ненавистной ему самодержавно-деспотической действительности.

В создании образов градоначальников автор дает полную волю своей неистощимой фантазии, предупреждая читателя: «кто не верит в волшебные превращения, тот пусть не читает летописи Глухова» (IX, 388). Такая свобода фантазии объясняется вовсе не особыми симпатиями автора к волшебным сновидениям и сказочности, а естественно¹ и закономерно вытекает из его твердого убеждения, что «бывают чудеса, в которых, при внимательном рассмотрении, можно подметить довольно яркое реальное основание» (VIII, 348). Однако сквозь эту фантастичность отчетливо вырисовывается вполне реальный образ. Вопрос этот теснейшим образом связан с проблемой соотношения между реальным и фантастическим, между жизненными наблюдениями и авторским вымыслом.

Одним из наиболее тяжелых и несправедливых обвинений, которые были высказаны в адрес Щедрина реакционной критикой, было обвинение его в мелком зубоскальстве, в бесцельном, бессмысленном смехе ради смеха. Трудно представить, что даже те, кто выступал с подобными обвинениями, серьезно верили в фельетонный характер произведений сатирика — настолько ярко выражен в них трагический элемент. Трагизм мироощущений и гражданская скорбь автора достигают потрясающей силы в «Истории одного города». Писатель беспощаден не только по отношению к градоначальникам, но и к покорной массе подвластных им людей, что дало повод враждебной критике для обвинения автора в глумлении над народом. В сатирическом романе Щедрина глуповское население изображено как безличная, тупая, пассивная толпа. Автор в своей сатире клеймит не одну определенную социальную прослойку, крестьянство или городскую бедноту, а создает собирательный образ глуповцев, в котором он видит воплощение пассивности и рабской покорности людей.

На строгости Бородавкина, насаждавшего в Глупове «цивилизацию» (обязательное употребление горчицы и прованского масла), глуповцы реагируют по-своему. «Они, — пишет Щедрин, — тоже были себе на уме. Энергии действия они с большей находчивостью противопоставляли энергию бездействия.

— Что хошь с нами делай! — говорили одни; хошь — на куски режь; хошь — с кашей ешь, а мы несогласны!

— С нас, брат, не что возьмешь! — говорили другие: — мы не то что прочие, которые телом обрели! Нас, брат, и укулупнуть негде!

И упорно стояли при этом на коленях» (VIII, 338).

Автор показывает не только угнетенное состояние подвластной массы, но и отсутствие у этой массы сознания своей угнетенности.

Глуповцы любят рассуждать, иногда даже выражают свое недовольство действиями начальников, но едва успевают показаться в них проблески гражданского самосознания, как они тотчас подавляются духом терпения и смирения. Гнев Щедрина направлен против всех тех, кто мирится с насилием, деспотизмом, кто покорно несет ярмо угнетения. С этой точки зрения понятие «глуповцы» не ограничивается классовыми или сословными рамками. Слово «глуповец» означает определенный тип общественного поведения.

Обвинения в глумлении над народом не могли не вызвать у Щедрина решительного протеста. Он сознавал всю серьезность этого обвинения. В своем обращении в редакцию «Вестника Европы» и в письме к Пышину он прилагал все усилия, чтобы с возможной ясностью изложить собственную позицию в вопросе о народе и его месте в историческом процессе. «Недоразумение относительно глумления над народом, — писал Салтыков, — как кажется, происходит от того, что рецензент мой не отличает народа исторического, т. е. действующего на поприще истории, от народа, как воплотителя идеи демократизма. Первый оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих. Если он производит Бородавковых и Угрюм-Бурчевых, то о сочувствии не может быть и речи; если он высказывает стремление выйти из состояния бессознательности, тогда сочувствие к нему является вполне законным, но мера этого сочувствия все-таки обуславливается мерою усилий, делаемых народом на пути к сознательности. Что же касается до „народа“ в смысле второго определения, то этому народу нельзя не сочувствовать уже по тому одному, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности» (VIII, 454).

Щедрин верил в народ. Он знал, что придет время пробуждения народного самосознания. Он верил в огромную освободительную и созидательную силу народа.

При недостаточной ясности смысла заключительных страниц сатирического романа Щедрина одно во всяком случае бес-

спорно: в них автор предвидел грядущую социальную бурю и гибель деспотического строя Угрюм-Бурчеевых.

«История одного города» явилась итогом идейно-художественных исканий предыдущего периода творчества Щедрина, «знаменовала вступление его сатиры в высший фазис зрелости, открывающий длинный ряд новых блестящих завоеваний его таланта».³

«Современная идиллия» была написана в 1870—1880-е годы. Процесс ее создания распадается на два этапа. Главы I—IX (в отдельном издании I—XI) были впервые опубликованы в «Отечественных записках» в 1877—1878 гг. Затем следует длительный перерыв. Более четырех лет автор не возвращался к «Современной идиллии». И только в сентябрьском номере «Отечественных записок» за 1882 г. появилось ее продолжение, а в следующем году она была завершена. В том же году «Современная идиллия» вышла отдельным изданием.

Как всегда, замысел нового цикла был широким. Автор предполагал провести своих героев «через все мытарства, составляющие естественную обстановку карьеры самосохранения», до того момента, когда в них пробуждается гражданская совесть, когда, наконец, охватывает их «тоска проснувшегося стыда» (XV, кн. 1, 283). Этот предварительный план был выполнен автором лишь частично. Щедрин чувствовал, что надвигается гроза, что он вскоре будет лишен печатного органа и вынужден был «кончить с этой историей, скомкать ее, но кончить», «на скорую руку свести концы с концами» (XV, кн. 1, 274). Тем не менее ему удалось выразить идейную концепцию произведения с достаточной отчетливостью.

Основная идея «Современной идиллии» заключается в стремлении автора показать, как в условиях реакции, в атмосфере доносов и предательства герои произведения, руководствуясь исключительно шкурными соображениями, приходят к убеждению, что «только уголовная неблагонадежность может прикрыть и защитить человека от неблагонадежности политической, и согласно с этим поступают, т. е. заводят подлые связи и совершают пошлые дела» (XIX, кн. 2, 246).

Главные герои романа — рассказчик и его друг Глумов «люди умеренно-либерального направления», о которых тем не менее идет слух, будто они, сидя в квартирах, «распускают революцию». Зная, с какою легкостью такого рода слухи находят доступ к сердцам, герои предпринимают целый ряд действий, которые, по мнению их (весьма, впрочем, ошибочному) должны доставить им репутацию несомненной благонамеренности. Они прекращают всякие рассуждения, предаются исключительно питанию и телесным упражнениям, входят в дружеские сношения

³ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959, с. 94.

с сыщиком и через него получают «доступ в квартал». Затем кратко излагается содержание злключения рассказчика и Глумова, их «подвиги» на пути к «идеальной благонамеренности».⁴

Тема либерализма и благонамеренности у Щедрина возникает в первом же сатирическом цикле и проходит красной нитью через его последующие произведения, все более видоизменяясь и обогащаясь типическими чертами русской общественно-политической действительности. В разные эпохи эта тема приобретала разную окраску, достигала большей или меньшей остроты. Однако можно с полной уверенностью сказать, что ни в одном цикле с такой рельефностью и силой не была поставлена проблема поведения личности, ее отношения к социальной среде и политической системе, как в «Современной идиллии».

История перерождения рассказчика и его друга Глумова в сущности является историей перерождения интеллигента-либерала, его эволюции от постепенных уступок до «применительно к подлости». Герои романа в прошлом «порядочно накуралесили», но потом «навсегда оставили скользкий путь либерализма и вступили на стезю благонамеренности». Их «неблагонадежность» в прошлом выразилась в том, что они «восторгались» по поводу упразднения крепостного права и предварительной цензуры, что они в душе лелеяли «светлые надежды». Автор суммирует «предосудительное» поведение героев в прошлом следующей красноречивой фразой: «Одним словом, все опасности, все угрозы, все, что подрывает, потрясает, разрушает — все тут было! И ничего такого, что собирает, укрепляет и утверждает, наполняя трепетною радостью сердца всех истинно любящих свое отечество квартальных надзирателей» (XV, кн. 1, 32). Глумов и его друг раньше были недовольными, «нигилистами», «буйными», теперь стали мирными, тихими. Раньше они «заблуждались», ныне «исправились», стали жить «смирно, мило, благородно». Эволюция поведения героев показана на фоне общественно-политической атмосферы, способствующей развитию самых низменных человеческих инстинктов.

«Герои» порою ощущают на себе власть прошлых «заблуждений», вспоминают дни, когда острые вопросы современности были предметом горячих споров, когда они руководствовались «свободным обменом мыслей и свободным отношением к действительности». Но постепенно герои подавляют в себе всякие проявления гражданского права, бросившись «в вихрь удовольствий» и «в угрюмую сферу жрания» (XV, кн. 1, 31). Они люди развитые, мыслящие, но перепуганные полицейским режимом, добровольно отказались от всякой умственной деятельности, от общения, подерживая знакомство только с квартальными и сыщиками. В эпоху

⁴ Отечественные записки, 1882, кн. 9, с. 217—218.

80-х гг., когда многие отказались от политической борьбы и оказались в лагере ренегатствующих, имела широкое хождение проповедь «малых дел», проповедь молчаливого выжидания. Слово «годить» имело в то время конкретное жизненное содержание, оно заключало в себе целый кодекс общественного поведения.

В своем сатирическом романе автор не довольствуется рассказом о превращениях и злоключениях двух обыкновенных обывателей-шкурников, «предпринявших подвиг самосохранения». Его прежде всего и более всего интересуют «признаки современности». Он — исследователь социальной среды и общественных нравов. В центре его наблюдений постоянно находятся обстоятельства, порождающие определенные социальные характеры. В «Современной идиллии» немало страниц посвящено характеристике общей атмосферы «страшного нравственного угнетения, которое низводит человека на степень автомата» (XV, кн. 1, 272).

Щедрин исследует конфликты, которые возникали в условиях самодержавно-полицейского строя, при столкновении мыслящей личности с общественной средой, с аппаратом подавления. При этом в поле его зрения постоянно находится «страдательная» почва, то есть русское крестьянство, на плечи которого ложится вся тяжесть грабительски-эксплуататорской государственной системы. Думы о тяжелом положении крестьянства являются лейтмотивом многих произведений сатирика.

В «Современной идиллии» нет подробных описаний жизни деревни, но в процессе повествования автор не упускает удобного случая, чтоб не коснуться этого важного вопроса. Так, например, разговоры рассказчика с Глумовым вокруг еды и питания внезапно приводят их к «родословию калача». Они незаметно начинают рассуждать о том, «как сначала эта самая пшеница в закроме лежит, у кого лежит, как этот человек за сохой идет, напирая на нее всюю грудью, как...» Но Глумов первый замечает опасность сюжета и советует обо всем этом забыть и знать только, что «кофей с калачом пьют» (XV, кн. 1, 11). При описании путешествия в Корчево и Проплеванную как бы мимоходом брошенные автором фразы, отдельные зарисовки и штрихи в итоге давали современному читателю представление о разоренном крае, о все большем ухудшении экономического положения русского крестьянства. В Корчеве, в окрестных деревнях остались одни «хворые, да старые, да малые». «Крестьянин обрадовался воле, — иронически замечает автор, — и разбрелся по дальним заработкам» (XV, кн. 1, 161). Кратко, но выразительно говорится о внешнем виде села Благовещенского: «Избы стояли почерневшие, покривившиеся, с полуразрушенными дворами, разоренными крышами» (XV, кн. 1, 254). В результате статистического описания села оказалось, что «жители — телосложения крестьянского, без надежды на утучнение», что «они любят го-

вядину, свинину, баранину, кашу с маслом и пироги. Но способов для питания не имеют. А потому довольствуются хлебом и заменяющими оный суррогатами». В специальном пункте «статистического описания» говорится о политической благонадежности обывателей: «О формах правления не слышно, об революциях известно только одно: что когда вводили уставную грамоту, то пятого человека пороли. Основы защищать — готовы» (XV, кн. 1, 263). Не лучше обстоит дело в Корчеве, где, по словам автора, «только слезы льют да зубами щелкают» (XV, кн. 1, 166). И недаром Глузов и его друзья, с трудом раздобыв еду, боялись обедать на глазах обывателей. «Мы опасались, — говорит рассказчик, — что все Корчево сойдется смотреть, как имущие классы суп из курицы едят, и, чего доброго, произойдет еще революция» (XV, кн. 1, 162).

Роман Щедрина отражал характерные признаки времени, эпохи реакции, политического мракобесия, когда полицейский режим, созданный русским самодержавием, душил всякое проявление живой мысли. Автор показал истинное лицо этого режима, которое скрывалось в мнимой тишине и в «идиллии», созданных насильем. «„Современная идиллия“, не будучи ни первым, ни последним ударом Щедрина по реакции, — пишет А. С. Бушмин, — сохраняет за собою значение произведения, наиболее яркого по силе, беспощадности и мастерству сатирического разоблачения и обличения как правительственной реакции, так и ее губительного влияния на широкие слои русского общества. Роман в большей своей части написан в то время, когда самодержавие раскрыло все свои реакционные потенции. Расправившись с народовольцами, оно требовало все новых и новых жертв. В стране свирепствовали террор, шпионаж, эпидемия подозрительности, а в связи с этим в обществе распространялись паника, массовое предательство со стороны либеральной интеллигенции, холопское приспособленчество».⁵

Реакция проникала во все поры жизни. На общественную арену хлынули широким потоком всякие дельцы, карьеристы, ренегаты с проповедью мещанской, обывательской идеологии, теории «малых дел». Героями дня становились «негодяи», которых породила, по меткому выражению Щедрина, «нравственная и умственная муть, воспитало, укрепило и окрылило шкурное малодушие».

«Современная идиллия» была адресована широкому кругу читателей. Автор преследовал цель вызвать у своего читателя гнев к рабскому строю, чувство человеческого достоинства и гражданской ответственности, вызвать «тоску проснувшегося стыда».

⁵ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина, с. 221—222.

«СУД ИСТОРИИ»
В ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАКТОВКЕ
М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

В ряду важнейших, ключевых слов-понятий революционно-просветительского лексикона Салтыкова-Щедрина, понятий, каждое из которых определяет сквозную тему в его творчестве (Ум, Совесть, Стыд, Слово, Отечество, Правда), особое место принадлежит Истории.¹ Расширяя семантический диапазон этого слова, вводя его в необычные синонимические параллели, наделяя новыми смысловыми оттенками, Салтыков-Щедрин в глазах читателей заметно усиливал идейно-поэтическую, эмоционально-логическую действенность и символическую емкость самого понятия История.

Разумеется, в щедринском повествовании это понятие очень часто используется и в его традиционных значениях, закрепленных еще в современных писателю словарях:

1) История — в значении: прошлое человечества, страны, народа, рассматриваемое в хронологической последовательности.

«История человечества, от самой колыбели его идет через преемственный ряд призраков — вопрос в том, где оно освободится от них, и освободится ли?» («Современные призраки»).²

«Я не знаю в истории примеров счастливого ренегатства, кроме разве таких, когда ренегат переходит от одной ерунды в другую. . .» («Наша общественная жизнь»; 6, 341).

¹ Несомненно, что в любом достаточно представительном литературно-художественном контексте живет и активно воздействует на читательское сознание цепь опорных, ключевых слов-понятий, своего рода лексических «доминант», интенсивно излучающих заряд образной энергии. Одна из задач филолога, обращающегося к анализу художественного текста, — постичь в целостной системе эти заветные, импульсивные словообразы, осознать их историко-культурные, нравственно-философские, индивидуально-психологические истоки, их идейно-эстетическое назначение, их место и роль в поэтическом мире автора (ср. у русских классицистов: Ум, Слава, Герой, Отечество, Солнце, Бог, Вселенная. . .; у романтиков: Душа, Дух, Свет, Тень, Тайна, Толпа, Польза. . .; у реалистов: Мир, Дорога, Дело, Время, Век, История. . .). Речь идет не столько о частотности словоупотребления, сколько об идейно-художественной весомости этих словообразов в определенном контексте (вспомним, к примеру, сколь велика и многообразна содержательно-поэтическая значимость слова *история* в заглавиях произведений русской классической литературы XIX—начала XX вв.: История государства Российского, История Пугачева, История села Горюхина, Обыкновенная история, История одного города, История одной жизни, Скучная история, История моего современника. . .).

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. М., 1968, т. 6, с. 385. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте. (Курсив мой, — В. П.).

2) История как наука о прошлом, о развитии человеческого общества; в переносном смысле — труды по истории.

«Если б они знали, например, *историю*, то помнили бы анекдот о персидском царе, который, ограждая свои права, высек море, но и за всем тем не мог победить горсти храбрых греков» («Помпадуры и помпадурши»; 8, 239).

«Большинства наук он совсем не понимал. Не понимал *истории*, юриспруденции, науки о накоплении и распределении богатств...» («Дурак»; 16, кн. 1, 144).

3) История — рассказ, повествование, воспоминание, предание.

«Я должен кончить с этой историей, хоть скомкать ее, но кончить» («Современная идиллия»; 15, кн. 1, 274).

«„Но что же означает вся эта *история* и с какою целью она написана?“ — быть может, спросит меня читатель» («Гиена»; 16, кн. 1, 197).

4) История — в значении: происшествие (часто неприятное), событие, инцидент, эпизод.

«Я не могу передать вам в настоящем письме всех подробностей этой печальной *истории*: до такой степени она подавляет меня!» — сообщает Николай Батищев своей «милой маменьке» («Благонамеренные речи»; 11, 90).

Или отрывок из мемуаров старого помпадур «на покое»: «Нередко случалось мне слышать от посторонних людей историю о том, как мы с генералом Горячкиным ловили червей в Нерехотском уезде; но всегда история эта передавалась в извращенном виде. Дело было так...» («Помпадуры и помпадурши»; 8, 34).

Чаще всего однако слово-понятие «история» употребляется не в его словарных значениях, но приобретает у Салтыкова поистине многосмысловое, образно-символическое звучание. Нередко в щедринском словоупотреблении *история* — это прежде всего непрерывная связь времен, движение времени, естественно вбирающее в себя и прошлое, и настоящее, и будущее. При этом современная Салтыкову действительность воспринимается как один из «исторических моментов» (12, 9): «...бывают минуты в истории (именно «бывают», а не «были» — В. П.), когда общество живет одним чувством ненависти, — это картина, конечно, очень печальная» (6, 389). История — процесс общественного развития, неостановимое течение жизни с его внутренними «подводными» законами, скрытыми от поверхностного наблюдателя, законами, пристально исследуемыми писателем-сатириком: «Сколько великих явлений могла бы быть свидетельницей история, если б она не была сдерживаема в своем движении нахальством одних и наивною доверчивостью других?» («Современные призраки» (6, 394).

Смысл слова *история* мог намеренно снижаться Салтыковым. приобретает под его пером горько-ироническое, язвительное и

даже отчетливо выраженное пародийное звучание. Непревзойденная вершина откровенно сатирического, соединяющего в себе и смех и трагедию, обыгрывания значения этого слова — «История одного города». В связи с разноречивыми суждениями о «развязке» «Истории одного города»³ стоит заметить, что, как и всякий символический образ, многозначное педринское *Оно*, появляющееся на последней странице романа («Полное гнева, оно неслось, бурвя землю, грохоча, гудя и стеля и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки» — 8, 423), запечатлело намеренную авторскую недосказанность, мудрый скепсис писателя, трезво оценивавшего ближайшие перспективы исторического развития страны.

Весьма характерно, что по мере того как грозно и неотвратимо приближалось к Глупову *Оно*, «время останавливало бег свой», пока, наконец, история и вовсе не «прекратила течение свое» (8, 423). У Салтыкова можно отметить нередкое размежевание и противопоставление двух родственных, взаимосоотносимых категорий: «времени» и «истории». *Время* в представлении писателя, каким бы гнетущим и странным оно ни казалось («время глубокой тревоги» — 14, 114; «дурное, спутанное время», «пестрое время» — 16, кн. 1, 376; «слабое время» — 16, кн. 1, 83; «время стояло смутное, неверное и жестокое» — 16, кн. 1, 69 и т. д.), преходяще: «да, прозябание не бессрочно» (16, кн. 2, 20). Подлинная же *история* не прерывается. Как напишет Салтыков в «Мелочах жизни», «имена Ньютонов, Франклинов, Галилеев, Ломоносовых будут переходить из века в век; имена Наполеонов и других концертантов потонут в болотных топях. Таков закон вещей, и никакое насилие не может его обойти. Не обойдет его и история» (16, кн. 2, 16). История же «одного города» течение свое прекращает, и это прямое следствие призрачности глуповской истории, обреченной, с точки зрения Салтыкова-просветителя, на гибель как нечто противоестественное, уродливо-неразумное и бесчеловечно-жестокое. *Оно* символизирует, в частности, неминуемое Возмездие, которое ниспосылает Глупову истинная История.

Неслучайной перифразой конечной строки «Истории одного города» является употребленный в сходном смысловом контексте (сказка «Орел-меценат») авторский горько-иронический приговор: «И в доказательство, что весь вред от наук идет, начали открывать заговоры, и непременно такие, чтобы хоть часослов да замешан в них был. Начались розыски, следствия, судбища...

— Шабаш! — вдруг раздалось в вышине.

Это крикнул орел. Просвещение прекратило течение свое» (16, кн. 1, 78). В данном случае под «золотым веком» просве-

³ О различных толкованиях финала «Истории одного города» см. комментарии Г. В. Иванова к т. 8 собрания сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина (М., 1969, с. 545—547).

щения подразумевалось добровольное холопство «питомцев муз» и чванливая безмоглость властелина, затеявшего «водворение наук и искусств».

Как бы сильно ни было укоренено сейчас жизненное зло, исторически оно обречено. Глуповская и «орлово-меценатская» истории кончены. Явной антитезой памятного для щедринского читателя финалу «Истории одного города» прозвучат патетические строки из «Мелочей жизни»: «Концерты европейские продолжают разыгрываться без него (речь идет о Наполеоне III — В. П.), как разыгрывались при нем, а жизнь народная продолжает по-прежнему свое течение, особо от концертов» (16, кн. 2, 15—16). Бессмертен лишь народ — Коняга. Вечна в своей справедливости и карающей мудрости подлинная История.

В 1860-е гг. в пору обострения революционной ситуации, у Салтыкова особенно была сильна жажда реального дела, которое имело бы не отдаленный, а сиюминутный резонанс.⁴ Настроения эти вполне соответствовали темпераменту писателя, его энергичному и властному характеру. Салтыков в ту пору категорически отвергает упования на историю, которая когда-нибудь, в отдаленном будущем, принесет оправдание сегодняшним благородным помыслам и порывам. Об этом подробно пишет он в «Нашей общественной жизни»: «возбужденное состояние той мысли, которая ожидает себе утешений только от истории» «есть всегда прямой результат бессовестным образом сложившихся условий, результат неудач, гонений и всякого рода насильств» (6, 366—367).

Позднее, особенно в 1880-е гг. («Мне кажется, — заметит в 1882 году Салтыков Г. З. Елисееву, — что ни в одной стране такого исторического момента не было» — 19, кн. 2, 104), усиливаются иные акценты в отношении к истории: сменяющие друг друга «пестрые» времена, длительная (с редкими и неустойчивыми «просветлениями») полоса политической реакции, непрерывное сопротивление натиску цензуры — эти и другие причины вновь и вновь заставляли обращаться к истории, к суду потомства, к читателю — другу, чье мнение будет все же когда-нибудь «приниматься в расчет на весах общественного сознания» (16, кн. 2, 154). В истории Салтыков черпает духовные силы, в ней все чаще обретает оправдание своему делу. Вместе с тем писатель остается чуждым фаталистических воззрений на историю как на неперемненное торжество добра и справедливости, считая такого рода взгляды уделом равнодушных и лицемеров. До конца жизни мотив «исторических утешений» продолжает восприниматься Салтыковым поистине трагически: «А так как процесс нарастания правды трудный и мучительный, то встречаются поколения,

⁴ См.: Покусаев Е. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1958; Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959; Макашин С. А. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1960 гг. М., 1972.

которые нарождаются при начале битвы, а сходят со сцены, когда битве подходит к концу. Даже передышкой не пользуются. Какой горькой иронией должен звучать для этих поколений вопрос об исторических утешениях!» (14, 227). И вновь исполненный глубокого убеждения, революционный по самой своей природе, щедринский итог: «но ведь, по правде-то говоря, не история должна утешать, а сама жизнь» (14, 227). В сущности, история, полагал Салтыков, это и есть создаваемый, творимый людьми, определяемый их каждодневным поведением, их делами и «повадками», строй жизни. «Меня... смущает, — писал он в «Пошехонских рассказах», — та легкость, с которою пошехонцы поддаются всякого рода веяниям и которая мешает им иметь свою логически развивающуюся историю» (15, кн. 2, 134).

Отвлеченное слово-понятие в сатирическом мире Салтыкова-художника одушевляется, олицетворяется. «Не забывайте: — напоминает читателям автор, — история не терпит послаблений в своих приговорах. Даже к Сенекам и Галилеям относится она с некоторою придирчивостью...» (12, 10). Настоящая История, что представляет прежде всего «жизнь народную», выступает в щедринских повествованиях активным и действенным началом. Не прерывая течения своего, она самостоятельно разбирается в «наносном хламе» современности, решительно оставляет за собой право упоминать или обходить молчанием события и явления отечественной жизни. Рассуждая о Молчалиных и других «бессознательно пестрых людях», о тех, кто руководствуется инстинктом «шкурного спасения», Салтыков добавляет: «В награду за эту отрицательную заслугу суд истории пройдет о них молчанием» (16, кн. 1, 388).⁵ История способна произносить свои веские слова и энергично пользуется этой способностью (ср.: 16, кн. 2, 16). Она обретает дар речи, причем, речи, исполненной сарказма: «И со временем из Молчалина выйдет бесподобное удобрение, хотя история даже и этой заслуги за ним не признает. Просто, говорит, пропадет, даже не произведя удобрения... о, сто́крат счастливый Молчалин!» (12, 13). В заключении фразы, в форме несобственно-прямой речи слиты воедино глас Истории и насмешливый голос самого Автора.

Распространенный фразеологизм «колесо истории», в усеченном виде, трансформируется Салтыковым сатирически предметно: «Пошехонцы будут сидеть у моря и ждать погоды, а в это время где-то „там“ будет вертеться какое-то колесо. Вертится, вертится, и вдруг — трах! — приехали! Самая это покойная философия. Ни почина, ни солидарности, ни ответственности — ни о чем подобном и в помине нет» (15, кн. 2, 287). Отчетливо определяется «местоположение» щедринских героев по отношению

⁵ Показательно, что именно на эти строки, как на особо предосудительные, было специально указано цензором (см.: 16, кн. 1, 521, комментарий).

к Истории: «обидное равнодушие» «для всех Молчалиных отводит место где-то далеко, за пределами истории» (12, 12).

Символический образ Истории важную идейно-эстетическую роль выполняет в сказочном щедринском цикле. «Написанные на завершающем этапе творческого пути Салтыкова-Щедрина, сказки, — как отмечает А. С. Бупмин, — синтезируют и ярко демонстрируют художественные принципы, стиль и язык писателя и, таким образом, дают богатый материал для наблюдений и выводов относительно многогранной художественной индивидуальности Салтыкова».⁶

Щедринским сказкам свойственно истинно демократическое миропонимание, выраженное в авторских представлениях о добре и зле, о нищете и богатстве, о суде правом и неправом, о значительном преобладании враждебных народу сил и, вместе с тем, о неминуемом торжестве разума и справедливости. Даже там, где зло явно и недвусмысленно одерживает верх над беззащитностью, робостью, страхом; прекрасодушием, пассивностью, автор выносит суровый, обжалованию не подлежащий, сатирический приговор, давая понять, что вместе со злом осуждает всех его вольных и бессознательных потатчиков.

«Позывные» Истории то и дело звучат в сказочных повествованиях. На правах действующего, хотя и не способного мгновенно влиять на события, лица появляется История в финале сказки «Вяленая вобла», после эпизода «неслыханного злодеяния», совершенного «рьяными клеветниками» над благонамеренной «воблушкой». Раздаются одобрительные вопли многочисленных обывателей: «Да здравствуют ежовые рукавицы!» и следует за этим авторское резюме: «Но История взглянула на дело иначе и втайне положила в сердце своем: „Годиков через сто я непременно все это тисну!“» (16, кн. 1, 72). Упоминанием истории красноречиво заключается сказка «Верный Трезор»: «Что затем произошло — об этом история умалчивает, но назад Трезорка уж не возвратился» (16, кн. 1, 126; ср. начало сказки «Баран непомнящий»: 16, кн. 1, 166).

История становится нередко средоточием спекулятивных мыслей. Ученый дятел в сказке «Орел-меценат» «целую охапку исторических исследований» надолбил и решил затем пойти «к орлу в дворовые историографы» (16, кн. 1, 74). Дятел из сказки «Медведь на воеводстве» «на древесной коре, не переставая, пишет „Историю лесной трущобы“» (16, кн. 1, 56). В свою очередь, на историю как на постоянный источник сил человеческих ссылается в самозабвенно пылких и вдохновенных речах Карась-идеалист. «История, — рассуждает он, — это повесть освобождения, это рассказ о торжестве добра и разума над злом и безумием» (16, кн. 1, 82).

⁶ Бупмин А. Сказки Салтыкова-Щедрина, с. 5.

Торжественным упоминанием о «скрижалях Истории» открывается сказка «Медведь на воеводстве». Топтыгин 1-й, «старый служака-зверь», мечтает «во что бы то ни стало на скрижали Истории попасть» и ради этого всему на свете предпочитает «блеск кровопролитий». Ведь, как хочется думать «бурбонам стоеросовым», История прислушивается к «блестящим» злодеяниям и неизменно заносит их на свои скрижали (16, кн. 1, 53). История — это сила, с которой не могут не считаться и которой опасаются даже самые «знатные» из сказочных персонажей. Чем именитее герой, тем сильнее его забота о том, чтобы в наилучшем виде быть запечатленным в Истории: «А История такое большое дело, что и Топтыгин, при упоминании об ней, задумывался. Сам по себе, он знал об ней очень смутно, но от Осла слышал, что даже Лев ее боится: „Не хорошо, говорит, в зверином образе на скрижали попасть!“» (16, кн. 1, 54).

Особую смысловую глубину открывает Салтыков в понятии «история», когда, поведав о «новой лесной практике» (взбунтовавшиеся мужики убивают Топтыгина 2-го), невозмутимо добавляет: «Эту вновь установившуюся практику подтвердила и лесная История...» (16, кн. 1, 57). Синонимом понятий «народный гнев», «бунт», «взрыв» («Взорвало мужиков») становится словосочетание «приговор Истории»: «По докладу о сем (о расправе мужиков над Топтыгиным-2 — В. П.) Осла, Лев собственноручно на оном нацарапал так: „О приговоре Истории дать знать майору Топтыгину 3-му: пусть изворачивается!“» (16, кн. 1, 57). И уже в третьей части сказки «Медведь на воеводстве» понятие «история» воспринимается в предложенном эзоповом преломлении (как возмущение народное, как угроза суровой мужицкой расправы над Топтыгиными). Мало того, читатель узнает, что сам Лев *этой* Истории страшится. Топтыгин 3-й думает: «„Даже с зайца шкуру содрать нельзя — и то, пожалуй, за злодейство сочтут! И кто сочтет? добро бы Лев или Осел — это бы куда ни шло! — а то мужики какие-то. Да Историю еще какую-то нашли — вот уж подлинно ис-то-рия!!“ Хохочет Топтыгин в берлоге, про Историю вспоминая, а на сердце у него жутко: чует он, что сам Лев Истории боится...» (16, кн. 1, 57—58). Выразительным многоточием прерываются раздумья Топтыгина. Является опасение: «много напакостишь — на рогатину поднимут...» (16, кн. 1, 57). Лесная История становится неотвратимо грозной силой, карающей «воевод» и «майоров»: «Но тут явились в трущобу мужики-лукаши, и вышел Топтыгин 3-й из берлоги в поле И постигла его участь всех пушных зверей» (16, кн. 1, 59).

Два слова — История и Правда — как правило, пишутся автором с заглавных букв и тем самым в пределах всего сказочного цикла графически укрупняются, взаимосближаются, приобретая концептуальный смысл:

«Но Федор не мог уж уgomониться и все бормотал: „Сыщу я Правду, сыщу!“»

— А я так думаю, что ничего ты не сыщешь, потому что нет Правды для нас: время, вишь, не наступило! — сказал Иван» (16, кн. 1, 191—192).

Время в щедринских сказках воссоздается на постоянном пересечении сказочной вечности и социально-политической злобы дня, на быстрых, категорических переходах от стародавней поры («В старые годы, при царе Горохе это было...») к нынешнему «моменту». В понятие «сказочное время» Салтыков вкладывает вполне реальный, сатирический смысл: что может быть сказочнее, фантастичнее самой действительности! Но при всей их мрачности и, казалось бы, нескончаемо-длительной протяженности времена и сюжеты могут быть оборваны, остановлены, пресечены Историей, незабываемой в своей высшей Правде. История то течет как бы поверх всяких мелких и крупных «злодеяний» и «погромов», чинимых преуспевающими временщиками в зверином обличье, грозя им полным забвением или — хуже того — «срамной» памятью (А «ведь у него, у майора, у самого дети в гимназию ходят! До сих пор их майорскими детьми величали, а напредки проходу им школяры не дадут...» — 16, кн. 1, 54), то, как случается в сказке «Медведь на воеводстве», решительно сметает, уничтожает «скотин» и «злодеев» лесных.

Щедринская сказочная История располагает даже необыкновенной возможностью убыстрять, если надо, свой ход, ускорять свое течение. Вспомним финал сказки «Орел-меценат»: «Но тут уж сама История ускорила свое течение, чтоб положить конец этой сумятице. Произошло нечто необыкновенное» (16, кн. 1, 79)...

«Собирательный» масштаб изображения современного человека в предлагаемых конкретно-исторических обстоятельствах требовал и особой меры суда над ним. И Салтыков с необыкновенным упорством напоминает своим соотечественникам о пробуждении Стыда, о голосе Совести, о велениях Разума — и как о самой главной «инстанции» возмездия — об Историей, которая занимает высшую точку в иерархии щедринских ценностных представлений о жизни общества, о человеческом мире. И героев своих, и законы социально-политического быта и бытия, по которым они живут, и себя самого он вверяет Историей, ища в ней поддержку творческим силам, хотя и не питая иллюзий относительно быстроты, с которой свершится ее праведный суд. И лишь в сказках, в полном соответствии с требованиями жанра, художественно реализуется неистребимая мечта Салтыкова о безотлагательном отпоре злу, безнравственности, предательству и его вера в то, что «человеческое» начало «не погибнет, и не перестанет гореть — никогда!» (16, кн. 1, 197).

ЩЕДРИН — КРИТИК ФЕТА

1

Среди литературно-критических выступлений Щедрина особую и довольно многочисленную группу составляют статьи и рецензии (около пятнадцати), посвященные русской и переводной поэзии, главным образом современной сатирику. За исключением статьи «Стихотворения Кольцова» (1856), все они приходится на 1863—1864 и 1868—1871 гг. Написанные в связи с выходом в свет того или иного поэтического сборника, щедринские рецензии далеко выходят за пределы «дежурного» критико-библиографического отзыва. Они воспринимаются как закономерные выступления писателя в той напряженной литературно-общественной борьбе, активным участником которой он был.

Обращение Щедрина-рецензента к такой специфической сфере литературы, как стихотворная, не заключало в себе ничего неестественного. Оно обуславливалось несколькими причинами. Одну из них следует искать в обстоятельствах острейшей полемики «шестидесятников» по вопросу о направлениях в поэзии. Сотрудник и соредатор ведущих демократических изданий — «Современника» и «Отечественных записок», Щедрин не мог стоять в стороне от этой полемики. Несомненно также, что работа бок о бок с Некрасовым дополнительно стимулировала внимание сатирика к поэзии и поэтам. Едва ли не все моменты тогдашнего поэтического движения имели отношение к Некрасову, в той или иной мере «касались» и его самого, и его журнального окружения.

Сатирик не был посторонним для поэзии лицом не только в силу отмеченных выше причин общего, что называется, порядка. Известно, что Салтыков дебютировал в литературе как стихотворец и дебютировал небезуспешно. Поэтическими опытами «Пушкина» XIII курса Лицея, как называли Салтыкова его однокашники, всерьез заинтересовался П. А. Плетнев, специально приехавший в Царское Село знакомиться с ним и затем предоставивший ему возможность печататься в «Современнике» (еще недавно пушкинском) рядом с такими маститыми стихотворцами, как В. А. Жуковский и П. А. Вяземский.¹ Впоследствии, определяя начало своей литературной деятельности, Щедрин, пусть и не без некоторых тактических соображений, скажет: «... я в литературе состою с 47 года, когда в ноябре была напечатана в „Отечественных записках“ моя первая повесть, или

¹ См.: Макашин С. Салтыков-Щедрин. Биография. 2-е изд. М., 1951, с. 147.

даже с 43-го года, когда печатались в плетневском „Современнике“ мои стихи».²

Правда, по выходе из Лицея Щедрин оставил стихотворство. Избрав повествовательный род и найдя позже наиболее отвечающую своему дарованию форму «сатир в прозе», он весьма иронически оглядывался на поэтические «грехи» юности. Но читать стихи, интересоваться данной областью отечественной и зарубежной словесности не переставал. Об этом свидетельствуют упомянутые выше рецензии, разумеется, лишь частично представляющие Щедрина как читателя русских и западноевропейских поэтов. В поле зрения рецензента — и двухтомник «Стихов» Вс. Крестовского, и поэтический сборник «Гражданские мотивы», составленный А. П. Пятковским, и «Песни Скорбного поэта», и «Стихотворения» К. Павловой, и переводы из Г. Гейне под редакцией Ф. Н. Берга, и новый сборник А. Плещеева, и стихи Ап. Майкова, и поэма А. Мюссе «Ролла» в переводе Н. П. Грекова, и сатиры Д. Минаева, и произведения Я. П. Полонского...

Не прошел Щедрин мимо такого приметного факта, как двухтомное издание «Стихотворений» А. А. Фета (1863). В 9-м номере «Современника» за указанный год появился его специальный отклик на это издание.³

Ранее (в течение первой половины 1863 г.) Щедрин трижды открыто⁴ высказывался о Фете — в рецензии на стихи Вс. Крестовского (январь—февраль), в апрельской хронике «Наша общественная жизнь», в рецензии на сборник К. Павловой (июнь). И всякий раз с явной иронией. Так, говоря о Вс. Крестовском как откровенном певце эротики, обнажающем в качестве подражателя скрытые тенденции стихов-образчиков, в частности майковских, сатирик замечает: «Г-ну Фету посчастливилось несколько более; потому ли, что в стихотворениях этого поэта в самом деле преобладает невинная, несколько балетная грация, а не античный клубничизм, только и в подражаниях ему поползновение к клубничке сказалось с меньшею наготовою» (5, 330). Нужно знать отношение Щедрина к балету, чтобы понять весь саркастический смысл ремарки о «невинной, несколько балетной грации» фетовской лирики. В 1864 году сатирик снова язвительно соотнесет последнюю с балетом, который — с точки зрения проникновения в него социально-реалистического элемента — «находится в состоянии еще более младенческом, нежели, например, поэзия гг. Майкова, Фета и проч.» (5, 201). Характерно, что имя Фета зачастую оказывается у Щедрина в «компании» с именем

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20-ти т. М., 1974, т. 19, кн. 2, с. 35. В дальнейшем все цитаты по этому изданию даются в тексте.

³ Как явствует из письма к А. Н. Пышину от 15 августа 1863 г., Щедрин взялся за «разбор» двухтомника по собственной инициативе (см. 18, кн. 4, с. 277).

⁴ В очерке «В деревне» (август) можно усмотреть скрытый сатирический выпад Щедрина против Фета (см. 6, 447 и 690).

Ап. Майкова (см. 6, 232; 14, 287), поэтическую деятельность которого сатирик оценивал весьма невысоко (см. 5, 429—430).

Острополемические страницы посвящены Фету в апрельской хронике «Наша общественная жизнь» за 1863 г. И без того скептически относившийся, как мы видели, к «чистому» лирику, Щедрин проникся очевидной и окончательной антипатией к Фету в связи с его публицистическими выступлениями на страницах «Русского вестника». Напомнив читателю о некоторых «прелестных» стихах Фета («О, долго буду я, в молчанье ночи тайной...» и «Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!»⁵), автор хроники сразу же делает ироническую оговорку относительно породившего это неподражаемое «лирическое прекраснодушие» крепостного «безмятежия» (6, 59). Что же касается Фета пореформенного времени, то «он отчасти пишет романсы, отчасти человеконенавистничает; сперва напишет романс, потом почеловеконенавистничает, потом опять напишет романс и опять почеловеконенавистничает, и все это, для тиснения, отправляет в „Русский вестник“» (6, 59—60). При этом и «романсы» (то есть поэзия, а не только публицистика) пронизаны у «нынешнего» Фета, по мнению хроникера, самыми реакционными настроениями: «в них слышится вопль души по утраченному крепостному рае» (6, 60). Убежденность в этом заставляет Щедрина видеть в любовной элегии «Прежние звуки, с былым обаяньем...» некий pendant консервативно-тенденциозным очеркам «Из деревни». Фет антипатичен Щедрину как ярый защитник сословно-дворянского принципа и в жизни, и в литературе. Доказывая неосновательность помещичьих lamentаций автора «Из деревни», сатирик саркастически советует «несчастному» Фету—*хозяину* поставить себя на место «счастливого» селянина—*работника*— хотя бы в воображении, «мысленно», и добавляет: «вы это можете сделать с успехом, потому что обладаете хорошим художественным талантом» (6, 65—66). Здесь, как и в другом аналогичном случае, когда, явно иронизируя, хроникер увязывает «высокий поэтический талант г. Фета» с «высоким земледельческим талантом работника Василия» (6, 74), особое значение имеет контекст. Стоит отвлечься от него и можно прийти к выводу, что «Фет для Салтыкова „высокий поэтический талант“» (5, 651, комментарий), выводу, не вполне согласующемуся с подлинным смыслом щедринских высказываний.

Острая стрела в адрес Фета — пользующегося репутацией возвышенного поэта и одновременно являющего собой прижимистого собственника — пущена Щедриным в рецензии на сборник Каролины Павловой (см. 5, 365—366). В августе, то есть через два месяца, последовал уже известный нам (см. примеч. 4) полеми-

⁵ Эти стихи Щедрин находил «не шутя» (6, 59) поэтическими, «прекрасными» (5, 452).

ческий выпад на страницах «летнего фельетона» «В деревне». Наконец, в 9-й книжке «Современника» сатирик выступил со сравнительно развернутой характеристикой поэзии Фета.

2

Характеристика эта не могла не включать в себя известного признания таланта поэта, четверть века действовавшего в литературе, много печатавшегося в недавнем прошлом на страницах «Современника» и заслужившего восторженные отзывы со стороны ряда русских критиков. Щедрина, конечно, были известны в этом плане и похвалы В. Г. Белинского,⁶ и высокие некрасовские оценки периода 1850-х годов,⁷ и отношение Чернышевского, включавшее помимо неудовлетворенности «пустячным» содержанием одновременное признание «дарovitости», «талантливости» Фета-лирика.⁸ Однако, ближе всего сатирику оказалась последовательно негативная позиция Добролюбова. Уже первый добролюбовский отклик (на сборник Фета 1856 г.), насколько можно судить по тону сохранившегося начала статьи, обещал быть весьма скептическим.⁹ Впоследствии критик не раз отрицательно высказывался о «степени достоинства» фетовского «таланта», находя его узким, считая, что фетовские стихи не могут претендовать на «большое значение в русской литературе»,¹⁰ ибо, лишённые «живого отношения к современности»,¹¹ демонстрирующие «художественный индифферентизм к общественной жизни и нравственным вопросам»,¹² они по сути — «слово для слова».¹³

Щедрина был по душе энергичный скепсис знаменитого критика «Современника».¹⁴ Ход его мысли в рецензии во многом со-

⁶ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 636—637; М., 1955, т. 8, с. 94 и 485.

⁷ См.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. М., 1950, т. 9, с. 209, 243—244, 279, 336.

⁸ Ср.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1948, т. 4, с. 508 и 960; М., 1950, т. 7, с. 957—958; М., 1949, т. 12, с. 695; М., 1949, т. 14, с. 314 и 345; М., 1950, т. 15, с. 193. Находясь в Петропавловской крепости и работая над «Повестями в повести» (вторая половина 1863 года), Чернышевский часто обращался к стихотворениям Фета (см. многочисленные цитации в тексте романа). Судя по письмам этого времени к родным (Пыпиным), он располагал известным нам фетовским двухтомником. — Там же, т. 14, с. 487—489.

⁹ См.: Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т. М.; Л., 1961, т. I, с. 309.

¹⁰ Там же, т. 5, М.; Л., 1962, с. 28—29 (курсив Добролюбова).

¹¹ Там же, т. 6, М.; Л., 1963, с. 99.

¹² Там же, с. 218.

¹³ Там же, т. 5, с. 316.

¹⁴ Небезынтересно отметить отсутствие у Щедрина отрицательных (да и вообще любых, за исключением одного-двух случаев — т. 13, с. 617 и т. 18, кн. 1, с. 210 — высказываний о Тютчеве, которого, в отличие от «эстетической» критики, Добролюбов склонен был некоторым образом противопоставлять Фету. (См.: Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т. Т. 5, с. 28—29).

впадает с добролюбовским: «В семье второстепенных русских поэтов г. Фету, бесспорно, принадлежит одно из видных мест. Большая половина его стихотворений дышит самою искреннею свежестью, а романсы его распеваает чуть ли не вся Россия, благодаря услужливым композиторам, которые, впрочем, всегда выбирали пьески наименее удавшиеся, как, например, „На заре ты ее не буди“ и „Не отходи от меня“. Если при всей этой искренности, при всей легкости, с которою поэт покоряет себе сердца читателей, он все-таки должен довольствоваться скромною долею второстепенного поэта, по причине этого, кажется нам, заключается в том, что мир, поэтическому воспроизведению которого посвятил себя г. Фет, довольно тесен, однообразен и ограничен» (5, 383). Итак, талант, но «второстепенный», дарование, но «ограниченное», «тесное».¹⁵

Говоря далее о характерных особенностях поэтического мира Фета, Щедрин учитывает наблюдения и другой, симпатизирующей поэту критики,¹⁶ но подводит при этом к совсем иным выводам. Так, указав на наличие в фетовской поэзии двух линий — «антологической» (в ней доминируют «яркость», «ясность» выражения) и субъективно-«гейневской», «болезненной» (здесь преобладает «особность», «случайность», «неясность»), Ап. Григорьев писал относительно последней: «Из болезненной поэзии Фет развил, собственно, одну ее сторону, сторону неопределенных, недосказанных, смутных чувств, того, что называют французы *le vague*. . . Чувство в некоторых его стихотворениях как будто не созревает до совершенной полноты и ясности <...> Поэт фиксирует *«задатки зарождающихся чувств, — тревоги получувств»*.¹⁷ Щедрин, казалось бы, вторит Ап. Григорьеву: «Этот мир неопределенных мечтаний и неясных ощущений,¹⁸ мир, в котором нет прямого и страстного чувства, а есть только первые, несколько стыдливые *зачатки* его, нет ясной и положительно сформулированной мысли, а есть робкий, довольно темный намет на нее, нет живых и вполне определившихся образов, а есть порою привлекательные, но почти всегда бледноватые очертания их. Мысль и чувство являются мгновенною вспышкой, каким-то своенравным капризом, точно так же скоро улегающимся, как

¹⁵ Приведенное высказывание охотно используется в виде цитатных вкраплений — с намеренным отсечением или концов, или начал щедринских строк — в суждениях последователей (в том числе и некоторых участников «спора о Фете» на страницах журнала «Вопросы литературы», 1975, № 9), желающих улучшить или Щедрина или Фета. При этом явно упрощается истинная позиция сатирика.

¹⁶ Она, кстати, также отмечала «ограниченность сферы» фетовского таланта. — См.: Боткина В. П. Сочинения. СПб., 1891, т. 2, с. 377 и след.

¹⁷ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967, с. 86—87, 100. (Курсив мой, — В. М.).

¹⁸ Это выражение как вариация используется в статьях А. В. Дружинина (Собр. соч. СПб., 1865, т. 7, с. 119—120) и В. П. Боткина (Сочинения, т. 2, с. 386—387).

и скоро вспыхивающим; желания не имеют определенной цели, да и не желания это совсем, а какие-то *тревоги желаний*» (5, 383; курсив мой, — В. М.). Однако внешне «совпадающие» критики преследуют разные цели, дают отмечаемой ими поэтической особенностью Фета различные оценки.

Для Ап. Григорьева в указанной «неопределенности» и «неясности» заключена особая лирическая «прелесть». Он подчеркивает, что это не невольный просчет, а результат продуманной эстетической установки: «и явно поэт сам не хотел довести его <чувство> до такого определенного, общедоступного состояния». ¹⁹ Ап. Григорьеву, а также Дружинину и Боткину понятна и симпатична сознательная «бессознательность» фетовской лирики, ее поэтически-условные «безмыслие» и «непреднамеренность». Боткин, в частности, прямо ставит в заслугу поэту — с нетронутой разными теориями душой «младенца», «наивного ребенка» — принципиальное, так сказать, отсутствие в его стихах рассудочно-заданного, «головного» элемента, «придуманной мысли». ²⁰

Щедрин смотрит на дело иначе, нежели названные критики. Цитацию концовки стихотворения «Я пришел к тебе с приветом...» — объект неизменной иронии у него (см. 5, 450; 10, 617) ²¹ — сатирик предвзряет таким замечанием: «Слабое присутствие сознания составляет отличительный признак этого *полу-детского* мирозерцания» (5, 383; курсив наш, — В. М.). Поддерживая мысль Ап. Григорьева о гейневских истоках «субъективной» (у Щедрина — «эмбрионической») лирики Фета, рецензент снова приходит к иным, далеко не лестным для поэта, заключениям: «... У Гейне это просто один из множества разнообразных оттенков общей картины, свидетельствующей об избытке силы, у г. Фета — это все содержание картины, содержание, из которого можно заключить только о скудости его творческих средств. Другие свойства таланта Гейне, как, например, его испол-

¹⁹ Григорьев Ап. Литературная критика, с. 100.

²⁰ Боткин В. П. Соч., т. 2, с. 369, 371—373, 379. (Курсив мой, — В. М.). Остроумно писал об этом же Фету Тургенев: «Знаете ли что, милейший мой? Так же как Толстого страх фразы загнал в самую отчаянную фразу — так и Вас отвращение к уму в искусстве довело до самых изысканных умствований и лишило именно того наивного чувства, о котором Вы так хлопочете» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. В 28-ми т. Письма. М.; Л., 1962, т. 4, с. 330). И еще: «Поверь: в постоянной боязни рассудительности гораздо больше именно этой рассудительности, перед которой ты так трепещешь, чем всякого другого чувства» (Там же, т. 6, с. 28).

²¹ Ср. сочувственное толкование этого четверостишия в статье В. П. Боткина (Соч., т. 2, с. 391—392), которая, кстати, отвергалась Н. А. Добролюбовым, находившим ее «весьма глупою» (Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т. М.; Л., 1964, т. 8, с. 530). Указанная строфа, по свидетельству А. Я. Панаевой, вызвала насмешку Тургенева в одном из споров с Некрасовым относительно состава подготавливавшегося ими фетовского сборника 1856 года (Панаева А. Я. Воспоминания. М., 1972, с. 194). В 1866 г. над этой строфой пронизывал в печати и сам Н. А. Некрасов (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч., т. 9, с. 442).

ненное горечи отрицание, его желчный юмор и то холодное полуотчаяние, полупрезрение, выражающееся в постоянном и очень оригинальном раздвоении мысли, те свойства, которые именно и составляют основной и самый прочный капитал его поэтической деятельности, остались для нашего поэта чем-то вроде очарованного замка, в двери которого он даже и стучаться не пробовал...» (5, 383—384). Щедрин склонен видеть в Фете всего лишь «подражателя», да к тому же далеко не самых сильных сторон образца-оригинала (т. е. Гейне). Это талант «не сильный», «второстепенный» (5, 385—386). Последнее определение рецензент употребляет не раз. Заявленное уже в начале рецензии («В семье второстепенных русских поэтов г. Фету, бесспорно, принадлежит...»), оно несомненно восходит к известному «рубричному» названию статей, в том числе и о Фете, появившихся в «Современнике» в 1850 году (№№ 1—3, 7) по инициативе и авторском участии Некрасова («Современник», 1850, № 1). Уже и тогда заглавие-определение «Русские второстепенные поэты» применительно к некоторым из рассматривавшихся стихотворцев было во многом условно.²² Возвращение к нему теперь, — после признанного взлета фетовской поэзии — да еще и с акцентом на буквальном смысле термина, было выражением определевшейся в «Современнике» тенденции к переоценке поэта.²³ Нечего и го-

²² См. примечательную оговорку Некрасова на этот счет: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч., т. 9, с. 220 и 733 (коммент.).

²³ Напомним, что Фет, как и другие дворянские писатели, порвал с журналом; поводом послужила колкая статья М. Лавренского (Д. Л. Михаловского) «Шекспир в переводе г. Фета», помещенная в 6-м номере «Современника» за 1859 год. Между прочим, статья эта на основании составленного Н. Г. Чернышевским списка считалась добролюбовской. Не исключено, что критик принимал в ней редакционное участие (см.: Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. В 6-ти т. М., 1935, т. 2, с. 722). Как бы там ни было, указанная тенденция к переоценке фетовского творчества осуществлялась энергичными усилиями прежде всего Н. А. Добролюбова. Одна из первых попыток в этом направлении была предпринята им еще в начале 1857 года. В сохранившемся отрывке его статьи о Фете есть следующие строки: «Ведь нельзя же считать такую беспристрастную оценкой нескольких строк журнальной библиографии или простой приятельской заметки, находившей, что г. Фет в своей гесной области так же велик, как Пушкин в своей обширной сфере» (Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т. Т. 1, с. 309; курсив наш, — В. М.). Ошибочно думать, что это — «язвительный намек» на известную статью Боткина (см. комментарий к 1-му тому цит. изд., с. 577). На самом деле Добролюбов адресуется здесь не к Боткину, а к... Некрасову. В заметке «Литературные новости» (1856), извещая о выходе фетовского сборника и подтверждая свое «высокое мнение» о поэте, Некрасов писал: «...мы положительно утверждаем, что г. Фет в доступной ему области такой же господин, как Пушкин в своей более обширной и многосторонней области» (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч., т. 9, с. 279 и 745; курсив наш, — В. М.). Таким образом, Добролюбов был настроен весьма решительно. Однако его попытка, шедшая вразрез с литературной политикой «Современника» в тот период, «отменявшая» точку зрения на Фета не только «эстета» Боткина, но и самого Некра-

ворить, что такие характеристики и такая терминология открыто противостояли оценкам «эстетической» критики, ставившей Фета очень высоко. В. П. Боткин утверждал, например: «Со времени Пушкина и Лермонтова мы не знаем между русскими стихотворцами таланта более поэтического, как талант г. Фета. Скажем более, по лиризму чувства его можно поставить наряду с *первоклассными* поэтами».²⁴ С точки зрения А. В. Дружинина, «поэт самого высшего разбора», Фет, уступая Пушкину и Лермонтову «в ширине кисти, в энергии замысла, восполняет неравенство через группирование и отделку подробностей».²⁵ Как мы знаем, подобные мнения встретили резкое неприятие Н. А. Добролюбова.²⁶ Щедрин решительно встал на сторону последнего.²⁷

Рецензент готов признать «прелестность» некоторых фетовских стихотворений («Шепот, робкое дыханье...», «Летний вечер тих и ясен...», «Ночью как-то вольнее дышать мне...»). Однако сразу же следует оговорка, что, взятые в массе, они «прискучивают», являясь бесконечными «вариантами» одних и тех же мотивов, очевидным «повторением задов» (5, 384—386). По мнению Щедрина, поэт вынужден повторяться в силу исключительной «скудости» содержания, давно им исчерпанного (для этого достаточно двух-трех «пьес» — 5, 386). Изохряясь в вариациях с целью маскировки сугубого однообразия своей «поэтической трапезы», а ее, «за весьма редкими исключениями, составляют: вечер весенний, вечер летний, вечер зимний, утро весеннее, утро летнее, утро зимнее; затем: кончик ножки, душистый локон и прекрасные плечи», Фет, считает рецензент, с неизбежностью должен попадать впросак и писать плохие стихи. В качестве при-

сова, не получила поддержки. Предназначенная и подготовленная для «Отечественных записок» (см. Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т. Т. 8, с. 530, 534), статья не увидела света. Разумеется, своим смыслом и пафосом она могла серьезно озадачить А. А. Краевского и С. С. Дудышкина (см. об этом: Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. В 6-ти т. М.; Л., 1934, т. 1, с. 671, коммент.). Заслуживает особого внимания и другой момент: Добролюбов не стал — скорее всего, по совету ближайшего «современниковского» окружения — упорствовать, не стал искать других возможностей довести дело до конца. Пройдет некоторое время, и он выскажет свое отрицательное мнение о поэзии Фета на страницах самого «Современника».

²⁴ Боткин В. П. Соч., т. 2, с. 371 (курсив мой, — В. М.).

²⁵ Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 121, 124.

²⁶ Ознакомившись с откликом Боткина, преследовавшим еще и теоретико-программные цели, он записывает в дневнике: «За последнюю статью о Фете надобно отделать его» (Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т., т. 8, с. 530; см. также т. 7, с. 239).

²⁷ Сатирик не принял, как видим, и «резонов» автора статьи «Г-н — бов и вопрос об искусстве», в общем плане оспорившего, пусть и весьма лояльно, эстетические взгляды критика — «утилитариста», а в плане частном — взявшего под защиту «бесполезные», согласно добролюбовским понятиям, стихи Фета (см. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л., 1978, т. 18, с. 75—76 и 96—100).

мера он указывает на «Колокольчик» («Ночь нема, как дух бесплотный. . .»). Рецензия заканчивается решительным несогласием с теми «глубокомысленными критиками», которые превозносят Фета до того, что начинают отыскивать «фетовское» в произведениях других поэтов. «Смеем их уверить, что даже в стихотворениях самого г. Фета, некоторой части которых мы, впрочем, отдаем должную справедливость, есть очень мало „фетовского“» (5, 387).

Пolemичность приведенных характеристик налицо — она засвидетельствована самим Щедриным. Но только ли в ней дело? Горячо ратовавший за социально-активное искусство, не любивший романтического «идеальничанья», внутренне стеснявшийся *воспевания* любовно-интимных отношений, столь распространенного у «чистых» лириков (гораздо большее понимание тут находили у него свободные от риторики и условностей — без Фебов и Аврор — пейзажные стихи — см. 5, 452), Щедрин мог изначально, так сказать, в силу «вкуса», не жаловать поэзию Фета. Разумеется, невозможно не брать в расчет и действия окружающих сатирика обстоятельств. В условиях острой идейно-эстетической борьбы (см. полемические декларации в защиту «чистого искусства» как раз в «фетовско-майковских» статьях Дружинина и Боткина, а также в критико-публицистических выступлениях самого Фета) Щедрин нередко намеренно «отвлекался» от «поэтических красот». . . . Вслед за Чернышевским, Некрасовым и Добролюбовым он последовательно отстаивал тезис: «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». И все же его негативное отношение к Фету нельзя, думается, объяснить одними «внешними», «подстрекательскими» обстоятельствами и причинами (в том числе, *падением* Фета-публициста — и как автора «деревенских» очерков, и как соавтора — об этом было известно современникам — подготавливавшегося летом 1863 года памфлета на «Что делать?»). Возникшее на почве идейно-психологической чужеродности, нашедшее «поддержку» и оправдание в добролюбовской позиции, оно носило еще и отпечаток личного, органического неприятия.²⁸ Интересно, что в самые «мирные» для поэта времена, в пору его сотрудничества в «Современнике» Щедрин никак не выразил своего одобрения (не говорим о большем) фетовского творчества. Первое упоминание Фета, точнее его популярного романа «На заре ты ее не буди. . .», в «Губернских очерках» (2, 236) не заключало в себе сколько-нибудь определенного оценочного элемента. Второе обращение к имени поэта

²⁸ Щедрин и Фет знали друг друга: знакомство, в дальнейшем не поддерживаемое, состоялось в 1858 году (апрель) на московской квартире Л. Н. Толстого. Еще раз случай свел их через несколько лет в Петербурге у Тургенева (январь 1864 года — см. наш комментарий к «Как кому угодно» — 6, 687), но Фет, «не желая возобновлять знакомства» с сатириком, постарался остаться незамеченным (Фет А. А. Мои воспоминания. М., 1890, ч. 1, с. 231 и 367—368).

последовало через два года — в переписке с П. В. Анненковым. В письме к нему от 29 января 1859 года Щедрина иронизирует над «сладчайшим» Дружининым, который «что-то слишком благовестит в 1-м № „Библиотеки» для чтения“: и Майков хорош, и Фет мил, и Тютчев прелестен...» (18, кн. 1, с. 210).²⁹ Затем четырехлетняя пауза и — уже известные нам сарказмы в период с января по сентябрь 1863 года (когда появился специальный отклик).

Рассмотренную нами выше рецензию Щедрина не следует считать образцом всестороннего критического разбора поэзии Фета. Она на это и не претендовала. Ряд положений ее о «скудости» содержания и средств, о «полудетском» мировоззрении и пр. сегодня не может быть принят безоговорочно. Нельзя признать правомерным отвлечение критика при анализе лирических вещей от их специфики — как в идейно-тематическом, содержательном, так и в образно-стилевом, формальном отношении. Нельзя, говоря попросту, судить «Колокольчик» или стихотворение «Ночь весенней негой дышит...» по законам реалистического романа, драмы, поэмы... Хорошо видно, что с целью развенчания Фета рецензент прибегает к приему, которого стихи «не терпят»: он делает упор на то, о *чем* пишет поэт, не отдавая должного тому, *как* пишет. Получается, что пишет все о луне, да локонах, да соловьях... И только. Эстетическая емкость, энергия «лунных» и «соловьиных» стихов при этом в особый расчет не берутся — умышленно, разумеется.

Нетрудно понять Щедрина, когда он противостоит тенденции обязать поэзию воспевать исключительно «роз и соловьев», но трудно согласиться с ним, подчеркнуто недооценивающим их как законные предметы лирического внимания. Во многом обусловленная тактико-полемическими задачами исторического момента, такая точка зрения является заметно односторонней.

Вряд ли справедливо также укорять Фета многогранностью таланта Гейне или «многообъемлемостью» реализма Шекспира (5, 451). Предрасположенность Фета к любовно-пейзажной сфере, преобладание у него *чувства* над *мыслью* — естественные проявления и атрибуты его художественного суверенитета. Они, кстати, не прошли для поэзии даром и обернулись неподражаемой зоркостью и психологической пронзительностью лирического стиха... Другая «материя» была заказана Фету, и с этим необходимо считаться. Чернышевский верно заметил: «Фет был бы несвободен, если бы вздумал писать о социальных вопросах, и у него вышла бы дрянь».³⁰

²⁹ А. В. Дружинин назвал их (а также Некрасова) в начале статьи об Ал. Майкове, которую и имеет в виду Щедрина, «первоклассными русскими поэтами» (Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 487; курсив наш, — В. М.).


³⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 15-ти т. Т. 14, с. 314.

Уязвима эстетическая программа Фета, но трудноопровержима его поэзия, удовлетворяющая и в том виде, как она есть, то есть при известном эстетизме и «самоцельности», одну из важнейших потребностей человека — потребность в красоте. Упреки, игнорировавшие специфические наклонности и влечения Фета-лирика, едва ли казались ему обоснованными, едва ли достигали цели. Н. А. Добролюбов недаром относил поэта к числу тех, кто «никак уж не могут, несмотря на всевозможные усилия критики, перейти ту грань, на которую раз стали в своих произведениях».³¹

Сказанное выше не означает, однако, что при обращении к поэзии Фета щедринская рецензия не должна приниматься во внимание. Напротив, она — подлежащий многостороннему осмыслению значительный и интересный литературный факт, который равным образом противостоит в критике как близорукой недооценке, так и слепой идеализации поэтического явления. Большой интерес, естественно, представляет рецензия в плане уяснения «литературной физиономии» самого Щедрина: его идейной ориентации, эстетических взглядов и вкусов, его критической методологии.

В. Н. Баскаков

САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН В СЛАВЯНСКИХ СТРАНАХ

овременное щедриноведение развивается довольно гармонично: изучается литературное наследие, биография, идейное развитие писателя, осуществляется издание его сочинений, выходят источниковедческие и библиографические исследования.¹ Однако и в щедриноведении есть вопросы, изучение которых еще только начинается. К ним, например, относится вопрос о восприятии наследия Салтыкова-Щедрина народами Советского Союза и за рубежом.

Распространение произведений Салтыкова-Щедрина, не говоря уже о восприятии и влиянии, в национальных районах Советского Союза широкого внимания исследователей не привлекало, если не считать нескольких статей, посвященных переводу и восприятию щедринских произведений на Украине и в Грузии.

³¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т. Т. 6, с. 160.

¹ См.: Гуральник У. А. Салтыков-Щедрин в советском литературоведении (проблемы и книги). — В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826—1976. Статьи. Материалы. Библиография. Л., 1976, с. 367—391.

Что же касается зарубежной щедринианы, то в 1934 г. С. А. Макашин опубликовал материалы к библиографии переводов и литературы о Салтыкове-Щедрине,² но эта работа, не являясь полной, к сожалению, продолжена не была и в настоящее время требует пересмотра и дополнения. Между тем исследование распространения и восприятия Щедрина разными народами является составной частью общей проблемы о мировом значении русской литературы, и продолжение работы в этой области может принести интересные результаты и, значительно изменив наши представления о популярности и силе идейно-художественного воздействия щедринской сатиры, обогатить накопленные наукой знания о международных связях русской литературы. Задача настоящей статьи — прежде всего привлечь внимание к этой проблеме, подчеркнув значительность ее для развития щедриноведения в целом, а также дать некоторые представления о распространении произведений Салтыкова-Щедрина в славянских странах, сделав ряд сопоставлений и остановившись главным образом на ранних этапах этого процесса.

В 1887 г., отвечая на анкету Венгерова, Салтыков сообщил: «На иностранные языки были переведены „Губернские очерки“ (немецкий и английский), „Помпадуры“, некоторые сказки и „За рубежом“ (по-французски). Более не знаю».³ Сейчас мы можем с полным основанием сказать, что представления сатирика о переводах его произведений на иностранные языки были далеко не полными. Даже материалы, печатавшиеся при жизни писателя в русских газетах, дают возможность эти сведения дополнить. Например, в 1886 г. газета «Новости» опубликовала сообщение о переводе произведений Щедрина на украинский язык,⁴ год спустя та же газета известила о финских переводах,⁵ а еще через год в «Историческом вестнике» и в «Нови» промелькнуло сообщение о немецком переводе «Мелочей жизни» и сказки «Пропала совесть».⁶ На языках народов России, помимо целого ряда украинских переводов, сейчас известны опубликованные при жизни Салтыкова переводы его произведений на армянский (1884), латышский (1883—1889), грузинский языки. При жизни писателя переводы его произведений появились и во всех сла-

² Материалы для библиографии переводов сочинений Щедрина на иностранные языки и критической литературы о нем за 1861—1933 гг. Библиографический указатель С. Макашина. — Литературное наследство. М., Журнально-газетное объединение, 1934, т. 13—14, с. 673—698.

³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. М., Худ. литература, 1975, т. 17, с. 472.

⁴ Русские писатели в украинских переводах. — Новости и биржевая газета, 1886, 21 февраля, № 52, с. 2.

⁵ М а й н о в В. Знакомые-незнакомцы. — Новости и биржевая газета, 1887, 17 апреля, № 103, с. 2.

⁶ Заграничные исторические повести. — Исторический вестник, 1888, № 8, с. 407—413; Книжная хроника. — Новь, 1888, 1 января, № 5, с. 158; 1 июля, № 17, с. 126.

вянских странах. Однако, прежде чем обратимся к процессу распространения произведений Щедрина в этих странах, выясним, когда же состоялось первое знакомство поляков, чехов, болгар и сербов с русским сатириком.

Первый польский перевод, зафиксированный в библиографии Макашина и исследованный польским щедриноведом Тадеушем Шипко, относится к 1872 году, когда варшавский еженедельник «Клосы» напечатал очерк «Матушка Мавра Кузьмовна» из «Губернских очерков».⁷ А в Чехословакии, как сейчас принято говорить, рецепция Щедрина началась тоже с «Губернских очерков». В 1858 г. двадцатилетний Эммануил Вавра, в будущем переводчик «Мертвых душ» и «Обломова», напечатал в литературном приложении к газете «Посел з Праги» очерк «Прошлые времена» из «Губернских очерков» под заглавием «Русские чиновники». Этот перевод, сделанный через год с небольшим после начала публикации «Губернских очерков», является первым не только в славянских странах, но и вообще первым переводом произведений Салтыкова-Щедрина на иностранный язык.⁸ Таким образом западные славяне начали свое знакомство с Щедриным, хотя и в разное время, но с одного и того же произведения, с «Губернских очерков».⁹

По-иному дело обстояло у южных славян, у болгар и у сербов. До Освобождения от многовекового османского ига в 1877—1878 гг. Болгария была почти полностью отторгнута от мирового культурного развития. Литературное движение в стране было приостановлено, национальная болгарская печать не существовала. С начала 80-х гг., сразу же после освобождения, в Болгарии начинается процесс ускоренного развития национальной культуры и приобщения ее к достижениям мировой культуры. И здесь внимание обращается, естественно, в сторону русской литературы. Ведутся широкие работы по переводу произведений русских писателей, которые характерны для Болгарии на всем протяжении ее последующей истории, но для воссоздания общей картины болгарско-русских литературных связей особый интерес представляют ранние этапы знакомства болгарского читателя с русской литературой. В эти годы, пожалуй, трудно назвать

⁷ См.: Szyszko T. Saltykow-Szczedrin w piśmiennictwie polskim lat 1872—1914. Wr.—W-wa—Kr., 1965, s. 17 (Komitet Słowianoznawstwa PAN).

⁸ Slavica v české řeči. 1. České překlady ze slovanských jazyku do r. 1860. Praha, 1955, s. 106; V. Vlašínová. Satira okřídlená fantazií. Praha, 1975, s. 102—104, 151.

⁹ Процесс восприятия наследия Салтыкова-Щедрина в Польше и Чехословакии исследован сейчас достаточно глубоко и почти на всех этапах его развития в упомянутых уже монографиях Т. Шипко и В. Влашиновой, а также в работе Ф. Селицкого «Салтыков-Щедрин в междувоенной Польше» (Slavia orientalis, 1967, 4, с. 419—426). Поэтому в настоящей статье преимущественное внимание уделено восстановлению ранних этапов этого процесса у южных славян.

русского писателя, даже второстепенного, чьи произведения хотя бы раз не появлялись на страницах болгарской печати.

Ранние болгарские переводы из Щедрина до сих пор были неизвестны и в научный оборот не включались, не исследовался процесс распространения и восприятия наследия русского сатирика в Болгарии. Собрать относительно полную болгарскую щедриниану удалось в софийских библиотеках, а также в результате использования обширных, хотя и не очень совершенных росписей периодической печати в Институте литературы Болгарской Академии Наук и в Государственной библиотеке им. Кирилла и Мефодия. Собранный материал пока не очень полон, но тем не менее достаточно любопытен и в корне меняет представление о бытовании произведений Щедрина в Болгарии, до сих пор основывающееся на тех данных, которые в 1934 г. были приведены С. А. Макашиным.

Знакомство с произведениями Салтыкова-Щедрина в Болгарии началось в 1881 г. 10 ноября этого года в газете «Марица», издаваемой в Пловдиве, был напечатан перевод сказки о двух генералах. Сделал его находившийся в Москве Юрдан Бобчев. Имеющаяся в конце перевода помета: «Москва. 16 сентября 1881 года» позволяет установить и источник перевода. Как раз в это время в Москве появилось второе издание «Сборника», включающее три сказки 1869 г. Оно и было использовано Юрданом Бобчевым для перевода. Кстати сказать, перевод другой сказки из этого же издания «Сборника», сказки «Пропала совесть» был сделан тем же Юрданом Бобчевым и несколько месяцев спустя напечатан им в четвертом номере журнала «Наука», выходявшего в том же Пловдиве под редакцией выдающегося болгарского писателя и общественного деятеля Ивана Вазова. Каковы были связи Юрдана Бобчева с редакциями «Марицы» и «Науки»? На этот вопрос сейчас трудно ответить. Однако обращает на себя внимание тот факт, что членом редколлегии и «Марицы», и «Науки» состоял другой Бобчев, Стефан Бобчев. Независимо от того, был ли он однофамильцем или родственником Юрдана Бобчева, он мог оказывать последнему содействие в публикации его переводов на страницах этих изданий.

Вероятно, переводов из Щедрина в эти годы в Болгарии могло бы появиться и значительно больше, но, сделав два перевода, Юрдан Бобчев умер. И в болгарской печати при жизни Салтыкова переводы его произведений больше не появлялись. Таким образом, проникновение щедринских произведений на болгарскую почву, начавшееся в 1881 г. по инициативе Юрдана Бобчева, приняло достаточно широкий размах далеко не сразу. Это отмечается и в некрологе, напечатанном 16 июля 1889 г. в газете «Напредъ», издававшейся в том же Пловдиве. Автор некролога, скрывшийся под инициалом Б., отдав должное заслугам Юрдана Бобчева, тут же замечает, что Щедрин очень мало зна-

ком болгарскому читателю. Такова прижизненная писателю болгарская щедриниана. Она не обширна, но для выяснения вопроса о восприятии наследия Щедрина за рубежом достаточно важна и показательна.

По сравнению с Болгарией Сербия в XIX в. находилась в исторических условиях, более благоприятных для развития национальной культуры, а поэтому и процесс восприятия русской литературы во второй половине века протекал здесь несколько по-иному. В отношении Щедрина болгарская и сербская рецепции все же имеют свои общие, хотя и немногие точки соприкосновения. В Сербии первый перевод из Щедрина появился довольно рано, на десять лет раньше, чем в Болгарии. Известный в будущем сербский писатель и переводчик Милован Глишич, познакомивший сербского читателя с «Мертвыми душами», «Обломовым», «Войной и миром», в 1871 г. перевел и напечатал в журнале «Млада Србадија» под заглавием «Красноречивый господин начальник» шестую главу из цикла «Помпадуров и помпадурши». Таким образом, в отличие от Болгарии знакомство сербского читателя со Щедриным началось с «Помпадуров». Однако, в дальнейшем в 70-е годы в Сербии внимание переводчиков привлекли те же произведения, которые десятью годами позже будут переводиться в Болгарии, то есть сказки о генералах и «Пропала совесть». Затем последовал «Дикий помещик», а в 1877 г. эти сказки уже составили содержание двух небольших отдельных изданий. Так было в 70-е годы, а в 80-е Щедрин переводился в Сербии уже довольно широко. По крайней мере в картотеках Югославского библиографического института зафиксировано свыше 30 переводов щедринских произведений, появившихся на страницах сербской печати в 80-е годы, главным образом во второй половине десятилетия. На сербский язык в 80-е годы их было переведено около пятнадцати. Отбор сказок для перевода здесь имеет свои характерные черты. В Сербии предпочитают сказки с ярко выраженной социальной окраской. В отличие, например, от Болгарии конца века, где внимание будет сосредоточено на произведениях, посвященных проблемам морали, в Сербии печатаются «Либерал», «Премудрый пискарь», «Дикий помещик», «Самоотверженный заяц», «Приключение с Крамольниковым», «Бедный волк», «Соседи», «Путем-дорогою» и др. Параллельно со сказками появляются два очерка из «Пестрых писем», и идет оживленная публикация отдельных глав из «Мелочей жизни», а в 1888 г. в Сербии выходит отдельное издание этого цикла. Таким образом, сербская печать хронологически достаточно аккуратно следует за публикациями Салтыкова на страницах «Вестника Европы» и «Русских ведомостей», делая переводы его произведений прямо по тексту первой публикации, не дожидаясь выхода отдельного издания цикла.

Прижизненные публикации переводов из Щедрина в Сербии свидетельствуют о том, что в 70—80-е гг. Сербия была той стра-

ной, где сатирика переводили больше и переводческая деятельность в этой области была более целенаправленной, чем в других славянских странах и в странах западноевропейских, о которых Салтыков сообщал в письме к Венгеру и которые ограничили круг переводимых произведений Щедрина одним преимущественно, в лучшем случае двумя циклами.

Итак, первые переводы произведений Щедрина в Польше появились в 1872 г., в Чехословакии — в 1858, в Югославии — в 1871, в Болгарии — в 1881 г. Если позднее появление первых переводов у южных славян неудивительно, так как это обстоятельство оправдывается историческими условиями развития этих народов, то сравнительно позднее обращение к Щедрину в Польше на первый взгляд кажется несколько странным. Чехи в 1858 г. обращаются к «Губернским очеркам», немцы полностью переводят это произведение в 1860, а англичане в 1861 г. Почему же в Польше заинтересовались Щедриным полтора десятилетия спустя после появления «Губернских очерков», а не переводили их одновременно с чехами и немцами? Конечно, это обстоятельство имеет свои объяснения и свои причины. Вероятно, какое-то влияние на выбор произведений русской литературы, переводимой в Польше, имел характер польского литературного развития в целом. Здесь надо иметь в виду, что в 1856 г., когда появились первые «Губернские очерки», русская литература уже твердо стояла на позициях критического реализма, а в польской литературе эпоха романтизма была более длительной, и в 1856 году для поляков, находившихся в романтическом мире Мицкевича, Словацкого, Крашевского, Кондратовича, вряд ли был приемлем и понятен трезвый реализм Щедрина. В Польше обратились к этому писателю лишь тогда, когда в польской литературе достаточно созрели идеи позитивизма, а это случилось как раз на переломе от шестидесятых годов к семидесятым. Кроме того, 60-е гг. были чрезвычайно сложными в истории польско-русских литературных отношений. Нельзя забывать, что после восстания 1863 г. наступил период заметного ослабления литературных контактов. И это также не могло не отразиться на характере процесса проникновения и восприятия произведений Щедрина в Польше.

Если в Польше и Чехословакии у истоков интереса к Щедрину находились «Губернские очерки», то южные славяне это и следующие за ним произведения обошли вниманием, обратившись сразу к позднему Щедрину, главным образом к его сказкам. Впрочем, надо сказать, что во многих странах интерес к сатирику концентрируется преимущественно на сказках, но наиболее ярко это сказалось у болгар и сербов, которые обращались к сказкам не только при жизни писателя, но и на протяжении нескольких десятилетий после его смерти.

Распространение щедринских произведений у южных славян в 90-е гг. и в начале XX в. связано преимущественно со сказ-

нами. В Болгарии в этот период появляются десятки переводов. Среди них отрывки из «Мелочей жизни» и «Шошехонской старины», из «Помпадуров» и «Господ Головлевых», из «Губернских очерков» и «Сатир в прозе», из «Истории одного города» и «Пестрых писем». Однако все это небольшие отрывки или отдельные главы, вырванные из контекста цикла. В центре же внимания читателей сказки. И такой акцент в процессе распространения произведений Щедрина в Болгарии можно объяснить. В Болгарии в это время складывается не только национальная культура, но и общественный уклад, классовая структура общества, формируется национальная буржуазия, на общественно-политическую арену выступает рабочий класс, т. е. в стране совершаются процессы, в ряде отношений сходные с теми, какие одним-двумя десятилетиями ранее происходят в России и которые находили свое отражение в произведениях Салтыкова, а из произведений, написанных в эпоху после освобождения Болгарии, — наиболее ярко воплощены именно в сказках. Вот это обстоятельство — отражение в литературном произведении явлений и проблем, волнующих не только русскую читательскую аудиторию, но и читателя страны, воспринимающей это произведение, — и предопределило популярность сказочного цикла в Болгарии.

Когда просматриваешь болгарские газеты и журналы этой эпохи, то популярность сказочного цикла сразу же бросается в глаза, но бросается в глаза и другое: ни одно из болгарских изданий — прогрессивных или консервативных — не берет на себя роль более или менее последовательного популяризатора Щедрина. Его произведения печатает чуть ли не большинство тогдашних периодических изданий, но каждое из них ограничивается одной, двумя, в лучшем случае тремя частными публикациями, не пытаясь дать общее, хотя бы и очень приблизительное представление о писателе. Издания разных направлений стараются использовать Щедрина в своих целях, специально подбирая произведения для перевода, сокращая, а иногда подвергая их обработке и приспособлению к болгарской действительности. Его произведения появляются в радикально-демократической пловдивской «Думе», в занимавшей консервативные позиции и проводившей официальное направление в литературе «Българской сборке», в популярной в те годы шуменской «Искре», преследовавшей просветительские цели и предназначенной для новой болгарской интеллигенции, особенно для учительства и гимназической молодежи, печатались они и в пловдивском «Времени», проводнике правительственной политики Стамболийского, и в шуменском «Дне», практически являвшемся в это время органом Болгарской социал-демократической партии. Отрывки из «Пестрых писем» напечатаны в нем в период редакторства в журнале Димитра Благоева. Может возникнуть, конечно, вопрос, почему же в 90-е гг. Щедрина в Болгарии был преимуще-

ственно достоянием провинциальной печати: Пловдив, Шумен, Плевен и т. д. И здесь следует иметь в виду то обстоятельство, что культурная жизнь Болгарии в эту пору интенсивнее развивалась в старых культурных центрах, София же, ставшая столицей страны после освобождения, лишь постепенно формировалась как ведущий культурный центр новой эпохи. С началом XX в. положение изменится: продолжение болгарской рецепции Щедрина теперь главным образом будет связано со столичными изданиями. Не останавливаясь на более поздних эпохах, следует все же сказать, что в Болгарии Щедрин относительно равномерно переводился на всех этапах исторического развития страны. Даже в 30-е гг., т. е. в период фашистской диктатуры в стране, болгарские писатели и переводчики находили возможности для пропаганды русской литературы. Хоть и не часто, но русская классика появлялась на страницах болгарской печати и в эти трудные годы. Печатался иногда и Щедрин: редко, с сокращениями, в изданиях, посвященных вопросам духовного развития, военного дела, экономическим и сельскохозяйственным проблемам, но все же печатался. Более углубленного знакомства со Щедриным относится, конечно, к послевоенной эпохе. Выходит полное издание сказок, печатаются «Господа Головлевы», появляются статьи о писателе, т. е. сейчас читатель получает возможность составить более широкое представление о писателе, о его роли в развитии русской литературы и общественного движения.

Исследование процесса восприятия Щедрина в славянских странах еще далеко не закончено. Даже правильнее будет сказать, что это изучение только начинается. Сегодня его ведут ученые Польши и Чехословакии, в Болгарии и Югославии к изучению южнославянской рецепции Салтыкова-Щедрина пока не обращались. Между тем болгарская щедриниана, так же как и югославская, представляет собою чрезвычайный интерес в виду обширного круга переводов и достаточно широкой известности писателя в этих странах. Даже еще не полностью собранные болгарские и югославские материалы дают возможность говорить о том, что процесс восприятия творчества сатирика был там широким, сложным и тесно связанным с развитием национальной литературы в этих странах. Изучение этого процесса, выходя за пределы только щедриноведения, может приоткрыть новые грани и наметить некоторые перспективы в изучении славянских литератур в целом, их национальных взаимосвязей — в частности.

Одной из важнейших задач той части современного литературоведения, которая занимается изучением наследия Салтыкова-Щедрина, является создание обобщающего труда, посвященного восприятию славянскими народами произведений Салтыкова-Щедрина, воздействию русского сатирика на литературное развитие в Польше, Чехословакии, Болгарии, Югославии. В та-

кой работе должен быть сосредоточен весь известный к сегодняшнему дню источниковедческо-библиографический материал, сопровождаемый исследованием рецепции Щедрина у отдельных славянских народов и роли его в развитии литературы воспринимающей страны. Такое исследование, предполагающее сложные и длительные разыскания, может быть подготовлено лишь на основе кооперации усилий ученых из разных славянских стран, так как без этого изучать процесс восприятия творчества писателя за рубежами воспринимающей страны бывает, как правило, чрезвычайно трудно, а в ряде случаев и невозможно.

Предпосылки для начала широкой разработки поставленной проблемы в настоящее время созданы, а исследования польских и чешских русистов свидетельствуют о больших возможностях в этой области. Успешное решение проблемы «зарубежного Щедрина» будет не только заметным шагом по пути исследования международных связей русской классической литературы и ее мирового значения, но и хорошим опытом кооперации усилий ученых разных стран в сфере русистики.

Н. М. Келейникова

САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН В НЕМЕЦКОЙ СОЦИАЛ-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ

Международный резонанс русского революционного движения XIX в. в свое время стал за рубежом одним из важнейших факторов интереса к творчеству и деятельности русских революционных демократов, оказавших большое воздействие на западноевропейских представителей различных общественно-политических и культурных сфер. В разных странах делались попытки по-новому раскрыть социально-эстетические функции значительных явлений русской литературы. Под влиянием Герцена, в частности его статьи «О развитии революционных идей в России», на Западе стало укрепляться понимание непосредственной связи прогрессивной русской литературы с освободительным движением.

В этот же период большой известностью и популярностью за рубежом начал пользоваться Чернышевский как публицист и писатель, причем идейное и художественное значение его произведений получает наиболее глубокое истолкование у деятелей революционного социалистического движения (Б. Малона, Ж. Геда и др.).¹

¹ См.: Григорьев А. Л. Русская литература в зарубежном литературоведении. Л., 1977.

Историческая обстановка, сложившаяся в Германии в конце XIX в., жестокий террор бисмарковской диктатуры и усиление рабочего движения под руководством немецкой социал-демократической партии также создавали благоприятные условия для восприятия идей русской революционной демократии, выдающиеся представители которой были хорошо известны в этой стране. Среди них мы видим и Салтыкова-Щедрина. Этот вопрос, не освещенный в нашем литературоведении, имеет, однако, важное значение и может быть связан с историко-функциональной ролью и своеобразной национальной рецепцией произведений сатирика.

Интерес к Салтыкову-Щедрину в Германии возник еще при жизни писателя, развивался в последующие годы и был отражением той идеологической борьбы на Западе, которая разгоралась вокруг наследства русской классической литературы. Библиография немецких переводов и критических работ о Салтыкове-Щедрине, составленная С. А. Макашиным и доведенная им до 1933 г., насчитывает 35 названий.² С тех пор и до настоящего времени нам удалось найти и проанализировать еще 46 источников (всего 91 название), на основании которых вырисовывается определенная картина идейно-классовых и философско-эстетических отношений к творчеству и личности Салтыкова-Щедрина в Германии. Эволюция этих отношений может быть связана с историческими этапами, пережитыми страной до и после 1945 г. Щедрин в немецкой социал-демократической печати — один из важнейших, как нам представляется, моментов данной эволюции. . .

Известно, что Маркс и Энгельс интересовались Щедриным, очень ценили наряду с Пушкиным и Гоголем его сатиру и читали ее в подлиннике. В библиотеке Маркса и Энгельса имеются сочинения Некрасова и различные произведения Салтыкова-Щедрина. Маркс и Энгельс проявляли огромный интерес к революционной ситуации, возникшей в России после отмены крепостного права. Маркс специально изучил русский язык, чтобы в подлиннике читать экономические и философские сочинения, а также русскую беллетристику для приобретения объективных знаний о русской жизни. Маркс хотел органически связать русское революционное движение с рабочим движением в Западной Европе. Энгельс подчеркивал, что от этого союза выиграла бы в первую очередь сами русские.

Нет сомнения в том, что Маркс и Энгельс из прочитанных произведений Салтыкова-Щедрина, в которых разносторонне и точно обрисованы материальные и духовные формы существования всех слоев русского общества, вынесли глубокое знакомство с общественно-политической обстановкой в России. . .

² Щедрин в иностранной литературе. Библиографический указатель С. Макашина. — Литературное наследство, 1934, № 13—14, с. 673—698.

Известен также факт «посредничества» между Марксом и Энгельсом, с одной стороны, и Салтыковым-Щедриным, с другой, осуществляемого через Даниельсона, русского экономиста и переводчика «Капитала». Переписка Маркса и Энгельса с Даниельсоном содержит много ценных высказываний основоположников диалектического и исторического материализма о русской литературе и, прежде всего, о Чернышевском и Салтыкове-Щедрине. В частности, в письме от 1 января 1873 г. Даниельсон впервые характеризует Марксу Салтыкова-Щедрина как сатирика, создавшего интернациональные типы, как писателя, снижавшего популярность не только у себя на родине, но достойного стать в ряды классиков мировой литературы (это был одновременно ответ и немецкой шовинистической критике, которая старалась «доказать» «второстепенность» значения творчества Щедрина на его родине).

Посылая Марксу «Дневник провинциала в Петербурге», Даниельсон обращает его внимание на хорошо «знакомые в Западной Европе типы либерала, буржуа, концессионера», только только появляющиеся в России.

Как свидетельствуют документы, Маркс был хорошо осведомлен о деятельности русских журналов, в частности «Отечественных записок», и его просьба к Даниельсону (в письме от 19 февраля 1881 г.) помочь Полю Лафаргу стать корреспондентом этого журнала является в то же время высокой оценкой деятельности «Отечественных записок», редакцию которых в эти годы возглавлял Салтыков-Щедрин (1878—1884). Маркс понимал, какому именно журналу могло хватить мужества сделать достоянием печати голос международного коммунизма. Закономерен поэтому и отклик на первый в России перевод «Капитала» Маркса в «Отечественных записках», принявших активное участие в полемике вокруг этого важнейшего политического события.

В 1887 г. Даниельсон послал Энгельсу «Сказки» Щедрина и получил ответ на свое письмо.³ Имеются многочисленные упоминания имени Салтыкова-Щедрина в конспектах Маркса (например, в связи со словом «помпадур», которое стало известно Марксу еще до окончания сатиры «Помпадуры и помпадурши»).

Энгельс отмечал теснейшую связь русской литературы 80-х гг. с общественным движением и ставил ее выше европейской.

Все прямые и косвенные свидетельства обнаруживают не только глубокий интерес Маркса и Энгельса к Салтыкову-Щедрину, но и настоятельное стремление их познакомиться с выдающимся русским сатириком поближе.

³ Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. М.; Л., 1951, с. 130.

Обращает на себя внимание тот факт, что сам Щедрин не представлял своих произведений в переводе на другие языки, так как был совершенно убежден в их полной непереводаемости из-за специфически русского колорита. Вместе с тем существует авторизованный перевод «Мелочей жизни» (Гамбург, 1888, переводчик Иоганнес Эккардт).⁴

Заслуживает также упоминания и факт выхода в 1885 г. «Господ Головлевых» (переводчик Ганс Мозер) в лейпцигской серии «Универсальная библиотека», имевшей характер чтения для народа (дешевые массовые издания).⁵ И это были не единственные переводы сатирика на немецкий язык в 80—90-е гг. XIX в.

Социал-демократическая печать в Германии, имеющая славные традиции, теснейшим образом связана с развитием рабочего движения в годы реакции и репрессий, а различные аспекты движения, в том числе и его международные связи, достаточно представлены в немецкой литературе.

В обстановке острой идеологической борьбы немецкая социал-демократия, обращаясь к «идейному фонду» передовой России, в 80—90-е гг. отдает предпочтение Салтыкову-Щедрину, революционеру, демократу и великому сатирику. Прогрессивная печать демонстрировала самое активное отношение к творчеству и деятельности русского писателя еще при его жизни, когда и отечественная и зарубежная реакционная критика делала все возможное для искажения духовного облика Салтыкова-Щедрина, для принижения принципиального смысла его обличительного творчества. Было бы неверно говорить об «огромной популярности» Щедрина среди немецких читателей, но его роль в общественно-политической жизни России, выдающиеся произведения, фактически призывавшие к революционному преобразованию этой жизни, положительно воспринимались передовой немецкой интеллигенцией. Главным образом это касается немецкой социал-демократии.

Передовому отряду немецкого рабочего класса принадлежит почетная роль в популяризации произведений русского сатирика и в борьбе с официозной критикой. Ни один русский писатель, пожалуй, не вызывал в Германии таких разноречивых толкований. Несомненно в этом есть отражение классовой борьбы, обострившейся после провозглашения бисмарковского «исключительного закона против социалистов», время действия которого В. И. Ленин назвал героическим периодом немецкого рабочего движения, т. е. тем периодом, когда «... так

⁴ Schtschedrin N. (M. J. Saltykow) — Des Lebens Kleinigkeiten, Bilder und Typen aus dem russischen Leben. Autoris. Übers. v. Johannes Eckardt. Hamburg u. Mitau, 1888.

⁵ Saltykow-Schtschedrin (M. J.) — Die Herren Golowljew. Roman aus dem Russischen des Saltykow-Schtschedrin. Übers. v. Hans Moser. Leipzig, 1885. 16 — Universalbibliothek.

сила, свежа, непосредственна была у вожakov вера в революцию, отстаиванье принципиально-революционной политики».⁶

Салтыков-Щедрин резко бичевал различные формы международной реакции, и этот факт не остался незамеченным в Германии. Крайне пессимистическим духом веет от «толкования» русской литературы и творчества Щедрина в книге Э. Бауера.⁷ С клеветнической статьей выступал Т. Петцольд.⁸ Пытался фальсифицировать русскую литературу и дискредитировать Салтыкова-Щедрина Н. Арсеньев.⁹ Однако реакционная критика не была превалирующей в Германии в конце XIX в. Лучшие представители прогрессивной интеллигенции, люди подлинно демократических убеждений, стремились пробудить интерес своих соотечественников к «гигантам Востока», в частности к Салтыкову-Щедрину.¹⁰

Из органов прессы, занимавшихся распространением и толкованием произведений Щедрина в 80—90-е гг., следует назвать в первую очередь «*Berliner Volks Tribüne*», в которой активно сотрудничала Клара Цеткин, много сделавшая для расширения немецко-русских литературных и культурных связей, особенно для популяризации русской революционно-демократической литературы в Германии. Она перевела «Рождественскую сказку» на немецкий язык и высказала мысль о том, что сатира Щедрина благодаря своему актуальному содержанию, «меткости поражения цели» и «красоте художественной формы» имела неоспоримое значение как идейное оружие, направленное против «духовного хлама немецких буржуа».

За пять лет существования (1887—1891) «*Berliner Volks Tribüne*» предоставляла свои страницы «самым передовым писателям века», проявляя подчеркнутый интерес к русским писателям — Чернышевскому, Достоевскому, Герцену, Чехову, Короленко, Гаршину, Глебу Успенскому и другим, но более всего к Салтыкову-Щедрину. Отбор произведений русских писателей в «*Berliner Volks Tribüne*» был целенаправленным и подчинялся в первую очередь общественно-политическим задачам, стоявшим перед немецкой социал-демократией. В «Рождественской сказке» Щедрин противопоставил толстовской проповеди нравственного перевоспитания социальных верхов идею непри-

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 145—146.

⁷ Bauer E. — Naturalismus, Idealismus, Nihilismus in der Russische Literatur. Bln., 1890.

⁸ Rezold T. — Michael Saltykow. Deutsche Rundschau, 1895, Bd. 85, s. 375—399.

⁹ Arseniew N. — Die Russische Literatur der Neue Zeit. Mainz, 1929 (о Салтыкове-Щедрине см. стр. 156, 159, 169, 392, 393, 395).

¹⁰ Henckel W. — M. J. Saltykov-Schtschedrin, Unsere Zeit, 1890, Bd. 2, s. 399. Henckel W. — Michael Jewgrafowitsch Saltykow-Stschedrin, Brn., 1895, Bd. 3, s. 1—46.

миримой классовой борьбы, призыв «итти на бой за правду». Работая над переводом сказки для «Berliner Volks Tribüne», К. Цеткин имела в виду именно это «революционное зерно» ее содержания, а сказочный жанр рассматривала как своеобразную «художественную тактику писателя», вполне приемлемую и для Германии с ее многочисленными «национальными помпадурами»...

С 1888 по 1892 годы в «Berliner Volks Tribüne» публиковались «Карась-идеалист» (1888) в переводе Юлии Цадек, «Рождественская сказка», переведенная К. Цеткин, «Верный Трезор» (немецкое заглавие «Верный Каро», 1890). Рассказ «Гегемониев» из цикла «Невинные рассказы» был напечатан в газете «Frankfurter Zeitung» за 15 июля 1890 г., а в 1891 г. на ее же страницах появилась глава из «Господ ташкентцев» — «Они же» (немецкое название «Охота за нигилистами, или как был наказан действительный статский советник»).

Редакция «Berliner Volks Tribüne» познакомила далее читателей с рассказом «Зубатов» (1892). Дважды публиковалась сказка «Верный Трезор» (1890, 1892) с намеренно пропагандистскими целями, потому что здесь Салтыкову-Щедрину удалось создать запоминающийся тип международного значения, который при наличии определенных общественных предпосылок становится действенным не только в рамках национальных границ, но и выходит далеко за их пределы. Публикуя эту сказку, редакция имела в виду те социальные слои, против которых, по ее мнению, непосредственно обращалось острие сатиры Щедрина, — низшие слои немецко-прусского чиновничьего аппарата. Именно эта масса, с одной стороны, билась в тисках материальной нужды, а с другой — отличалась беспрекословной преданностью и раболепием перед вышестоящими, т. е. как верный Трезор служила за подачки! Но эта сказка воспринималась в Германии значительно шире и глубже. Она использовалась как «лечебное средство» против «наследственной болезни» (Энгельс) немцев — духа верноподданничества и филистерства, которые в различных формах можно было встретить во всех социальных слоях.

Сказка «Карась-идеалист» выдвигает еще один, так сказать, интернациональный тип с дальним прицелом действия. Идеологическое содержание этого произведения имело огромное значение для немецкой социал-демократии, которая находила в нем большую моральную поддержку и силу. В речах Карася заключается реалистическая критика реформизма и либерализма, а такая критика для Германии была более чем своевременна. Бесспорно, острота идейных разногласий в немецкой социал-демократической партии требовала разоблачения реформизма и либерализма. Но хотя здесь возможны некоторые сближения, основная мысль сказки не сосредоточена на этих явлениях...

В героях сатиры «Гегемониев» и «Зубатов» явно просматриваются типичные черты любой государственной власти в любом обществе, построенном на антагонистических отношениях. Немецкие гегемониевы и зубатовы были не менее опасны, чем их русские собратья, поэтому в задачу социал-демократической партии входило разоблачение бюрократических верхов, и обе эти сатиры были также в высшей степени актуальны для Германии того периода.

К личности и творчеству Салтыкова-Щедрина проявил интерес и такой популярный тогда орган печати, как «Die Neue Zeit» (1883—1923). Его основателями были Карл Либкнехт, Август Бебель, Отто Дитц и Карл Кауцкий. Задачу свою редакция усматривала, прежде всего, в систематическом разъяснении сущности классовой борьбы, для чего использовались теоретический материал и беллетристика. О последней Кауцкий писал, что «Die Neue Zeit» является средоточием социалистических писателей. Русской литературе XIX в. отводилось особое место. По словам Клары Цеткин, русская литература «отражала политическую борьбу социально угнетенных слоев и классов, стремление огромной нации к экономическому и культурному развитию и глубокое отвращение к любой форме рабства, поэтому она была вдвойне необходима социал-демократам в Германии и настоятельно требовала самого широкого распространения среди народных масс».¹¹

Впервые на его страницах появляется сказка «Премудрый пискарь» в переводе Джулии Ромм.¹² В предисловии заострено внимание на значении сказки «вне России». А в 1886 году «Die Neue Zeit» печатает в переводе Юлии Цадек сказки «Самоотверженный заяц» и «Бедный волк» (Bd., IV, s. 411). В следующем году — «Карась-идеалист» (Bd., IV, s. 554). «Мелочи жизни» рецензировал Пауль Эрнст в «Die Neue Zeit» (Bd., III, s. 354). Большой критико-биографический очерк Иды Альтман печатался с продолжением в номерах 1899—1900 гг., а также сказка «Добродетели и пороки» в ее же переводе.

Характеризуя «Мелочи жизни», Пауль Эрнст подчеркивал, что для немецких читателей этот цикл имел «особый смысл, так как сатирик изображал в нем не только Россию, но отношения и типы, присущие Западной Европе». Кроме того, в рассказе «Счастливец» Щедрин высказывал свое мнение о политике Бисмарка, и мнение это было критическим, противопоставленное «культу канцлера у русских либералов». Пауль Эрнст отмечал широкий комплекс мыслей в произведении Салтыкова-Щедрина. Но если, писал он, Щедрин «не указывает выхода из социально-исторического тупика, в который зашло русское об-

¹¹ Die Neue Zeit, 1889, Bd. 3, s. 86—95.

¹² Der weise Gründling. Von N. Schtschedrin. Die Neue Zeit, 1885, Bd. III, s. 407.

щество, то все его произведения дают ясное понимание необходимости революционного переворота и упорных поисков той силы, которая будет способна его совершить».

Немецкая социал-демократия понимала, какие возможности заложены в произведениях Салтыкова-Щедрина, как при их помощи можно объяснить историческое развитие и Германии.

С теплотой писала о Щедрине Джулия Ромм, переводчица и комментатор первой его сказки в «Die Neue Zeit». Она характеризовала сатирика как выдающегося писателя, «друга народа», «человека негибимой воли». Талант Щедрина, по мысли Дж. Ромм, способен концентрировать в одном образе самые запутанные явления жизни, описать в нескольких словах, в афористичной форме все классы общества. Слово или образ, взятые у Щедрина, могут разбудить «самые глубинные чувства». «Эзоповым языком» он выражал «боль души народной», гнев против существующей действительности, ясно показывал причины современного «положения вещей», противоестественные условия жизни трудящихся, протест против феодального и капиталистического рабства. За внешней «безыскусственной простотой народной поэзии», в форме которой написана сказка «Карась-идеалист», скрывается «резкая бичующая политическая сатира», и «не обязательно быть русским», пишет Дж. Ромм, чтобы понять ее и найти соответствующие аналогии.

«Премудрый пискарь» имел свои параллели в немецком обществе. Написанная в 1883 году, сказка Щедрина была впервые напечатана за рубежом в журнале «Общее дело», 1883, № 55, сентябрь (без подписи автора). В России она появилась только в 1884 г. (книга первая «Отечественных записок»), а в Германии «Die Neue Zeit» представила сказку читателям в 1885 г.

«Премудрый пискарь», как известно, посвящен теме «паники», сказка выставляет на позор малодушие и трусость, овладевшие обывательской интеллигенцией после разгрома народовольцев.¹³ Теперь эта часть интеллигенции, отказавшись от всех идеалов, была занята исключительно спасением собственной шкуры. Литературный образ «премудрого пискаря», имевший своих прототипов среди напуганной «железным канцлером» немецкой буржуазной интеллигенции, резко контрастировал с политикой, проводимой рабочим классом Германии, который в этот период активизировал действия, защищая свои экономические и политические права. Тем убедительнее должен был служить «премудрый пискарь» предостережением против влияния буржуазного мировоззрения на рабочий класс, против тенденции некоторых деятелей социал-демократии пойти на компромисс с Бисмарком, с капитализмом. . .

¹³ См.: Бушмин А. С. Сказки Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1960.

Сказки «Самоотверженный заяц» и особенно «Бедный волк» как пример сатиры необычайной социальной силы¹⁴ объективно обернулись в Германии против реформистских устремлений в рабочем движении, против пропаганды ложных иллюзий «классового примирения», так сурово раскритикованных Энгельсом. В художественно убедительных образах сказки эти раскрывали лицемерие, ханжество и ложь «повиновения», «верности» «сознания своего долга», «чести» и тому подобных моральных категорий в условиях классового общества, в условиях эксплуатации большинства меньшинством.

«Die Neue Zeit» опубликовала также рассказ «Миша и Ваня» (1891—1892, перевел П. Щицинский). Основанный на действительных фактах из русской жизни пореформенного периода, этот рассказ по содержанию своему воспринимался в Германии как глубоко трагический. Немецкие социал-демократы использовали рассказ Щедрина, чтобы познакомить своих читателей с общественными отношениями в России, чтобы пробудить сочувствие и внимание к положению других народов, чтобы действовать воспитанию чувства революционного интернационализма.

Яркий пример интернационализма и солидарности угнетенных народов показывала также сказка «Соседи»,¹⁵ опубликованная в газете «Равенство», издававшейся в Штутгарте. Во главе редакции 25 лет бесценно находилась Клара Цеткин. Она превратила газету в боевой орган, руководивший женским пролетарским движением всего мира. В. И. Ленин в своих статьях часто и с большой похвалой отзывался об этой газете, часто цитировал Клару Цеткин.

В форме, доступной широкому кругу читателей, сказка «Соседи» разъясняла «хитро устроенный механизм» экономического принуждения и ядовито высмеивала мнимое благородство буржуазных реформистов, а также никчемность их репетов в области распределения общественных богатств. Публикация сказки в переводе Клары Цеткин должна была содействовать просветительским целям, воздействовать, главным образом, на сознание участниц женского пролетарского движения, которые в большинстве своем были еще далеки от понимания насущных экономических и политических задач. Поэтому сказка Щедрина как подлинное произведение искусства лучше всего могла дать наглядное представление о причинах бедности и богатства (недаром же сам писатель предназначал свои сказки «для взрослых»!).

Исключительно действенная роль произведений Салтыкова-Щедрина в немецкой социал-демократической печати в немалой степени связана с искусством таких переводчиков, как Дж.

¹⁴ См.: Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959.

¹⁵ Der Gleichheit, 1892, Nr. 15.

Ромм, Юлия Цадек, В. Хенкель, Клара Цеткин. Им удалось добиться значительных успехов в преодолении объективных и субъективных трудностей, связанных с передачей на немецкий язык сатирических миниатюр Салтыкова-Щедрина.

Как известно, всякое произведение в переводе на другой язык как бы обретает новую жизнь, вступая в сферу новых идейно-эстетических запросов.¹⁶ Для «второго рождения» щедринских текстов — это вопрос особой сложности.

Заняв определенную идеологическую позицию, немецкие переводчики подчинили свою работу делу социальной критики, характерной для социал-демократической прессы. Они стремились сохранить, а в некоторых случаях и подчеркнуть, наступательный, боевой дух избранных ими рассказов. Историческая обусловленность их переводческой концепции диктовала и выбор художественно-выразительных средств. Разумеется, можно анализировать индивидуальный стиль названных переводчиков (например, высокая культура знания русского языка Кларой Цеткин соответственно отразилась на ее переводах сказок, Юлия Цадек и Джулия Ромм по-своему мобилизуют выразительные ресурсы немецкого языка — смело используют сложное существительное, дающее возможность обозначать одним словом действие и действующего или обстоятельства, как это мы видим в некоторых немецких названиях произведений Салтыкова-Щедрина, и т. п.), но их всех объединяет одухотворенность, глубокие убеждения и преданность идеалам немецкой социал-демократии, творческий подход к переводу щедринской прозы.

Из критических материалов о Салтыкове-Щедрине в «Die Neue Zeit» была помещена статья Иды Альтман, переводчицы сказки «Добродетели и пороки» (1899, Bd. I., s. 284). Здесь речь идет более о духовном облике Салтыкова, чем о значении его как писателя общественно-политического («великий благородный человек», «тонкая душа», «страдалец», «одухотворенный гений» и т. п.). В какой-то степени статья Иды Альтман носит уже следы тех сложных политических условий, в которых выходил журнал «Die Neue Zeit» после предательства Бернштейна и кризиса, переживаемого немецкой социал-демократией.

Гораздо более впечатляющим было выступление А. Голанта, статья которого «Михаил Салтыков и русская сатира» появилась в 1890 г.¹⁷ Его анализ творчества Щедрина привлек внимание немецких марксистов. Голант характеризовал Салтыкова-Щедрина как одного из опаснейших противников «современного государственного и общественного порядка», как первого «чи-

¹⁶ См.: Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1978.

¹⁷ Golant A. — Michael Saltykow und Russische Satire. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1890, Nr. 193.

сто политического сатирика России». Сатира Салтыкова, писал автор, «значительно дальновиднее и обширнее, чем у его гениального предшественника (Гоголя, — *Н. К.*); в ней сплавлены воедино едкая сатира Гоголя, язвительный сарказм Грибоедова и революционный дух Радищева». «Вся интеллектуальная и политическая Россия нашла в нем после Гоголя своего судью и прокурора». Сравнение с Гоголем в другом абзаце звучит еще точнее: «Он (Салтыков, — *Н. К.*) значительно расширил рамки гоголевской сатиры, но не простым изображением внешних сторон жизни, а бóльшим углублением во внутренний мир человека, он поставил сатиру на более высокую ступень совершенства...»

Основным признаком щедринской сатиры Голант считает искусство типизации, проявившееся уже в «Губернских очерках». Объективно признает Голант и отражение классовой структуры в «Губернских очерках»: «народные массы — на одном полюсе, их угнетатели — на другом».

Однако Голант не делает существенного различия между либерализмом и революционной демократией, между революционно-демократическими идеалами и расплывчатыми либеральными проектами. В конечном счете Салтыков-Щедрин остается для него «либералом».

Статья Голанта — значительный вклад ранней немецкой либеральной критики в интерпретацию и популяризацию произведений Салтыкова-Щедрина в Германии...

Салтыкова-Щедрина понимали, уважали и особенно ценили в социал-демократических кругах. В период высшего подъема своей деятельности, в 80—90-е гг. XIX в., немецкая социал-демократия видела в нем идейного союзника и отдавала предпочтение сатирику перед другими русскими писателями за исключительно высокий идейный накал его творений, за политическую прозорливость Щедрина, его мужество, стойкость и последовательность в борьбе с самодержавием. Революционно-демократическая критика действительности у Салтыкова-Щедрина соответствовала взглядам немецких социал-демократов на многие актуальнейшие проблемы эпохи.

Произведения выдающегося русского сатирика воспитывали у всех честных немцев дух революционной национальной солидарности, а глубоко народная их сущность и художественное совершенство развивали литературный вкус у немецкого читателя. Сильнейшее идейно-эстетическое воздействие произведений Салтыкова-Щедрина в Германии свидетельствует о неугасимости и неисчерпаемости их творческого потенциала.

СОВРЕМЕННОСТЬ СОВЕТСКОЙ КЛАССИКИ

Литературные произведения становятся классическими не только потому, что они написаны мастерски и в основу их положена значительная социальная и нравственная идея (это — непременные условия), но и потому, что они обладают образной многомерностью и полифункциональностью, заключают в себе содержание, рассчитанное на длительное историческое существование и обновляющуюся актуальность в разные эпохи (протяженность во времени) и в различных национальных средах (протяженность в пространстве).

Художественная классика, нисколько не теряя своей историко-познавательной ценности, своего конкретного социально-бытового и нравственно-психологического значения, в изменяющихся обстоятельствах национальной и всемирной истории постепенно раскрывает свою универсальность, свою способность включаться в новые системы общественного бытия, в духовную жизнь и внутренний мир людей иных географических регионов.

Являясь хранителем идеалов и стремлений людей, выражением в конечном счете народно-демократических мнений и моральных норм, классика помогает формированию нравственно-эстетических представлений и вкусов новых поколений, развивает у них логическое и образное мышление, приготавливая их к решению исторически новых проблем общественной жизни.

Опыт коренных социально-исторических перемен в XX в., успехи НТР и новые открывающиеся возможности решения проблемы «человек и природа», «человек и космос» помогают нам увидеть в классической литературе прошлых времен то, что, быть может, не смогли в свое время заметить, уловить в ней современники, которым не дано было «извне» окинуть взглядом свое быстротекущее время, пристально рассмотреть свое настоящее «с высоты будущего» (хотя они всегда страстно стремились к этому). Таким преимуществом всегда пользуются последующие поколения читателей и писателей, оглядывая доставшееся им художественное наследство. Они оказываются в состоянии по-новому и более полно оценить духовную емкость и многоцелевое предназначение классики, запечатлевшей вековые попытки решения «вечных», «проклятых» вопросов человеческого бытия, связанных со стремлениями преодолеть социальный гнет и несправедливость, создать разумное и гармоничное общество, подлинные условия для человеческого счастья.

Классическая литература открыла богатейшую градацию человеческих характеров и многокрасочный спектр человеческих страстей, запечатлела своеобразные черты повседневной жизни и быта народов различных времен и стран. Она разработала

«модели» человеческого поведения, во многом пригодные и в наше время (достаточно вспомнить поэзию Пушкина, Мицкевича или Гете, выполняющую и ныне функцию гуманистического воспитания личности). Классика наполняет потомков стремлением к добру, красоте, правде, моральной чистоте, принципам справедливости и разумности, содержит в себе проникновенное художественно-философское обоснование народных чаяний, народно-демократической этики, получивших в условиях социализма повейшую социально-классовую модификацию, обогатившихся осознанием благородных целей коммунистического строительства, всей многогранной практикой воспитания нового, социалистического человека.

Конечно, кое-что в классической литературе, какая-то часть ее не живет в современности, особенно в тех случаях, когда писателю прошлого не удавалось проникнуть за пределы видимых исторических горизонтов, а его суждения и представления о возможностях человека недостаточно учитывали назревающие духовные потенции общества. Кроме того, следует иметь в виду, что литература бывает, по словам Леонова, большая и малая: «Первая рассчитана на художественно-философское постижение мира, вторая — носит житейский, бытовой характер».¹ В этом определении, конечно же, не нужно усматривать «аристократически» пренебрежительного отношения к «второстепенным» писателям. Речь идет о реально наблюдающемся различии творческих уровней и диапазонов талантов, их способностей аккумулировать необъятное и бесконечное в реальном мире в завершенных характерах и типических обстоятельствах.

В целом же классики ведут живой разговор с потомками. Современный читатель находит в их творениях глубокие философские обобщения, непреходящее актуальное содержание. В процессе критической оценки и наследования ценностей классики современник акцентирует в ней те или иные реально существующие грани, порою даже выдвигает одну из них на первый план.

Что касается современного художника, то он имеет право на свое, творческое прочтение классики, на выдвигание и акцентировку тех или иных проблем, мотивов и образов классических произведений, сближение их в той или иной мере с художественно-образным освоением современной жизни.

Это особенно делается оправданным, когда идеи, мотивы и образы классики подхватываются и развиваются в творчестве большого художника. Не деформируя духа и смысла образов и мотивов классического произведения, он может дать собственную интерпретацию их в своих произведениях. Он может в отдельных случаях в чем-то отойти от трактовок классического произведения, частично в чем-то пересмотреть его (роман Л. Леонова «Вор» в сравнении с «Преступлением и наказанием» Достоев-

¹ Известия, 1965, 4 февраля.

ского), учитывая новые обстоятельства и структуру общественной жизни.

Нельзя, однако, под видом классики преподносить сегодняшнему читателю и зрителю нечто совершенно переиначенное, сохраняющее лишь внешнюю связь с великим первоисточником, порою лишь в названии да перечне действующих лиц, полностью порывающее связь с историческим содержанием и пафосом первообразца. Вряд ли плодотворно под видом современного, «модерного» прочтения классики проталкивать на сцены театров и на теле- и кино-экраны разного рода поделки и перелицовки. Достаточно честно и глубоко вникнуть в классику, в ее образы и проблематику, увидеть нанесенную когда-то на кристалле рукою мастера грань, засветившуюся ныне новым светом, заметить в кристалле классического искусства незамеченные прежними поколениями «оптические свойства».²

Все эти общие принципиальные положения относятся и к советской художественной классике.

Вполне естественно, что искусство социалистической эпохи, единое по своим идейно-нравственным устремлениям, воспринимается в целом как современное, но все-таки различие исторических этапов социалистического строительства, происшедшие значительные перемены в обществе за 60 с лишним лет вносят различия в литературу разных десятилетий, в оценку и понимание ее читателями. За эти десятилетия в чем-то изменилась социальная психология, более зорким и проникновенным стал взгляд современника, имеющего возможность сравнить и сопоставить начало, середину и вторую половину XX в. Осознанный историзм, основанный на марксистско-ленинском мировоззрении, расширяет наши представления о функции, действительном характере советской литературы, позволяет нам высказать более точные суждения о роли социалистической литературы 20-х—70-х гг. в духовной жизни человека развитого социалистического общества.

«Родовые» качества социалистической литературы делают ее особенно «жизнеспособной» и «долгоживущей». С позиции подлинно научного мировоззрения — марксизма-ленинизма — писатели имеют возможность глубоко осмысливать общественные закономерности, отражать «векторное», направленное движение народной жизни, прогнозировать возможные ближайшие последствия и более отдаленные перспективы развития современного общества. Ленинский принцип партийности, сознательная связь творческой работы писателя с деятельностью партии, с народными стремлениями позволяют новому искусству осуществлять многосторонний социальный анализ, точнее соотносить

² Разумеется, в театральном и киноискусстве не избежать появления произведений, созданных «по мотивам» классики, но в этих случаях автору интерпретации нужно ясно и четко отделять свое «добавление» к классическому первоисточнику.

судьбу личности с судьбой народа, с движением истории, смело вскрывать социальные противоречия и конфликты, самую диалектику сложного развития современного общества. Литература все более широко осваивает методы и приемы научного мышления, что особенно заметно стало в современную эпоху научно-технической революции.

Уже сейчас люди познают современную эпоху величайшей социальной революции и величайшей освободительной войны — через «магические кристаллы» творчества крупнейших художников, под углом зрения Шолохова, Леонова, Федина, Н. Островского, А. Толстого, Маяковского, Твардовского и других художников, как они уже давно проникают в минувший, XIX в. — век Отечественной войны 1812 г. и подготовки русской революции — по Пушкину и Толстому, Тургеневу и Некрасову, Чехову и Горькому и другим классикам XIX—начала XX вв. В творчестве советских писателей многообразно отражены главные события времени, в живых, волнующих образах показаны участники и герои эпохальных событий. В произведениях советского искусства вмещены главные смыслы происшедшего и происходящего, в поэтических изображениях сведены в фокус краски современного мира, в художественной ткани «закодировано» духовное развитие современника.

С критерием правдивости и исторической конкретности тесно связан вопрос о нравственном содержании искусства, роль которого в деле воспитания нового человека с каждым историческим этапом усиливается. Леонид Леонов считает, что искусство должно давать людям «нравственную ориентацию». Писатели объединяют и даже сливают утверждение новой нравственности, т. е. человековедческий аспект социалистической литературы, с принципом правдивого изображения действительности. Так, Ю. Бондарев подчеркивает: «Нравственность без категории правды — бессмысленна. Ложь всегда безнравственна; будь даже она святой». В. Шукшин выражается еще более категорично: «Нравственность есть правда».³

Современность советской классики в значительной мере зависит от того, как глубоко она раскрывает социально-нравственные генезис и функцию жизненных явлений, оказавшихся в фокусе ее изображения.

С. Залыгин высказал очень верную, интересную мысль о том, что важнейшей предпосылкой художественного мышления современного писателя является «художественная память»: писатель может глубоко понять современность лишь в том случае, если будет знать, «когда, откуда, каким образом и ради чего она явилась в сегодня, составляет это сегодня и владеет им».⁴ Иными

³ Бондарев Ю. О нравственности в литературе. — «Литературная Россия», 1977, 30 мая; Шукшин В. Нравственность есть Правда. — В кн.: Искусство нравственное и безнравственное. М., 1969, с. 136—145.

⁴ Залыгин С. Литературные заботы. М., 1972, с. 137.

словами, историзм в литературе является неперенным условием ее современности.

Современность социалистической классики в немалой степени определяется и присутствием ей качеством социального прогнозирования.

Леонид Леонов так определяет главные цели литературы нашей эпохи: «Современники ждут от своих художников, разведчиков по ту сторону века, широких философских обобщений с переходом в эпический концентрат, а прежде всего — зоркого предвидения возможных рифов и водовертей, скрытых за высокой непогожей волной... Литературе предстоит объяснить читателю сокровенные микропроцессы в тайниках потрясенной, зревающей нечто, преобразующейся человеческой души». И еще: «Если прогноз грядущего всегда содержался в знаменитых книгах прошлого, то сегодня, как никогда, и в первую очередь литератор должен в каждом абзаце, на мой взгляд, вести дальнюю мыслительную разведку послезавтрашней неизвестности в интересах великих задач, поставленных перед нами эпохой».⁵

Успех художника в этом трудном и ответственном деле обуславливается в нашу эпоху степенью научности его художественного исследования, разработанностью его социального и эстетического идеала. Широкие философские обобщения реальной действительности особенно плодотворны с учетом возможного и вероятного хода событий в будущем.

Вопрос о современности советской классики тесно связан с вопросами о ее национальном и интернациональном значении. Классические произведения обычно выходят за рамки национальной культуры, становясь духовным фактором интернационального масштаба.

Однако нельзя исходить из ложной предпосылки, будто интернациональное значение писателя тем выше, чем отвлеченнее он ставит социально-нравственные проблемы (изображение «человека вообще» и т. д.). История мировой литературы свидетельствует о том, что как раз писатели, остававшиеся ярко национальными и историчными в своем творчестве, приобретали мировую известность и мировое признание. Через познание жизни своей нации, через анализ национально-исторических условий и постижение души соотечественника они приходили к лучшему пониманию жизни других наций и стран, к лучшему осознанию общих закономерностей в жизни человечества, к более точному и обобщенному выражению общих прогрессивных стремлений человечества.

Кроме того, следует учесть, что иногда в национальном, т. е. отдельном, четко проявляется интернациональное, иначе говоря, отдельное приобретает всеобщее значение. Так, например, события, связанные с Октябрем, жизнь советского народа, первым

⁵ Москва, 1977, № 1, с. 90; Советская культура, 1979, 20 марта.

прорвавшего фронт империализма и открывшего путь развития человечества к коммунизму, во всей специфике национального существования России, привлекают в огромной степени внимание читателей всех стран, особенно, когда отдельное в его слитности с общим показано большим художником с присущей ему могучей силой изобразительности, с великой страстью и покоряющей убежденностью, как это сделал, например, Шолохов.

Историческое своеобразие социалистических литератур определяется коренными ее интернационалистскими качествами. Советская классика, проникнутая идеями социалистического патриотизма и интернационализма, братства трудящихся всех стран, становится фактором международного сплочения социалистических наций, дружбы народов мира, органически включается в духовную жизнь людей других стран, и эта роль советской классики возрастает с каждым десятилетием.

Рассмотрение функциональной роли классики социалистических литератур позволяет уточнить роль различных писателей в современном процессе «гуманистического воспитания личности» (Леонов), лучше очертить их вклад в литературу социалистического реализма. Оно позволяет глубже понять современную литературу как звено в истории мировой литературы, предвещающее искусство будущего — искусство XXI в.

Виды и типы функционального существования литературной классики определяются качествами таланта и особенностями идейнообразных концепций, философским содержанием произведений, соотношением трассы движения духовной биографии художника с движением социальной психологии эпохи. С учетом опыта крупных творческих индивидуальностей, — ибо только они-то и остаются в конечном счете в памяти потомков — картина функционирования классики делается особенно богатой и многообразной.

Н. А. Грознова

ПРОБЛЕМЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(Некоторые теоретические аспекты)

Вопрос о роли и месте преемственности в формировании прогрессивного движения литературного процесса приобрел особую актуальность в XX в., в эпоху пролетарских революций и коренных социальных преобразований человеческого общества, когда с особой остротой встали вопросы о том, какими путями движется та или иная национальная ли-

тература, какие идеалы она исповедует, какие эстетические, социально-нравственные ценности ею накоплены, какие перспективы она намечает гуманистическим исканиям человечества. В результате преемственные связи в той или иной литературе в настоящее время, как никогда раньше, обретают все бóльшую обзорность, они стали как бы обнаруживать свои «концы и начала». Таким образом, запросы самой литературы прежде всего и определили усиленный интерес литературоведческой мысли 60—70-х гг. к проблеме преемственности.

Советским литературоведением накоплен огромный конкретный историко-литературный материал об освоении советской литературой классических традиций, который создает несомненные предпосылки к позитивному решению и важнейших теоретических проблем, связанных с осмыслением литературной преемственности.

Вместе с тем необходимо отметить, что процесс осмысления этих вопросов носит на данном этапе и достаточно сложный характер.

С одной стороны, стало почти априорным признание естественной, законной роли классических традиций в развитии советской литературы; с другой, становящаяся подчас неумеренной констатация моментов тематической, главным образом, близости творчества современников с их предшественниками оборачивается своеобразным «отягощением» для поступательного движения литературного процесса, что стали ощущать уже сами деятели литературы.

Видимо, этой опасностью и было вызвано одно из выступлений Ю. Бондарева — писателя, который сосредоточеннее, чем кто-либо из его сверстников, художников послевоенного поколения, стремится осознать нравственную и художественную силу русской классики. И тем не менее в словах Ю. Бондарева прозвучало стремление оградить современников от «массированной» зависимости от классики: «... Можно ли проверять общественными и психологическими открытиями даже великих писателей и отношения, и характеры, скажем, 50-х и 60-х годов нашего века? ... Только в том случае, если писатель собственными средствами, исходя из собственного опыта, наделен исследовать человека в свое время, свое время в человеке, а не конструировать персонаж по чужому опыту, взятому напрокат даже из самых гениальных творений, только в этом случае можно ждать от литературы новых открытий душевных глубин человека, скажем, 40, 50 и 60-х годов».¹

Предупреждением об известной девальвации классики является и протест С. Наровчатова против формального обращения с традицией, которое становится опасной «модной подпоркой», попыткой некоторых писателей восполнить собственную «эмо-

¹ Бондарев Ю. Поиск истины. М., 1976, с. 42—44.

циональную поверхность», «ограниченность мышления».² Своевременно напоминание о том, что русская классическая литература «еще вполне жива, еще действует сама по себе и тем более неоправданно и неумно лишать этой ее самостоятельной и ответственной жизни, рассматривать ее как некий строительный материал или как типовые конструкции, которые можно и разобрать, и собрать снова. . .»³

Все эти и ряд других моментов являются свидетельством неблагоприятного общего осмысления проблемы преемственности в литературном процессе.

Существующий огромный массив отдельных литературоведческих наблюдений в силу неразработанности методологической их основы еще редко приводит исследователей к достаточно емкому и мобильному пониманию закономерностей существования преемственных связей в литературном процессе.

Симптоматичным свидетельством методологической неизученности проблемы являются и те многообразные издержки толкования преемственных связей, которые наблюдаются в настоящее время в критике. Очень часто это — проявления эстетической неразборчивости, субъективизма, идеологического плюрализма, свидетельства недостаточно выработанной в этом направлении культуры мышления.

Так, например, в книге Л. Аннинского о романе «Как закалялась сталь» (1974) понятие преемственности обретает такую трактовку, что оно по существу компрометирует оригинальность художника, и повествование Н. Островского в анализе критика предстает как конгломерат беспомощных литературных заимствований, как «многословная — по определению автора — таблица старой и новой русской литературной традиции», где «осталось все: врезавшиеся с детства в память фигуры Овода и Спартака, Шерлока Холмса и Гарибальди, остались хрестоматийные тексты русских классиков. . .», следы «Гоголя и Тургенева, и Лавреньева, и Сейфуллиной. . .», где проза пишется «интернациональным „стилем“, усвоенным всеми нами через Вальтера Скотта и Дюма-отца, через Жюль Верна и Мелвилла. . .», где через «ритм эпитетов разгадывается и молодой Горький».⁴

Подобную трактовку традиций встречаем и в работе, например, Е. Стариковой «Леонид Леонов» (1972), где в произведениях раннего Леонова усматривается та же, надо сказать, противоестественная для литературы любого оригинального художника (на каком бы этапе формирования он ни находился) «пестрота стилевых влияний. . ., эклектизм. . ., чуткость к словам,

² Литературная газета, 1974, 3 апреля, № 14, с. 4.

³ Залыгин С. Литературные заботы. М., 1972, с. 295.

⁴ Аннинский Л. «Как закалялась сталь» Николая Островского. М., 1971, с. 33, 37, 40, 47, 49.

ритмам, интонациям очень различных предшественников от Голя до Ремизова, от Козьмы Пруткова до Бальмонта».⁵

Такого же рода свидетельством оказывается и значительная часть суждений современной критики по поводу традиций Достоевского в литературе 60—70-х годов нашего века. Касаясь этого вопроса, нельзя не видеть, что драматически, противоречиво осваивавшееся XX веком наследие Достоевского сегодня словно нашло, наконец, пути к уравновешенному доверию современности. Но это событие безусловной исторической значимости сопровождается в то же время и серьезными, как представляется, издержками. В отличие от случая с критиками Л. Аннинским или Е. Стариковой, здесь явление традиции, наоборот, теряет свои предметные реальные очертания и наделяется неоправданно расширительным воздействием на последующий литературный процесс. И поэтому «привитие» традиции Достоевского производится нередко буквально к любому литературному явлению: от В. Быкова до В. Белова и В. Лихоносова.

Литературоведческое содержание вопросов преемственности отличается особой многоаспектностью.

В настоящее время состояние изучения этих вопросов таково, что предпринимаемые наукой попытки проникнуть вглубь проблемы сопровождаются все еще не завершившимся процессом первоначального выявления различных сторон, теоретических аспектов этой проблемы. Поэтому ее изучение пока и не обрело еще систематической целостности, а носит характер разведки, своеобразных прорывов вперед на отдельных участках фронтального осмысления явлений литературной преемственности.

Вопрос о внутренней динамике, о запасах самостоятельной активности традиционных элементов, преемственных связей — один из наименее изученных.

Несомненно, что всякая традиция существует не иначе, как в процессе постоянного обновления. Но это не означает, что преемственность сама по себе отмечена только пассивным поведением. Динамика ее самостоятельной активности многозначна.

Мы еще не научились видеть того факта, что преемственные связи всегда располагаются по «вертикали» историко-литературного процесса; вернее, в сопряжении с новаторскими устремлениями искусства они не просто присутствуют, а именно создают эту «вертикаль» развития.

Поэтому проблема преемственности — это всегда вопрос о состоянии, и — главным образом — о направлении литературного развития.

По-видимому, в этом ракурсе литературоведению предстоит осмыслить и одну из метафор, которая, как представляется, помогает найти «формулу» преемственности в искусстве: «Преемственность традиций живет так же, как образуются мощные вечные

⁵ Старикова Е. Леонид Леонов. М., 1972, с. 18—19.

потоки, подобные Гольфстриму; они обусловлены климатическими условиями, рельефом земли, наклоном орбиты... Такое же и в небе: постоянные пассаты, муссоны... Так же и в культуре — дуют мыслительные ветры...»⁶ Т. е., несомненно включаясь в процесс всеобщей поступательности, эпичности бытия, преемственные связи обладают все же теми закономерностями, которые позволяют традициям прожить свою жизнь не только однажды и до полного исчезновения во вновь родившемся литературном явлении, но и хранить тайну их неумирающей жизнеспособности, их спрятанной готовности обновить свою жизнь в тот или иной момент исторического развития в зависимости от «климатических условий», «рельефа» литературной жизни.

Возможны разные подходы к изучению настоящей проблемы. Они обуславливаются различием ближних и дальних дистанций между предшествующими и последующими литературными событиями, связанными преемственностью, а также многообразием соотносительностей между ними в микро- и макроструктурах: от той ближайшей, так сказать, «физиологической» преемственности, от которой зависит само жизнеобеспечение любого факта искусства (так как каждое явление по закону дочерних связей обуславливается и зарождается в непосредственном соприкосновении с теми или иными литературными обстоятельствами, преемствует от них жизнь),⁷ — до тех масштабов развития, которые выявляют наследование в параметрах национальных литератур, исторических эпох и т. д.

Что касается советской литературы, то классическое наследие в его целостных очертаниях к настоящему моменту осмыслено ею как почва, как органическая часть современной духовной культуры и как ее жизненная необходимость.

Нельзя вместе с тем не помнить, что такое понимание роли классического наследия советское искусство вырабатывало в непримиримой идеологической борьбе с разного рода вульгарными концепциями, которые со свойственной остракизму нетерпимостью развивали идеи отстранения революционной современности от классики — будь это пролеткультовские, рапповские или напостовские концепции.

В последние годы в научный оборот все активнее вводятся многие историко-литературные свидетельства той трудной борьбы, которую вели участники и современники революции за гражданские права преемственных связей пролетарской литературы с классическим наследием. Достаточно вспомнить хотя бы

⁶ Так говорил Л. Леонов в беседе с автором данной статьи 7 декабря 1977 г.

⁷ См.: «Всякий поэт, Шекспир, или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род» (Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 448).

столкновение писательских мнений на этот счет в сборнике «Писатели об искусстве и о себе» (1924), где особенно обнаженно раскрылись противоположные точки зрения на связь литературы пореволюционных лет с классикой. Если одни с вызовом уничтожали «мякину канонической формы» (Вл. Лидин), то другие (Ив. Касаткин) запальчиво размышляли: «... Теперь-то мы видим, что зря валили всю громаду старого здания литературных наследий... Нам бы тогда следовало бы сбить некоторые ернические надстройки и башенки подлых штителей, оставив главный корпус для полезного в нем жилья и назидательного изучения его конструкций... Очухавшись, мы ноне вылезаем из-под обломков и видим: перед нами все тот же обезжженный по старым дорогам, классический возок...»⁸

Науке еще предстоит со всей историко-литературной обстоятельностью изучить теоретические и социально-идеологические предпосылки возникновения разного рода нигилистических конструкций и тем самым объяснить один из наиболее острых парадоксов в истории культуры: как могло случиться, что Октябрьская революция, будучи «первой в мировой истории самой массовой, подлинно народной революцией, и в то же время... самой культурной из всех революций, так как путь ее был освещен высшим достижением общественной мысли — марксистской теорией, в частности марксистско-ленинским учением о преемственности в развитии культуры»,⁹ — как могло случиться, что в годы свершения именно этой революции (когда она решала свои политические, экономические, социальные задачи), не только впервые столь непримиримо резко в нашей истории выявились, но и обрели в критике уверенное всемогущество многообразные идеи отлучения революционной современности от накопленного народом духовного, художественного наследия?

В истории советской литературы проблема преемственности в силу исторических причин носит вовсе не сугубо теоретический, так сказать, имманентно-литературный характер. Она наделена напряженным социально-нравственным содержанием.

Венгерский исследователь Д. Золтаи в статье «Социалистический реализм: теория и практика» пишет: художественное развитие «отменило целый ряд дискуссий, отвлекавших до этого слишком много теоретической энергии. Таково, например, обсуждение (подчас спекулятивное) вопроса о том, что же — преемственность или разрыв — характеризует отношение социалистического реализма к критическому».¹⁰

Несмотря на эту уверенность относительно «отмены» дискуссий, выяснение законов и условий осуществления литературной

⁸ Писатели об искусстве и о себе. Сб. статей. М.; Л., 1924, № 1, с. 25, 29, 129.

⁹ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975, с. 7.

¹⁰ Золтаи Д. Социалистический реализм: теория и практика. — В кн.: О партийности литературы и искусства. М., 1978, с. 183.

преемственности все еще представляет одну из наиболее сложных проблем современной науки, что и вызвало вполне определенную оценку сегодняшнего состояния изучения проблемы А. С. Бушминым: «во многих работах методика исследования не вполне соответствует реальной сложности явлений и современной теории вопроса, которая в свою очередь нуждается в пересмотре».¹¹

Первые попытки осмысления литературной преемственности с позиций современной теории произведены, и они требуют к себе особого внимания.

В книге А. С. Бушмина «Преемственность в развитии литературы» (1975) на материале внутрилитературных связей впервые столь обстоятельно раскрываются методологические и методические аспекты учения о преемственности. Научная целеустремленность автора направлена на то, чтобы вывести существующие представления о литературной преемственности за рамки только количественных характеристик, сугубо текстуальных, тематических сходств — и включить любые проявления литературной преемственности в поле действия законов диалектики. Книга А. С. Бушмина раскрывает порою парадоксальный характер действия этих законов в литературной жизни: «Традиции предыдущего этапа, растворяясь в новом до утраты своих конкретных очертаний, исчезают как вещественный факт, продолжая действовать как фактор».¹²

Сходные положения были сформулированы и в книге Р. Веймана «История литературы и мифология» (Берлин, 1971). Здесь тоже на первый план выдвинут функциональный аспект: «Истинная актуальность литературного наследия — не следствие соответствий с настоящим и возможных аналогий с ним (несомненно существующих), а результат самого исторического процесса, непреходящие итоги и всеобъемлющее развитие которого стали фактором динамики настоящего».¹³

В книгах А. Бушмина и Р. Веймана имеется ряд ценнейших положений общего характера. Среди них важно обратить внимание на слой теоретических разработок, в частности в исследовании Р. Веймана, где в самой системе понятий обосновывается и раскрывается существование обязательных материальных «скреп» в преемственных связях. Это особенно важно потому, что в результате сосредоточенности современных ученых главным образом на вопросах функциональной зависимости преемственных явлений (т. е. такой зависимости, которая ведет к безусловному изменению связанных между собой преемственностью элементов искусства) выпускается из виду сама материальная

¹¹ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы, с. 3.

¹² Там же, с. 136.

¹³ Вейман Р. История литературы и мифология. Очерки по методологии и истории литературы. М., 1975, с. 21. Пер. с нем.

основа этой зависимости. Поэтому наше непосредственное прикосновение к явлениям традиции, как правило, все еще сопровождается приблизительно следующей последовательностью: в общих очертаниях картина развития преемственных связей, например в русской литературе, представляется более или менее обозримой (эволюция пушкинской, гоголевской традиции и т. д.). Но как только поле исследования сужается до наблюдений над непосредственным проявлением преемственности в самой ткани произведения, так сказать, в «молекуле» искусства, диалектика существования этих связей словно теряет свою реальность: художественный материал становится коварно неподатливым для изучения.

В связи с этим следует особо отметить введенное Р. Вейманом понятие «онтогенетической реконструкции». Оно позволяет, не отстраняясь от абсолютного закона изменчивости «материальной» среды произведений искусства, находящихся в преемственной связи, в то же время искать путей и к выявлению относительной самостоятельности, устойчивости — тех или иных — «материальных» элементов, осуществляющих конфигурацию той или иной преемственной связи в историко-литературном процессе, онтогенетическую последовательность ее развития.

Углубление представлений об «онтогенетической реконструкции» позволит выявить и реальную весомость теории о социалистическом искусстве как об «открытой системе». Если в статус этой концепции входит защита готовности социалистического искусства обогащать, обновлять свои художественные средства, его готовности осваивать новые идеологические глубины, — то это положение является азбучной истиной, и история любой из социалистических национальных литератур может служить доказательным примером этому.

Если концепция «открытой системы» подвергает сомнению устойчивость генеральных опор в той или иной литературе, то свойство онтогенетической реконструкции позволяет нам оспорить эти намерения и увидеть своего рода «генетические коды» развития национальных литератур, понять, как каждая из них обеспечивает устойчивость и направление главного русла своего течения, — которое, конечно, открыто всем ветрам. Они колеблют поверхность воды, меняют ее окраску, но не способны изменить ее течение. Это сравнение в какой-то степени помогает уяснить все еще недостаточную теоретическую обоснованность концепции «открытой системы»: поэтические, идеологические слои искусства, исторически, генетически залегающие на разных уровнях формирования литературы, на разных уровнях протекания ее жизни, в представлении теории «открытой системы» деформируются в некоторое «диффузное», бессистемное состояние, открытое будто бы для беспрепятственных вторжений извне.

В изучении вопроса о качестве реальных, материальных соотношенностей (образность, стиль и т. д.) в тех или иных произ-

ведениях искусства, связанных преемственной связью, должна, как представляется, сыграть большую роль книга С. Шабоука «Искусство—система—отражение» (Прага, 1973), где автору на тонком микроструктурном анализе произведений искусства удается, не задерживая, не останавливая и не упрощая действия закона «отрицания отрицания», показать, что жизнь и обогащение традиции предполагают «неизменные условные дистанции», отсылки к предшественнику, к более раннему произведению: сходство произведений на глубинном уровне композиционной структуры, или сходные ритмические построения, или использование такой системы эмотивно-ценностных знаков, которая в известной мере созвучна с корреспондирующей системой. Эту «цитацию» ученый представляет, естественно, не как копирование предшественника, а как важнейший момент нового творческого синтеза, где «художник — инициатор синтеза... как бы призывает „в свидетели“ процесса собственного мышления художественное мышление своего предшественника», ведет творческий диалог. Явление «цитации» выявляет два полюса в каждом моменте традиции и временной, социальной, эстетической интервал между ними как своего рода магнитное поле творческого процесса, в котором рождается произведение иного, нового порядка, чем существовавшее до сих пор.


Концепция С. Шабоука открывает пути к осмыслению известной структурной устойчивости и относительной эстетической односторонности взаимных связей между произведениями, принадлежащими той или иной традиции.

Такой подход помогает нам в понимании жизни преемственных контактов вырваться из той бескрайней, размеренной эпичности всеобщего круговорота вещей и того нашего «бессилия» перед действием беспощадных законов диалектики, когда в существующих теоретических трактовках преемственные связи видятся чаще всего только сквозь призму движения, сжигающего все материальные следы соотносительности и перекличек произведений искусства. Такое развитие мысли скорее характеризует общий процесс развития искусства, процесс накопления культурного наследия, но не специфику возникновения и развития традиций в искусстве. Традиции в литературе развертывают свою историю в динамике то затухающего, то вновь возникающего движения.

Литературная традиция существует только благодаря тому, что открываемое художниками слова то или иное жизненное содержание (философское, нравственное, политическое) закрепляется в истории литературы, находит свое продолжение во временной протяженности, в «частотной» повторяемости своих элементов и сохраняет строй своей поэтической самостоятельности.

К постижению внутренних законов такой жизни преемственных связей в искусстве, видимо, и приступает современная наука.

КЛАССИЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И ЕГО ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ

пецифически новое в литературе находится в тесной связи с общим историческим и литературным процессом и вырабатывается постоянно. Если мы хотим серьезно изучать вопрос о сохранении, продолжении и постоянном возникновении классического наследия, нам следует сравнить выдающиеся явления в отдельных национальных литературах и рассмотреть эти явления, учитывая их эстетическую неповторимость и типологическую общность как выражение сугубо национального и мирового литературного процесса, т. е. предстоит сравнить «по горизонтали». Одновременно нам нельзя упускать из виду и «вертикаль», исследуя диалектику традиции и новаторства. Ведь новое в искусстве слова всегда рождается на прочном фундаменте литературного наследия. Только через рассмотрение литературных явлений как в синхроническом, так и в диахроническом плане, которое мы считаем предпосылкой для исследования литературных процессов, мы сможем верно понять и объяснить любые изменения в литературе.

Если мы хотим по-настоящему изучать отношения между классическим наследием и новыми явлениями в литературе, мы не можем довольствоваться лишь констатацией их сходства. Это означало бы, что мы рассматриваем классическое наследие как единственный масштаб для оценки новых явлений. Напротив, следует определить новаторское, индивидуальное и оригинальное в литературе как специфическое проявление общей закономерности. Вместе с тем классическое наследие всегда должно быть отправным пунктом, т. к. в новых явлениях литературы, если они претендуют на то, чтобы быть произведениями, означающими подлинный прогресс в искусстве, классическое наследие всегда так или иначе «сохраняется». «Предшествующий опыт ассимилируется литературой», — пишет А. Бушмин.¹

Весь опыт изучения истории культуры показывает, что отрицание наследия не может привести к созданию истинно нового.

Из этого следует, что классическое наследие должно служить существенной методологической базой для определения смысла и значения новых явлений в литературе.

Правда, понятие «классическое наследие» применительно к литературному развитию всего мира в 20-м столетии еще недостаточно четко определено.

¹ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975, с. 55.

Это не относится к литературе Советского Союза. Здесь можно ответить на вопрос о наследии (что является результатом плодотворных литературоведческих исследований в течение многих десятилетий) довольно ясно: советская литература создала свое особое литературное наследие. Это бесспорный факт, на поистине всемирное значение которого еще не обращалось достаточного внимания. Культурное наследие как одно из самых значительных достижений социалистической революции является своего рода моделью для культурного развития от общества эксплуататорского к бесклассовому, что во всемирно-историческом процессе нельзя обойти молчалием.

Такая модель располагает тем преимуществом, что она проверена историей и стала неотъемлемой частью реального социализма. Не случайно буржуазные литературоведы почти всех направлений упорно выступают против сути этой литературы, против социалистического реализма как творческого метода советской литературы.

Классики советской литературы нашли признание у читателей всего мира, прогрессивные писатели многих стран своевременно оценили их мировое значение и признали их новаторство.

«От него исходило обновление, которое еще долго будет действовать», — писал Томас Манн о Максиме Горьком.² Ромен Роллан считал, что никакой великий писатель не играл такой значительной роли, как Горький, этот «Прометей нашего столетия», как его назвал Бехер.³ Так же высоко были оценены зарубежными авторами Маяковский, Шолохов и другие классики советской литературы.

Когда речь идет о классическом наследии советской литературы, всегда надо иметь в виду коллективные достижения советской литературы, более того, все «литературное общество» (Бехер), всю совокупность литературно-общественных отношений в первой четверти существования социализма в Советском Союзе, т. к. вряд ли можно верно понять и объяснить даже самые значительные явления, если их исключить из общего процесса. По этой причине нам следует рассматривать самые выдающиеся достижения в искусстве слова как выражение общих тенденций литературного развития.

Одним из выдающихся художественных открытий советской литературы 20-х и 30-х гг. является изображение народа и времени, подлинно эпическое освещение переломной эпохи и в жанре классического романа-эпопеи. Никакая другая литература не могла дать в тот период ничего подобного.

В связи с этим мы берем в дальнейшем роман-эпопею как методологическую отправную точку для характеристики литератур-

² Цит. по кн.: *Mit der Menschheit auf du und du*. Berlin, 1968, S. 85.

³ Там же, с. 74, 93.

ных произведений, созданных после Великой Отечественной войны.

Классические романы Горького, Шолохова и А. Толстого являются произведениями большой идейной силы и выразительности. Они охватывают всю панораму эпохи, в рамках которой изображаются судьбы многих людей. Индивидуальные персонажи показаны в их прямом отношении к истории и в изменяющемся отношении к народу, который преобразует всю окружающую героев жизнь.

Крупные эпические полотна, обращенные к недавнему прошлому своей страны, мы встречаем почти во всех национальных литературах XX в. Эту закономерность подтверждают отдельные национальные литературы в Советском Союзе, например произведения М. Ауэзова в казахской и С. Айни в таджикской литературах, а также опыт литературы в других странах после 2-й мировой войны, например книги М. Пуймановой в чешской, Д. Димова в болгарской литературе, А. Зегерс в литературе ГДР.

Параллельный выход в свет ряда в жанрово-эстетическом плане аналогичных произведений можно рассматривать как общую закономерность развития литературы.

В то же время, если общие черты эпического развития в литературе разных стран уже являлись объектом неоднократных сравнительно-исторических исследований, то в изучении развития эпического искусства послевоенных лет пока существуют только отдельные серьезные исследования.⁴

Наряду с упомянутой традицией широкого эпического изображения судеб людей в эпоху исторического перелома мы наблюдаем в советской литературе 30-х гг., как и в других литературах 40-х—50-х гг., усиленный интерес к изображению процесса становления новой личности. Роман, посвященный воспитанию и развитию советского человека, особенно широко и многообразно развернул здесь свои возможности.

Если поставить рассказ «Судьба человека» (1956—1957) Шолохова и повесть «Прощай, Гульсары» (1966) Айтматова в связь с этими традициями, сразу же бросается в глаза своеобразный, новый тип героя и специфическая точка зрения авторов на него, что, конечно, не могло остаться без последствий для жанра и манеры эпического повествования. Оба автора интересуются теперь социально-психологическим развитием личности с точки зрения результата такого развития.

Герои оглядываются на свою жизнь и подводят ее итоги вместе с автором произведения; они как бы выносят приговор над собой. Характерно, что такой «мотив отчета» распространился впоследствии в некоторых национальных социалистических ли-

⁴ Якименко Л. На дорогах века. М., 1973; Geschichte der russischen Sowjetliteratur. Berlin, 1975, Band 2, Kapitel 10.

тературах. Шолохов и Айтматов в этом плане являются первооткрывателями, и их произведения могут считаться бесспорными достижениями в ряду жанрово сходных с ними книг.

Если писатели 20-х, 30-х и 40-х гг. хотели показать судьбы людей в их отношении к эпохе, они предпочитали такое изображение со всеми его сложнейшими перипетиями, что обуславливало непосредственное включение истории в сюжетное действие. Следствием этого была сильная эпизация прозаических жанров. Короткая эпическая форма носила тогда скорее характер драматической новеллы и опиралась на изображение острых конфликтных ситуаций. Теперь же Шолохов и Айтматов пытаются изобразить судьбы людей и их отношение к эпохе в эпически краткой форме, причем неизменно пользуются приемами изображения, свойственными роману. Поэтому-то мы с полным правом говорим о «романизации» малого эпического жанра.⁵

Таким образом, складывается своеобразная манера эпического повествования, носящая не только индивидуальные черты. Шолохов вполне приспособил манеру авторского повествования к простому характеру своего центрального образа, рядового человека Андрея Соколова. Он заставляет героя вести незамысловатое повествование: о счастливой жизни до войны, о пребывании на фронте, об отчаянной борьбе в плену у фашистов, о любви к ребенку, с которым война обошлась так же жестоко, как с ним самим.

При изображении морального облика этого человека ни один эпизод, ни одно предложение не являются лишними.

Несмотря на особый характер переживаний Андрея Соколова, его образ мыслей и поступки мы понимаем как общепринятые. Отдельная человеческая судьба выступает как судьба всего народа, а восприятие эпохи Соколовым мы истолковываем как восприятие ее всеми советскими людьми.

При помощи этого писатель добивается максимальной возможности для идентификации героя и читателя, чем объясняется необыкновенная интернациональная популярность этого произведения советской литературы.

Рассказ «Судьба человека» является самобытным, как все значительные произведения искусства, и неповторимым. Одновременно это произведение Шолохова является выражением определенной тенденции литературного развития. Читатель переживает вместе с героем не только ужасы войны, он вместе с ним фактически оглядывается еще раз на всю эпоху, на жизнь до войны, во время войны и после войны, причем поле зрения героя, рассказчика и автора сливаются в одно целое.

Десятилетием позже Айтматов развивает похожую манеру повествования. В повести «Прощай, Гультары» читатель тоже

⁵ Марченко А. Для восполнения объема. — Вопросы литературы, 1974, № 8, с. 57.

сталкивается с событиями довоенного времени, войны и послевоенного периода. Как и в рассказе Шолохова, читатель смотрит на эпоху глазами одного человека. В данном случае глазами умудренного жизнью киргизского пастуха Танабая, чей взгляд сливается со взглядом автора повести. Хотя Айтматов широко использует фольклористические средства и при помощи разговора своего героя с конем по-разному освещает исторические события, нельзя не видеть общности его писательской манеры с манерой повествования Шолохова: оба автора стремятся охватить главное содержание эпохи. В обоих случаях мы имеем дело с индивидуально пережитой историей: картина эпохи рождается из субъективного взгляда как героя, так и автора. А это как раз существенно для развития советской литературы, где усиленная субъективность была преимущественно свойственна лирике, а взгляд на эпоху с ее драматически насыщенными взаимоотношениями личности и общества — прежде всего крупному роману.

В произведениях Шолохова и Айтматова прошлое было показано как история, пережитая самими героями. Историю, пережитую самими героями, мы видим также в тех произведениях, в которых герои вступают в противоречие с историческими событиями, и, следовательно, не может быть и речи о тождестве героя и автора. Так, Леонид Леонов рассказывает в повести «Evgenia Ivanovna» (1963) о судьбе одной честной и чувствительной русской женщины, которую события смутного послереволюционного времени заносят далеко на чужбину. При всем прочем ее материальное положение и даже личная жизнь сложились довольно удачно. Как Шоу в своей драме «Пигмалион» хочет сделать из цветочницы английскую леди, так и в повести Леонова добродушный английский ученый Пиккеринг (такую фамилию носит у Шоу друг профессора Хиггинса) преследует ту же самую цель, имея дело с молодой русской женщиной.

Евгений Ивановиче пришлось бы отречься от всей своей национальной и человеческой сути. Ее глубокая трагедия состоит как раз в том, что она этого не хочет и не может сделать.

Таким образом и у Леонова, в конце концов, ход истории и взаимоотношения человека с ней являются основной предпосылкой и мотивом внутреннего развития личности. В частных человеческих судьбах Леонов, как в призме, убедительно выражает свою философию истории.⁶

И Шолохов, и Айтматов, и Леонов через «малые» жизненные вопросы сумели оригинально отразить важнейшие проблемы своей эпохи. Названные писатели на этом этапе сохраняют эпическую традицию; их произведения, однако, уже несут признаки новой тенденции литературного развития, которая связана с известной субъективизацией прозы.

⁶ Geschichte der russischen Sowjetliteratur, S. 154.

При этом субъективная манера видения и объективное изображение эпохи не исключают друг друга, а субъективная оценка судеб людей может быть подтверждена или подправлена объективным охватом действительности. Сильно выраженная субъективность в прозе, конечно, не является изобретением новейшей литературы. Она была характерна для буржуазной прозы первых десятилетий нашего столетия и, как известно, была чревата тенденцией потерять из виду реальные отношения героев к истории и к эпохе, открыв широкие возможности для субъективистских взглядов. Однако эта тенденция способствовала развитию некоторых достойных внимания литературных приемов.

В литературоведении уже длительное время исследователи стараются оправдать наполнение таких приемов новым содержанием.⁷ При этом часто упускают из виду, что почти одновременно с «отцами» современной манеры повествования в буржуазной литературе такие писатели, как Максим Горький, независимо от них уже развивали соответствующую манеру повествования.

События, описанные в романе-эпопее Горького «Жизнь Клима Самгина», воспринимаются нами через «самгинские очки», т. е. глазами самого героя. Художественное своеобразие этого произведения состоит в том, что автор постоянно и незримо подправляет для читателя картину общества, показанную через субъективное восприятие индивидуалистически настроенного героя, с помощью изображения объективных изменений, происходящих в обществе. При этом бросается в глаза разница в манере повествования у Шолохова и Айтматова, которые не подправляют картину общества, рожденную субъективным взглядом своих героев. У них объективная картина рождается на основе сознательно осуществляемого единства мышления и чувствования автора, героя и читателя.

В повести «Джамиля», сделавшей Айтматова в свое время молниеносно известным, героиня, в конце концов, нашла свое «трудное счастье». Стремление к такому «трудному счастью» определяет также образ мыслей и поступки героев из рассказа «Судьба человека» и повести «Прощай, Гульсары». Героиня Леонова — Evgenia Ivanovna — потерпела поражение в своей борьбе за счастье. Стремление к общественному и личному счастью в значительной мере составляет идейно-художественное содержание этих произведений. Они оказываются внутренне связанными с крупными эпическими произведениями прошлого, в которых существенные историко-философские идеи являются ядром произведения. Такие идеи часто занимают писателей на протяжении многих лет. Они были взяты из истории жизни определенных групп людей и позднее положены в основу произведений.

Эти идеи в большой степени определили систему действующих лиц, манеру повествования, композицию и стиль.

⁷ Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Leipzig, 1975, S. 184.

Так, Максим Горький уже в 1907 году в своем очерке «Разрушение личности», посвященном философским и социально-психологическим проблемам, сформулировал в названии очерка его главную идею. В позднем горьковском романе «Жизнь Клима Самгина» мы встречаем ту же идею, выраженную в художественной форме. Это произведение наглядно показывает, что человек, отрывающийся от народа и истории, неизбежно переживает процесс разрушения личности. Идея А. Толстого о «хождении по мукам» русской интеллигенции является для писателя отправным пунктом при изображении им исторических событий. Человек, отрывающийся от движущих сил истории, осужден на заблуждение и долгое «хождение по мукам». Только сближение с народом несет людям «спасение», исполнение их собственных желаний, дает личное счастье. Без этих основополагающих идей названные произведения не стали бы проявлениями подлинного искусства. Именно шолоховская идея о трагической гибели человека из народа, вследствие его иллюзий о третьем пути, поднимает «Тихий Дон» над «казацким» или «крестьянским» романом.

Идеи классических литературных произведений выражают основное содержание нашего столетия. Становится понятным, что более поздние выдающиеся произведения с сильно выраженной философской направленностью соответствуют таким идеям или варьируют их, отчего в искусстве снова неизбежно рождаются типологические общности.

Это явление более очевидно в крупном эпическом полотне, нежели в эпической краткой литературной форме. Целесообразно проследить под таким углом зрения вопрос о традициях и новаторстве в произведениях поляка Ивашкевича и литовца Авижюса.

Произведение Ивашкевича «Слава и хвала» — своего рода «хождение по мукам» польской интеллигенции. В этом отношении оно сближается с «Хождением по мукам» А. Толстого. Однако Ивашкевич еще дополнительно «нагрузил» в социально-психологическом плане своих героев. Они не просто интеллигенты, как герои А. Толстого, находящиеся в плену у буржуазного общества, а весьма привилегированные, имущие аристократы. Встает вопрос, почему, собственно говоря, польский автор может претендовать для своих героев на возвышенную идею хождения по мукам. Ведь на самом деле его герои сначала были похожи на самгинский тип героя, и, наверно, не случайно мы наблюдаем некую общность произведения Ивашкевича с романом-эпопеей Горького. Это касается отчетливо выраженной философской направленности обеих книг, их яркой символики. Когда писатели изображают прогрессирующий процесс разрушения личности, то у Ивашкевича это достигается в большей мере через самопознание героя. В отличие от Горького он отнюдь не стремится к тому, чтобы создать «энциклопедию индивидуализма», а, напротив, упорно ищет возможность для своих героев вырваться из заколдованного круга, причем автор никогда не теряет из виду и про-

грессирующий процесс разрушения личности. Януш Мышинский, центральный персонаж произведения, в конце концов стремится все же к настоящему делу. Вопрос, который задает ему во время борьбы с фашизмом одна партизанка: «А вы ничего не делаете?», — ему не дает покоя. Когда он узнает, что фашисты находятся в его доме, Януш смело входит в дом и бьет одного из них по лицу, что повлекло за собой его смерть. В конечном счете бессмысленный поступок героя показывает его бессилие и ограниченность и, одновременно, раскрывает его гуманизм и трагичность положения.

Судьба этого образа имеет большое значение для идейно-художественной концепции всего произведения. Ивашкевич пользуется в нем — подобно Горькому — возможностями «зеркальной композиции», т. е. мысли, чувства, даже судьба героя повторяются в сходной форме у других персонажей. Так, например, у Андрея Голомба, представителя молодого поколения, готового отдать жизнь за свое отечество в борьбе против фашизма, и который делает это, становясь жертвой спровоцированного восстания.

Согласно своему построению системы образов автор ищет общие мотивы действия у разных героев. Он характеризует их внутреннее отношение к вещам как многогранное и полное противоречивой романтики, с которой связаны жизненные затруднения и мировоззренческая ограниченность героев, их гуманизм, их патриотизм и их психологическая запутанность. «Романтика» как внутреннее отношение к вещам определяет эстетическую оценку героев, судьбу которых читатель воспринимает как несомненно трагическую. В этом отношении писатель обогатил наше представление о трагическом в новейшей литературе.

Горький безжалостно осудил своего Клима Самгина и, конечно, отказал ему в трагическом изображении. Если для Горького была характерной «скрытая сатира», то у Ивашкевича мы не встретим даже намека на иронию. Очевидно, для Ивашкевича важна не «моральная реабилитация» самгинского типа человека, а нечто иное. Нельзя не видеть различного подхода обоих писателей к типологически родственным друг другу героям.

Если мы хотим уяснить причины другого, нежели у Горького, взгляда на вещи у Ивашкевича, нам придется учесть наряду с индивидуальной целевой установкой автора исторический опыт второй мировой войны. Очевидно, знакомство Ивашкевича с фашистским варварством заставляет писателя особенно упорно искать всяческие возможности для сохранения личности даже у героев, которые в более ранних его произведениях считались «потерянными».

Следовательно, общественные перемены являются отправной точкой для изображения новых конфликтов и для новых эстетических оценок, как это можно проследить на многих произведениях современной литературы.

Возьмем, к примеру, роман «Потерянный кров» Йонаса Авжюса, в котором можно заметить некоторую типологическую

общность с произведением Ивашкевича, подчеркивающую изменение самого характера эпического изображения, на что мы уже указывали.

Как у Ивашкевича, так и у Авижюса мышление героев находится под властью отвлеченного патриотизма. Авижюс объясняет такое мышление своих героев, литовских интеллигентов, особенностями национальной истории. Она же наводит некоторых из них на мысль, будто малая нация в современном мире не способна существовать и вынуждена подчиниться более крупной нации.

Адомас, один из героев романа Авижюса, делает из этого «познания» роковой вывод и заключает договор с фашистами, на первых порах, правда, прочный. С неумолимой логикой автор описывает ускоренный этим поступком процесс разрушения личности. Адомас платит за свои иллюзии потерей друзей, своей любимой и в конечном счете своего человеческого достоинства. Однако, если нравственное разрушение личности является у Горького основой произведения, а у Ивашкевича существенным аспектом основной идеи его книги, то у Авижюса оно не определяет действие произведения в целом. Внимание автора сосредоточивается на изображении бывшего товарища Адомаса по школе, преподавателя гимназии Гедиминаса. Этот герой считает путь, на который ступил его друг, совершенно несовместимым со своими гуманистическими убеждениями, со своим знанием и со своей совестью. Однако он не может одобрить и борьбу партизан, ведь и они стремятся к власти, и они убивают людей. «Я только преклоняюсь перед людьми». — таков непоколебимый принцип героя. Преподаватель Гедиминас черпает свои убеждения из истории, которая является для него «неиссякаемым источником силы на пути к свободе». Его ученики воспринимают идею своего учителя, применяют его учение в жизни, действуют против фашистов, и Гедиминас доходит до мучительного осознания того, что он обманул своих учеников, что он сам находится в противоречии со своими собственными убеждениями. «Разве это гуманно, стоять в стороне?» — спрашивает его ученица Рута. И этот вопрос, который не дает покоя Гедиминасу, напоминает вопрос партизанки из романа Ивашкевича «А вы ничего не делаете?», который вселяет постоянную тревогу в душу героя. В противопоставлении с убеждениями партизан отвлеченная ученость Гедиминаса не выдерживает испытания. Ему приходится сознаться себе, что борцы смотрят на него со странным интересом, как на «чудной экспонат» в музее.

Так герой остается между двумя фронтами и попадает в тупик. И тут действие романа в самом деле напоминает конфликтную ситуацию Григория Мелехова из «Тихого Дона» Шолохова. Поэтому не без основания сравниваются эти произведения.⁸

⁸ Conrad H. Nationales und Soziales in ihrer internationalen Bedeutsamkeit. — Zeitschrift für Slawistik, 1975, N 4.

Однако характеры обоих центральных персонажей существенно отличаются друг от друга. Казак Мелехов — активный характер, сразу же претворяющий свои мысли в дело. Интеллигент Гедиминас — нерешительный человек, чьи положительные намерения часто не реализуются из-за его внутренней нерешительности.

У Шолохова иллюзорные поиски героем третьего пути в революции составляют большую часть действия. Произведение Авижюса продолжает и развивает проблематику, активно разрабатывавшуюся в произведениях разных авторов 20-х и 30-х гг., например М. Горького, А. Фадеева, И. Бабеля, Ю. Олеши, И. Эренбурга. Эти авторы более или менее последовательно осуждали своих героев, апеллировавших к отвлеченному гуманизму, однако непосредственное изображение трагического в жизни не привлекало их внимания.

Другое мы видим у Авижюса, которого, очевидно, как и Ивашкевича, иной исторический опыт заставляет искать иное решение драматических коллизий. Внутреннее несогласие с фашистским варварством показывает хотя и безрезультатное, но все-таки гуманистическое стремление героя к правде как главной человеческой ценности и поражение героя воспринимается нами как настоящая трагедия.

Произведение Авижюса — настоящее эпическое полотно. Оно дает нам яркую картину жизни основных слоев общества в тогдашней Литве. Странный союз между Гедиминасом и Адомасом, как и отношение последнего к врагам, дает нам ясное представление об идеологии, морали и психологии фашистов. Гедиминас стремится найти покой в деревне. Такой сюжетный ход позволяет автору романа показать различное мироощущение крестьян, встречающихся с героем. Посредством умело построенной композиции писателю удается достичь гармонии и законченности всего созданного им произведения. При этом он, подобно Ивашкевичу, отказывается как от широкого исторического полотна, так и от разностороннего изображения народа, что было характерно для классического романа-эпопеи.

Писатели нашего времени добиваются необходимого синтеза эпического изображения другим способом. Они чаще всего отказываются от изображения широкой панорамы эпохи, но, с другой стороны, стараются сохранить философскую глубину и жизненность центральных героев.

В то время как в классическом романе-эпопее исторические события непосредственно входили в действие, у современных авторов они остаются как бы на заднем плане. Однако это явление объясняется не тем, что в наше время у искусства не хватает «эпического заднего плана», которого требовал еще Гегель для эпоса.⁹

⁹ Бритиков А. Ф. Современная военная проза. — Русская литература, 1975, № 2.

Здесь следует, видимо, учесть следующее обстоятельство: в результате высокой степени развития исторического сознания у современного читателя и много лет существующих эпических традиций, ставших общим литературным достоянием, автор-эпик в наши дни может активнее использовать собственный исторический опыт. Этим в определенной мере объясняется более ярко выраженный субъективный взгляд автора на историю, который вместе со своими героями, как бы их глазами, смотрит на события и не поправляет представления героев с помощью абсолютно объективно изображенных им исторических событий.

В настоящее время также нужно принимать во внимание более высокий уровень и писательских и читательских знаний о движущих силах исторических процессов. Как Ивашкевич, так и Авижюс отказываются от изображения коллективных представителей народа, функцию которых берут на себя индивидуальные, единичные персонажи, которые, однако, сильно (порой даже слишком сильно) оказываются перегруженными в композиционном плане. Следовательно, по сравнению с классическим романом-эпопеей мы наблюдаем здесь другой вид эпического изображения.

Таким образом и в эпически краткой форме, и в широком эпическом полотне авторы в наше время все больше сосредотачиваются на индивидуальных судьбах людей, отказываясь от панорамного изображения исторических событий и народных масс, что мы видели в классическом романе-эпопее. Подчеркнутая субъективность авторского взгляда на героев и события должна подчеркнуть духовную близость автора к своему герою. Так, были открыты в литературе новые творческие возможности для эпического изображения жизни, являющиеся закономерным продолжением и развитием уже существующих традиций. Именно в этом и состоит подлинный прогресс искусства.

А. И. Кузьмин

ГОГОЛЕВСКИЕ ТРАДИЦИИ
В РОМАНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА
«ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» И «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»

Романы И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» привлекают к себе внимание литературоведов со дня их публикации. Каковы же литературные традиции, в русло которых созданы эти произведения? Высказывались суждения, что они были написаны под воздействием западной традиции: юмор Ильфа и Петрова называли «итальянским», гротеск — «французским», сюжет, заим-

ствованным из рассказа А. Конан-Дойля «Шесть Наполеонов».¹ В. Б. Шкловский в статье «Золотой телянок и старый плутовской роман»² показал влияние, которое испытали на себе произведения Ильфа и Петрова со стороны плутовского романа; Д. С. Лихачев раскрыл влияние на них романа Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба».³

Критики отмечали воздействие на Ильфа и Петрова литературы 20-х гг. В это время в советской литературе широкое распространение получает сатира, появляются комедии Маяковского «Клоп» (1928) и «Баня» (1929), пьеса Безыменского «Выстрел» (1929), рассказы Зощенко, фельетоны Кольцова. В 1926 г. в журнале «Красная новь» была опубликована повесть В. П. Катаева «Растратчики». Сюжетная схема повести близка к «Двенадцати стульям» и «Золотому телянку» (в ней рассказывается, как некие растратчики главбух Прохоров и кассир Клюквин поехали по стране и встретили на своем пути различных жуликов и тунеядцев). В. П. Катаев писал, что сюжет «Двенадцати стульев» и «Золотого телянка» он подсказал Ильфу и Петрову.⁴ Исследователи сближали образ Остапа Бендера с образом героя романа И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», находили общее с героем «Одесских рассказов» Бабеля Беней Криком⁵ и другими персонажами советских писателей.

Исследователи указывали, что литературными учителями Ильфа и Петрова были Гоголь, Щедрин, Чехов. Однако никто еще не показал, в чем конкретно выразилось воздействие традиций русской классической литературы на творчество советских сатириков. А влияние это было велико. Оно представляет тем больший интерес, что именно в 20-е гг. имело место нигилистическое отношение к культурному наследству со стороны Пролеткульта и РАППа. Еще в 1929 г. «Молодая гвардия» резко выступила против издания классиков, подготовленного Гослитиздатом.⁶

В этой статье мы попытаемся проследить влияние Гоголя на творчество Ильфа и Петрова. Учеба у Гоголя помогла сатирикам выработать свой оригинальный стиль, умение строить сюжет, изображать характеры.⁷ Из наследия великого русского писателя наибольшее влияние на Ильфа и Петрова оказали «Мертвые души». М. Б. Храпченко писал, что образы «Мертвых душ» продолжают сохранять свое громадное идейное и художественное значение: ярко отражая черты собственнической психологии,

¹ Звезда, 1929, № 10.

² Литературная газета, 1934, 6 мая.

³ Лихачев Д. С. Литературный дед Остапа Бендера. — В кн.: Страницы из истории русской литературы. М., 1971, с. 247.

⁴ Катаев В. Алмазный мой венец. — Новый мир, 1978, № 6, с. 109.

⁵ Поляк Л. Н. И. Э. Бабель. — В кн.: История русской советской литературы. М., 1967, т. 1, с. 362.

⁶ Молодая гвардия, 1929, № 13, с. 65.

⁷ Ершов Л. Ф. Советский сатирический роман в 20-е годы. — В кн.: Вопросы советской литературы. М.; Л., 1961, с. 361.

эгоистического существования, они принадлежат к числу тех замечательных художественных обобщений классической литературы, которые помогают нашей борьбе с пережитками прошлого в сознании людей.

Авторы «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» творчески использовали структуру, художественные образы, сюжетные ситуации и описания Гоголя.

В проспекте «Учебной книги словесности для русского юношества» Гоголь дал формулировку, которая вполне может быть применена к определению жанра «Мертвых душ». В разделе «Меньшие роды эпопеи» он писал: «героем произведений этого жанра является невидное лицо», «значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой», «автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах, взятого времени. . . картину недостатков, злоупотреблений, пороков».⁸ К жанру «меньшего рода эпопеи» можно отнести романы «Золотой тельце» и «Двенадцать стульев». Как и «Мертвые души», произведения Ильфа и Петрова состоят из многих сатирически написанных характеров и сцен.

Главными героями этих произведений являются «приобретатели»: Павел Иванович Чичиков и Остап Бендер. Для осуществления своих мошеннических планов Чичиков и Бендер мечутся по громадной стране, сталкиваются со многими представителями различных слоев общества. Это дает возможность авторам показать целую галерею социальных типов. У героев, подобных Чичикову и Бендеру, не может быть «истинного друга»: их друзья, в лучшем случае, — это соучастники их преступлений. Чичиков и Бендер активны и решительны. Цель, которую они поставили перед собой, может изменить всю их жизнь. Правда, эта цель ложна и не в состоянии сделать их истинно счастливыми.

В отличие от «классического» плутовского романа, в «Мертвых душах», в «Двенадцати стульях» и «Золотом тельце» нет строго хронологического изложения жизни героя, начиная с его детства. Чичиков и Бендер появляются с уже сложившимися характерами.

«Темно и скромно происхождение нашего героя, — пишет о Чичикове Гоголь. — Родители его были дворяне, но столбовые или личные — бог ведает» (VI, 224). О себе Чичиков «избегал много говорить, если же говорил, то какими-то общими местами, с заметной скромностью».⁹ Так же неопределенно прошлое О. Бендера: «Из своей биографии он сообщал только одну подробность:

⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л., 1951, т. VIII, с. 279. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁹ См.: Егоров Н. В. «Мертвые души» и жанр плутовского романа. — Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, 1978, т. 37, № 1, с. 32.

„мой папа был турецко-подданный“». ¹⁰ «Кровь Чичикова играла сильно, — пишет Гоголь, — и нужно было много воли, чтобы набросить узду на все то, что хотело бы выпрыгнуть и погулять на свободе» (VI, 238). Бендер также обладал «живостью характера» (37), которая мешала ему заняться какой-либо положительной деятельностью. «Бойкость» в делах Чичиков и Бендер сочетают с «приятностью в оборотах и поступках», это позволяло им легко сходить с людьми, вызывать к себе симпатии.

Один из наиболее характерных для Гоголя приемов состоит, как известно, в резком очерчивании ведущего качества в характере человека, главной черты его внешнего облика. Герои произведений великого русского сатирика изображены с яркими подробностями. Чичиков всегда опрятен, одет по последней моде, хорошо выбрит. На нем модный фрак «коричневых и красных цветов с искрою» (VI, 13). Сам Павел Иванович, как это ни парадоксально, — безлик. Ничего не говорится о его лице: «не красавец и не дурной наружности»... «ни слишком толстый, ни слишком тонкий, нельзя сказать чтобы старый, однако же и не так, чтобы слишком молодой». «Он... скинул в себя картуз и размотал с шеи шерстяную, радужных цветов косынку» (VI, 37). Андрей Белый писал, что «явление Чичикова в первой главе — эпиталама безличию. Это есть явление круглого общего места». ¹¹

Скупыми, но выразительными средствами характеризуются герои Ильфа и Петрова. Вот как описывается внешность Бендера: «... в зеленом в талию костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом, ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинового цвета. Носков под штиблетами не было...» (36). Несмотря на эти чрезвычайно важные, несущие большую смысловую нагрузку подробности, Бендер тоже безлик. Про другого «героя» Ишполита Матвеевича Воробьянинова сообщается, что он имел сухощавые ноги, шероховатый подбородок, коротко остриженные алюминиевые волосы. О поставщике остроумия юмористических журналов Изнуренкове говорится, что ноги у него были «полные, как у Чичикова» (161).

Герои романов Ильфа и Петрова представляют дальнейшую эволюцию образа «приобретателя» — любителя пожить за счет других, в котором постепенно исчезает все человеческое и остается лишь неумное стяжательство.

Чичиков, например, еще умел пользоваться «благами жизни», вспомним, сколько блюд заказывал он в гостинице, с каким аппетитом поглощал пироги и блины у Коробочки. «Автор должен признаться, — писал Гоголь, — что весьма завидует аппетиту и желудку такого рода людей» (VI, 61).

¹⁰ Ильф Илья, Петров Евгений. Двенадцать стульев, Золотой теленок. Алма-Ата, 1958, с. 36. Далее ссылки на это издание в тексте.

¹¹ Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934, с. 81.

Чичиков пострадал из-за «крепкой, словно ядерная репа бабенки», — повздорил с «приятелем», с которым обделывал темные дела, и потерял чуть-ли не все свое состояние (V, 237). Это не мешало ему продолжать «увлекаться». На балу у губернатора он увидел блондинку, которую до этого встретил на дороге, возвращаясь от Ноздрева. «Чичиков так смешался, что не мог произнести ни одного толкового слова, и пробормотал черт знает что такое...» (VI, 166). «...Нельзя сказать наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви, даже сомнительно, чтобы господа такого рода способны были к любви; но при всем том здесь было что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить: ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут где-то в дали... И из этого мглистого, кое-как набросанного поля выходили ясно и оконченно только одни тонкие черты увлекательной блондинки...» (VI, 169).

По-другому относится к «благам жизни» Бендер.

Поглощенный идеей поисков бриллиантов, он довольствуется любой оказавшейся под руками едой. Остал учит Паниковского — «Не делать из еды культа» (322). У «великого комбинатора» невозможны вспышки чувств к женщинам, какие охватывают иногда Чичикова.

Законченным рабом собственного богатства стал подпольный миллионер Корейко. Человеческие страсти свелись у него к умению умножать и делить в уме трехзначные числа, еда стала механическим процессом введения в организм витаминов. Обладая громадным богатством, Корейко не может израсходовать на себя лишнего рубля: он боится привлечь внимание, обнаружить свои миллионы. Корейко навсегда утратил способность увлекаться и любить. Встретившись с красивой девушкой, миллионер не смог купить ей даже «сельтерской с сиропом», сводить в кино. — «Зарплату задерживают, — сказал он в полном отчаянии, — выплачивают крайне неаккуратно» (353). «Проклятая страна! — бормотал Корейко. — Страна, в которой миллионер не может повести свою невесту в кино» (354).

Жизнь Чичикова и Бендера — это история авантюры, обманов, надувательств. Потерпев неудачу, Чичиков готов отказаться от прежнего образа жизни, начать работать. — «Буду трудиться, — обещает он, — буду работать в поте лица в деревне, и займусь честно, так, чтобы иметь доброе влияние на других» (VII, 115). «Золотой теленок» тоже заканчивается обещанием героя-приобретателя трудиться: — «Графа Монте-Кристо из меня не вышло, — признается Бендер. — Придется переквалифицироваться в управдомы».

Неудача Чичикова и Бендера — это кризис мировоззрения «приобретателей».

Гоголь показал, что духовный склад людей целиком зависит от условий их существования. К этому же стремились в своем

творчестве Ильф и Петров. И «Мертвые души», и «Двенадцать стульев» начинаются с изображения провинциального города: у Гоголя — это «губернский город NN», у Ильфа и Петрова — «уездный город N». Безличное название указывает, что под этим «N» может скрываться любой город, а во внешнем облике этих городов много сходного. Через характерную, удачно найденную деталь Гоголь дает представление о целом. Он пишет: «автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем» (VI, 19). В главе I «Мертвых душ» рассказ о городе «NN» начинается с описания гостиницы, в которой остановился Чичиков. В романе «Двенадцать стульев» также сообщается, что в городе «N» имелась гостиница, кроме нее — много парикмахерских, похоронных бюро: казалось жители города рождаются лишь затем, чтобы побриться, освежить голову вежеталем и сразу умереть» (15).

Одно из похоронных бюро города «N» у Ильфа и Петрова называется «Нимфа». Заметим, что в гостинице города «NN», описанного Гоголем, висела картина, на которой была изображена нимфа. В городе «NN» дома в один, два и полтора этажа с вечным мезонином, очень красивым, по мнению губернских архитекторов (VI, 11). Старые, отжившие свой срок домишки городов «NN» и «N» представляют собою некую параллель к их обитателям — изжившим себя людям. В «Мертвых душах» это крепостники-помещики — хозяева России, ставшие анахронизмом истории, тормозящие общественное развитие. В «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» эти «бывшие» люди показаны на новом историческом этапе. В поэме Гоголя речь идет «не о национальном прошлом России, а о ее настоящем и отчасти будущем».¹² В романах советских сатириков показано это невозвратно ушедшее «прошлое», которое однако мешает развитию «настоящего».

Вслед за Гоголем Ильф и Петров с большим вниманием относятся к деталям, которые подбираются ими таким образом, что усиливают комическое впечатление от изображаемого персонажа или явления.¹³

К Гоголю Ильф и Петров обращались довольно часто.¹⁴

В произведениях Гоголя большое место занимают сны. Видят сны и герои романов Ильфа и Петрова.

В главе «Брильянтовый дым» Бендер видит во сне Тараса Бульбу, «продающего открытки с видами Днепростроя» (45).

В главе «Кончина мадам Петуховой» теща Воробьянинова умирает как панночка из гоголевского «Вия»: «Блестящая слеза

¹² Кузнецова Е. Н. «Мертвые души» Н. В. Гоголя (Замысел и его воплощение). — Русская литература, 1971, № 3, с. 65.

¹³ См.: Меньшуткин А. И. И. Ильф и Е. Петров. — В кн.: История русской советской литературы, т. 1, с. 384.

¹⁴ Некоторые свои фельетоны они подписывали «Иностранец Федоров». В I главе «Мертвых душ» «Иностранец Василий Федоров» — владелец магазина, в котором продавали картузы и фуражки.

неожиданно быстро выкатилась из глаза и словно ртуль, скользнула по лицу» (22). Вспомним, что Хоме Бруту «показалось, как будто из-под ресницы правого глаза ее (панночки, — А. К.) покатила слеза». (II, 207). Мадам Петухова «тихо», «тонко» и «жалостливо» стонет (22); «возведя очи, полные слез» стонет панночка (II, 188).

Известно, что Гоголь, Ильф и Петров сравнивают части человеческого тела персонажей своих произведений с плодами и фруктами, отождествляют костюм с его владельцем и т. п. У одного из героев «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» голова «похожа на редьку хвостом вниз», у другого — «на редьку хвостом вверх» (II, 226). У жителей Черноморска, пишут Ильф и Петров, «чаще всего черные, дыбом поднятые патлы, а еще чаще, как дыня на баштане, мерцала загоревшая от солнца лысина...» (308). Иногда Ильф и Петров обращаются к Гоголю, к тематике его произведений не непосредственно, а через ряды других образов. Так, Бендер задумывает «гениальную» картину «Большевики пишут письмо Чемберлену» по популярной картине художника Репина «Запорожцы пишут письмо султану...» (38).

Поэма Гоголя «Мертвые души» упоминается в произведении Ильфа и Петрова как одно из достижений человечества наряду с изобретением дизель-мотора, постройкой Днепровской гидростанции и перелетом вокруг света (346). Жители города «N» три владельца «Нимфы», которые целыми днями стоят в одних и тех же позах у своих заведений, напоминают гоголевских мужиков в городе «NN». «Вполне созревшие недотепы» Никеша и Владя напоминают Добчинского и Бобчинского из комедии «Ревизор». Бендер живет в Миргороде (173) и т. д.

В главе III «Мертвых душ» Чичиков играет с Ноздревым в шашки. Забубенный гуляка и мошенник жульничает («подвинул обшлагом рукава и другую шашку»), Чичиков уличает его, дело едва не дошло до драки. Нечто подобное происходит в Васюках, где Бендер дал «сеанс одновременной игры в шахматы на 160 досках». «Великий комбинатор» украл у своего партнера ладью и спрятал в карман. На упрёки в нечестной игре — начал драку.

Дамы города «NN» из «Мертвых душ» презирают все русское и щеголяют неграмотной французской речью. Эти дамы являются как бы предшественницами модных мещанок из «Двенадцати стульев», «Золотого тельца», фельетонов и рассказов Ильфа и Петрова.¹⁵

¹⁵ В фельетоне И. Ильфа и Е. Петрова «Молодые дамы» рассказывалось о «советских гуриях»: «Как правило, гурия фантазии не имеет, привирает убого и смешно, а мозговой работы не ведет совсем... Русских книг она не читает потому, что считает французский язык несравненно выше русского, а французских книг она не читает, так как не знает языка, на котором они написаны» (Чудак, 1924, № 21).

В учреждении, где служит Воробьянинов «часто и тяжело дышат» часы (у Коробочки часы «испускают шипенье»).

Приезд Бендера в город Арбатов, где он выдает себя за сына лейтенанта Шмидта, заставляет вспомнить приезд Хлестакова в «Ревизоре».¹⁶

А. С. Бушмин писал: «В сатирической обрисовке типов всегда заметную роль играют фамилии и имена персонажей, подбираемые с расчетом на разоблачение и осмеяние».¹⁷

Как и у Гоголя, у Ильфа и Петрова много «разоблачительных» фамилий и определений: критик-рапповец Гав. Цепной (у Гоголя: Собакевич), Сандро Полупетухов (у Гоголя — Петух); «Музыкальное оформление театра Колумба — Галкин, Палкин, Малкин, Чалкин и Залкинд, — пишет современный исследователь, — это как бы размножившиеся в пяти лицах Бобчинский и Добчинский».¹⁸ Имеются двойные фамилии: Колонна-Берлинский, Плотский-Поцелуев (у Гоголя: Сквозник-Дмухановский), Корейко (у Гоголя: Яичница).

У Гоголя Ильф и Петров учились заострять художественные образы с помощью гиперболы. Это проявляется, в частности, в описании манеры поведения героев. Знакома читателей с Чичиковым, Гоголь пишет: «В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко» (VI, 10). В «Двенадцати стульях»: «От пушечных звуков голоса Клавдии Ивановны дрожала чугунная лампа с ядром дробью и пыльными стеклянными цацками» (17). Одной из характеристик губернского общества является пристрастие к еде: «Гости... — пишет Гоголь, — приступили со всех сторон с вилками к столу и стали обнаруживать, как говорится, каждый свой характер и склонности, налегая, кто на икру, кто на семгу, кто на сыр...» (VI, 150). Ильф и Петров говорят о пассажирах железнодорожных поездов: «Пассажир очень много ест. Простые смертные по ночам не едят, но пассажир ест и ночью. Ест он жареного цыпленка, который для него дорог, крутые яйца, вредные для желудка, и маслины... каждые три минуты весь вагон надсаживается от смеха... Сию же секунду чайники начинают бряцать, цыплята летают на верхних полках, потревоженные громовым смехом...» (33).

¹⁶ Подобную ситуацию мы встречаем в некоторых других произведениях советской литературы этого времени. Напомним повесть Свэна «Сын Чичерина» (М., 1926), в которой рассказано, как в г. Верхне-Глузовск приезжает жулик, выдающий себя за сына видного советского дипломата. В этом романе автор сосредоточивает внимание не на психологии героев, а на «тщательной прорисовке деталей быта, жизненных мелочей, опутывающих героев, т. е. использует тот принцип, основателем которого был Гоголь» (Ершов Л. Ф. Советский сатирический роман, с. 367).

¹⁷ Бушмин А. С. Салтыков-Щедрин. М., 1976, с. 76—77.

¹⁸ Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров. М., 1961, с. 201.

Сильное воздействие на советскую сатиру оказал язык Гоголя. Великий писатель ярко дифференцировал речь своих персонажей. Язык Чичикова, это язык среднего чиновника, в «зависимости от обстоятельств» весьма разнообразный, сочетающий в себе канцелярскую, книжную и разговорную (среднего губернского общества) стихии. Чичиков может всегда поддерживать разговор: «шла ли речь о лошадином заводе... говорили ли о хороших собаках... трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою... о бильярдной игре... о добродетели... о выделке горячего вина...».

Бендер тоже «со знанием дела» может поговорить на любую тему: «речь его лилась без запинки» (534). Вероятно, некоторое время Бендер жил в южном приморском городе и там получил «образование». В лексиконе «великого комбинатора» имеются слова из обихода жуликов и воров, но наряду с этим, в зависимости от ситуации, он щеголяет терминами из области философии, политэкономии, литературы, искусства, медицины и других наук. В конце «Золотого тельенка» Бендер с грустью признается, что в «языковом развитии» он отстал: «Остроты стары, и приемы стары, а переучиваться поздно» (534).

Белинский назвал «Мертвые души» произведением, выразившим «противоречие общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом».¹⁹ В отличие от этого романа «Двенадцать стульев» и «Золотой тельенок» высмеивают не социальный уклад общества, а враждебные ему явления и пережитки. Мы уже говорили, что герои этих произведений бездуховны, одиноки, разобщены. Имена их стали нарицательными. Писатель Л. Никулин отметил: «...мы уже говорим Остап Бендер или Берлага так, как говорим Хлестаков, Хлестаковщина или Кувшинное рыло».²⁰

Глубокое и полнокровное воспроизведение нового героя литературы, члена советского общества, было немислимо без изображения его антипода, человека, стоящего на иных нравственных и социальных позициях.

Первый том «Мертвых душ» заканчивается знаменитым сравнением Руси с «мчащейся необгонимой тройкой».

Еще в древнерусской литературе образ дороги — пути имел глубокий философский смысл, связывался с раздумьями о судьбах человека и родины. Философские рассуждения, вызванные образом дороги, имеются и в романе «Золотой тельенок». Бендер и его товарищи выдают себя за участников автопробега, но вот, на Гряжском шоссе, их настигает настоящая автоколонна: «Жулики притаились в траве у самой дороги и внезапно потеряв обычную наглость, молча смотрели на проходящую колонну.

¹⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6. Л., 1955, с. 431.

²⁰ Никулин Л. О месте в литературном трамвае. — Литературная газета, 1932, 23 апреля.

Полотнища ослепительного света полоскались по дороге. Машины мягко скрипели, пробегая мимо поверженных антилопов. Прах летел из-под колес. Протяжно завывли клаксоны. Ветер метался во все стороны. В минуту все исчезло, и только долго колебался и прыгал в темноте рубиновый фонарик последней машины.


Настоящая жизнь пролетела мимо, радостно трубя и сверкая лаковыми крыльями...» (336).

А. С. Бумшин писал: «Гоголь видел в сатирическом смехе прежде всего средство нравственного исправления людей, порождающих социальное зло...»²¹ И. Ильф и Е. Петров использовали сатирический смех для того, чтобы показать, какое вредное влияние оказывают эти люди на новое общество, как они мешают его движению вперед.

Ю. А. Андреев

АКТУАЛЬНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

(О судьбе двух книг)

 ложнейшая двуединая задача стоит перед писателем: увидеть в реальной действительности сокровенное, наиболее существенное и не только увидеть, но и показать, да так, чтобы показанное автором встало перед внутренним взором читателей с достоверностью и яркостью самой жизни.

Яркость самой жизни... Если кусок угля сжечь, он выделит какое-то количество тепла, достаточное, вероятно, для того, чтобы вскипятить небольшой чайник воды. Но если бы удалось освободить внутреннюю энергию, которая скрыта в этом же куске угля, ее хватило бы на то, чтоб забурлила сталь в мартене. Вот это и есть настоящее использование всех возможностей, скрытых в материале! От материала нужно брать все, что он может дать, нужно использовать все его потенции! Это максимально полное раскрытие его возможностей наступает в литературе только тогда, когда писатель художественно умеет воспроизвести то главное и общезначимое, что он увидел в действительности.

История литературы многое способна дать теории, многое может объяснить в ней.

Свыше двадцати переизданий насчитывает роман «Одеты камнем» О. Форш, впервые увидавший свет в 1925 году. Без преувеличений можно сказать, что это одна из самых любимых

²¹ Бумшин А. С. Салтыков-Щедрин, с. 234.

и широко известных книг, оставленных нам 20-ми гг. Роман выдержал наиболее беспристрастную, беспощадную проверку — суд времени, поэтому речь пойдет о книге, обладающей подлинной литературной ценностью.

Всякая ценность познается путем сравнения. Интересно в связи с этим сопоставить «Одеты камнем» с произведением, написанным примерно на ту же тему, примерно в тот же период — и забытым сейчас. Почему оно забыто? Ответ на этот вопрос сделает еще более убедительным вывод о причинах литературного долголетия романа Ольги Форш. Такой забытой книгой является «Непобежденный пленник» В. Язвицкого (1933).

Итак, в одной из книг («Одеты камнем») рассказывается о трагической судьбе Михаила Бейдемана, вторая посвящена не менее трагичной жизни Ипполита Мышкина.

Кто такие Бейдеман и Мышкин? Чем примечателен их путь?

О Михаиле Бейдемани известно немного. Известно, в частности, что, дворянин по происхождению, он сразу же после окончания военного училища в 1860 г. эмигрировал за границу и некоторое время работал в типографии журнала Герцена «Колокол». В 1861 г. он пришел к твердому убеждению о необходимости царубийства в России и нелегально вернулся на родину, но сразу же был арестован. В течение двадцати лет Бейдеман томился в одиночке Петропавловской крепости и в 1881 г., уже лишившегося рассудка, его перевели в Казанскую психиатрическую больницу, где он и умер в 1887 г. в возрасте всего сорока семи лет.

Эти немногочисленные данные позволяют сказать, что воззрения Бейдемана были чистыми и благородными, но они стояли далеко не на уровне передовой теории его времени. Выстрелы Каракозова и действия других террористов, как известно, к народному восстанию не привели и общественного положения в стране не улучшили.

О Мышкине известно гораздо больше (существуют десятки документов и воспоминаний, всесторонне характеризующих его личность). Сын военного писаря, он учился в школе кантонистов, выпускавшей военных писарей. За выдающиеся способности Мышкин был переведен в Петербургское военное училище, окончив которое стал топографом. Одновременно он в совершенстве изучил стенографию. Уйдя в 1868 г. с военной службы, Мышкин делает блестящую карьеру: двадцати пяти лет отроду он уже репортер многих центральных газет, правительственный стенограф, богат и владеец собственной типографии. Внешне это делец, преуспевающий благодаря своим незаурядным данным. Но типография нужна Мышкину для печатания нелегальной литературы, а поездки в качестве стенографа по разным городам он использует для распространения этой литературы и активной революционной пропаганды. После провала типографии, сумев избежать ареста, Мышкин бежит за границу и в 1875 году,

прийдя к мысли, что успешная революционная борьба в России невозможна без крупного вождя, отправляется освобождать из ссылки Н. Чернышевского. Бейдемана схватили на границе — Мышкин сумел преодолеть, не вызывая подозрений, тысячи километров, и это в малонаселенной Сибири, где каждый новый человек привлекал всеобщее внимание. Раздобыв жандармскую форму и подлинные документы, он явился к исправнику в Вилюйске, но тот отказался выдать ему Чернышевского, потому что для этого требовалось разрешение не только иркутского губернатора, но и губернатора якутского, чего Мышкин не знал. Вскоре его схватили — и вся дальнейшая жизнь Мышкина, десять лет, это мрачная и в то же время прекрасная повесть о неукротимом и могучем человеческом духе. Мышкин сидит в Алексеевском рavelине Петропавловской крепости, его держат затем в различных каторжных тюрьмах России и Сибири, снова водворяют в Петропавловскую крепость и, наконец, заключают в каменный шлиссельбургский мешок, но всюду Мышкин, не смиряясь, борется. Почти в течение года он ведет подкоп из Новобелогородской тюрьмы. Незадолго до побега подкоп случайно обнаруживают. Ему все же удается бежать из сибирской каторжной тюрьмы, с товарищем они добрались до Владивостока и были схвачены тогда, когда готовились сесть на иностранный пароход. . . Его оружие — страстное, убежденное слово. На суде в Петербурге, перед оглашением ему приговора к 15 годам каторги, Мышкин произносит громовую обличительную речь. На одном из этапов в Сибирь, прощаясь с умершим в пути политкаторжанином, он снова выступает с гневной речью, за которую ему прибавляют еще 15 лет каторги. Заключенный навеки в Шлиссельбургскую тюрьму и лишенный всех возможностей бороться, Мышкин бросил тяжелой тарелкой в тюремщика: он знал, что по тюремному уставу за это полагалась смертная казнь — он надеялся, что на публичном суде сможет еще раз обличить царизм, но жестоко обманулся — закрытый военный суд был чистой формальностью, в январе 1885 г. Мышкин был расстрелян во дворе тюрьмы. Ему было всего тридцать семь лет.

Даже сухой перечень фактов показывает, что перед нами жизненный материал, обладающий совершенно исключительными возможностями: беспредельная преданность идее революции, незаурядная сила духа, необыкновенные приключения — все говорит о том, что на таком материале могла быть создана книга, которая встала бы по своему значению вровень с всемирно знаменитыми произведениями: «Овод» и «Как закалялась сталь».

Во всяком случае ясно, что судьба и личность Ишполита Мышкина давали больше возможностей для книги трагической, но в то же время полной высокого оптимизма, прославляющей жизнь во имя светлых идей, чем реальная судьба Михаила Бейдемана.

Итак, два героя двух книг, два персонажа, несомненно обладающие сходством судеб. Перейдем теперь от жизненной основы произведений — к самим произведениям.

Повествование о Бейдемане — широко известная советскому читателю книга, ее читают и перечитывают, она входит в золотой фонд нашей литературы.

Книгу об Ипполите Мышкине знает далеко не каждый историк литературы. Несправедливо? Да, конечно. Почему же так вышло?

Сразу следует сказать, что в данном случае причина скрыта не в различном уровне литературного дарования авторов, а в творческих принципах, которые применял в ту пору В. Язвицкий и от которых он сам впоследствии отказался.

«Роман-биография», так назвал В. Язвицкий свою книгу в подзаголовке. Очевидно, это должно было подчеркнуть, что фактическая основа книги — абсолютно достоверна. Здесь уместно будет вспомнить, что в конце двадцатых — начале тридцатых годов некоторое распространение получила теория, да отчасти и практика «литературы факта». Сторонники «литературы факта» утверждали, что у писателя одна задача: по возможности точно воспроизвести тот факт или те факты, которые он наблюдал или знает, — не должно быть никаких дополнений, сокращений, обобщений, должен быть только факт в его естественном виде, а уж, он, факт, сам в себе несет-де силу убеждения. Таким образом, слешо следуя за фактом, сторонники этой литературной школы лишали себя широкого кругозора, возможности укрупнения событий; лишали себя совершенно необходимой для романа возможности авторского вымысла. По существу, это принципы натуралистического, а не реалистического, художественного подхода к действительности.

Книга В. Язвицкого «Непобежденный пленник» в достаточной мере полно отвечала требованиям фактографической школы.

По канонам этой школы автор должен как можно точнее рассказать о событиях жизни своего героя. Он и рассказывает — не показывает, нет, а именно рассказывает о нем, отсюда сплошь и рядом наукообразный сухой стиль повествования. Вот характерный пример: «Он долго говорил о значении Чернышевского для русского и польского освобождения, и, как всегда, в его устах всякое слово звучало с покоряющей убедительностью. Ржевотарский слушал его, как очарованный, изумляясь той пламенной силе, которая, как вулкан, клокотала в душе его собеседника».¹ Это достоверно: и то, что Мышкин говорил о Чернышевском с сосланным польским повстанцем, который

¹ Язвицкий Валерий. Непобежденный пленник. М., 1933, с. 148. Далее ссылки на это издание в тексте.

ему помогал, и то, что говорил он убедительно, но почему же только Ржешотарский должен изумляться «той пламенной силе, которая, как вулкан, клокотала в душе» Мышкина? Читатель был бы благодарен автору, если бы он сам воспроизвел эту волнующую сцену, эту страстную речь революционера, если бы автор позволил ему насладиться вдохновенной силой убеждения, звучавшей в словах Мышкина. Но, придерживаясь канонов фактографической школы, писатель не посмел передать такие ответственные слова своего героя: ведь он их, естественно, не слышал и за абсолютную точность в передаче речуться не мог. В результате — налицо биографически достоверное указание на факт и отсутствие художественной его обработки.

Приведенная цитата не является случайной, она характерна для книги: в ответственных местах автор позволяет себе только информировать читателя о случившемся. Вот описание речи Мышкина на похоронах, за которую царский суд осудил уже осужденного революционера еще на пятнадцать лет каторги: «Голос его звенит, как металл. Он ясно видит перед собой задуренную царизмом страну и в сжатых, коротких фразах говорит о тирании и произволе правительства. Он чувствует, как волнение пробегает по рядам товарищей, видит, как поп и смотритель тревожно переглядываются, не зная, как остановить оратора. Он учитывает это и быстро заканчивает свою речь.

— Мы верим, дорогой товарищ, — обращается он к лежащему в гробу, — мы верим, что из праха замученных палачами борцов вырастет дерево русской свободы!» (с. 271).

А ведь в романе М. Горького «Мать» речь Павла Власова на суде — одна из центральных сцен книги, ее апофеоз. М. Горький не побоялся, взяв подлинную речь Заломова, художественно обработать ее — и революционная книга от этого только выиграла. В данном случае у писателя также были немалые возможности: ведь тюремщики, как бы зачарованные, так и не осмелились помешать Мышкину, когда он говорил: что же это за могучий человек и что за умение влиять на тех, кто его слушает!

Подобно магическому жезлу злого волшебника, принцип фактографии, прикоснувшись к живому образу, тотчас делает его бесцветным, образ блекнет и съеживается на глазах. Вот Супинская, невеста Ипполита, рассказывает любимому о себе, льется горячая речь, но вдруг автор спохватывается, что сам-то он этого не слышал — и роман кончается, начинается протокольное описание: «Глаза Супинской горели гневом и негодованием, когда она рассказывала об отвратительных слетнях, о домашних дрязгах и семейном деспотизме, делавших женщину рабой. Она рассказывала об унижительных поисках работы, о насмешках обывателей, об эксплуатации их в типографии, где она и ее подруги служили наборщицами» (с. 53).

Таким образом, кипение страстей, движение мысли, вся сложность жизненных отношений, т. е. то, что составляет реальную основу яркого художественного образа, остается в большинстве случаев за рамками книги.

Неукоснительное следование за фактом, выдержанное как принцип, сказывается, конечно, не только на стиле. Произведение художественной литературы, роман требует гармонии в своем построении. Он не терпит необязательных мест и событий, которые ничего не добавляют к уже известному. Что же касается литературной биографии, то гармония и внутренняя стройность — не ее задача. Потому-то в «Непобежденном пленнике» огромное количество «проходных» страниц, они делают книгу громоздкой, а изложение вялым. Сюжета в книге нет, есть хроникальное описание. Имеются, например, страницы, посвященные либеральным сыну и матери Волковым, которые не оставили никакого следа в жизни Ипполита Мышкина. В то же время, по свидетельству В. Короленко, И. Мышкин был стенографом на шумевшем на всю Россию и Европу печавском процессе, который несомненно вызвал у него глубокие размышления, но этого важного общественного момента в книге нет, всяких же случайных, отвлекающих встреч — множество.

Монотонно, без отбора разворачивается биография, случайное смешано с основным, о важном говорится так же, как о неважном, повествование тянется, но из-за черных строчек, напечатанных на белой бумаге, так до конца книги и не встает и не заслоняет эти строчки образ живого человека, с его характером, с его неповторимой жестикуляцией, улыбкой, манерами, так и не появляется личность во всем ее своеобразии.

А ведь если внимательно прочитать книгу и сопоставить факты, то почувствуешь, что за ними скрывается очень интересный, своеобразный характер.

Исторический смысл заблуждения Мышкина и других народолюбцев заключается в том, что они не знали, не видели передовой революционной силы русского общества — растущего пролетариата, все свои планы и надежды народолюбцы возлагали на крестьянство. Только марксизм, единственно верное учение о путях развития человеческого общества, способен был вывести Россию на социалистический путь. Но заблуждаясь, Мышкин стремился к социальной революции, к свержению царизма. Это не пылкий, но беспомощный Бейдеман, это и не либеральный бездеятельный болтун: нет, у этого человека горячее сердце и холодный расчетливый ум, он тратит свои силы так, чтобы принести делу максимальную пользу, и хотя ему зачастую придется жить под личиной, несвойственной его натуре и убеждениям, — если надо для дела, он идет на это. Вот он добился благополучия, богатства, блеска, а цель у него все время была одна — создать типографию для печатания нелегальной литературы, чтобы будить сознание народа, и во имя этой замеча-

тельной цели он и живет внешне так, как люди его круга. Когда понадобилось достать все необходимые для освобождения Чернышевского документы, Мышкин, горячо любя свою невесту, товарища по борьбе, вынужден ухаживать за горничной Иркутского губернатора. Разыгрывая из себя уголовника, он скупает необходимые материалы у писаря-пропойцы из жандармского управления. Он же так мастерски ведет роль жандармского поручика, прибыв в Вилуйск, что не вызывает ни в ком подозрений. Подозрение вызвало отсутствие необходимой бумаги. И в то же время даже его железная воля, подчиняющая все поступки целесообразности с точки зрения дела, не всегда может скрыть пылающую в нем ненависть к самодержавию: всего четыре года каторги осталось отбыть Мышкину, когда он произнес свою речь, по существу бесполезную, ибо слышали его только люди, думающие так же, как он, да тюремщики. . . Если бы все эти факты не терялись в грузе случайного и необязательного материала, если бы писатель обобщил все существенное, мы получили бы индивидуальный и в то же время типический образ революционера-подпольщика, боровшегося в труднейших условиях. В образе заложены богатые возможности для создания не только социального, но и психологического типа, типа личности сильной, негибкой, не сдающейся до конца. В романе писатель не мог бы пройти мимо решения увлекательнейшей задачи: каким образом в среде военных писарей и кантонистов сформировался пламенный революционный дух юноши, почти мальчика Мышкина, — но перед натуралистическим произведением не стояло и не могло стоять такой задачи, выходящей за строго ограниченные рамки исторического документа.

В данном случае причиной неуспеха явилось последовательное проведение автором метода фактографии. Если обратиться, однако, ко многим другим книгам, так же прочно забытым вскоре по выходе в свет, то можно обнаружить удивительную картину: иные авторы, вероятно, и не подозревали о теории «литературы факта», но их принципы в точности совпадают с теми, которые применялись в «Непобежденном пленнике»: тот же информационный или, вернее, протокольный стиль, то же отсутствие напряженного сюжета и стройной композиции, та же смесь существенного со случайным и как результат — отсутствие яркого центрального образа. Короче говоря, нарушение принципов художественного повествования оборачивается творческим провалом для писателя. Бездарность ли, неумение ли, сознательное ли применение натуралистических принципов, но итог один — неизбежная художественная и идеологическая неудача.

Книга о непобежденном пленнике не удалась. Обратимся к удавшейся книге — о побежденном, сломленном пленнике. «Одеты камнем» так же, как книга В. Язвицкого, имеет подза-

головок, но звучит он совершенно иначе — это не «роман-биография», не «хроника», не «документальная повесть», нет, это «Таинственный узник Алексеевского рavelина». Два подзаголовка — два подхода к литературе. В первом случае автор предупреждает: будут факты, факты, и ничего, кроме фактов. Другой писатель как бы говорит: я расскажу вам захватывающую и скорбную повесть о человеке, заживо замурованном в самую мрачную тюрьму царского правительства, о человеке, само имя которого пытались стереть из памяти, вычеркнуть из истории.

Еще не открыта первая страница, а тон роману уже задан.

А дальше, подобно тому как в многокрасочной симфонической увертюре борются, чередуются, сплетаются темы и мотивы, которые будут затем развиты в опере, так в первой главе романа сталкиваются события, разделенные десятилетиями, и говорится о персонажах, судьбы которых переплелись самым тесным и загадочным образом.

«12 марта 1923 года, в день, когда мне, Сергею Русанину, стукнуло восемьдесят три года, произошло нечто, добившее в корне мои чувства монархиста и русского дворянина. Одновременно с этим пал последний запрет с моих уст предать гласности то, что хранил я в безмолвии всю жизнь. Но об этом потом...», — так начинается книга.² Текст насыщен до предела, и сразу же в роман вводятся два других главных действующих лица: Вера Лагутина, невеста сначала Сергея Русанина, а потом Михаила Бейдемана, и сам Михаил Бейдеман.

«У Михаила же судьба иная: о нем, на протяжении двадцати лет, каждое первое число месяца государю доклад: там-то сидит такой-то...»

И каждый раз государю благоугодно было подтвердить собственный приказ от 61-го года; 2 ноября, об оставлении Михаила в одиночном заключении впредь до особого распоряжения.

Типографии эти последние слова надлежит всегда брать в рядку.

Внимание, читатель, внимание! Особого распоряжения не последовало ни-ко-гда!» (с. 4).

Писатель хочет, чтоб читатель внутренне содрогнулся, и добивается этого — равнодушно книгу в дальнейшем читать невозможно. Нельзя нагнетать ужас за ужасом, он тогда перестанет воздействовать на читателя. Пользуясь горячечным мечущимся стилем старика, который сходит с ума от угрызений своей совести, автор переводит повествование на другие события, в другие годы, они перебиваются, сталкиваются... Мы узнаем о жалкой нынешней жизни Русанина и о том, каким был он прежде. «Пойдем же, читатель, шаг за шагом за мной по скорбным сле-

² Форт Ольга. Одеты камнем. Таинственный узник Алексеевского рavelина. М.; Л., 1931, с. 3. Далее ссылки на это издание в тексте.

дам Михаила, со дня нашей с ним первой встречи» (с. 10) — предлагает он, но этого «шаг за шагом» не будет — и вот почему. В любой жизненной истории, какой бы напряженной она ни была, всегда есть спады напряжения, но Ольга Форш сумела этого избежать. Она нашла блестящий прием, который делает возможным миновать пустоты: рассказчик, Русанин, сошел с ума — это естественный итог его жизни, полной подлых поступков, но это же позволяет автору как бы наложить на паузы, образующиеся в рассказе о судьбе Бейдемана, динамические, насыщенные действием и переживаниями моменты из жизни Русанина. Это непрерывно поддерживает напряжение читательского внимания и, с точки зрения художественной, чрезвычайно экономно. Мало того, что автор стремится к максимально экономному изложению — к изложению только значащих эпизодов (представить себе, что это была бы за книга, если бы О. Форш принялась последовательно, день за днем, описывать все 47 лет жизни Бейдемана!), автор добивается, кроме того, по возможности наибольшей концентрации жизненного содержания в этих изображаемых эпизодах. Вот пример один из многих: на аристократическом приеме в салоне тетушки Сергея Русанина, графини Кушиной, лакей поскользнулся и неизбежно должен был обварить крутым кипятком богатого барина, Эраста Лагутина, если бы не вмешательство Михаила. «Он стоял сзади и одним порывом заслонил собою старика. Весь чайник кипятку, таким образом, он получил на свою правую руку, которая немедленно стала багрово-алой» (с. 21).

Автор показывает нам все благородство души Михаила, который, не рассуждая, приходит на помощь незнакомому человеку, этот же эпизод имеет своим естественным следствием то, что крепостник Лагутин приглашает революционно настроенного юношу Бейдемана навестить его поместье, благодаря чему Михаил сблизится с его дочерью Верой и подаст тем самым Сергею Русанину, жениху Веры, повод для ненависти и предательства. На этом же приеме в тетушкином салоне на революционные слова Михаила обратит внимание граф Шувалов, управляющий III отделением, который вспомнит их, когда будут вести дело арестованного позже Михаила. На этом же приеме Бейдеман знакомится с Достоевским, что позволяет автору впоследствии столкнуть этих двух людей в таком споре, который отчетливо прояснит подлинное стремление Бейдемана. Не требует пояснения, конечно, то, что, делая полем действия салон графини Кушиной, автор пользуется случаем, чтобы обрисовать петербургскую знать, то есть среду, родную для Русанина, — это характеризует его как нельзя полнее. Итак — сколько содержания, сколько переплетающихся нитей, и все это вмещается в несколько маленьких страничек. Но ведь этот эпизод выбран нами почти случайно, произвольно, а точно так же насыщен, многозначен и каждый другой момент романа,

Сумасшествие Русанина позволяет автору совершенно естественным путем возвращаться к прошлому и вести изложение сжато, напряженно. Но кроме чисто формальной факт сумасшествия несет на себе большую идейную нагрузку: отчего Русанин сошел с ума, вот что важно.

«И вот опять спрашиваю: что если окажется прав Михаил, отдав без оглядки свою свободу, свой светлый разум за это дело, и новая жизнь, как уже во многом сейчас примечаю, выйдет окончательно справедливее прежней. В таком случае, кто же тот Иуда, который погубил Михаила не только как соперника личного, а как борца за эту вот свободнейшую и лучшую жизнь? Но кому до меня дело!» (с. 28).

Он, идейный противник революции, предал революционера, но вот оказывается, что жизнь, за которую боролся преданный им Бейдеман, «окончательно справедливей прежней», а Русанин — политический слепец и Иуда; оказывается, что вся долгая жизнь человека прошла не только впустую — и это было бы ужасно, — но была вредна народу и отечеству.

Суд собственной совести, казнь собственной совести — вот то ужасное наказание, от которого никуда нельзя убежать, которое постигло врага революции, предателя, убеждающегося, что погубленный им человек был прав.

Смелый и своеобразный, но вполне правомерный художественный путь для доказательства исторической справедливости идеи освобождения народа, идеи революции!

Предательство Русанина выглядит тем отвратительней, чем художественней обрисован Бейдеман. Писательница имела очень немного отправных данных для создания этого образа, но ей удалось нарисовать зримый облик благородного, порывистого человека. Бейдеман — человек одной черты: он страстно ненавидит деспотизм и готов на борьбу с ним в любую минуту, в любых обстоятельствах. Вот он вмешивается в беседу на приеме в великосветском салоне: «Если прежняя связь, соединявшая народы, слабеет, то это лишь признак того, что связь старую должна сменить новая — социализм!» (с. 21). Вот, случайно подслушав на балу в институте благородных девиц, как царь уговаривает одну из воспитанниц стать его любовницей, Михаил, войдя в комнату, где происходило объяснение, произнес «задыхаясь от волнения: „Это... низость!“» (с. 41).

Впервые обнимая девушку, которую он горячо любит, Михаил говорит: «Но я тебе должен признаться, — я для своего дела пожертвую и любовью... Мой выбор неизменен: отдать жизнь на восстание рабской страны против деспота. В случае неудачи, ты знаешь, даже не каторга, а виселица» (с. 59). И, даже начиная терять в одиночке рассудок, Михаил остался собой: на тайном свидании с царем «голосом хриплым, лающим, отвыкшим издавать человеческие звуки, узник произнес:

— Самозванец!

И, взмахнув рукою, гремя цепью, крикнул еще громче, сделав шаг к императору:

— Самозванец! Царя давно нет, я его смертью купил благо народа! Я даровал конституцию... Приказываю вернуть Чернышевского! Министрами Огарева и Герцена... А этого самозванца... — узник повернулся к побледневшему царю. Вдруг он словно признал его. В бешенстве, потрясшем все его тело, он поднял оба кулака над головою и крикнул:

— Палач! Да здравствует Польша! Да здравствует свободная Россия!» (с. 236—237).

Казалось бы, такое частое повторение одного и того же приведет к схематизму образа. Но О. Форш нашла то замечательное «чуть-чуть», которое придает полную достоверность поведению Михаила и заставляет верить в жизненность и естественность для него его слов и поступков. И совершенно не в том дело, что писательница показывает человеческие недостатки в характере, так сказать «утепляя образ», а в том, что эти недостатки органичны именно для такого типа людей: увлеченный своим делом и своими переживаниями, Бейдеман ни о чем другом не думает, ничего другого и не слышит. «Михаил был в том своем аффекте, когда, сжигаемый диким огнем, он уже не видел перед собой никого. Как стреле, пущенной из сильного лука, ему уже было только вонзиться, а не свернуть с полета...» (с. 92). Этот недостаток его, являющийся, собственно говоря, продолжением его достоинств, О. Форш осторожно подчеркивает несколько раз. «Жестокий, как все фанатики, Бейдеман не думал ни о ком из людей, с ним связанных» (с. 94), — он не предупредил даже свою мать о том, что собирается бежать за границу — и лишь потому, что не подумал о ней, поглощенный своими планами.

Мы помним, что В. Язвицкий не стал заниматься разгадкой того, как мог сложиться характер Мышкина в условиях среды, его окружающей. О. Форш мимо аналогичной загадки не проходит: несколько раз, но очень кстати, упоминается в романе о свободолюбивых преподавателях киевского округа, откуда переведен Бейдеман в Петербург, но главный ключ к решению — это образ его матери: женщины справедливой, самоотверженной и доброй, «...это была доброта настоящая, приходящая делом на помощь. Потому, вероятно, что-то строгое и наблюдающее было в ее манере слушать и смотреть» (с. 96). Страстный темперамент Михаила в сочетании с той атмосферой справедливости и искренности, которая окружала его с малых лет, и объясняет нам многое в личности взрослого Михаила Бейдемана, революционера, человека, у которого нет иных помыслов, кроме блага своего угнетенного народа.

В книге создан живой, полнокровный образ революционера, образ благородный и впечатляющий. И только благодаря тому, что идеи автора нашли свое подлинное художественное воплощение, они и воздействуют на читателя.

Нельзя пройти мимо одной важной особенности романа О. Форш: ее книга философична. Что это значит? То, что она проникнута глубокими раздумьями и спорами на большие, важные темы, ее герои не только борются, они и думают, а вместе с ними думает и читатель. Это неправда, что читатель опускает «рассуждения» и скорее стремится ухватить оборванную нить действия: он опускает лишь скучные, малозначительные рассуждения, те, которые не дают толчка его собственной мысли. Но если раздумья автора или его героев важны и касаются значительных вопросов, читатель снова и снова возвращается к ним — они вызывают размышления и у него.

Так, в романе никогда не вызовут скуки рассуждения о цели жизни. Интересно, что, появившиеся десять лет спустя, знаменитые слова Павла Корчагина «... чтобы умирая мог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества», и по духу и текстуально во многом совпадают с пламенными словами Михаила Бейдемана о том, что он видит счастье в борьбе «за освобождение и радость всеобщую!» (с. 55). Дело, конечно, не в том, что Н. Островский помнил это место из «Одеты камнем», нет, конечно: оба писателя отразили то общее, что роднит революционеров разных эпох.

А разве может оставить равнодушным читателя, особенно молодого, мысль о целиности воли, о необходимости твердо определить свое место в жизни? Не только социальные, но и так называемые «вечные» темы поднимает книга: о могучей силе материнской любви, о том, что человек не может безнаказанно убить в себе художника, о сложности человеческой натуры и т. д. И жизнь выведенных в книге персонажей, и прямые сентенции — все это дает большой материал для размышлений и духовно обогащает прочитавшего роман. Это еще одно достоинство подлинно художественного произведения.

Кончая читать «Одеты камнем», еще и еще раз задумываешься: какой замечательный эффект производят даже «крохи» историко-революционного материала в том случае, если писатель сумеет раскрыть все возможности, заложенные в этом материале!

Сравнивать книги «Непобежденный пленник» и «Одеты камнем», построенные на примерно одинаковой жизненной основе, удобно потому, что вывод из такого сравнения может быть сделан с наибольшей отчетливостью. Даже самый богатый по своим возможностям материал не спасет книгу от забвения, если писатель по тем или иным причинам пренебрегает законами подлинного искусства.

М. ГОРЬКИЙ
И РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОГО РОМАНА

В мировой литературе Горький первый начал создавать художественный образ человека, который хочет перестроить весь мир, и человека, который мечтает на развалинах старого мира построить себе уютное гнездо. Машинист Нил, Павел Власов, Андрей Находка, Пелагея Ниловна, Синцов, Греков и другие положительныи герои в творчестве Горького непосредственно предшествуют тому грандиозному образу, о создании которого советской литературой мечтал Горький и о котором сказал, что то будет фигура, вероятно, более крупная, чем созданные самим Шекспиром. Образ же старого человека, не желающего «перестроить мир», опять-таки первым наиболее объемно воссоздал Горький в своем итоговом произведении. Это — Клим Иванович Самгин. Разумеется, это не один и не единственный образ, и прямо предваряет образы изворотливых мещан новой формации, уже тогда созданные М. Кольцовым, М. Булгаковым, А. Толстым, В. Катаевым, И. Ильфом и Е. Петровым. Подавая своим товарищам по оружию пример работы во всех формах и жанрах, Горький особенно радовался тому, что многие советские писатели смело брались за создание больших повестей и романов эпического склада.¹ Горький не воспринимал все прошлое в сугубо темном свете; уходящий класс не закрывал от пронизательного взора писателя ни народа в целом, ни всего того положительного, что народ создавал на протяжении веков, и, конечно же, бесконечных порывов его к освобождению. Знаменательно, что вскоре после революции 1917 г. Горький создал бессмертный портрет величайшего бунтовщика Льва Толстого, продолжил собственное автобиографическое повествование с человеком честного труда — положительным героем — в центре его, попытался оживить фигуру неуемного мятежника Степана Тимофеевича Разина со всей его ватагой. Более того, поставив перед собой задачу художественного воссоздания сорока лет предреволюционной жизни России и сосредоточившись полно-

¹ Горький считал, что эпический род литературы более долговечен. Встретившись в 1928 г. с С. Н. Сергеевым-Ценским в Алуште, он спросил, какое произведение, лирическое или эпическое, способно жить дольше. «... И вот, — рассказывал Сергеев-Ценский, — начали мы перебирать эпос древних индусов и лирику тех же древних персов, затем эпос и лирику греков и римлян; перешли потом к средним векам и новым, и оказалось, в конечном итоге, что оба мы больше помним эпических произведений, чем лирических.

— Вот видите как, — довольным тоном сказал Алексей Максимович, — выходит, что эпика долговечнее!» (Сергеев-Ценский С. Избранное. М., 1941, с. 571).

стью на решении ее, он вел разведку и за этой чертой, создавая такие произведения, как очерк «В. И. Ленин», циклы «По Союзу Советов», «Рассказы о героях». Главные же силы отдавал романам, выпустив вслед за «Делом Артамоновых» три тома «Жизни Климса Самгина».

Велика роль почина во всяком новом деле. Но особенно значительна она в совершенно неизведанном деле величайшего исторического характера. Таким явилось и создание художественной литературы в обществе, впервые уничтожившем частную собственность и классовое деление. Неудивительно, что большинство писателей взялось за разработку тем, подсказанных в беседах с Горьким или его книгами. Еще до революции он не раз красочно рассказывал В. Шишкову о нижегородских, самарских, вятских, московских купцах, их удивительной напористости и... внутреннем надломе.² И вот в 1920 г. В. Шишков принялся за работу над крупнейшим своим романом «Угрюм-река». Сообщая позднее Горькому, что роман внешне совпадает с «Делом Артамоновых», он напишет: «У меня тоже изображено семейство купцов-сибиряков. Данило Громов — дед, разбойник, умирая оставляет наследство сыну, пьянице, Петру. Сын Петра — Прохор Громов — гений-делец, на голом месте, в тайге строит заводы, фабрики, оживляет огромный район и, в зените своей славы и могущества, гибнет. Сознание, что дело ради дела, что дело, не одухотворенное высокой идеей, а основанное лишь на эксплуатации другого, это сознание создает в его душе крах».³ Не повторяя горьковского «Дела Артамоновых», В. Шишков по своему изобразил судьбу третьего поколения сибирских промышленников, напористых, одержимых делом, безжалостных во всем, готовых использовать любые средства в борьбе с поднимающимся на завоевание своих прав рабочим классом.

Вслед за В. Шишковым, В. Вересаевым, А. Серафимовичем и другие советские писатели пробуют силы в труднейших жанрах большой повести, романа, а потом и эпопеи. Ольга Форш создает один за другим исторические романы «Одеты камнем» (1924), «Современники» (1926) и «Горячий цех» (1927). Основные герои в первом — народовольцы Михаил Бейдеман и Дмитрий Каракозов, во втором — Гоголь и художник Иванов, третий роман посвящен изображению событий 1905 г. в Москве, начиная с их ранней предыстории и кончая декабрьским вооруженным восстанием. Горького радовала и оглядка советских писателей «на больших людей прошлого»,⁴ и принципиальная художественная новизна произведений. «Одеты камнем», — заявлял он, — уже большая вещь. Высоко ценю ее как одну из книг,

² См.: Шишков В. Я. Мои встречи с М. Горьким. — В кн.: М. Горький в воспоминаниях современников. М., 1955, с. 348—351.

³ Шишков В. Я. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1974, т. 1, с. 40.

⁴ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1955, т. 30, с. 6.

кои начинают на Руси подлинный исторический роман, какого до сей поры — не было».⁵ Роман «Современники» утвердил Горького в этом мнении. Рекомендуя произведение американским читателям, он особо обращал их внимание на образ Глеба Ивановича Багрецова, назвав его «типично-русским человеком с резко выраженной склонностью к „необычному“, склонностью вообще свойственной русским».⁶ Интеллигент с драматической судьбой, он «весь ушел в наблюдение за собою. Он раздвоился: сам себе стал дозорным». «Сам бесплодный...», он — жертва воспитания: отец приучил его размышлять, но не действовать. Женитьба по расчету почти зачеркнула всю его жизнь, во всяком случае, опустошила его. Он признается: «прожитая мною жизнь — мыльный пузырь»; пытается заглушить в себе «внутреннюю пустоту», но ничего не получается. Говоря его же словами, он погружается в «безнадежное окоченение».⁷

Еще большую радость вызвал у Горького исторический роман «Разин Степан». Первая часть появилась в №№ 1—6 журнала «Былое» за 1925 г. В следующем году роман был закончен А. Чапыгиным. «Для меня Ваша книга вся, — сообщал Горький автору, — как старинное ожерелье, нельзя вынуть из него ни единой бисеринки».⁸ И ему же: «Какой Вы мастер и как много знаете. И — этот медный, литой, вкусно корявенький, из прошлого, чаруя говорящий язык. Фигуры — как святые рублевского письма, все — на месте, все — живет».⁹

Горький всегда самозабвенно радовался всему талантливому, что выходило из рук человека. Эту его черту М. Пришвин назвал «замечательным чувством сорадования в творчестве», утверждая, что Горький способен был «радоваться успехам другого писателя больше, может быть, чем своим собственным».¹⁰ Радость усиливалась оттого, что на глазах рождалась действительно новая литература, быстро достигая зрелости, о чем свидетельствуют само обращение ее к жанру романа, во-первых, бесстрашные попытки создать новый роман на материале текущей жизни, во-вторых. «Слышу, что все собираются писать огромнейшие романы, это — знаменательно, значит, люди чувствуют себя в силе», — радостно отмечал он осенью 1926 г. в письме к Вс. Иванову (XXIX, 474), энергично поддерживая идею создания монументального искусства вопреки распространенному тогда мнению Л. Троцкого о невозможности такового. Наряду с названными историческими полотнами (к ним тогда же прибавился «Кюхля» Ю. Тынянова, а затем его же «Смерть Вазир-

⁵ Литературное наследство. М., 1963, т. 70, с. 584.

⁶ Там же, с. 587.

⁷ Форш О. Собр. соч. В 6-ти т. М., 1962, т. 2, с. 73, 81, 202, 217, 226.

⁸ Горький М. Письма о литературе. М., 1957, с. 335.

⁹ Горький М. Письма о литературе. М., 1957, с. 322.

¹⁰ Пришвин М. Любимая земля (из встреч и переписки с А. М. Горьким). — В кн.: М. Горький в воспоминаниях современников, с. 357.

Мухтара» и «Петр Первый» А. Толстого) советская литература все громче заявляет о себе на всю страну, а потом и на весь свет такими произведениями, как повести «Партизаны» и «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (1922), романы «Два мира» В. Зазубрина (1922), «Голый год» Б. Пильняка (1922), повести и романы А. Неверова «Гуси-лебеди», «Андрон Непутевый», «Ташкент — город хлебный» (1923), «Неделя» Ю. Либединского (1923), «Падение Даира» А. Малышкина (1923), «Колчаковщина» П. Дорохова (1923), «Чапаев» Д. Фурманова (1923), «Жащева цепь» М. Пришвина (1923). Следующий год дает сразу «Железный поток» А. Серафимовича, «Виринею» Л. Сейфуллиной, «Барсуки» Л. Леонова, «Города и годы» К. Федина, а 1925-й — «Цемент» Ф. Гладкова, «Мятеж» Д. Фурманова, «Рокковые яйца» и «Белую гвардию» М. Булгакова, «Золотую цепь» А. Грина, «Русь» П. Романова, «Болото» А. Яковлева, «Митякино» П. Низового. В это же время появились поэмы «Главная улица» Д. Бедного, «В. И. Ленин» В. Маяковского, «Анна Снегина» С. Есенина, в 1926 — «Вор» Л. Леонова, «Конармия» И. Бабеля, в 1927 — печатается написанный С. Сергеевым-Ценским еще в 1923 г. роман «Обреченные на гибель» — своеобразный опыт идеологического, интеллектуального романа в советской литературе (он был прочитан Горьким незамедлительно), появляется в законченном виде «Разгром» А. Фадеева, «Зависть» Ю. Олеси, «Епифанские шлюзы» А. Платонова, первая часть романа «Севастополь» А. Малышкина, «Растратчики» В. Катаева, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, в следующем году — в первых десяти номерах журнала «Октябрь» — А. Серафимович напечатал два тома эпопеи «Тихий Дон» М. Шолохова. Вместе с написанной в 1918 г. поэмой «Двенадцать» А. Блока и «Мистерией-буфф» В. Маяковского, вместе с увидевшим в 1923 году свет романом С. Н. Сергеева-Ценского «Валя», названным тогда же Горьким «величайшей книгой из всех, вышедших в России за последние двадцать четыре года»,¹¹ вместе с переработанным А. Толстым в 1925 г. романом «Сестры» — первой частью эпопеи «Хождение по мукам» — и законченным печатаньем в 1928 г. романа «Восемнадцатый год» — второй частью той же эпопеи, — это была большая литература, о формировании которой в феврале 1926 г. Горький писал Н. Касаткину: «Русь никогда еще не переживала столь серьезных лет, и литераторам пора уже понять это. Некоторые — начинают понимать и пытаются создавать большие картины: „Цемент“ Гладкова, „Барсуки“ Леонова, „Кюхля“ Тынянова, „Одеты камнем“ Форш, „Города и годы“ Федина — это уже, в разной степени, удачные начала новой русской литературы. Тынянов написал

¹¹ Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. В 12-ти т. М., 1967, т. 4, с. 218. «Написав эту книгу, — утверждал Горький, — Ценский встал рядом с великими художниками старой русской литературы».

книгу, которая гасит всю сухую, бессильную болтовню не только одного Мережковского. У Тынянова чувствуется, хоть и не очень сильно, традиция „Войны и мира“. Новая большая литература — создается, — именно к созданию ее и должны быть направлены все силы». ¹² Неотъемлемой частью ее являются произведения самого Горького — повесть «Мои университеты», роман «Дело Артамоновых» и увидевшие в 1927—1928 гг. свет первые тома романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина». Автора их ныне даже неисправимые скептики называют зачинателем социалистического романа в советской литературе. Гарри Мур под давлением реальных фактов вынужден был написать, имея в виду начало 1920-х годов: «Тем временем в Советском Союзе, этом „царстве Антихриста“, как его окрестил Мережковский, медленно, но верно развивался роман. Землепроходцем здесь был Горький, глубоко погружившийся в революционную литературу...». ¹³ Тут же называются «Мои университеты», «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина».

Мысленно возвращаясь к первым десятилетиям советской литературы, с особой трогательностью перебираешь самые ранние книги, подаренные ее зачинателями Горькому. Почти все они читались им еще в рукописях, а писались с оглядкой на него, что засвидетельствовано во многих дарственных надписях. «Тому, кто радостно приветствует мои литературные изыскания, на добрую память моему Алексею Максимовичу», — так начинается дарственная надпись на романе «Разин Степан». «Максиму Горькому, писательский и человеческий облик которого для меня

¹² Горький М. Письма о литературе, с. 316.

¹³ Harry T. Moore and Albert Parry. Twentieth Century Russian Literature, p. 36. Впрочем, одновременно в США были высказаны иные точки зрения. В третьей серии «Шедевры мировой литературы в форме дайджестов», изданной в Нью-Йорке под редакцией Франка Н. Магилла, неподписавшийся автор статьи о «Деле Артамоновых» утверждает: «Его (Горького) романы вначале воодушевляли русскую интеллигенцию, а после революции завоевали популярность среди масс. Несмотря на то, что, в основном, его занимали политические вопросы, он не смог избежать в своих романах романтизма, что явствует из его изображения дореволюционных персонажей в „Деле Артамоновых“. Автор здесь еще отстоит очень далеко от подлинного социалистического романа и не пытается отрицать сильного влияния православия на своих героев. Роман можно признать удачным как описание общественной ситуации в одном дореволюционном русском городе; но если автор собирался также оправдать революционное дело, то на данном тематическом уровне это — не очень убедительно» («Masterspieces of World Literature in Digest Form Thierd Series. Ed. Frank N. Magill. N. Y, p. 70). Однако в этом же издании в связи с «Матерью» утверждается: «Главным для Горького были сильные, живые, запоминающиеся характеры, а не догма или мораль. Он предвидел будущее, в котором эти энергичные люди освободятся от экономической деградации и станут свободными, независимыми духом... Горького очень привлекали революционеры из народа, мужчины и женщины, полные решимости претворить в жизнь свои планы, и он заставлял и читателя ими восхищаться, заставляя самим призмом своего видения мира в этом романе» (p. 676).

всегда был и есть высшее мерило», — благодарно написал на своем «Черноземе» П. Низовой. Он же в другой надписи благодарил Горького: «За огромное человеческое, которое вошло в меня от его творчества и личности — крепко и, думаю, навсегда». М. Пришвин — на повести «Курьмушка»: «Юному сердцу Алексея Максимовича с родственным чувством». Ф. Гладков — на одном из томов собрания сочинений: «Человеку и писателю, который неугасимо освещал путь мой от ранней юности и изумительной своей жизнью давал мне пример бодрости и упорства в борьбе». А. Толстой — на первом томе «Хождения по мукам»: «Дорогому Алексею Максимовичу с любовью от автора». Молодой же автор романа «Командарм» («Мятеж») С. Буданцев написал: «Алексею Максимовичу Горькому — этот свод невыполненных намерений и тучу молодых ошибок — смущенный автор».

Для смущения были серьезные основания особенно у молодых, начинающих писателей. Да и опытным далеко не всё удавалось в одинаковой степени. И при всем этом им удалось начать создание большой литературы и по охвату действительности, и по значительности художественных исканий и достижений. «Да, прекрасная литература живет и растет сейчас в России, — писал Горький 29 января 1928 г. Р. Роллану. — И, восхищаясь ею, я огорчен тем, что Европа так мало обращает внимание на это великое движение, на эти творческие силы».¹⁴

Но и этот барьер был в конце концов преодолен. В зарубежных оценках советской литературы то и дело возникали параллели с литературой Толстого, Достоевского, Чехова. Выпуская в 1926 г. роман «Барсуки» на немецком языке, издатель опоясал книгу ленточкой с надписью: «Новый Достоевский в новой России». Нью-Йоркское издательство «Альфред А. Кнопф», выпустив в 1934 г. в свет первые два тома «Тихого Дона», поместило на суперобложке слова: «Его можно сравнить только с „Войной и миром“ Толстого (Максим Горький)». Пятью годами раньше свою статью о Шолохове Б. Иллеш озаглавил: «Новый Толстой в русской литературе».

Нисколько не кривил душой Горький, когда, отмечая поучительное значение новой русской литературы, писал о себе в 1926 г. Пришвину: «Учусь и по сей день и не только у Вас, законченного мастера, но даже у литераторов моложе меня лет на тридцать пять, у тех, которые только что начали работать, чьи дарования еще не в ладах с умением, но голоса звучат поновому сильно и свежо».¹⁵ Смелость рассказа о жизни, соединявшаяся с дерзостью художественных форм выражения, сразу же привлекла внимание Горького к творчеству Л. Леонова. И неудивительно в той же легенде про неистового Калафата автору «Барсуков» удалось многозначность и многозначительность смы-

¹⁴ Горький М. Письма о литературе, с. 361.

¹⁵ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 24, с. 364.

сла, символически сконцентрированного, выразить в очень емкой, при всем ее лаконизме, форме, изобилующей рядом новых приемов. Мы почти физически ощущаем, как Калафат (что в переводе означает — «до всего доберусь»), успевший «в соответствии с правилами еометрии» на земле все заинвентаризовать, включая птиц, животных и даже каждую травинку, устремляется по ступеням построенной для него башни на небо, чтобы навести там порядок, поставить на все звезды клейма, снабдить паспортами. «В башню зашел, все затворы зашелкнул, чтобы никто из престоноародья, скажем, не мог за ним идти.

Пять годов подымался: все влезает и влезает. Под конец пятого года заяснилось небо вверху. Наддал Калафат жару в ноги и выскочил на самый верх. Огляделся и голову опустил на грудь от огорчения. Вся еометрия насмарку пошла.

Покуда подымался царь по башне, не выносила башня калафатовской тяжести, все уходила в землю. Ни на вершок не поднялась: он — шаг вверх, а башня — шаг вниз, в землю. Благоуханно поля цветут, а в полях — птицы. Поскидала с себя природа Калафатовы пачпорта. Так ни к чему и не прикончилось».¹⁶

Трудно сказать, что здесь более содержательно — само повествование или прием раскрытия главной идеи через удачно найденную деталь уходящей в землю башни!

В романе С. Сергеева-Ценского «Валя» Горького поразило мастерство в создании пейзажей, отличающихся одновременно музыкальностью и живописью, и, конечно же, психологическая глубина произведения. О сцене объяснения главного героя романа Дивеева с Ильей Лепетовым («Краснощеким») Горький говорил, что не знает «ничего подобного... в литературе русской по глубине и простоте правды».¹⁷ Как бы соединяя нежность, проникновенный лиризм прозы Тургенева с психологическими озарениями Достоевского, но ни в какой мере не имитируя ни того, ни другого, С. Сергеев-Ценский создал в полном смысле этих слов эпическое произведение социально-психологического плана с превосходным лирическим настроением. Избрав же главными персонажами романа людей, которые «слишком много говорят и слишком мало делают»¹⁸ (как определил их Горький), автор «Вали» предвосхищал в этом отношении «Жизнь Клима Самгина».

В следующем романе — «Обреченные на гибель» — писатель резко усилил внимание к интеллектуальной, идеологической сфере предреволюционной России. Пациенты доктора Худолея большую часть времени проводят в бурных спорах. Общественная жизнь, религиозные настроения, проблемы живописи и пу-

¹⁶ Леонов Л. Собр. соч. В 5-ти т. М., 1953, т. 1, с. 265.

¹⁷ Горький М. Письма о литературе, с. 292.

¹⁸ Сергеев-Ценский С. Избранное, с. 535.

тей развития ее в новом веке неотрывно волнуют их. Острейший спор вызывает вопрос, может ли стать Россия республикой и к чему это поведет? Споры перерастают в настоящие диспуты и предваряют в советской литературе то, что станет главным объектом изображения в «Жизни Клима Самгина».

Примечательная деталь: когда составлялся комментарий к последнему произведению Горького, никак не удавалось найти первоисточник высказываемого народником Долгановым утверждения, будто «марксист... на все смотрит с немецкой философской колокольни, от Гегеля, который говорил: „Люди и русские“, от Моммзена, возглашавшего: „Колотите славян по башкам“». ¹⁹ Мне лично кажется, что это было взято из романа «Обреченные на гибель». Герой его чех Карасек сетует на то, что русские якобы забыли о высокомерии, с каким относились и относятся к ним немцы, начиная с Фридриха Великого и Гегеля: «— Вот это говорил Гегель... Люди и русские!.. Об этом забыли в России, но немцы... помнят! Гегель еще сказал... „Славяне... стоят между... Тут европейский дух, тут азиатский дух, а между — славяне... Они... вплетывались (так можно сказать?), врвались в историю и только тянули назад!..“ Так говорил Гегель... А Моммзен... Теодор Моммзен, историк, он говорил: „Колотите славян! Бейте славян по их башкам — они ничего лучшего не стоят“». ²⁰

Вот где источник высказывания одного из персонажей «Жизни Клима Самгина». Горький подал сходные мысли в ином ракурсе, так же как все идейные споры русской интеллигенции, не вызывающие у С. Сергеева-Ценского в годы работы над первой редакцией романа «Обреченные на гибель» ничего, кроме иронии. Произведение притянуло к себе Горького не концепцией жизни, эпохи, а, по всей вероятности, пронизывающим «предчувствием грозы, которая должна вот-вот разразиться», ²¹ и тем, что Горький определил словами: «удивительная мягкость образов и в то же время четкость их», ²² удивительная тем более, что изображал С. Сергеев-Ценский интеллигентов «непригодных не только для преобразования их в активных борцов за дело революции, но и для всякого преобразования вообще». ²³

По крайней мере дважды Горький перечитал в период работы над «Жизнью Клима Самгина» роман А. Чапыгина «Разин Степан». Кроме достоинств, отмеченных им самим в письмах автору, роман, надо полагать, восхищал Горького удивительной выдержанностью повествовательной интонации, рельефностью

¹⁹ Горький М. Полн. собр. соч., т. 22, с. 182, т. 25, с. 261—262.

²⁰ Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. В 10-ти т. М., т. 7, 1955, с. 288.

²¹ Сергеев-Ценский С. Н. Трудитесь много и радостно. М., 1975, с. 291.

²² Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. В 10-ти т. Т. 3, с. 591.

²³ Сергеев-Ценский С. Н. Трудитесь много и радостно, с. 285.

изображения главного героя и теми художественными находками, что удалось сделать писателю, рисуя образ мятежного народа. А. Чапыгин воссоздал фигуру Разина Степана как раз такой, какой с давних пор она виделась и Горькому. Народный вождь весь пропитан народным горем, до конца мятежен в своей ненависти к «боярам» и неотъединим от возглавляемых им народных полчищ (неспроста Горький сопроводил свое произведение подзаголовком «Народный бунт в Московском государстве 1666—1668 гг.»). Как доказал В. Семенов, соблюдая историческую точность в передаче духа эпохи, А. Чапыгин не боялся в творческих целях идти на смещение фактов, приписывать своему герою участие в событиях, в которых тот не участвовал (например, в «Соляном бунте»), ибо «представлял своего героя в свете фольклорной традиции», рисовавшей «Разина богатырем несметной силы, мстителем за народ».²⁴ (Ср. у Горького образ Матери, наказывающей сыну бедных не обижать и утверждающей, что правда бывает только у свободного народа, или — образы слепцов и народного певца Бориса с образами деда Вологжанина, Ириньцы, ее «дедка» и сына в романе А. Чапыгина).

Восхищаясь «Разиным Степаном», справедливо называя его колоссальным созданием истинного художника и утверждая, что из романа нельзя выбросить ни одного слова, сам Горький вместе с тем, извлекая уроки из опыта А. Чапыгина и других советских писателей, стремился при создании образа народа в «Жизни Клима Самгина», так сказать, к строго историческому изображению его в цельности, не исключаяющей социальной дифференцированности, сложности, противоречивости, к горельефности массовых сцен, придавая каждой из них законченность, вводил в симультанные полилоги отборные фразы, обладающие крылатостью, звучащие афористически. Полилоги у него разрываются описаниями говорящих, их фигур, мимики, авторскими ремарками, призванными не допустить ослабления внутренней динамики повествования, вялости его.²⁵ Характеры конкретных носителей существенных черт народа на отдельных этапах его развития (дядя Хрисанф, Дьякон, Диомидов, кузнец, Анфимьевна и другие) разрабатываются прежде всего в интеллектуальном и психологическом аспектах. Герои, воплощающие революционное начало, как правило, немногословны. Имея их в виду, Горький и утверждал в разгар работы над «Жизнью Клима Самгина» в письме к М. Слонимскому, что речи их «нужно давать маленькими порциями и в формах, резко индивидуальных, в афо-

²⁴ Семенов В. Родники бьют из глубин. Литературно-критические статьи. М., 1977, с. 153, 168, 173.

²⁵ Анализируя «Вихрь» А. Демидова, Горький писал автору: «В массовых сценах Вы слишком много даете коротких фраз, отдельных слов, этим нельзя создать впечатление массового говора. Нужно разрывать такие сцены описанием лиц, фигур, жестов» (Горький М. Письма о литературе, с. 347).

рпизмах, которые надолго остаются в памяти, входят в бытовую, в литературную речь как цитаты, поговорки, поговорки». ²⁶

В отличие от А. Чапыгина, вводящего в ткань романа народные песни, сказки, легенды, поверья, царские указы и приговоры почти в неизменном виде, Горький даже исторические документы трансформирует так, чтобы они воспринимались как собственное творчество героев.

В массовых сценах Горький пытается избежать как пестроты, хаоса впечатления, так и безликости описаний, не допуская крайностей, одна из которых проявилась в «Угрюм-реке» В. Шишкова.

Нет возможности охватить все, что сделали советские писатели, в частности романисты, для развития заветов и традиций Горького. Главным объектом своего изображения они избрали «совершенно нового человека, который хочет перестроить весь мир». К появившимся еще при Горьком образам Чапаева, Чумалова, Давыдова, Скутаревского, Курилова они присоединили солдата Андрея Соколова, табунщика Танабая, профессора-лесовода Вихрова, народного командира Мещерякова, генерала Бессонова, маршала Жукова, внесли много нового в образ революционного народа. Рецензируя второй том «Тихого Дона» М. Шолохова, шведская рабочая газета писала: «оригинально здесь то, что новая книга посвящена массам, и это уже эпос о революции, а не об отдельных героях». ²⁷ Так был открыт главный герой «Тихого Дона», а с ним и путь к установлению подлинного места и значения романа в мировой литературе. Оно, это осознание, позволило распахнуть двери в сокровенную сущность неповторимых персонажей, созданных М. Шолоховым, рассмотреть порой очень неожиданные, но неотразимо убедительные проявления общечеловеческого в самых социальных их чертах. Возникли новые концепции и главного героя — народа, и главного персонажа — Григория Мелехова.

Тему народа в революции затрагивали многие писатели, среди них — В. Гюго («93-й год»), О. Бальзак («Шуаны»). Ближе других к М. Шолохову в разработке ее, естественно, находится М. Горький. В пьесах «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие», в романах «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина» он художественно запечатлел неотвратимость и закономерность движения многомиллионных масс России к социалистической революции. Но преждевременная смерть помешала ему написать заключительную часть романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина», в которой мы должны были увидеть народ непосредственно в революции.

В «Тихом Доне» и «Поднятой целине» Михаил Шолохов сумел дать такое изображение, скорректированное победоносным

²⁶ Горький М. Письма о литературе, с. 489.

²⁷ Цит. по книге: Прийма К. «Тихий Дон» сражается. М., 1975, с. 324.

ходом Октября и развитием социалистической революции, диктующими новые измерения, идет ли речь об отдельном человеке или народе в целом, о революции или истории, о любви или смерти. В мировой литературе народ никогда не выступал таким сложным, противоречивым, бесконечно разнообразным во всех его составляющих, каким он выступает в «Тихом Доне» и «Поднятой целине». Это тем важнее подчеркнуть, что писатель раскрывает тему народа на примере жизни «привилегированного сословия» — казаков. Он начинает свое повествование в «Тихом Доне» с того, что отбрасывает, развенчивает легенду о монолитности казачества: нет просто «донских казаков», а есть «богатые», «справные» и «маломочные», «голытьба». И это позволяет затем Михаилу Шолохову подняться от изображения казачества к раскрытию процессов, характерных для всех наших народов, для жизни в целом. Перед нами сама жизнь народа, удивительно простая, безумно сложная, но, кажется, совершенно свободная в ее жизненной рельефности и убедительности от каких-либо литературных форм ее выражения.

Художественная логика развития центрального героя в «Тихом Доне» — народа — утверждает неизбежность диктуемой всем ходом событий победы социалистической революции в России, неотвратимость и неотделимость ее. Она неуязвима под градом труднейших вопросов, которые возникают у самых напряженных умов, принадлежащих к слоям общества самым разным, но не желающим рвать связей с народом.

Принципы изображения народа, открытые и утвержденные в советской литературе Горьким, Серафимовичем, Шолоховым, Леоновым и многими другими ее зачинателями, получили блестящее развитие и в их собственном последующем творчестве и в произведениях писателей, непрерывно включающихся в литературный процесс в годы Отечественной войны и в послевоенный период. Из многочисленных примеров возьмем только один.

В романе «Соленая Падь» С. Залыгин нарисовал объемно, многослойно, стереоскопически образ народа, борющегося за утверждение Советской власти и одновременно в ходе борьбы вырабатывающего основы этой власти, т. е. занятого величайшей созидательной работой. Самые разные представления о новой власти запечатлены в конкретных, выражаемых с неповторимой рельефностью взглядах отдельных героев романа, начиная с партизанских вожаков: Льва Довгаля, Ефрема Мещерякова, старых революционеров Петровича и Жгуна, питецкого рабочего-продотрядчика, ныне возглавляющего Луговской революционный штаб Кондратьева, и его сподвижника черноморского матроса Андрея Говорова, продолжая соленопадцем Яковом Власихиным, карасуковским справным мужиком Петром Глуховым, докладчиком из Милославска, призывающим «навек запретить капиталу прикасаться к земле», и кончая самим Иваном Брусенковым.

Советские писатели изображают народ во весь его исторический рост. Восстаивая, по выражению А. Толстого, генетические линии и связывая нити, тянущиеся от современного человека к историческому прошлому,²⁸ они вызвали из прошлого и оживили как Александра Невского, Дмитрия Донского, Петра Первого, Суворова, Кутузова, Багратиона, адмиралов Ушакова и Нахимова, так и Степана Разина, Ивана Болотникова, Емельяна Пугачева, Богдана Хмельницкого, Абая. В трехтомном повествовании «Емельян Пугачев», над которым В. Шишков работал десять лет, он сумел очистить от всего, чем пытались запятнать Емельяна Пугачева буржуазные историографы и что мешало видеть в полный рост крестьянского революционера. «Да, он, Емельян Иванович, — писал В. Шишков, — добропорядочный человек получается, он, несомненно, таким и был. Милостью своею — подкупал народ, силой воли — всех держал в руках, искусством воевать — побеждал царицынских генералов».²⁹ Читатели видят его всегда в самой гуще народа, представленного в повествовании почти полутора тысячами действующих лиц. В лучших представителях народа узнаются предки тех, кто потом совершит Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

Укрупняя масштаб изображения человека, советская литература первой в мире стала показывать, что даже в гармоничном единстве с обществом, с историей, при идеальном отношении с прошлым и будущим человек неполон, если у него не будет столь же гармонических отношений с породившей его, тоже определяющей многие его черты природой. В этом пафос произведений М. Пришвина, которому именно Горький помог философски осмыслить собственные писания о природе. При формулировании этого постулата советской литературы тоже не обошлось без творческого спора. Еще в 1926 г. Горький отчеркнул в книге М. Пришвина «Родники Берендея» следующее утверждение как весьма перспективное для всей нашей литературы: «... Мы в родстве со всем миром, мы теперь восстанавливаем связь силой родственного внимания и тем самым открываем свое же личное ... даже в животных, даже в растениях».³⁰ Однако, истолковывая эту идею в письме к Пришвину, Горький, верный своему антропоцентризму и всесозидающей активности человека, заявил, что природа глупа и враждебна человеку (отсюда вырастает его статья «О борьбе с природой»), что в ней нет красоты, что красоту вносит в природу человек силою своего воображения. «Ведь нет красоты в пустыне, — писал он, — красота — в душе араба. И в угрюмом пейзаже Финляндии нет красоты, — это финн ее вообразил и наделил ею суровую страну свою».³¹ С таким толкованием Пришвин не согласился. Вступая

²⁸ Толстой А. Н. Четверть века советской литературы. М., 1943, с. 28.

²⁹ Шишков В. Собр. соч. В 10-ти т. Т. 1, с. 43—44.

³⁰ Пришвин М. Родники Берендея. М.; Л., 1926, с. 45.

³¹ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 24, с. 265.

в творческий спор, он записывал в дневнике: «Горький увлекается мыслью, что человек — хозяин земли. Это хорошо. Но дальше, что без человека нет и мира, что финских камней нет без карела и пустыни нет без араба, — это уж лучше бы не говорить. Да, как будто, если думать логически, — нет, но тоже логические люди говорили, что финская угрюмая природа определила душу карела, и пустыня сделала араба, эта пустыня через араба сказала нам свое слово».³²

Не забывается советской литературой и «человек, который уходит». Не стареющий в читательской памяти образ Грацианского, духовного родственника Самгина, создал в романе «Русский лес» Л. Леонов. Используя найденную Горьким для «Дела Артамоновых» форму, писатели сумели наполнить ее новым содержанием, как о том свидетельствуют романы «Вишневый омут» М. Алексева, «Повитель» и «Тени исчезают в полдень» А. Иванова. На истории трех поколений трудовой крестьянской семьи в первом из них показан рост позитивных, революционных начал в народе, угасание, утрата человечности теми, кто мечтал только о «богачестве», — в романах А. Иванова. Мещанина новой формации, вооруженного всем арсеналом самой революционной терминологии, по любому случаю цитирующего святыне источники марксистской науки, но остающегося в душе свинцовым индивидуалистом, не уставал преследовать своим творчеством Ю. Трифонов. . .

Любая литература в глазах потомков выглядит крупнее, нежели в глазах своих современников. Время покажет, в какой мере советским писателям уже удалось осуществить мечту и завет Горького. Но и сегодня даже противники советской литературы признают, что «в настоящее время из всех национальных литератур мира русская литература — величайшая».³³

В. С. Барухов

ТРАДИЦИИ ГОРЬКОГО-ПОРТРЕТИСТА И СОВРЕМЕННЫЕ МЕМУАРЫ

В истории советской литературы воспоминания Горького уже давно стали классическим наследием, которое не только расширяет и углубляет наши представления о деятелях революционного движения, литературы и искусства начала XX столетия, но и оказывает существенное воздействие на современный литературный процесс, помогает пи-

³² Сб. «Контекст-74», с. 333.

³³ Nation, 11.VIII.1969.

сателям в эстетическом освоении мемуарно-биографического материала, в развитии и обогащении различных жанров художественно-документальной литературы. Особое место в ряду произведений этого мемуарного жанра — литературного портрета — принадлежит, по общему мнению исследователей творчества основоположника литературы социалистического реализма, воспоминаниям о В. И. Ленине и Л. Н. Толстом — подлинным шедеврам словесной живописи. «В своем очерке „В. И. Ленин“ Горький заложил основы изображения Ленина как мыслителя, вождя нового типа и самого Человечного Человека. Обратимся ли мы к повести В. Катаева „Маленькая железная дверь в стене“, или к четвертой части большого полотна „Семья Ульяновых“ М. Шагинян „Четыре урока у Ленина“, где речь идет о вожде пролетариата, всюду мы ощутим типологические черты, общие с очерком Горького „В. И. Ленин“, — считает В. Новиков.¹

Исследователь справедливо видит заслугу Горького в раскрытии столь ответственной темы в том, что он не только донес до нас верное восприятие личности великого основателя Советского государства, но и разработал важнейшие творческие принципы, которые обусловили наиболее плодотворные пути ее воплощения в советской литературе. Нужно было быть художником такого масштаба, как Горький, чтобы нарисовать подлинно литературный портрет Ленина, увидеть в нем единство гениального вождя и обаятельного человека, создать социально-эстетическую основу для дальнейшего развития этой темы в разнообразных жанрах мемуарно-биографической литературы. Следуя по горьковскому пути и опираясь на его творческие достижения, писатели стремились выявить новые грани ленинского гения, расширить аспекты художественного познания его жизни и деятельности, найти выразительные средства раскрытия этой неисчерпаемой темы в словесном искусстве.

Идейно-эстетическое и познавательное значение горьковских воспоминаний определяется тем, что, используя возможности метода социалистического реализма, писатель-новатор создал такие произведения, которые вошли в наше сознание как непревзойденные образцы глубокого постижения личности выдающихся деятелей русского народа. «Нельзя представить себе Толстого во всей полноте его внутреннего мира и внешних черт без художественного портрета, написанного Горьким», — подчеркивает А. А. Волков, и в этом суждении нет преувеличения, ибо горьковские портреты стали как бы неотъемлемой частью нашего представления о гениальных представителях нации.² «Наше поколение, вероятно, не отдаст себе отчета в том, что его пред-

¹ См.: Новиков В. Традиции Горького сегодня. — Знамя, 1978, № 4, с. 235.

² Волков А. Художественный мир Горького. (Советские годы). М., 1978, с. 115.

ставления о Льве Толстом, — пишет В. Канторович, — формировались во многом „до Горькому“, включая известное место из его очерка „В. И. Ленин“, в котором запечатлены слова Ильича о Толстом: „Какая глыба, а? Какой матерый человецище!? Вот это, батенька, художник. . . И — знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было“».³

В советские годы Горький создает целую галерею «разносторонне, по-русски даровитых людей»,⁴ преимущественно революционеров и писателей (Красин, Виллонов, Короленко, Есенин, Гарин-Михайловский), которая найдет свое развитие в воспоминаниях о видных деятелях Советского государства, мастерах культуры, писателях, художниках, артистах, ибо как для родоначальника советской литературы, так и для продолжателей его традиций эта тема заключала в себе большое социально-эстетическое содержание.

Обращение к людям большого ума и таланта, истинно творческой интеллигенции позволило писателям перейти к эстетическому освоению мира литературы, искусства, как неотъемлемой части духовной жизни социалистического общества через портреты запомнившихся им современников, тех мастеров культуры, кто внес свой заметный вклад в историю ее развития и формирования. В воспоминаниях Гладкова, Либединского, Никулина, Слонимского, Чуковского, Паустовского, Караваевой, Лидина, Рождественского мир литературы предстает перед нами как мир вдохновенного творчества, ярких и самобытных индивидуальностей, поражающих своим духовным богатством и исключительным внешним и внутренним многообразием.⁵ Образы и судьбы ни в чем не похожих друг на друга писателей влетают в этих воспоминаниях в общий процесс литературного развития, расширяют наши представления об истории советской литературы, биографии и творчестве ее лучших представителей. Циклизация воспоминаний в произведениях этих авторов служит способом объединения литературных портретов не только

³ Канторович Владимир. Портретный очерк. — Наш современник, 1961, № 2, с. 172. См. об этом также: Современное понимание Л. Толстого в свете горьковской концепции его творчества. — В кн.: Славянские литературы. VIII Международны́й съезд славистов. Загреб—Люблина, сентябрь 1978. Доклады советской делегации. М., 1978.

⁴ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1952, т. 17, с. 78.

⁵ Гладков Федор. Собр. соч. М., 1959, т. 8. Лихая година, воспоминания, литературные портреты, статьи; Либединский Ю. Современники. Воспоминания. М., 1958; Никулин Лев. Годы нашей жизни. Воспоминания и портреты. М., 1966; Слонимский Мих. Книга воспоминаний. М.; Л., 1966; Чуковский Корней. Современники. Портреты и этюды. М., 1963; Паустовский Константин. Наедине с осенью. Портреты, воспоминания, очерки. М., 1967; Караваева Анна. Свет вчерашний. Воспоминания. М., 1964; Лидин Вл. Люди и встречи. М., 1965; Рождественский Всеволод. Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. М.; Л., 1962.

по признаку жанра, но и идейно-тематического родства, делает их объектом целостной характеристики не только на основе личного авторского общения, но и всего того, что писатель вообще знает о характеризуемом в данном случае человеке.

Поэтому нередко портреты входят в те завершающие творческую биографию писателей книги, в которых подводятся итоги их жизненного и литературного пути. Вспоминая о писателях-современниках, авторы размышляют об их жизни и творчестве, определяют их место в собственной судьбе, характеризуют их мастерство, вклад в развитие русской национальной культуры. Мемуарно-автобиографический и историко-литературный аспекты, жизнь и литература, история и искусство здесь тесно переплетаются, образуют сложное целое. Важную структурообразующую роль в создании книги мемуарно-автобиографических портретов берет на себя личность писателя, осмысляющая пережитое прошлое не только с точки зрения мемуариста, летописца времени, но и литературного критика, публициста, мастера эпистолярного жанра.

В соединении разных портретов, как и разных составляющих их жанровых компонентов, автор воспоминаний находит средство не только для самораскрытия, повествования о собственных творческих исканиях, но и для выражения своего отношения к наиболее волнующим его проблемам общественно-литературного развития. Нередко подобной позицией в такого рода писательских книгах продиктован выбор характеризуемых лиц. Воспоминания Гладкова вошли в сборник литературно-критических статей и речей писателя, посвященный актуальным вопросам развития советской литературы. Объясняя мотивы, побудившие его расширить рамки тематического сборника за счет мемуарного материала, автор писал: «...Я решил включить в сборник воспоминания о М. И. Калининe и И. И. Скворцове-Степанове, поскольку их взгляды на нашу литературу укрепляют мои эстетические убеждения. С этой же целью я поместил портреты Серафимовича и Малышкина, моих соратников и друзей, взгляды которых на литературу во многом совпадали с моими».⁶ Каждый из названных современников продолжал сопутствовать Гладкову, укрепляя его веру в высокое предназначение советской литературы.

Общий замысел писателя определяет не только состав, но и композицию мемуаров, в которой разные разделы служат раскрытию объединяющей их темы. Такой центральной, сквозной темой для книги Никулина «Годы нашей жизни» является тема творчества, искусства, преломленная через портреты — судьбы людей, оставивших в сознании и памяти автора несмы-

⁶ Гладков Федор. О литературе. Статьи. Речи. Воспоминания. М., 1955, с. 7.

ваемым временем след. Связь между разделами обнаруживается в особом пристрастии автора к натурам ярким, неординарным, выдающимся художникам, портретистам, с которыми ему довелось познакомиться как в среде писателей (Горький), так и «мире художников» (Репин). Конкретизируя замысел книго вступления к разделу «В мире художников», он писал: «Более всего в живописи меня интересовали портреты. Здесь мастерство художника приближается к труду писателя. Без глубокого познания натуры портретист не может написать портрет, точно так же писатель не может верно и правдиво создать образ, имея прототипа».⁷ Этому «глубокому познанию натуры» Никулин учился как у Горького, автора «гениально написанных воспоминаний» о Толстом, «под впечатлением» которых, по его словам, в те годы находились писатели, посещавшие дом на Малой Никитской, так и у Горького-рассказчика, поражавшего своих слушателей изумительным мастерством устных рассказов о встречах с замечательными современниками.⁸

Поэтому никто из названных писателей не перестает быть художником в своих мемуарах, не считает себя освобожденным от использования многообразных средств, не теряет чувства неповторимости живой модели, являющегося обязательным условием для создания образа в форме литературного портрета. Портретные циклы писателей занимают в художественной литературе видное место, образуют в разнородной мемуарной литературе особый раздел воспоминаний, который характеризуется жанровой спецификой.

Своими воспоминаниями Горький не только активизировал внимание к творческой личности писателей, художников, но и способствовал развитию и утверждению новых форм их воплощения в искусстве, в том числе в жанре литературного портрета. Созданные им мемуары ориентировали советских писателей на такое масштабное, художественно-обобщенное воссоздание образов современников, при котором ярко очерченные индивидуальности становились социальными типами. В статье «О ведущем типе эпохи», подкрепляя свои аргументы примерами из творческого наследия основоположника советской литературы, Гладков писал: «Дать хороший портрет — дело не легкое. Это искусство особого порядка. Непревзойденным образцом мастерства портретной живописи служит для всех нас А. М. Горький. Его портреты Ленина, Красина, Льва Толстого незабываемы по своей глубине и красочности. Эти портреты переходят в эпохальные типы».⁹ Творчество Горького как для Гладкова, так и для других писателей было убедительным подтверждением того, что искусство литературного портрета — это «искусство особого порядка», искус-

⁷ Никулин Лев. Годы нашей жизни, с. 300.

⁸ Там же, с. 47.

⁹ Гладков Федор. Собр. соч. М., 1959, т. 8, с. 487.

ство синтетического обобщения, психологического анализа, точной и глубоко продуманной нюансировки деталей.

Писатели учились у Горького умению находить в личности реального человека такие черты и особенности, которые делают его не только неповторимой индивидуальностью, но и типическим представителем эпохи. Их восхищало непередаваемое искусство Горького видеть в конкретно-индивидуальном, малом крупномасштабное, великое, ощущать в, казалось бы, второстепенных эпизодах и портретных деталях движение истории, пафос времени. В особенности это относилось к воспоминаниям о Ленине и Красине, которые Гладков в одном из писем к Горькому назвал «поэмами», так как они воссоздавали для него образ незабываемого времени, воспевали «героя-человека», служили олицетворением всего самого возвышенного, творческого, что было присуще эпохе Великого Октября, определяли истинные масштабы и последствия того, что дала революция развитию духовной культуры народа.¹⁰

Эта главная тенденция горьковских мемуаров легла в основу типологии жанра литературного портрета в творчестве советских писателей, обусловила не только отбор лиц, построение циклов воспоминаний, но и принципы эстетической организации мемуарно-автобиографического материала, угол его освещения. Воспоминания Горького содействовали изменению критериев подхода к анализу образов современников, доказывали необходимость такого целостного изображения, при котором личность того или иного деятеля культуры рассматривалась во всей многогранности его социального бытия. Рисуя портреты современников, Лидин исходил из убеждения, что «масштабы деятельности человека определяются не только тем, что создал человек — будь то духовные или материальные ценности, но и тем, как прожил человек свою жизнь, какое значение имела его личность для современников и что он сделал для того, чтобы побуждать современников к лучшему и совершенному».¹¹

В многомерности подхода к своим героям Лидин и другие писатели, обращающиеся к жанру литературного портрета, находили эстетические возможности для идейно-художественного обогащения литературного портрета как средства характеристики «замечательных» современников и тем самым содействовали изменению бытующего представления о писательских мемуарах как о «собрании личных, „интимных“ подробностей жизни знаменитого человека»,¹² насыщали их новым содержанием. Поэтому в воспоминаниях этих мастеров мемуарной прозы

¹⁰ Литературное наследство, т. 70. Горький и советские писатели. Незданная переписка. М., 1963, с. 98.

¹¹ Лидин Вл. Люди и встречи, с. 39.

¹² Караваева Анна. Свет вчерашний, с. 258.

существенно меняется освещение писательского быта, который освобождается от привкуса сенсационности, поднимается на новый уровень идейно-художественного обобщения, служит воссозданию образа художника со своим отношением к миру, литературе, современникам. Рассказывая о запомнившихся им встречах с известными представителями советской литературы, писатели исходили из ощущения живого целого, руководствуясь, как например Карavaева, тем, что «тот, чье творчество внесло свой ценный вклад в духовное бытие родного народа, принадлежит не только своей семье и близким, но и всему обществу».¹³ Обращаясь к образам современников, которые оставили глубокий след в его памяти, Либединский исходил из того, что не только творческая деятельность, но и весь их индивидуальный, «человеческий» облик должны стать «достоянием нашего народа, нашей литературы».¹⁴

Индивидуальный «человеческий» облик замечательных современников освещался в воспоминаниях этого рода в тесной связи с их деятельностью, в неразрывном единстве жизни и творчества, истоки которого восходили к мемуарному наследию Горького, к непревзойденным образцам его портретного искусства. Отстаивая свой взгляд на труд мемуариста в полемике с теми авторами, которые в своих воспоминаниях обнаруживали чрезмерное пристрастие к правде факта, Карavaева защищала свою правду о жизни знаменитых современников. «Да, мы опускаем все случайное, наносное, преходящее, — утверждала она в своих мемуарах о Фадееве, — помня о главном — прекрасном мире творчества».¹⁵

Этот «прекрасный мир творчества» раскрывается в воспоминаниях отраженно, через портретную характеристику, живое ощущение индивидуальности писателя, которое является результатом не только личного, непосредственного общения автора с ним, но и углубленного изучения его произведений, биографии. Непреходящий по своему значению опыт Горького помогал советским писателям в понимании жанровой специфики литературного портрета, его синтетической природы, в овладении всем арсеналом его художественных средств и красок. Метод социалистического реализма дал возможность каждому из писателей найти такую форму литературного портрета, в которой появились новые грани их дарований, характерные особенности творческой манеры, стиля, языка, свое видение человека.

Поэтому в советской литературе широко представлены многочисленные разновидности литературного портрета, а сам жанр вследствие дальнейшего развития горьковских традиций, при-

¹³ Карavaева Анна. Свет вчерашний, с. 258.

¹⁴ Либединский Ю. Современники, с. 309.

¹⁵ Карavaева Анна. Свет вчерашний, с. 258.

сущих ему обобщающих черт обнаруживает способность к расширению связей и контактов с другими литературными жанрами, что приводит к возрастанию его значения в художественном познании эпохи, в истории литературы. Обобщающая, синтезирующая природа литературного портрета отчетливо обнаруживается в воспоминаниях Федина о Горьком («Горький среди нас»), Чуковского о Репине («Илья Репин») и Короленко («Короленко в кругу друзей»), в которых портретная характеристика легко смыкается с элементами других жанров и вместе с ними образует эстетическое целое, разрастается до размеров книги-портрета.

Живой образ Горького, сотканный из бережно сохраненных в памяти наблюдений и впечатлений, сливается в автобиографической книге Федина с образом времени, историей зарождения и формирования молодой советской литературы и вследствие этого укрупняется, делается более масштабным, эпохальным. Каждая новая встреча вводит Федина в «прекрасный мир творчества», расширяет для него горизонты изучения реальной действительности, вселяет веру в свои силы, в призвание писателя, что, естественно, раздвигает мемуарно-автобиографические рамки повествования, вынуждает автора сплошь и рядом переключать свое внимание с портретируемой фигуры на то, что происходит «вокруг» Горького, в той литературной среде, которая находилась в зоне его постоянного духовного притяжения.

Горький как неповторимая индивидуальность, как общепризнанный руководитель советской литературы, мудрый наставник начинающих писателей оказывается в книге Федина не только основным объектом творческого внимания автора, но и тем центром, вокруг которого располагается привлекаемый им мемуарно-автобиографический материал. Все, что отражается в зеркале воспоминаний Федина, так или иначе сопоставляется с Горьким, рассматривается в свете тех перемен и идей, символическим выражением которых является его многогранная личность, олицетворяющая собой, по верному заключению автора, «наше время», устремленность в будущее, все то героическое, духовно значительное, творческое, что имеется в советской литературе. Поэтому незабываемый опыт непосредственного общения с великим учителем, каким был для Федина Горький, осознанный в неразрывной связи с общим процессом развития жизни, истории, становится в его воспоминаниях исходным моментом для построения целого, панорамы сменяющих друг друга картин, сцен, лиц, показывающих значение деятельности Горького не только для автора, но и для всей социалистической культуры.

Развернутый во времени литературный портрет Горького позволяет Федину показать идейную жизнь начала 20-х годов, выявить важные тенденции историко-литературного процесса,

нарисовать убедительные в своей достоверности образы самых различных деятелей литературы, тех, кто представлял ее прошлое (Ремизов, Волынский, Сологуб), и тех, кто делал только первые шаги на литературном пути, принадлежал ее будущему (Иванов, Тихонов, Зоценко). Все это дает автору основание рекомендовать свою книгу как «вспомогательный материал для истории нашей литературы», как попытку внести в общую картину литературного развития свои колоритные штрихи и тем самым расширить представление об истоках советской литературы.¹⁶

Портретные зарисовки входят в книгу воспоминаний в качестве доминирующего компонента и вместе с другими эпизодами, сценками образуют жанровую структуру, в которой существенная роль отводится обобщающей мысли автора. Федин не просто вспоминает о своих встречах с Горьким, он подвергает накопленные наблюдения тщательному анализу и поэтому широко использует не только факты, но и автокомментарий к ним, данный в форме публицистических заключений, развернутых суждений, выдержек из писем. Мысль и наблюдение постоянно сопутствуют друг другу в воспоминаниях Федина, составляют завершенное в своей целостности многоплановое повествование. Характеризуя жанровое своеобразие книги Федина, А. И. Овчаренко приходит к правомерному выводу о том, что «это художественно-публицистические воспоминания, непосредственно смыкающиеся с жанром, представленным в нашей литературе такими недосыгаемыми художественными вершинами, как „Лев Толстой“ и „В. И. Ленин“. Своей воспоминательной книгой Федин продолжает дело своего учителя».¹⁷

Воздействие горьковских мемуаров обнаруживается тогда, когда Федин воспроизводит серию запомнившихся ему «разговоров» с Горьким, в диалогизации воспоминаний, позволяющей художнику проникнуть в духовный мир своего собеседника. Обращаясь к такому диалогу Федин увидел в очерке «Лев Толстой», заставившем его «телеснее, нежели когда-нибудь ощутить волшебство искусства», почувствовать благодаря «маленькой книжечке в бедной обложке» (одно из первых его изданий), живое присутствие двух выдающихся деятелей русской литературы, открыть для себя эстетические возможности жанра, заключенные в самой форме диалога-полемики.¹⁸ Вместе с Фединым мы участвуем в захватывающе интересном диалоге, следим за непрерывным движением мысли писателей, ощущаем в полной мере безграничную «власть Горького над собеседником».¹⁹ В этом ди-

¹⁶ Федин Конст. Горький среди нас. Картины литературной жизни. М., 1967, с. 4.

¹⁷ Овчаренко Александр. Новые герои — новые пути. От М. Горького до В. Шукшина. М., 1977, с. 118.

¹⁸ Федин Конст. Горький среди нас, с. 37.

¹⁹ Там же, с. 59.

алогe автору отводится не пассивная, а весьма активная роль, что придает воспоминаниям аналитический характер, позволяет выявить в процессе беседы характерное в Горьком, являющееся итогом длительного изучения его живой натуры. Федин все время наблюдает за своим собеседником, ловит каждую его реплику, жест, для того чтобы обнаружить ранее неизвестную ему черту, построить целое.

Тщательное изучение приводит Федина к выводу, что в жизни, быту Горький не менее значителен и интересен, чем в своем творчестве, так как в его незаурядной личности выдающийся мастер социалистической культуры, талантливый организатор советской литературы органически сочетается с мудрым человеком, «мастером жизни», тонким психологом, способным не только понять душевное настроение пришедшего к нему за советом начинающего писателя, но и воодушевить его, направить по нужному руслу. Рисуя портрет Горького, Федин оказывается во власти художественной гармонии его целостной личности, поражающей автора своим артистизмом, изяществом, полной завершенностью облика писателя и человека.

Органическое единство личности Горького художник обнаруживает не только в его речи, очаровывающей Федина своим ритмом, плавным течением, но и в его выразительной мимике, голосе, походке. Мастерство портретиста проявляется в том, что каждая подмеченная им деталь вписывается в общую раму воспоминаний, находит свое место в пестрой мозаике разновременных наблюдений, намечает целую шкалу эмоционально-психологических состояний характеризуемого им писателя. В самой пластике внешнего рисунка, в изображении того, как Горький говорит, ходит, жестикулирует, обнаруживается стремление автора через внешнее раскрыть внутреннее, обозначить точными мазками контуры неповторимой индивидуальности.

Как талантливый портретист Федин обладает даром совмещенного изображения, при котором Горький зарисовывается художником как бы с разных точек наблюдения, то вблизи, с глазу на глаз, во время домашних бесед, то в аудитории Ассоциации пролетарских писателей, когда он выступает в качестве лектора, то в полной исторического значения сцене, когда писатель оказывается рядом с Лениным в окружении делегатов второго Конгресса Коммунистического Интернационала. Разные масштабы изображения Горького позволяют автору воспоминаний найти такие аспекты освещения его личности, которые находятся на пересечении конкретно-индивидуального и общего, истории и быта, что способствует выявлению главного во взаимоотношениях писателей, делает их фактором не только мемуарно-биографического, но и историко-литературного значения.

Даже тогда, когда Горький как объект непосредственного изображения как бы уходит из повествования, отодвигается на

второй план, а живые наблюдения уступают место в третьей части книги переписке писателей, его живое присутствие ощущается с наименьшей яркостью и зримостью. Переписка воспринимается как закономерное продолжение диалога, становится по мере сближения писателей неотъемлемой частью их духовного общения, помогает автору раскрыть не только характер их отношений, но и воссоздать средствами эпистолярного искусства яркие картины жизни, определить настоящее место родоначальника советской литературы в творческой судьбе автора.

Традиции Горького с наибольшей отчетливостью обнаруживаются в тех писательских воспоминаниях, в которых авторы увлечены задачей показать, что «человек по натуре своей — художник»,²⁰ раскрыть талантливость многогранной природы как высшее проявление ее «художественности», артистизма, одаренности. Этот аспект жанра литературного портрета получает свое отражение и развитие в мемуарах Чуковского, Паустовского и Лидина, воссоздающих целую галерею образов деятелей литературы и искусства. В самом освещении «разнообразной» талантливости людей угадываются горьковский угол зрения, стремление раскрыть духовное богатство человека-творца, создателя как признак его всестороннего развития, завершенной в своей целостности гармонии, душевной привлекательности, нравственной красоты. Недостигаемым образцом в этом смысле для Чуковского были воспоминания Горького, которые выдвигали новые принципы портретной характеристики творческой личности, были для него «учебником любви к тому лучшему, боевому и творческому, что есть в человеке, к изумительной красоте человеческой души».²¹

Рисуя портрет одного из выдающихся создателей новой культуры, Луначарского, Чуковский отмечает присущую ему не только широту интересов, эрудицию, но и артистизм «художественной природы», «духовную грацию», которая проявлялась не только в его талантливых статьях и блестящих устных импровизациях, но и в отношениях с многочисленными представителями творческой интеллигенции. Эта богатая «художественная натура» оказывается в центре творческого внимания мемуариста, любившего наблюдать Луначарского в разной обстановке, но в особенности тогда, когда он слушал стихи Блока и Маяковского в исполнении авторов, воодушевлялся и «артистический склад его личности» обнаруживался наиболее заметно. Перед нами из малозаметных штрихов вырисовываются различные черты Луначарского-оратора, литературного критика, собеседника, знатока и ценителя литературы, живописи, театра, спо-

²⁰ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 25, с. 10.

²¹ Чуковский Корней. М. Горький и «Жизнь замечательных людей». — В кн.: М. Горький. Литературные портреты. М., 1967, с. 5.

собного восторженно и искренно откликаться на любое настоящее произведение искусства. Эти черты в своей совокупности создают целостное представление о «многостороннем таланте» первого наркома просвещения Советской республики.

Настоящим художником по натуре своей, по жизненному призванию, индивидуальным склонностям обрисован в воспоминаниях Чуковского Юрий Тынянов, обладавший редким даром «художественного восприятия литературы минувших веков». В созданном Чуковским портрете Тынянов охарактеризован в сфере личного контакта, быта, где он предстает перед нами как «первоклассный актер, художник жестикуляции и мимики», который благодаря своим устным рассказам преображался то в Воейкова, то в Крылова, то в Жуковского и артистически воспроизводил эпизоды и сцены из их биографий. Для Чуковского это всегда были счастливые минуты радостного общения с талантливым художником, в котором уже в те ранние годы его жизни угадывался большой мастер, будущий автор «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара». Быт, окружающий Тынянова, в мемуарах Чуковского не изолирован от художественного наследия изображаемого им современника, а слит с ним в нераздельное целое, помогает проникнуть через точное ощущение личности писателя в «прекрасный мир творчества».

Но в отличие от воспоминаний Федина в мемуарах Чуковского доминирующее развитие получает литературно-критическая функция, что существенно меняет их структуру, построение, стиль и дает основание отнести к другой разновидности жанра литературного портрета. Как и в воспоминаниях Федина, важная роль здесь принадлежит автору, его поразительному умению из отдельных мелочей собрать поэтическое целое, запоминающийся портрет, но на своих современников Чуковский смотрит пронизательными глазами талантливого критика, что позволяет ему выйти за пределы мемуарного бытописания, войти в творческий контакт с крупными мастерами художественного слова. Поражает свобода, полная непринужденность, с которой Чуковский переходит от портретных зарисовок писателей, изображения их внешности, мимики, жестов к тонкому критическому анализу их произведений, а затем опять, воодушевленный желанием дорисовать портрет, возвращается к образному восприятию конкретной личности.

Личность Блока рассматривается Чуковским через многогранную призму его литературного наследия, запомнившихся на всю жизнь поэтических строк и связанных с ними личных ассоциаций и воспоминаний, через противопоставление «внешней биографии» Блока биографии его творчества, что помогает воссоздать целостный портрет, слить образ поэта с образом неповторимой личности. В воспоминаниях о Блоке, Маяковском, Квитко мы попадаем в мир поэзии, знакомых образов и поэтических картин, в котором благодаря искусству Чуковского-порт-

ретиста нет заметной грани между личностью поэтов и их творчеством, биографией, поэзией и бытом. С большой убедительностью дар Чуковского-портретиста обнаруживается тогда, когда ему удается с помощью точно подобранных воспоминаний, метких зарисовок с натуры проникнуть в творческую лабораторию характеризуемых им литераторов, приоткрыть тайны рождения отдельных произведений и поэтических строк, показать своеобразие психологии творчества.

В воспоминаниях Паустовского о Гайдаре, Бабеле, Иванове, Олеше, Луговском, Фраермане литературный портрет обнаруживает новые жанровые возможности в раскрытии специфического мира писателя как «удивительной и прекрасной области человеческой деятельности».²² Каждый из названных писателей, будь то «новатор и настоящий волшебник, колдун» Всеволод Иванов или «писатель огромного и щедрого таланта» Бабель, «проводник по прекрасному» Малышкин или «добрый талант» Фраерман, вносит в тему литературы, творчества как «удивительной и прекрасной области человеческой деятельности» новые идеи и краски, помогает понять, что «писательство» — особая миссия, требующая самопожертвования, полной отдачи творческих сил, а талант писателя — бесценный дар, национальное достояние.

Эта главная мысль пронизывает воспоминания Паустовского, определяет их внутреннюю, стержневую тему, принципы подхода к оценке многогранного дарования художника. «Литературные портреты К. Паустовского, — констатирует К. С. Николаева, — это прежде всего повествование о таланте, его неповторимости».²³ В художественную трактовку этой темы Паустовский привносит много нового от себя, от своей творческой сущности, взгляда на роль и место писателя, всей его личности в создании духовной культуры социалистического общества. Поэтому изображаемые им писатели в обыденной жизни наделены поэтическим видением окружающего мира, романтической одухотворенностью, что делает их в личном общении такими же интересными людьми, как и в творчестве.

Принцип нераздельности жизни и творчества характеризуемых писателей определяет не только подбор мемуарных заметок, но и способ их компоновки, расположения, освещения, позволяет автору нарисовать средствами портретиста образы близких ему романтиков, человеколюбцев, фантазеров, влюбленных во все истинно прекрасное. «Главным и самым удивительным свойством Гайдара было, по-моему, то, — вспоминает Паус-

²² Паустовский Константин. Наедине с осенью, с. 5.

²³ Николаева К. С. Литературные портреты К. Паустовского. — В кн.: Вопросы специфики жанров художественной литературы (тезисы докладов). Минский ордена Трудового Красного Знамени государственный педагогический институт им. А. М. Горького, Минск, 1974, с. 44.

товский, — что его жизнь никак нельзя было отделить от его книг. Жизнь Гайдара была как бы продолжением его книг, а может быть, иногда их началом». ²⁴ И портрет как форма художественного обобщения, как попытка показать неделимое целое через «мелочи» быта является в мемуарах Паустовского конкретным подтверждением этой неразрывной связи, художественным воплощением единства личности писателя, убеждает нас в том, что Гайдар-человек неотделим от Гайдара-писателя.

В своих воспоминаниях Лидин не случайно называет Горького «жадным и пытливым собирателем людей способных и одаренных». ²⁵ Таким «собирателем людей способных и одаренных» предстает перед нами и сам Лидин в книге «Люди и встречи». Аккумулируя в своих мемуарах все самое талантливое, самобытное, что довелось ему наблюдать в современниках, Лидин дополняет горьковскую галерею «праведников русской культуры» образами собирателей фольклора, поэзии, редких книг, людей, одержимых одной всепоглощающей страстью, которой они посвящают всю свою жизнь. Пафос «открывательства», унаследованный от Горького, помогает Лидину найти в русской действительности, среди духовно близких ему людей образы и типы подвижников культуры, сделать их достоянием нашей отечественной литературы (В. И. Симаков, Степан Писахов, С. Поляков). Активность авторской позиции обнаруживается не только в самом отборе современников, но и в способе их изображения, в циклизации воспоминаний, в подчинении их господствующей в книге теме. Талантливые труженики пера, создатели и собиратели произведений словесного искусства оказываются в обыденной жизни жизнелюбцами, неутомимыми путешественниками и «ходаками по земле», охотниками и тонкими ценителями природы, которые несут в себе неистощимый заряд энергии, бодрости, упорно не поддаются старости.

Мемуарное наследие Горького, ставшее, по мнению М. М. Кузнецова, «гениальным прообразом советской мемуарной прозы 60-х годов XX в.», ²⁶ учит современных мемуаристов не только умению видеть и ценить по-настоящему людей искусства и науки, но и находит для их изображения такие ракурсы и краски, которые способствуют дальнейшему развитию искусства социалистического реализма.

²⁴ Паустовский Константин. Наедине с осенью, с. 130.

²⁵ Лидин Вл. Люди и встречи, с. 147.

²⁶ Кузнецов М. Мемуарная проза. — В кн.: Жанрово-стилевые искания советской прозы. М., 1971, с. 122.

А. А. ФАДЕЕВ
И КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ.

(К проблеме характера)

Мастерство автора «Разгрома» и «Молодой гвардии» в сфере психологизма, его способность проникать в глубины внутреннего мира человека общепризнанны. «... Если все писатели в той или иной мере психологи, то место Фадеева в ряду тех, которые являются психологами по преимуществу», — справедливо пишет А. С. Бушмин.¹

Склонность писателя к углубленному исследованию личности обусловлена прежде всего его собственной натурой, ни на минуту не прекращавшейся, кропотливой, молекулярной работой самопознания, твердым убеждением в человековедческом предназначении искусства слова и, конечно же, ориентацией на классику прошлых эпох. «... Когда мы говорим о богатстве классической литературы, мы должны сказать, что мы тут имеем, во-первых, *чрезвычайную глубину* показа человеческой психологии и, во-вторых, мы имеем необыкновенно широкий в количественном отношении показ всего *многообразия* характеров людей тех или иных классов общества», — утверждал Фадеев в одной из программных статей 20-х годов.²

В своих суждениях о человеческом характере и принципах его воплощения в художественных произведениях автор «Разгрома» исходил из динамического единства внутреннего и внешнего, признавая при этом право писателя в соответствии с его творческими склонностями и характером дарования уделять предпочтительное внимание либо одному, либо другому. «... Бальзака, — отмечал он, — более интересовали „обстоятельства“, формирующие человека, а Стендаля — собственно „диалектика души“».³

Следуя этой мысли, Фадеев выделяет в русском реализме прошлого столетия, с одной стороны, «объективную» манеру повествования (писателей, предпочитавших «выражать свои идеи только или преимущественно через объективные образы, избегая, по возможности, субъективных форм выражения своих

¹ Бушмин А. Александр Фадеев. Черты творческой индивидуальности. Л., 1971, с. 316.

² Фадеев А. На каком этапе мы находимся. — На литературном посту, 1927, № 11—12, с. 5.

³ Фадеев А. Собр. соч. В 7-ти т. М., 1971, т. 6, с. 549. Ссылки на это издание далее даются в тексте с указанием тома и страницы. Римская цифра означает том, арабская — страницу.

взглядов») и с другой стороны — более близкую ему самому «свободную форму» изображения, где правдивый показ действительности «нисколько не препятствует свободному и полному выражению взглядов автора» (V, 522). Наиболее характерным представителем первой разновидности реализма Фадеев называет Пушкина, второй — Л. Толстого.

Пушкин для Фадеева — это начало «объективной» формы изображения, Л. Толстой — близкий по творческим установкам писатель, и в то же время своеобразный итог, то, к чему пришел русский реализм в области исследования человеческой личности.

Фадеевская «поляризация» толстовской и пушкинской повествовательных манер имеет свое глубокое историко-литературное обоснование.

Действительно, русская литература XIX в. в своем развитии двигалась от более или менее простых психологических характеристик к сложным. Или (если воспользоваться известными формулировками Н. Г. Чернышевского) от «очертаний характеров», «связи чувств с действиями» у Пушкина к «диалектике души» Л. Толстого — такова основная тенденция эволюции психологического анализа русской литературы прошлого столетия. Если у Пушкина событие и чувство уравновешены, то у Л. Толстого, особо интересовавшегося «подробностями чувства», наблюдается, если можно так сказать, приоритет психологизма над действием.

Фадеев, разделяя классиков русского реализма на сторонников объективированной и приверженцев субъективированной повествовательных манер, не пытался наметить какие-либо типологические общности в советской литературе. Тем не менее эта логическая конструкция писателя вполне распространима и на социалистических реалистов, которых, на наш взгляд, условно можно разделить на психолого-аналитиков (у Фадеева — «свободный», или субъективированный стиль повествования), продолжавших традиции Л. Толстого и пользовавшихся преимущественно изображением духовного мира героев «изнутри», и, с другой стороны, писателей с более или менее выраженной тенденцией к «синтетическому» психологизму (у Фадеева — «объективная» творческая манера), следовавших гоголевско-тургеневским принципам обрисовки внутренней жизни через внешние проявления. «Классическим» представителем последнего типа изображения является, например, Алексей Толстой, запечатлевавший вышукло и зримо лишь основные моменты психологического процесса, чаще всего в форме характерного внешнего движения — жеста.

Что же касается самого Фадеева, то он, как и К. Федин, и Л. Леонов, тяготеет к аналитической разновидности психологизма, вскрывающей неизведанные глубины человеческой психики в ее течении и постоянных изменениях. Эта его склон-

ность к детализации психологического анализа идет от традиции Л. Толстого, в симпатиях к которому Фадеев постоянно признавался. В письме к П. Павленко от 5 марта 1935 г. он отмечал, что автор «Войны и мира» является для него «самым великим и близким» писателем.⁴

В другом письме, к А. Упиту, написанном уже в последние годы жизни, читаем: «Лично у меня смолоду выработалась привычка к довольно усложненной фразе — условно говоря, „толстовского“ типа. Это так же трудно теперь изменить, как походку» («Письма», 472).

В самом деле, толстовская традиция явственно ощутима уже в «Разгrome» и проявляется она не только в тяготении Фадеева к усложненной стилистической конструкции, но и в умении писателя передавать тончайшие человеческие переживания в непрерывно движущемся психологическом процессе.

Более того, усваивая опыт своего великого предшественника, Фадеев пытался расширить возможности «диалектики души». Так, если автор «Войны и мира» направлял скальпель психологического анализа прежде всего на интеллектуально развитую личность, занятую поисками смысла жизни, обнаруживающую свой внутренний мир зачастую не в практических действиях, а в неостановимом процессе размышления, бесконечном варьировании своих мыслей, чувств и переживаний, то Фадеев распространил метод «диалектики души» на представителя широкой народной массы, и в этом он, равно как и автор «Тихого Дона», явился подлинным новатором.

Таким представителем народа выступает в романе «Разгром» партизан Морозка, с которым связана основная идея произведения — изображение социально-нравственного преобразования людей в процессе революционной борьбы. Возникновение нового в человеке Фадеев показывает как сложный, противоречивый процесс. Вначале мы имеем дело с темным, неразвитым партизаном, находящимся в плену стихийных необдуманных поступков и действий. Но пребывание в отряде скоро выявило непригодность старых нравственных принципов. Получив ряд «уроков» от Левинсона и коллектива партизан, Морозка начинает задумываться над самим собой и окружающей действительностью.

Из главы в главу писатель прослеживает изменения его внутреннего мира, акцентирует постепенное усиление в его сознании аналитического начала. Недовольство собой, стремление найти устойчивое место в революционной борьбе приводят героя к развернутому самоанализу, хотя в отряде никто «и не подозревал о сложных Морозкиных переживаниях».⁵

⁴ Фадеев Александр. Письма. 1916—1956. 2-е изд. М., 1973, с. 138. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

⁵ Фадеев А. Разгром. Л., 1927, с. 94.

Фадеев считал главным в новом искусстве изображение характера в революционном развитии, умение показать «рождение нового в старом, завтрашнего в сегодняшнем, борьбу и победу нового над старым». ⁶ Этот процесс перестройки человеческой психики он и запечатлел в романе «Разгром», утверждавшем принцип психологизма как важнейший эстетический принцип литературы социалистического реализма.

Применение метода «диалектики души» по отношению к народному характеру обусловило то обстоятельство, что психологический анализ предстает у Фадеева в более лаконичном, синтетичном и «объективированном» выражении, чем у Л. Толстого. Не случайно он пользуется не столько приемом внутреннего монолога, в малейших подробностях передающим течение психического процесса, сколько формой несобственно-прямой речи, воссоздающей психику героя в более или менее сжатых, результативных состояниях.

Стремление Фадеева до конца следовать толстовским принципам повествования осложняло его задачи, порой ставило его как художника в затруднительное положение. Показателен в этом отношении роман «Последний из удэге».

Писатель открыто и смело пошел по пути создания психологического эпоса в духе «Войны и мира», еще более расширил сферу применения метода «диалектики души», часто используя такие средства психологической характеристики, как пространственный внутренний монолог, самоанализ, несобственно-прямая речь. Ему было подвластно изображение расщепленного на частности, психологически детализированного внутреннего мира персонажей, всего того, что Л. Толстой называл «мелочностью».

Но «мелочность» у автора «Войны и мира» немислима без «генерализации», обобщения, умения связать множество самостоятельных сюжетных линий единой авторской мыслью. Именно этот принцип не удавался Фадееву в «Последнем из удэге». Его «генерализация» оказывалась не рядоположенной с его же проникновенным и углубленным психологизмом. Психолог в романе брал верх над архитектором, мастером композиции.

Фадеев по природе своего дарования вообще склонен к более интенсивному повествованию, к более «сжатому» сюжету и локальному полю действия героев. Писатель, ограничивший в «Разгроме» количество действующих лиц и событий, развивавший повествование не столько вширь, сколько вглубь, был в первом романе более диалектичен, чем во втором. Глубоко прав А. Бушмин, высказавший предположение, что «если бы Фадеев в структуре своего второго романа ориентировался не на эпопею типа «Войны и мира», а на романы Тургенева, то есть если бы он следовал самому себе, держался композиционной линии «Разгрома», то он

⁶ Фадеев А. На каком этапе мы находимся. — На литературном посту, 1927, № 11—12, с. 7.

за время, израсходованное на свою эпопею, написал бы несколько законченных произведений, ныне затерявшихся в пространстве незавершенного „Последнего из удэге“».⁷

Имя Тургенева всплывает здесь далеко не случайно. Осознавая свою внутреннюю «кровную» близость с Л. Толстым, Фадеев в то же время неоднократно выражал сожаление по поводу того, что его литературная «походка» так мало родственна повествовательной манере Пушкина или Тургенева. «И когда мне приходится беседовать на эту тему с молодежью, я всегда рекомендую им в качестве образцов в области стиля (верней, стилистики) — Пушкина, Тургенева, Чехова» («Письма», 472).

Это своеобразное «раздвоение» писателя, его тяготение, с одной стороны, к Л. Толстому, а с другой, — к прозе пушкинско-тургеневского типа весьма знаменательно. Если Л. Толстой отвечал склонности Фадеева к детализации психологического анализа, то Пушкин и, особенно, Тургенев — к не всегда осознанному им самим и потому не всегда реализованному принципу локализации повествования, к известной композиционной «сжатости».

Тургенева Фадеев воспринимал как «непосредственного продолжателя» Пушкина. Но Тургенев, по его мнению, уже «эмоциональнее Пушкина, потому что менее объективен, больше вкладывает самого себя» (VI, 526).

Таким образом, автор «Отцов и детей» в сознании Фадеева предстает писателем, как бы синтезирующим стилевые манеры Пушкина и Л. Толстого, унаследовавшим «объективную» манеру повествования и одновременно воспринявшим «свободную» форму изображения.

Известного «синтеза» толстовской эпичности с тургеневским лаконизмом Фадееву удалось достигнуть в романе «Молодая гвардия». «Для меня как писателя, — признавался он, — была известная трудность в том, что я все же вынужден был дать в романе много действующих лиц» (V, 425). Но на этот раз Фадеев при всей широте охвата действительности сумел локализовать повествование, сосредоточив основное внимание на изображении руководящей пятерки подпольной организации. И это композиционное «уплотнение» обусловило, как и в «Разгроме», его большую творческую удачу.

Одним из стержневых в эстетике Фадеева выступает тезис о необходимости показывать жизнь в движении, в развитии, в борьбе побеждающего нового с отживающим старым. Отстаивая этот тезис, писатель вместе с тем не считал развивающиеся характеры обязательной принадлежностью всех жанров и видов искусства. «В сатире, где разоблачается зло, которое развилось уже до своего апогея и которому предстоит только пасть, — возможности для развития характеров не так велики», — утверждал

⁷ Бушмин А. Александр Фадеев. Черты творческой индивидуальности, с. 209.

он и пояснял свою мысль примером гоголевского «Ревизора», где «развиваться уже нечему...» (VI, 216). В свое время Г. Г. Чернышевский, имея в виду действующих лиц Фонвизина, Гоголя, Диккенса, отмечал, что если их натура «такая, что нечему в ней развиваться, они и не должны развиваться».⁸

Статические приемы характеристики персонажей Фадеев расценивал как вполне допустимые в художественной литературе. «Герои Диккенса, — писал он, — не развиваются в зависимости от обстоятельств, они существуют на протяжении всего романа такими, какими он их „вынул из мешка“. Его разветвленный, увлекательный сюжет потому и необходим ему, чтобы дать калейдоскоп лиц и характеров без их развития» (VI, 555).

Однако такой метод неприемлем по отношению к главному объекту изображения в литературе социалистического реализма — новому человеку. Советский писатель, по мысли Фадеева, не должен ограничиваться выявлением и фиксацией состояний героя, а должен прежде всего уметь воссоздать процесс рождения нового сознания, процесс становления новой личности. В этом автор «Разгрома» усматривал и свою сверхзадачу как художника слова, и генеральную линию развития всей советской литературы.

В то же время Фадеев отчетливо сознавал трудности, таящиеся на пути постижения новой психологии: «Писать о старых чувствах, о трагедии индивидуализма, даже о трагедии мыслящего или простого честного одиночки в условиях разлагающего капитализма с его волчьими законами (в изображении которых существует вековая литературная традиция) гораздо легче, чем подвять образы новых людей нового мира». (V, с. 292).

Действительно, если старую личность с ее парализующей волю индивидуалистической рефлексией отличала погруженность в свой — зачастую замкнутый — внутренний мир, что требовало развитых форм психологизма (развернутый внутренний монолог, самоанализ, «поток сознания» и т. д.), то энергия нового человека направлялась не столько на осмысление собственного душеустройства, сколько на внешний, подлежащий изменению мир. Мысль о примате действия над размышлением в новом человеке хорошо выразил сам Фадеев: «Старый гуманизм говорил: „Мне все равно, чем ты занимаешься, — мне важно, что ты человек“. Социалистический гуманизм говорит: „если ты ничем не занимался и ничего не делаешь, я не признаю в тебе человека, как бы ты ни был умен и добр“» («Письма», с. 264). Отсюда следует важное признание Фадеева, утверждавшего вслед за М. Горьким, что главным «в социалистическом гуманизме нашей литературы» является «показ человека прежде всего через деяние, то есть как раз через то, что определяет его место и назначение в обществе и в природе» («Письма», 264).

⁸ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949, т. II, с. 808.

В этом суждении писателя схвачена суть новаторства советской литературы, заострившей внимание на изображении прямых созидательных человеческих действий и сделавшей их главным мерилом психологической ценности героя.

Горький как-то сказал об отличительной способности Пришвина «изменять и ценить человека не по дурному, а по хорошему в нем».⁹ Это же свойство в высшей степени присуще Фадееву, склонному «видеть все лучшее в людях и именно это изображать, чтобы был перед глазами людей хоть какой-нибудь образец» («Письма», 446).

Фадеев ратовал за «крылатый» реализм, способный не только показывать отрицательные стороны жизни, но и видеть ее положительные, утверждающие тенденции. Именно поэтому он не принимал Флобера, который «силен только в изображении „зла мира“, уродливости современного ему общественного строя», но для которого «характерен голый скепсис, полное отсутствие веры в человека и в возможность преобразования общества на справедливых началах» (V, 511). Фадеев считал, что западная буржуазная литература XIX в. в своей положительной программе была более ограничена, чем русский реализм, ибо, кроме Бальзака, Стендаля, Диккенса и Марка Твена, «нельзя указать почти никого, кто бы пытался показать положительных героев» (V, 515).

В русской классике Фадеева привлекают «замечательный дар» исторического предвосхищения, способность провидеть историческое будущее России, вера в неограниченные возможности человека. Преклонение перед Л. Толстым, Некрасовым, Тургеневым [и «прохладное» отношение к Чехову] объясняется заостренностью положительной программы Фадеева на воплощении социально активной личности. [Относя Чехова к разряду «самых чудесных писателей на земле», автор «Молодой гвардии» вместе с тем утверждал, что «много читать его подряд скучно. Потому что люди его однообразны и неинтересны. Их трудно любить. Все то великое, что всегда было в народе — и особенно в период творчества Чехова, что нашло свое отражение в миллионах незаурядных людей из простого народа и в титанических фигурах русских революционеров, русских ученых, гигантах литературы, живописи и театра, — все это решительно прошло мимо Чехов-писателя» (VI, 532). По мнению Фадеева, герои Чехова не находят отзвука у советской молодежи, и она ищет «родственные себе черты» не в чеховском Дымове, а в разночинце Базарове, которого «открыл» опять-таки Тургенев.]

В «тургеневской» идеализации, — писал Фадеев, — есть свое обаяние, необычайная прелесть, своя правда. И я бы сказал, в наше время такой способ изображения юности, женской красоты — это то, чего недостает нашей литературе, которая чрез-

⁹ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 268.

мерно натуралистична, приземлена. Нашей молодежи нужно такое „идеальное“ изображение именно *этой стороны* жизни, ибо она стремится к ней» (VI, 527).

И художественными произведениями, и литературно-критическими работами, в которых новый человек предстал в своей определяющей героической сути, в революционном подвиге и романтическом порыве, Фадеев призывал к активному, целенаправленному усвоению культуры прошлого. Именно поэтому им суждено было сыграть существенную методологическую роль в развитии эстетики социалистического реализма.

Г. В. Степанов

О ЯЗЫКЕ ПОЭМЫ «ВАСИЛИЙ ТЕРКИН»

Книги о войне, и великие, и просто хорошие, почти всегда писались после войны. Время и дальнейший ход истории формировали перспективу, которая давала автору и читателю возможность осмыслить то, чего нельзя было увидеть лицом к лицу. Современная войне злободневность трансформировалась писателем и воспринималась читателем в преображенном виде — как злоба дня текущего. Своеобразие, если не сказать уникальность, рождения и жизни «Книги про бойца» состоит в том, что замысел ее возник в мирное время, а писалась она « в пыли походной» Великой Отечественной войны, в едином ритме с нею или по не остывшим ее следам, читалась на марше, в короткие перерывы между боями, и ныне, в новое мирное время, по признанию миллионов читателей — теперь уже трех поколений, — стала живым памятником родной литературы, русской поэтической речи и отечественной истории.

Тайна создания и бытия произведения, даже такого, казалось бы, ясного по чувству, мысли и форме, как поэма о Теркине, едва ли может быть раскрыта до конца научными способами. Но если неравнодушный читатель способен проложить собственные пути постижения образов, созданных творческой фантазией поэта, то ученый-филолог, критик или теоретик-литературовед, оснащенный достаточно широкими «фоновыми» знаниями, призван вычертить, хотя бы пунктирно и непринудительно, воображаемый им магистральный путь понимания связи художественной темы-образа с поэтическим словом и помочь тем самым читателю обнаружить глубинные компоненты словесной структуры, незаметные с первого взгляда.

Если говорить солдатским языком, то одно из лучших произведений современной русской поэзии написано «на войне насчет войны», а идея его выражена в трех строчках:

Бой идет святой и правый.
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.

(главы «Переправа»,
«Поединок»).¹

Это книга «без начала, без конца», «без особого сюжета», поскольку автор считает, что «на войне сюжета нету», и по свободной своей композиции напоминает известные в европейской литературе «книги примеров», в которых повествуется о «казусах» жизни героя. Однако в отличие от европейских образцов «Книга про бойца» обладает всеобщностью значения и содержания, причем не только фронтового, как об этом писал Твардовский, но и общенародного, отразившего уклад жизни и человека в нем с его коллективным сознанием, взглядами на мир, психологией, отношением к себе и к другим, обостренным чувством ответственности «За Россию, за народ И за все на свете».

Чувство всеобщности сводит в один идейно-тематический фокус такие «примеры», как «Переправа» и «В бане», и такие разновеликие «казусы», как «Смерть и воин» и «Кто стрелял?». Идея всеобщности народного подвига и народного бедствия определила поэтический строй «Книги про бойца». Стиль поэмы стал неотторжимо сущностным компонентом ее содержательной структуры.

Определяющей особенностью словесно-поэтического выражения думы о судьбе родины в дни и годы тяжелых испытаний явилось ясно осознаваемое героем и читателем чувство сопричастности не только великому труду войны, но и способу, манере, форме повествования о нем. Иллюзия словесной простоты и безыскусственности была столь велика, а мысли и чувства столь всеобщы, что читатель, особенно фронтовой, легко и свободно превращался в сотворца «Книги» и, приписывая себе по праву единомышленника и думы, и чувства, и слово, сам становился лирическим героем поэмы. Это чудо многомиллионного умножения героя сотворено поэтом магическим приемом типизации речи, который позволил обобщить образ солдата, его нравственный облик, его думы о войне и мире. Поэт не настаивает на своем единоличном авторстве: он только говорит за героя, уверенный в том, что найдет в нем ответный отклик и понимание. Поэт сам готов в любой момент уступить ему место и стать слушателем:

¹ Здесь и далее цит. по изд.: Твардовский А. Василий Теркин. Книга про бойца. М., 1978, с. 34. Ср. с. 84.

В этой книге там ли, сям,
То, что молвить бы герою,
Говорю я лично сам.

Что и Теркин мой герой
За меня гласит порой.

(О себе)

(с. 115, 116).

Кто доскажет, кто дослышит —
Угадать вперед нельзя.

(От автора)

(с. 88).

Возможность смены ролей и обмена ролями (говорящий — слушающий, слушающий — говорящий, автор — герой, герой — автор) определяется сходством жизненных позиций, общностью великого опыта войны и его двуединым осмыслением.

Он земляк мой и, быть может,
Хоть нисколько не поэт,
Все же как-нибудь похоже
Размышлял. А нет, ну — нет.

(О себе)

(с. 116).

Поэт должен свободно владеть фондом национального языка и уметь отбирать из него все эстетически необходимое для развертывания поэтической темы. Твардовский черпает словесные и синтаксические ресурсы не из языка, как статичной системы, а из речи, как динамического ее проявления, то есть пользуется тем, что, кажется, уже было кем-то произнесено и сказано, а поэт только преобразует сказанное и произнесенное, подчиняя все это новой возникшей в его воображении поэтической идее.

В реалистическом произведении обязательно присутствует «намек на среду» (Ш. Балли), у Твардовского он разрастается до погружения в среду. В основном она имеет несловесную природу (герои, ситуации, поступки, характеры, представления, свойства предметов и т. д.) только отчасти словесную (изображение речи). В «Теркине» вся несловесная среда создается в неразрывной связи с изображением речи (мимесис): произносимые поэтом слова — это слова, возникающие в сознании как элементы речи самих участников событий. Отсюда — насыщенность поэмы образцами чужой речи, расхожих оборотов, «красного словца» и т. д. Иногда в тексте содержится прямое указание на чужие слова:

Лишь бы дети, говорят,
Были бы здоровы...

(О войне)

(с. 37).

Пушки к бою едут задом, —
Это сказано не мной.

(От автора)

(с. 89).

Во многих случаях готовые словесные формулы вставлены без указания на источник. Наличие крылатых слов, лозунгов, клишированных речений, которые были на устах у всех, на все случаи частной и общей жизни, приуроченных к разным ситуациям и положениям, вовсе не лишает поэта возможности подчинить их новому заданию. Импровизация опирается на повседневный речевой «узус» и наблюдательность писателя, проявляется в отборе метких, верных, точных слов и сентенций. Клишированность речений как бы повторяет свойство языка как общенародного достояния, предоставляющего возможность выбора из уже запечатленного человеческого опыта. Авторские речения и сентенции столь глубоки и емки по смыслу, что их трудно отличить от анонимных общенародных. Соревнуясь в мудрости и меткости, они становятся неразличимыми по происхождению:

Смерть встречай лицом к лицу.

(«Кто стрелял?»)

(с. 94).

Жизнь одна и смерть одна.

(Бой в болоте)

(с. 127).

Не гляди, что на груди,
А гляди, что впереди!

(На привале)

(с. 15).

Ничего. С земли не сгонят,
Дальше фронта не пошлют.

(Генерал)

(с. 104).

Города сдают солдаты,
Генералы их берут.

.....

Кроме радио, ребята,
Ближких родственников нет.

(Про солдата-сироту)

(с. 198, 200).

У войны короткий путь,
У любви — далекий.

(О любви)

(с. 132).

Однако поэт не только воспроизводит готовые речевые формулы, но и преобразует их. «Сильна как смерть любовь» оказывается конкретно приуроченным к драматической ситуации войны:

На войне сильнее войны
И, быть может, смерти.

(О любви)

(с. 130).

В четверостишье

Если б ту слезу руками
Из России довелось
На немецкий этот камень
Донести, — прожгла б насквозь.

(Про солдата-сироту)

(с. 203).

можно видеть реализацию метафоры, содержащуюся в устойчивом словосочетании «жгучие слезы».

Практическая речь в отличие от поэтической не столь тропейна, и в ней нет сигнатурок, отмечающих авторские метафоры; эпитеты и определения бытуют здесь в семантически неосложненном виде или вовсе лишены смысловой многоплановости:

Я загнал *такого* крюку,
Я прошел *такую* даль,
Я видал *такую* муку
И *такую* знал печаль!

(На Днепре)

(с. 189. Курсив наш,
— Г. С.).

И тем не менее истинный поэт способен создать эффект эстетической новизны из самых обычных слов, вскрыть идеологическую суть простого слова. Слово «холодный», взятое изолированно, не содержит признаков поэтичности. Совсем обыденно и прозаично оно звучит в сочетании «суп холодный». Однако художник может обратить элементарный смысл в образно сущностный:

Но бездомный и безродный,
Воротившись в батальон,
Ел солдат свой суп *холодный*
После всех, и плакал он.

На краю сухой канавы,
С горькой, детской дрожью рта,
Плакал, сидя с ложкой в правой,
С хлебом в левой — сирота.

(Про солдата-сироту)

(с. 201—202. Курсив наш,
— Г. С.).

Слово «холодный» обрело жизнь в двух рядах: в соотносении с реальной ситуацией (солдат поздно вернулся в батальон, ел, когда уже все давно поели, и т. д.) и в производном от словесного контекста значении «сиротский». Следует подчеркнуть, что смысловое осложнение слова-образа часто совершается у Твардовского как бы под прямым воздействием внешних, внестиховых, реальных, ситуационных импульсов, благодаря которым оно приобретает новые свойства валентности и становится производным элементом другого — поэтического — ряда.

Эмоционально-экспрессивный заряд разговорной речи восполняет недостаток литературных эпитетов, поэтических синонимов-метафор, синтаксически нормативных конструкций: «Валенки с ноги», «рукавичка с руки» не просто «теплые вещи» сами по себе: они хранят в себе еще и человеческое тепло, которое греет тело и согревает душу. Видимо, речь идет о великом холоде, если «мороз — ни встать, ни сесть», и о непривычной чистоте, если от нее «мороз по коже». Если девушка «Хороша, как говорится, В прифронтовой полосе», то, наверное, она была не из красавиц. «Край известный до куста» — это может быть только родной край, знакомый с детства. Большинство определений отражает не внутренние свойства предмета как такового, а отношение к нему человека, попавшего в невиданной силы водоворот войны, переживающего ее с индивидуальной и всенародной точки зрения: «чужая ночь», «пленный край», «холодная черта», «земля родная», «немецкая сторона», «неподступный лес», «скучный климат заграничный», «святой и правый бой», «людской дымок жилья», «чужой огонь» («За чужим огнем расслышишь Артиллерию свою»). Из реальных свойств предмета обозначаются прежде всего те, которые отражают их восприятие человеком, действуют на его тело, душу, тревожат его воображение: «простуженные кони», «шершавый снег», «снег жесткий, как песок», «нещадная стужа», «доброй матушки снаряд» (из нашего орудия), «ржавая вспышка», «тупоносый снаряд» (о немецком снаряде), «голос вправдашный, родной», «полусонные сутки», «старая гармошка, что осталась сиротой», «удивительный народ» («Нет, какой вы все, ребята, Удивительный народ»). «Модальное качество мысли о предмете» часто отливается в шуточные строчки:

И почти что новые,
С точки зренья старины,
Сапоги кирзовые.

(В б а н е)

(с. 220. Курсив наш,
— Г. С.).

У Твардовского нет «проходных» определений: все они «задействованы», нагружены смыслом, прямым, производным, «ситуативным». Если поэт считает нужным отметить, что каша или печка были теплыми:

Немец кухни с *теплой* кашей
Второпях забыл в саду
.....
Осмотрелся, точно в хате:
Печка *теплая* в углу.

(Теркин ранен)

(с. 44. Курсив наш,
— Г. С.).

то это не бездействующая деталь и не просто бытовая: она дает возможность образно представить поспешность бегства противника.

Твардовский продолжает великую демократическую традицию преодоления герметичности языка поэзии, его обособленности от общенародного языка, доказывая плодотворность воздействия живой языковой среды на художественную речь и на литературный язык в целом.

Широко распространено мнение, что смелое новаторство в употреблении слов, словосочетаний и построений осуществляется в царстве поэзии и вообще в художественной речи. Однако поэзия Твардовского убеждает в том, что источником и смелости, и новаторства, и свежей образности является для него в первую очередь не *уже* литературно-поэтическое, а *еще* практическое слово живого языка. Переписанная на литературный язык разговорная речь как бы поглощается им, обнаруживая вместе с тем свежую нерастратченную поэтическую силу.

Словари не всегда фиксируют точное, меткое употребление слова в разговорной речи, как бы отступая перед неисчерпаемым многообразием его возможностей:

Дверцу *выбросил* шофер.

(Г а р м о н ь)

(с. 54. Курсив наш,
— Г. С.).

И в руках его пила,
Точно поднятая щука,
Острой спинкой *повела*.

(Два солдата)

(с. 63. Курсив наш,
— Г. С.).

Повело его легонько

Ранен. Мокро. Горячо.

(Теркин ранен)

(с. 45. Курсив наш,
— Г. С.).

Сами тянутся к прическе
Руки девушек *немых*.

(По дороге на Берлин)

(с. 208. Курсив наш,
— Г. С.).

Адъютанты землю роют,
Дышит в трубку генерал.

(«Кто стрелял?»)

(с. 95. Курсив наш,
— Г. С.).

Сразу видно: гармонист.
Для начала, для порядку
Кинул пальцы сверху вниз.

(Теркин-Теркин)

(с. 169. Курсив наш,
— Г. С.).

Поздний день встает *не русский*
Над немиллой стороной.

(По дороге на Берлин)

(с. 206. Курсив наш,
— Г. С.).

Без знания специфики значения глагола «думать» в живой разговорной речи вряд ли можно правильно понять фразу:

Бросил думать, начал петь.

(Перед боем)

(с. 20).

Но обратимся снова к тексту:

Командир шагал угрюмо,
Тоже исподволь смотрю,

Что-то он все думал, думай.
— Брось ты думать, — говорю

(с. 19)

Очевидно, в данном употреблении глагол «думать» связан с кругом значений, содержащихся по Даю, в однокоренных словах: Дума — забота. Долгая дума, лишняя скорбь. От думки с ума сошел. На думках, что на вилах; думник — человек задумчивый, молчаливый, угрюмый. Следовательно, «Бросил думать, начал петь» соответствует значению «перестал заботиться, печалиться, начал петь». Вместо слова «думать» в значении «полагать, иметь намерение» здесь используется глагол «мыслить».

По пути моя деревня.
Как ты мыслишь, политрук?
Что ответить? Как я мыслю?

(с. 19—20).

Даль среди прочих значений глагола «мыслить» отмечает «полагать», «помышлять»: О чем мыслишь? Он мыслит уйти, хочет; здесь мысль уже перешла в хотенье, — заключает Даль.

В народно-разговорном языке «любить» и «жалеть» — близкие синонимы.

Тюк да тюк. До света рубит.
Коротка солдату ночь.
Знать, жену жалеет, любит,
Да не знает, чем помочь.

(Перед боем)

(с. 23—24).

Ср. у Даля: Мне его жалко или жаль, Я жалею его, сожалею об нем; Я соболезную участи его; или Я люблю, берегу, холю, отстаиваю его. Жаловать — любить, чтить, держать в милости.

Поэт по-разному именуется один и тот же предмет в зависимости от ситуаций, в которой он оказывается, обживает, выполняет присущие или несвойственные ему функции. При этом возникает семантическая контрастность, подчеркивающая переменчивость судьбы предмета и вместе с тем позволяющая обнажить потаенный, стертый смысл одного слова или усилить смысловые обертоны другого.

Подходил к селу в потемках,
И служил ему котомкой
Боевой противогаз.

(Перед боем)

(с. 18. Курсив наш,
— Г. С.).

Превращение предмета, названного уставным языком «боевой противогаз», в «котомку» обнажает смысл, неявно содержащийся в этом слове и близкий к значению «нищенская сума», а это последнее резко и ясно говорит о том, что военный предмет перестал быть боевым, лишившись в силу особых обстоятельств защитного содержимого (выпотрошенный, то есть бывший противогаз). Многие воины были очевидцами или обладателями подобных превращенных предметов в трудные первые месяцы войны и не могут не оценить грустного юмора поэта-фронтовика, лаконично отразившего коловратную солдатскую судьбу. К тому же типу лексико-семантических контрастов, возникающих в результате обозначения экстремальной, крайней ситуации, можно отнести уподобление «каморки» («огневой» точке):

— Пособите. Вот уж сутки
Точка данная за мной...
В темноте, в углу *каморки*
На полу боец в крови.

(Т е р к и н р а н е н)

(с. 47—48. Курсив наш,
— Г. С.).

Ранее эта «каморка — (огневая) точка» была названа «погребушкой», «погребом», «хатой», «квартирой» и только однажды «дзотом». Смерть тоже по-своему именуется предметами, властно вторгаясь в жизнь и обрывая ее.

А быть может, там с полночи
Порошит снежок им в *очи*,
И уже давно
Он не тает в их *глазницах*
И пылью лежит на лицах —
Мертвым все равно.

(П е р е п р а в а)

(с. 30. Курсив наш,
— Г. С.).

Мы узнаем о смерти солдат до того, как будет сказано «Мертвым все равно». Порошащий в очи снежок — это симптом смерти, глазницы и не тающая на лицах снежная пыльца — это уже смерть.

В свободно льющееся повествование, иногда очень похожее на естественную как дыхание напевную речь, органически входят мастерски отточенные и отшлифованные поэтические звенья:

Смертный свист скатился в уши,
Ближе, ниже, суше, глуше —
И разрыв!

(Б о й в б о л о т е)

(с. 122).

Воспроизведение звука летящего снаряда (с-с-с-с-ш-ж-ж-ш-ш-з) и вычерченная словом и звуком траектория: ближе, ниже, суше, глуше (ж-ж-ш-ш) и самый разрыв (р-з-р) сделаны так, будто звуки не могли втянуть в этот сатанинский рвущий душу свист никаких иных слов, кроме этих. Поэтические блески, обильно вкрапленные в стихотворную породу, не делают ее ни мозаичной, ни разнослойной; они придают ей переливчатый блеск и особую твердость:

Как прохватывает ветер,

слышим мы голос солдата, мерзнущего где-нибудь на объезде.

Как луна теплом бедна!

(Отдых Теркина)

(с. 139).

вторит ему поэт, ощутивший космический холод военной зимы и ночи.

Бессчетно звучащая, знакомая каждому солдату команда «Вперед, ребята!» слита с неповторимой, авторской, поразившей всех трагической строкой:

Я не ранен, я — убит...

(В наступлении)

(с. 148).

И сразу призыв командира к бойцам стал завещанием, выражением его последней воли, обращенной ко всем живым, приказом, который нельзя нарушить. Так, не избегая конкретных приурочений, поэт достигает значения всеобщности содержания.

У войны свой ритм и свое время: оно то растягивается безмерно, то чудовищно ушлотняется:

Темень, холод. Ночь как год.

(Переправа)

(с. 29).

Шутки, что ли, сутки — город,
Двое суток — областной.

(Про солдата-сироту)

(с. 202).

Стих как бы едва поспевает за бегом войны, боев, схваток, событий. Слова не статично прижаты друг к другу, а соединяются на ходу, стремительно догоняя вырвавшиеся вперед.

В строй с июня, в бой с июля.
Снова Теркин на войне.

К кухне — с места, с места — в бой.

(На привале)

(с. 15).

Срок иной, пора иная
Бей, гони, перенимай.
Белоруссия родная,
Украина золотая,
Здравствуй, пели, и прощай.

(Про солдата-сироту)

(с. 202).

Трагические развязки совершаются сразу, мгновенно:

Только вдруг вперед подался,
Оступился на бегу,
Четкий след его прервался
На снегу...

(В наступлении)

(с. 148).

Кажется, что сама природа втянута в этот бешеный ритм, прессующий дни, месяцы и годы:

Были листья, стали почки,
Почки стали вновь листвою.

(О награде)

(с. 51).

Природа и ее приметы, динамично меняющиеся в пространстве России и Европы, тоже меряют военное время и огненные версты:

Мать-Россия, мы полсвета
У твоих прошли колес,
Позади оставив где-то
Рек твоих раздольный плес.

Долго-долго за обозом
В край чужой тянулся вслед
Белый цвет твоей березы
И в пути сошел на нет.

(По дороге на Берлин)

(с. 206).

Только тоска по мирной жизни или картины будничного военного быта, смутно напоминающие другую жизнь, сон или грезна наяву умеряют бег времени, вводят его в успокоительно привычные астрономические пределы. Эта ретардация достигается сред-

ствами, которые роднят многие куски поэмы с мерной русской народной песней, использующей сходнозначные словесные структуры, как бы останавливающие время:

Я на речке ноги вымою.
Куда, реченька, течешь?
В сторону мою родимую,
Может, где-нибудь свернешь.

(Г е н е р а л)

(с. 102).

Далее следуют четыре синонимичных четверостишия, объединенных одной смысловой доминантой, и завершается эта «Не то сказка, Не то песенка во сне» еще двумя, опять-таки сходнозначными структурами:

Там печаль свою великую
Что без края и конца,
Над тобой, над речкой, выплакать,
Может, выйдет мать бойца.
Над тобой, над малой речкою,
Над водой, чей путь далек,
Послыхать бы хоть словечко ей,
Хоть одно, что цел сынок.

(с. 103).

Впрочем, замедление времени может совершиться и в быту подобном, в перерыве между боями: случайно найденная гармонь и неожиданно объявившийся гармонист как бы выключают слушателей из ритма войны, создают впечатление какого-то лирического замирания:

Позабытый деревенский
Вдруг завел, глаза закрыл,
Стороны родной смоленской
Грустный памятный мотив.

(Г а р м о н ь)

(с. 57).

Между «позабытый» и «мотив» легли десять долгих слов и растянули время.

Принцип развития образа посредством соединения сходных, но нетождественных, а иногда и трудно сопоставимых смыслов реализуется обычно вне связи с реальным (а в поэзии «балладным») временем. Динамика развертывания образа достигается путем композиции ряда изоморфных структур и выдвиганием доминирующего «синонима». В главе «О потере» Твардовский выстраивает ряд потерь-бед: «потерял боец кiset» — «потерял семью» — «потерял и двор и хату» — «потерял края родные» — потерял шапку-ушанку. Такие семантические параллели как

«беда—проруха» или гримасы судьбы — потеря кисета (или шапки), с одной стороны, и удары судьбы — потеря дома, семьи, родного края, с другой, неуместные или просто невозможные вне поэзии, вызывают представление о беспределности спектра огорчений, бед, страданий, утрат и катастроф и позволяют поэту назвать одну, невозможную потерю:

Но Россию, мать-старуху
Нам терять нельзя никак.

(с. 75).

Антитеза войны и мира раскрывается в «Теркине» не как противопоставление мирного прошлого военному настоящему, но как движение к миру через войну. Сама война не едина, она резко делится на две: смертоносную, враждебную жизни и правую, ради жизни. Метастазы губительной войны поползли «по лицу земли живой», сделали ее рябой от рытвин, рваных ран, рвов, воронок, опалили ее «смертным зноем жаркой битвы», превратили густые луговые травы в зряшные, ничьи; война вспыхала, взрыла деревья и кусты, заволокла мирные поля ядовитым орудейным дымом, изранила леса, завалила землю хламом гильз и касок — и не могла убить природу. Приметы мира проступают сквозь войну:

Отдымился бой вчерашний,
Высох пот, металл простыл.
От окопов пахнет пашней,
Летом мирным и простым.

Фронт. Война. А вечер дивный
По полям пустым идет.

(«Кто стрелял?»)

(с. 90).

Правая война — это хотя и бранный, но труд, работа, дело:

Служба — труд, солдат — не гость.

(От автора)

(с. 87).

И опять война — работа...

(Теркин ранен)

(с. 40).

Рвись до дела — грудь на грудь.
Драка — значит, драка.

(О войне)

(с. 36).

Верный долгу и приказу
Русский труженик — солдат.

(Бой в болоте)

(с. 119).

В одной из самых сильных глав поэмы — в «Переправе» — на примере одного боя раскрывается сущность бесчисленных «святых боев» Великой Отечественной войны.

Первый набросок главы звучал так:

Кому смерть, кому жизнь, кому слава,
На рассвете началась переправа.
Берег тот был как печка, крутой,
И, угрюмый, зубчатый,
Лес чернел высоко над водой,
Лес чужой, непочатый.
А под нами лежал берег правый, —

(с. 243—244).

Эта глава была задумана («надумалась») в декабре 1940 г. во время поездки поэта в Выборг. Если обратиться к реальной ситуации, описанной в начальном варианте, то речь шла о переправе через реку Вуоксу возле железнодорожной станции Кивиниеми. Переправа должна была осуществиться с правого берега (А под нами лежал берег правый) на крутой «как печка» левый берег, где чернел, действительно, чужой, угрюмый, не наш, а вражеский и враждебный, неприступный как крепость зубчатый лес. Однако, создавая «Книгу про бойца», поэт отказался от первоначального размера, и тогда родился неповторимый вздох—возглас:

Переправа, переправа!

И далее — как бы разумеющееся само собой, а потому будто бы необязательное в смысловом отношении, чисто интонационное, ритмическое:

Берег левый, берег правый.

(с. 26).

Конечно, эта строка порождена первой, «напелась» как ее продолжение, слившись с ней созвучием и рифмой (переправа — правый). Но новизна здесь по сравнению с первым наброском не только в форме стиха, но в принципиальной перестройке первообраза, из которого разовьется описание переправы—подвига. Поэт меняет конкретные топографические приметы ситуации (переправа с правого берега Вуоксы на чужой левый) на другие, не привязанные к конкретной местности. Называние берегов (левый, правый, а не западный и восточный или северный и южный) и порядок этих обозначений (левый — правый, а не наоборот) оказываются поэтически необходимыми для структуры образа. Именно бросок на *правый* берег, бой за *правый* берег как за *правое* дело является идейным содержанием подвига, выра-

женного словом переправа, которое в поэтическом словаре «Книги про бойца» означает «бой, кровь, потери, гибельный холод ночи и великое мужество людей, идущих на смерть за Родину». «Берег *правый* как стена» и бой за него, «святой и *правый*», требует нечеловеческих напряжений:

Но вцепился в берег *правый*,
Там остался первый взвод.

(с. 29. Курсив наш,
— Г. С.).

И далее — противопоставление правого берега левому:

И о нем молчат ребята
В боевом родном кругу,
Словно в чем-то виноваты,
Кто на левом берегу.

(с. 29).

Тот, кто еще не на правом берегу, чувствуют себя виноватыми перед теми, кто достиг правого берега, кто «Свое сказали И уже навек *правы*».

Во второй переправе (глава «На Днестре») конкретная топография (движение с левого берега на *правый*) и словесная символика (переправа, *правый*) не противоречат друг другу: реальное движение на Запад сняло поэтическую условность. Правое дело отвоевания родного берега находит живой отклик в природе:

А ребятам берег *правый*
Свесил на воду кусты.

Подплывай, хватай за гриву,
Словно доброго коня.
Передышка под обрывом
И защита от огня.

(с. 193. Курсив наш,
— Г. С.).

Противопоставление правого берега левому усиливается тем, что немцы, оставшиеся на левом берегу, не вправе вступить на свободную землю.

Немцы с левого на *правый*,
Запоздав, держали путь.

Но уже не разминуться,
Теркин строго говорит:
— Пусть на левом в плен сдаются,
Здесь пока прием закрыт.

(с. 194).

Левый и *правый* берег — оба родные, и после пережитой драмы боя нет надобности их противопоставлять;

Переправа, переправа!
Позади уже она.
Берег левый, берег правый —
Все равно, *земля одна.*

(с. 383. Курсив наш,
— Г. С.).

В вариантах главы «На Днепре» есть строки, по-иному рисующие «драму двух берегов»:

За неведомой, студеной
Полосой днепровских вод
Стороною отдаленной
Нам казался берег тот.

И казалось, что прощалась
Навек с матерью родной,
Если замуж выходила
Девка на берег иной. . . .

(с. 377).

Отношение к «тому берегу», как к отдаленной стороне, как к берегу-разлучнику, вероятно, жило в сознании поэта с детских лет, когда обжитой мир «своего берега» отграничивался от неведомого «полосой днепровских вод». Тем более знаменательно усиление творческой воли поэта, преобразившего «берег иной» в «берег правый» и придавшего этой замене символический смысл. Впрочем, вне конкретной житейской ситуации «драма берегов» снимается, как и в случае завершения переправы:

Уходил и я тем летом
От *любимых берегов*
На восток.

(с. 378. Курсив наш,
— Г. С.).

Фронтальная всеобщность патриотического порыва, обыкновенность бойца, про которого написана «Книга», и беспримерность его подвига взяты из жизни, и художественная достоверность этой всеохватывающей мысли возникает не из прямых деклараций, хотя поэт и не боится их:

Прост парень сам собой
Он обыкновенный.
.
Не высок, не то чтоб мал,
Но герой — героем.

(На привале)

(с. 14).

а из ощущения органичности слияния индивидуальных волей и поступков в одну волю и единый порыв. В словесной структуре поэмы эта мысль выражена как взаимозаменяемость «один — все», «все — один», «я — мы», «мы — я».

Бьется Теркин, держит фронт.
На печальном том задворке,
У покинутых дворов
Держит фронт Василий Теркин,
В забытыи глотая кровь.

(Поединок)
(с. 81).

С места бросились в атаку
Сорок душ — одна душа...

(В наступлении)
(с. 149).

Общность судьбы ощущает каждый солдат, его жизнь не делится на мою и твою:

Трижды был я окружен.
.....
Был рассеян я частично,
А частично истреблен...

(На привале)
(с. 45).

Шел наш брат, худой, голодный,
Потерявший связь и часть,
Шел поротно и повзводно,
И компанией свободной,
И один, как перст, подчас.

(Перед боем)
(с. 17).

Фронтальная жизнь уподобляет множество одному человеку, хотя в каждом уживается несколько существ: усталый полк крепко спит, в первом взводе пропал сон, взвод приготовился, пригнулся, первый взвод достает шестом земли, рота голову пригнула, «Дремлет, скорчившись, пехота, Сунув руки в рукава».

Важно, однако, не только то, что единство «я — мы» понимается из общего содержания поэмы, т. е. воспринимается как художественное достижение. Не менее замечательно, что поэт сказал об этом единстве устами Теркина, подчеркивая тем самым ясную и простую, реально осознанную народом мысль об истоках своей непобедимости:

Ты, брат, — это батальон.
Полк. Дивизия. А хочешь —
Фронт. Россия! Наконец,

Я скажу тебе короче
И понятней: ты — боец.

(Бой в болоте)

(с. 122).

Впаянность бойца в людские массивы не лишает его индивидуальности. Вместе с тем типичность образа такого солдата, как Василий Теркин, сделала его героем нашего времени и одним из самых ярких персонажей тех произведений отечественной литературы, в которых действует народ, сам создающий и слагающий свою историю.

К. И. Ровда

МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВО И ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА

Изучение становления и развития «исторически новой социальной и интернациональной общности», заключенной в понятии «советский народ»,¹ во всех ее проявлениях и аспектах — одна из наиболее актуальных задач общественных наук, в том числе науки о литературе, поскольку искусство слова в ряду других искусств является наиболее полным и ярким выражением общности духа и чаяний народов Советского Союза.

В истории мировой литературы литература советских народов выступает как мощная духовная сила, начинающая качественно новый этап в художественном развитии человечества. Раскрыть истинное значение ее вклада в это развитие можно лишь изучая советскую многонациональную литературу как единое целое и как составную и неотъемлемую часть более широкой общности, какую представляет собой мировая художественная культура.²

Мировая литература как общность непостижима без учета промежуточных единств, изучение которых ведет от анализа конкретных фактов национальных литератур к постижению общих закономерностей мирового художественного процесса. Человек не может отразить в своем сознании всю существующую культуру в ее непосредственной цельности, он может лишь вечно приближаться к этому, создавая абстракции, понятия, открывая законы и т. п. Эти абстракции являются могучим средством науч-

¹ Брежнев Л. И. Ленинским курсом. М., 1978, т. 6, с. 626.

² См.: Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.

ного познания культуры и помогают воссоздать истинную картину художественной жизни человечества во всем богатстве и многообразии ее красок и оттенков.³

Понятие общности духовной культуры отдельных народов — категория историческая, изменяющаяся в связи с ходом развития общественно-экономических отношений и с социальным прогрессом. «Чем дальше мы уходим в глубь истории, тем больше стираются признаки отличия между народами одного и того же происхождения».⁴ Но с исчезновением одних признаков, например племенных, в ходе истории могут возникать и возникают другие, новые признаки, присущие народам и группам народов на основе общественно-экономических и государственных интересов. Так возникла общность народов, населяющих нашу страну и общность их национальных литератур, корни которой уходят в далекое прошлое и связаны с историей возникновения и развития русского государства и его культуры, с историей объединения вокруг России на протяжении веков разноплеменных народов в одно государственное целое с последующей борьбой их за свое социальное и национальное освобождение.

В многонациональном государстве огромное значение имеет национальный вопрос. Он возникает не потому, что нации несходны между собой, что различаются по языку, обычаям, традициям и т. д. Сами по себе национальные различия не порождают антагонизма наций. Все дело заключается в социальных отношениях. На раздорах и распрях наций, на рабстве и угнетении народов стоит клеймо эксплуататорского общества. И потому «при капитализме уничтожить национальный (и политический вообще) гнет нельзя. Для этого необходимо уничтожить классы, т. е. ввести социализм».⁵

Это было написано В. И. Лениным до октябрьской революции. Наша социалистическая революция подтвердила истинность ленинских слов. Неразрешимые в прежней, буржуазно-помещичьей России национальные противоречия не только с успехом разрешены в СССР, где уничтожены классы, присущие буржуазному обществу, но и созданы условия для свободного развития всех наций и национальностей и процветания их культур.

Общность духовной жизни разных народов в многонациональном государстве в условиях капитализма нарушается национальными распрями, подогреваемыми эксплуататорскими классами. Она находится в зависимости от тех ограниченных демократических свобод, какие допускает буржуазное государство. Чем беспощаднее подавляют командующие классы господствующих на-

³ См.: Ровда К. И. Славянская общность и проблемы культуры. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973. Доклады советской делегации. М., 1973, с. 267—285.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 16, с. 521.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 22.

ций подчиненные им народы и чем больше натравливают последних друг на друга, тем труднее возникает у угнетенных народов чувство привязанности и любви к их общей родине, тем труднее проявляется взаимное уважение между ними.

Если в борьбе за национальное освобождение в подобном государстве тон в этой борьбе задает не националистическая буржуазия, а трудящиеся, рабочий класс всех наций, борющийся за социализм, то и в условиях капитализма возникает духовное единство демократических слоев всего общества, проявляется чувство взаимного уважения к духовным ценностям друг друга и чувство общегосударственного патриотизма, хотя все это зависит от множества сложных причин и факторов и носит сугубо конкретный характер у каждой нации.

Обильный материал для раздумий над судьбами искусства в многонациональном государстве дает сопоставление старой габсбургской Австрии и царской России. При всем различии у них много сходного. Оба государства возникли еще до формирования крупных европейских наций.

В обоих государствах выделилась одна господствующая нация, угнетавшая другие нации и народности. Но в отличие от России, где консолидация государства носила характер естественно-исторического процесса, образование многонационального австрийского государства имело в силу разных причин характер внешнего соединения не связанных между собой экономических районов. В Австрии «не происходит объединение государства в общий экономический организм с одним центральным пунктом, который бы господствовал над всей его жизнью».⁶ И если территориальное расширение австрийской монархии происходило сравнительно легко, то из факторов, способствовавших в XVI и XVII вв. «возникновению сильной Австрийской монархии, родились противоречия, которые в конце XVIII и в XIX в. сковали дальнейшее развитие Австрии и в конце концов взорвали все здание монархии».⁷

Вся общественная и политическая жизнь Австрии «была застопорена мизерномелкой дракой (даже хуже: сварой, потасовкой) из-за языков», — писал Ленин, отмечая, что в этой общественной и политической жизни «нет факторов, порождающих скачки», т. е. революционные взрывы, «одним из спутников каковых может быть образование национально-самостоятельных государств».⁸ Австрийская же оппортунистическая социал-демократия стремилась в XX в. разрешить национальный вопрос в своей стране без революций и без образования самостоятельных государств угнетенных наций, на почве существующих социальных и политических отношений и провозглашала своей программой по национальному вопросу всего лишь кучую культурно-нацио-

⁶ Каутский К. Национальность нашего времени. СПб., 1905, с. 32.

⁷ Пристер Е. Краткая история Австрии. М., 1952, с. 31.

⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 270.

нальную автономию, которую Ленин называл уточненной формой национализма.

В центре политической борьбы в России был не национальный вопрос, а аграрный. Судьбы нашей родины были связаны с решением социального вопроса, с уничтожением остатков крепостничества и наделением крестьян землей, с демократизацией общественной жизни. В России национальный вопрос выступал не как самостоятельный и решающий, а как часть общего и более важного вопроса демократизации страны и в дальнейшем борьбе за социализм.

Отсюда две разные линии в вопросе развития национальных культур в этих двух многонациональных государствах. Австрийская социал-демократия право угнетенных наций на самоопределение превратила в право на культурную автономию. Русская социал-демократия в лице большевиков отстаивала право угнетенных наций на государственную самостоятельность вплоть до отделения от России и на этой основе провозглашала их право на развитие своей национальной культуры, языка, литературы.

Из разных исторических условий и разных установок австрийской и русской социал-демократий вытекали разные позиции в вопросах национальной культурной и художественной политики. Оставаясь на почве единой немецкой нации и ошибочно считая «общность языка основным первоначальным признаком нации»,⁹ австрийская социал-демократия отстаивает в XX в. мысль о том, что, кроме немецкой, никакие другие нации в Австрийской империи не имеют будущего. Теоретик австрийской социал-демократии К. Каутский писал: «едва ли можно теперь серьезно думать о сохранении чешской нации». «Капитализм развивается быстрее, чем чешская нация, а вследствие этого она будет становиться все в большую и большую зависимость от соседей и прежде всего от немецкой нации». «Всякая попытка воспрепятствовать распространению в Богемии немецкого языка должна в конце концов являться тормозом экономического развития страны. Всякое содействие чешской национальности вряд ли означает теперь содействие экономическому развитию». Немецкий язык, продолжает К. Каутский, всегда «сохранит главное место в Австрии», и те, кто владеет немецким языком, «всегда будут пользоваться в Австрии преимуществом перед другими», и это преимущество «будет вызывать зависть и недовольство других наций», а возможность «такого государственного устройства, которое совершенно устраняло бы борьбу наций за власть в государстве, для Австрии исключена».¹⁰

Сказано ясно и категорично.

⁹ Каутский К. Национализм и интернационализм. — Научная мысль. Рига, 1908, № 1, с. 14.

¹⁰ Каутский К. Национальность нашего времени, с. 39—40.

Жизнь посмеялась над пророчествами социал-демократическо-оракуда. Чешская нация процветает и развивает свою культуру в условиях социализма.

В духе Каутского рассуждали Бауэр и Шпрингер. Об интернационализме, о демократической общности национальных культур у них — ни слова. Австрийская социал-демократия никак не содействовала развитию этой общности ни в политике, ни в искусстве.

И все же демократическая культура в Австрийской империи развивалась вопреки реакционной политике габсбургского режима и оппортунистической политике социал-демократов. Каждая из литератур Австрии, несмотря на националистическую пропаганду буржуазных классов своей нации, может назвать писателей и деятелей искусства, в творчестве которых воплотились некоторые общие демократические идеи. Австрийские поэты Н. Ленау, Альфред Мейснер, Мориц Гартман и многие другие, писавшие на немецком языке, воспевают чешских таборитов, венгерских революционеров и т. д. Великие австрийские музыканты Глюк, Моцарт, Гайдн, Шуберт использовали в своих произведениях славянский музыкальный фольклор. Несмотря на культивируемую и подогреваемую господствующими классами национальную рознь, в культуре разноразличных народов габсбургской Австрии можно обнаружить черты общности. Но у этой общности не было будущности, как не было будущности у Австрийской империи как многонационального государства.

По-иному развивались взаимоотношения между различными народами в России, где издавна существовала сильная демократическая традиция. Иную позицию в области культурной политики занимали русские марксисты. Находя концепцию культурно-национальной автономии, развращающей и разделяющей рабочий класс, состоящий из представителей разных наций, В. И. Ленин выдвигал принцип «самого полного равноправия наций и языков вплоть до отрицания надобности в государственном языке» и вместе с тем отстаивал «наибольшее сближение наций», призывал к единству рабочих разных наций в борьбе с *«национализмом всякой национальной буржуазии»*.¹¹ «Никаких привилегий ни одной нации, ни одному языку»,¹² — писал Ленин.

Ленин придавал огромное значение русскому языку как средству общения. Но, разъяснял он, этот язык не должен навязываться угнетенным национальностям насильно. И если «отпадут всякие привилегии, если прекратится навязывание одного из языков», то русский язык, прогрессивное значение которого бесспорно «для тьмы мелких и отсталых наций», будут изучать добровольно и более охотно. «Как вы не хотите понять той *психологии*, — писал Ленин Шаумяну, — которая особенно важна в национальном вопросе и которая при малейшем принуждении

¹¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 146.

¹² Там же, т. 24, с. 391.

поганит, пакостит, сводит на нет бесспорное прогрессивное значение централизации, больших государств, единого языка?»¹³ «За **государственный** язык стоять позорно. Это полицейщина. Но *проповедовать* мелким нациям русский язык — тут нет ни тени полицейщины».¹⁴

Исторически обе империи — Россия и Австрия — рухнули. В России произошла пролетарская революция, подготовленная всем ходом национально-освободительного движения. Русские рабочие, руководимые коммунистами, одолели в гражданской войне силы внутренней и внешней контрреволюции и сохранили многонациональное государство, преобразовав его в свободный союз равноправных социалистических республик. В октябре 1918 г. другие народы, составляющие Австрийскую империю, вышли из нее и образовали свои собственные государства. Сама Австрия стала небольшим государством в границах 1526 г.

В первом случае победило единство демократических сил всех народов, населявших прежнюю территорию России, и эта победа явилась предпосылкой будущей исторической общности, которая возникла в результате победы социализма и привела к расцвету многонационального советского искусства в нашей стране. Во втором случае победили центробежные тенденции, и многонациональное государство распалось, причем национальный антагонизм между нациями, обретшими самостоятельность на развалинах габсбургской империи, не прекратился, и литература и искусство продолжали развиваться в условиях острой классовой и межнациональной борьбы.

В. И. Ленин отмечал, что «вся хозяйственная, политическая и духовная жизнь человечества все более интернационализируется уже при капитализме. Социализм целиком интернационализирует ее».¹⁵ Это в особенности характерно для многонациональных государств, в которых трудящиеся сообща борются за демократию и свободу, за социализм, как это было в России.

В Австрии исторические условия складывались так, что общность духовной культуры населявших ее народов развивалась с большими трудностями. Славяне, например, отстаивали идею славянской взаимности, основываясь на племенной общности в прошлом. Идея славянского единства в период формирования буржуазных наций заметно влияла на развитие искусства у славян, в особенности на искусство слова. Причем эта идея оказывала не только полезное, но и отрицательное воздействие на развитие искусства; утверждая «общеславянскую национальность», она отвлекала деятелей культуры от конкретных явлений национальной и социальной жизни.¹⁶

¹³ Там же, т. 48, с. 234.

¹⁴ Там же, с. 302.

¹⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 318.

¹⁶ Ровда К. И. Славянская общность и проблемы литературы. — В кн.: Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973, с. 244—246.

В Австрии проводилась политика онемечивания всех угнетенных наций, в России — политика обрусения.¹⁷ Несмотря на это, в российском государстве общность в развитии художественной культуры проявлялась интенсивнее, чем в Австрии, и еще в до-революционном прошлом стала прочной традицией. Нельзя не согласиться с С. М. Шаховским, который пишет: «Народы жили на огромном расстоянии друг от друга; их история, культура, традиции складывались во многом различно и своеобразно. Но как тут много общего, подобного, взаимосвязанного. . . Взаимные влияния и общность намного усилились в эпоху, когда народы стали жить в едином государственном и экономическом объединении, под воздействием передового общественного движения в России. Освободительное движение в России на всех трех этапах формировало передовую мысль народов всей страны, определяло содержание всех национальных литератур»¹⁸ в русском многонациональном государстве.

Эта великолепная традиция получила широкое и полное развитие в условиях социализма, когда она стала государственной политикой, когда культурная близость всех народов стала законом и мерой их общего развития. «В России, — писал М. Горький, — совершается то, чего никогда и нигде не было, — русский рабочий народ действительно объединяет всех иноплеменных людей в одном великом деле — в творчестве новых форм жизни. Все племена Союза Советов получили право свободно говорить своим языком, свободно работать для развития своих способностей. Идет процесс взаимного обмена свойств и качеств, создается тип нового человека. Россия дает миру великий урок, показывая, как надо соединять разнородное — в единое по духу и цели».¹⁹

Советская художественная культура представляет собой сплав национальных культур. Это не механическое соединение, а живой организм. Многонациональная советская культура формируется и развивается на основе тесного межнационального общения в условиях братских взаимоотношений, в процессе взаимообогащения всех национальных социалистических культур. Она составляет прообраз и ядро будущей мировой художественной культуры. Многонациональное государство в России складывалось органически, и демократическая культура разных наций, взаимодействуя и взаимообогащаясь, подготовила хорошую почву для расцвета в будущем художественной культуры социалистических наций.

Перед нашим литературоведением стоят огромные задачи, какие никогда не стояли прежде перед наукой. Советский народ

¹⁷ См.: Белодед И. К. Ленинская теория национально-языкового строительства в социалистическом обществе. М., 1972, с. 15.

¹⁸ История советской многонациональной литературы. М., 1970, т. 1, с. 63.

¹⁹ М. Горький и Сибирь. Письма и воспоминания. Новосибирск, 1961, с. 165—166.

обладает таким духовным богатством, которое не поддается обзору. У нас есть уже немало трудов по истории национальных литератур, в том числе по вопросам взаимодействия национальных литератур. Эти труды дали возможность создать синтетическую историю советской многонациональной литературы. Опыт ее создания показывает, каким трудным является дело обобщения многонационального литературного опыта. При всех его достоинствах труд этот все-таки представляет совокупность исторических очерков разных литератур, в то время как обобщающие очерки даны лишь как вступительные статьи к отдельным томам. О том, насколько трудна эта работа, свидетельствуют курсы литературы народов СССР, читаемые в наших вузах. Они не могут представлять собой курсы лекций по отдельным национальным литературам даже в важнейших моментах. Нам нужно синтезировать, изучать то общее, чем характеризуются наши национальные литературы. Нам нужна теоретическая история многонациональной советской литературы.

В нашем литературоведении еще мало обобщающих трудов по типологии межнациональных стилевых направлений, мало трудов по жанрам, почти нет зональных, региональных историй советских национальных литератур. При изучении типологии национальных литератур нашей страны мы недостаточно учитываем единство исторических судеб наших литератур, которые — каждая по-своему — решают единые исторические задачи и тем самым, пишет Л. Тимофеев, обнаруживают «единство эстетических целей, родство изображаемых характеров, сходство основных конфликтов и общность художественного языка в самом широком смысле слова».²⁰

Помимо такой общности, как советская литература, существуют и другие. Могут изучаться и изучаются группы литератур, близкие по языку (тюркоязычные, славянские и т. п.), литература социалистических стран, социалистическая литература различных регионов в капиталистических странах и т. д. и т. п. Но, кажется, нет для советских литературоведов более важной и актуальной задачи, как изучение советской литературы в многонациональном аспекте.

Самой трудной стороной дела тут являются неподдающиеся по охвату обилие материала и многоязычие литератур. Никто не в состоянии практически изучать все советские литературы на языке оригинала. И даже по переводам трудно овладеть множеством фактического материала. Тут нужны общие усилия и нужна новая методика.

Переводческая деятельность приняла у нас небывалые размеры. В идеале формой бытия советской многонациональной литературы должен быть перевод лучших произведений всех со-

²⁰ История советской многонациональной литературы, т. 1, с. 23.

ветских наций на каждый из национальных языков. Это титаническая работа, практически пока неодолимая.

И тут приходит на помощь могучий русский язык, играющий в сближении народов огромную роль. Русский язык является испытанным и верным средством межнационального общения и сотрудничества, он стал вторым родным языком народов СССР.²¹ И потому первоочередная задача состоит в том, чтобы всё действительно ценное, изданное на семидесяти пяти языках наших народов, обязательно переводилось на русский язык.

Жизнь стремительно идет вперед и выдвигает перед нами множество новых и сложных проблем, от решения которых не вправе уклоняться советская наука и литература.

Ю. Д. Левин

К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДНОЙ МНОЖЕСТВЕННОСТИ

Рассматривая значение межлитературных связей, А. С. Бушмин отмечает: «Ищут в другой литературе и берут из нее прежде всего то, чего нет у себя».¹ Можно добавить, что основной формой такого освоения инациональных литературных ценностей служит художественный перевод, т. е. вид литературного творчества, посредством которого произведение, созданное на одном языке, воссоздается средствами другого языка. Переводное произведение — явление вторичное: оно отражает не действительность как таковую в том или ином ракурсе, преломлении и т. п., а отражение этой действительности, уже преломленной в творческом сознании автора. При этом, каковы бы ни были субъективные намерения переводчика, как бы точно ни стремился он передать оригинал, он неизбежно вступает в отношении сотворчества с переводимым автором. Перевод носит отпечаток *его* творческой личности, сложившейся в иных национальных, а нередко и исторических условиях, личности, чьи общественные и эстетические воззрения в той или иной мере отличны от авторских. Индивидуализация переводного произведения создает возможность возникновения другого перевода, представляющего собою новое, иное прочтение оригинала. Если для оригинального произведения сосуществование различных его редакций — явление крайне редкое и исключительное

²¹ Рашидов Ш. Могучее средство единения советских народов. — Коммунист, 1979, № 13, с. 10.

¹ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975, с. 49.

(таким редким примером в русской литературе могут служить две редакции романа Андрея Белого «Петербург» — 1913—1914 и 1922 гг.), то сосуществование нескольких переводов одного иноязычного произведения, вызывающего читательский (а также и зрительский — для драматургии) интерес, — явление частое и обычное. «На каждом языке может существовать (по крайней мере теоретически) любое количество переводов одного и того же произведения, каждый из которых вправе претендовать на самостоятельное художественное значение».²

Само это явление, которое мы назвали «переводной множественностью» (признавая всю условность термина), очевидно и не нуждается в особых доказательствах. Важнее, на наш взгляд, установить его разновидности и причины, их вызывающие. Некоторые соображения по этому вопросу, не претендующие, разумеется, на полное его освещение, мы постараемся изложить ниже.

Чаще и больше всего множественность проявляется в переводах стихотворных произведений, и причина этого ясна. Большая обобщенность поэтических образов по сравнению с прозаическими, напряженная сжатость мысли и эмоции, отражающаяся в языке, организующее значение размера и рифмы, повышенная роль эвфонии и т. д., — весь этот сложный идейно-эстетический комплекс не может быть прямо пересоздан средствами другого языка. Вызываемые поисками адекватности отклонения, неизбежные во всех видах художественного перевода, в стихотворном переводе умножаются во много раз, и соответственно значительно ярче и отчетливее проявляется индивидуальность переводчика. Поэтому один стихотворный перевод нимало не препятствует появлению следующих, воплощающих новый опыт пересоздания оригинала. Поэтому буквально десятками исчисляются русские переводы таких популярных в свое время стихотворений, как «Песня Миньоны» Гете, «Лорелея» Гейне, «Ворон» Эдгара По или «Осенняя песнь» Верлена.

Уже в самом раннем, по-видимому, на русском языке, издании, где стихи одного иностранного поэта были представлены разными переводчиками, — в сборниках «Лирические стихотворения Шиллера в переводах русских поэтов» (т. 1, 2, СПб., 1857) — редактор Н. В. Гербель помещал нередко от двух до пяти разных переводов одного стихотворения, стремясь тем самым «представить, по мере возможности, в полнейшей передаче творения избранного поэта». «Каждому, — замечал он, — предстоит самому сделать выбор согласно с указанием собственного вкуса».³ Подобная практика встречается и поныне (с той

² То пер П. М. Перевод художественный. — Краткая литературная энциклопедия. М., 1968, т. 5, с. 658.

³ Гербель Н. Предисловие. — В кн.: Лирические стихотворения Шиллера в переводах русских поэтов. СПб., 1857, т. 1, с. VIII.

лишь разницей, что в основном тексте помещают один, обычно новый перевод, а остальные. — в примечаниях).

Не редкость случаи, когда один переводчик обращается к уже переведившимся им стихотворениям и создает не следующую редакцию, но новый вариант, имеющий самостоятельное значение. Общеизвестны, например, созданные В. А. Жуковским два перевода баллады Г. А. Бюргера «Lenore» — «Людмила» (1808) и «Ленора» (1831), или два его «Сельских кладбища» (1802 и 1839), воссоздающих «Elegy written in a country churchyard» Томаса Грея. Показательно, что русский поэт включал все эти переводы в собрание своих стихотворений как самостоятельные произведения. Для упомянутого гербелевского издания Шиллера М. Л. Михайлов не только создал ряд новых редакций стихотворений, которые переводил раньше («Беспредельность», «Колумб», «Друг и враг» и др.), но и, опубликовав во 2-м томе «Истукан в Саисе», — перевод стихотворения «Das verschleierte Bild von Sais», выполненный свободным белым стихом, в следующем году поместил в приложении к 4-му тому (содержавшему драматические произведения) совершенно новый перевод «Истукан Изиды», написанный александрийским стихом.⁴

Федор Сологуб по нескольку раз переводил одни и те же стихотворения Верлена. В первом издании его переводов 5 из 37 стихотворений французского поэта были представлены в двух и трех вариантах, а во втором издании, содержавшем переводы 53 стихотворений, в приложении печатались 22 старых перевода 16 стихотворений.⁵ Примечателен отклик поэта и переводчика Ю. Н. Верховского, который писал после выхода в свет первого издания: «Особенно поучительны переводы, дающие в двух или трех вариантах одну и ту же пьесу. Иногда несколько вариантов и художественно равноценны и одинаково нужны: черта, случайно ослабленная в одном, оттеняется другим».⁶

Переводная множественность, сосредоточенная в узких временных пределах, может проявляться и по отношению к литературным формам несравненно большего масштаба, чем лирическое стихотворение. Только в 1963—1964 гг. вышли в свет три английских перевода «Евгения Онегина» — Уолтера Арндта, Юджина Кейдена и Владимира Набокова.⁷ Не прошло и полу-

⁴ Драматические сочинения Шиллера в переводах русских писателей. СПб., 1858, т. 4, с. 328—331.

⁵ См.: Верлен Поль. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб., 1908; То же. 2-е изд., испр. и доп. Пг.; М., 1923.

⁶ Речь, 1908, 29 февраля.

⁷ Pushkin A. S. Eugene Onegin. A novel in verse. A new translation in the Onegin stanza with an introduction and notes by Walter Arndt. New York, 1963; Pushkin A. Eugene Onegin. A novel in verse. Translated from the Russian by Eugene M. Kayden. Ohio, 1964; Pushkin A. Eugene Onegin. A novel in verse. Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov. New York, 1964.

гора десятка лет, как появился еще один перевод — Чарльза Джонстона.⁸ Даже такие монументальные произведения, как многотомные романы, могут переводиться одновременно двумя-тремя переводчиками. Так, например, на рубеже 1840—1850-х гг., когда Диккенс уже завоевал русского читателя, в России печатались по два перевода его романов: «Домби и сын», «Холодный дом», «Тяжелые времена», а «Давид Кошперфильд» вышел сразу в трех переводах.⁹ Тогда же в «Современнике» и «Отечественных записках» одновременно публиковались два перевода романа Теккерея «Vanity Fair» — «Ярмарка тщеславия» и «Базар житейской суеты», что повлекло за собою полемику в печати, подогреваемую журнальной конкуренцией.¹⁰

С историко-литературной точки зрения, однако, интерес представляет не столько появление в коротком хронологическом промежутке нескольких переводов одного иноязычного произведения, как их одновременное активное сосуществование — следствие того, что они удовлетворяют запросы разных общественно-культурных групп. Любопытное свидетельство такого рода содержится в романе Б. М. Маркевича «Четверть века назад» (1878), где в первой части рассказывается о любительском спектакле «Гамлета», разыгранном в княжеском поместье 1840-х гг. Спектакль ставится по переводу Н. А. Полевого (1837), который, упростив трагедию Шекспира, сделал ее широко доступной. Но герой романа Гундууров, духовно возвышающийся над остальными исполнителями, играет заглавную роль по более совершенному и поэтичному переводу А. И. Кронеберга (1844). А старый педант, смотритель училища, читает перед спектаклем «Гамлета» в точном, но страдающем буквализмами переводе М. П. Вроженко. Маркевич (каковы бы ни были его идейные установки, чуждые нам) верно подметил, что одновременно существовавшие переводы по-разному представляли публике Гамлета, отвечали на разные запросы русской духовной жизни.

До сих пор мы касались хронологически ограниченной переводной множественности. Но это же явление может осуществляться и на протяжении длительных промежутков времени. Конечно, большая часть литературной продукции умирает со своей эпохой, что отражается и на переводах: произведения, переведившиеся в свое время, в дальнейшем уже не переводятся. Но то, что составляет литературное наследие человечества, живет в веках.

⁸ Pushkin Alexander. Eugene Onegin. Translated by Charles Johnston. London, 1977.

⁹ См.: Фридлендер Ю. В., Катарский И. М. Чарльз Диккенс. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1838—1960. М., 1962, с. 85—92.

¹⁰ См.: Отечественные записки, 1851, т. 77, № 7, отд. VI, с. 32—53; Современник, 1851, т. 28, № 8, отд. V, с. 44—60; Отечественные записки, 1851, т. 78, № 9, отд. VIII, с. 61—81.

В последние годы М. Б. Храпченко выдвинул проблему изменения социально-эстетической функции литературных произведений в процессе их длительного исторического бытия.¹¹ Для произведений, иноязычных по отношению к данной литературе, эта историко-функциональная изменчивость проявляется прежде всего в переводах, которые устаревают несравненно быстрее оригинальных произведений. Конечно, переводиться могут и произведения отечественной литературы, если язык, на котором они созданы, слишком устарел. Так, «Слово о полку Игореве» или «Задонщина» переводятся на современный русский язык, а «Песнь о Нибелунгах» — на современный немецкий. Но в подлиннике читают англичане Шекспира, Мильтона и Филдинга, французы — Монтеня, Мольера и Руссо, немцы — Лессинга и Гете. Между тем, русские читатели наших дней (кроме, быть может, историков литературы) не станут знакомиться с этими авторами по переводам XVIII в. Переводы одних и тех же произведений сменяют друг друга и своими внутренними особенностями и внешней судьбой отражают ту социально-эстетическую функцию, которую выполняет представленное ими произведение в данной стране и в данный исторический момент. М. П. Алексеев еще полвека назад указывал, что «вопрос о том, как переведено, предваряется другим: когда и для кого переведено?»¹²

Ограничимся одним примером. Хорошо известен всевропейский успех, выпавший на долю «Поэм Оссиана» — этих созданных Джеймсом Макферсоном в 1760-е гг. переделок и имитаций древних народных сказаний, — и их роль в преромантическом движении. Написанные ритмизованной английской прозой, переделки выдавались за точный перевод гальских подлинников. В конце 1780—начале 1790-х гг. разные русские литераторы, в том числе и Н. М. Карамзин, пытались переводить на русский язык отдельные поэмы, пока в 1792 г. не вышел полный перевод, выполненный Ермилом Костровым — переводчиком «Илиады».¹³ Костров обратился не к английскому тексту, а к французскому переводу Пьера Летурнера (1777), который несколько сгладил в угоду распространенному вкусу образность Макферсона. Со своей стороны русский переводчик постарался придать «гальским стихотворениям» эпическую возвышенность за счет широкого употребления архаических славянизмов.

«Оссиан» Кострова имел необычайный успех и сделал этого воссозданного Макферсоном легендарного шотландского барда

¹¹ См.: Храпченко М. Б. 1) Время и жизнь литературных произведений. — Вопросы литературы, 1968, № 10, с. 144—170; 2) Внутренние свойства и функция литературных произведений. — В кн.: Контекст-1974. М., 1975, с. 6—41; 3) Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, с. 173—204.

¹² Алексеев М. П. Принципы художественного перевода. Иркутск, 1931, с. 4.

¹³ Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века. Гальские стихотворения, переведены с франц. Е. Костровым. М., 1792, ч. 1, 2.

известным всей читающей России. Находились литераторы, утверждавшие даже: «Перевод Кострова несравненно лучше подлинника».¹⁴ Им увлекались самые различные читатели — от престарелого генералиссимуса А. В. Суворова, которому перевод был посвящен, до юных гимназистов. Отличающий поэмы героический пафос в сочетании с меланхолическим тоном находил живой отклик в сердцах русских людей в пору драматических событий наполеоновских войн; и генералы А. П. Ермолов и А. И. Кутайсов читали костровского «Оссиана» в канун сражения при Бородине.¹⁵

В 1818 г. этот перевод был переиздан, тогда как намерение московского издателя С. И. Селивановского выпустить новый перевод поэм, сделанный прямо с английского, осталось неосуществленным. После появления «Гальских стихотворений» немало русских поэтов, в том числе Н. И. Гнедич, П. А. Катенин, Д. В. Веневитинов, не говоря уже о десятках менее известных имен, стали перелагать Оссиана стихами, причем многие из них опирались непосредственно на костровский текст. К числу последних относился и Пушкин-лицеист, создавший «Кольну» (1814). Перевод Кострова влиял и на раннюю русскую историческую прозу. Ограниченный объем нашей заметки не позволяет более полно охарактеризовать его общественно-литературную роль и судьбу.¹⁶ Отметим лишь, что он не только явился основной базой русского оссианизма, но имел значение и за пределами России: в Чехии на него опирались Вацлав Ганка и Йозеф Линда при создании в оссианическом духе Краледворской и Зеленогорской рукописей.¹⁷

К 1830-м гг. оссианизм в России, как и во всей Европе, отошел в прошлое, и перевод Кострова утратил значение. Новый перевод появился лишь в конце XIX в. и носил совершенно иной характер.¹⁸ Это был филологический труд, предпринятый ученицей А. Н. Веселовского Екатериной Вячеславовной Балобановой (1844—1927), которая специально занималась кельтологией.¹⁹ Перевод ее, точный до буквальности, временами приближается к подстрочнику. Научный его характер подчеркивался открывающим книгу исследованием оссиановского вопроса, предисловиями к поэмам, устанавливавшими их отношение к фольклорной традиции, и примечаниями. «Знакомство с Оссианом

¹⁴ Избранные места из русских сочинений и переводов в прозе. Изд. Николаем Гречем. СПб., 1812, с. 437.

¹⁵ См.: Русский архив, 1885, кн. 3, вып. 10, с. 258.

¹⁶ Подробнее см. в нашей кн.: «Оссиан в русской литературе. Конец XVIII—первая треть XIX века». Л., 1980.

¹⁷ См.: Dolanský Julius. Záhada Ossiana v rukopisech královédvorském a zelenohorském. Praha, 1975.

¹⁸ Поэмы Оссиана Джемса Макферсона. (J. Macpherson. — Poems of Ossian). Исслед., пер. и прим. Е. В. Балобановой. СПб., 1890.

¹⁹ См. о ней: Мазюкевич Т. Памяти Е. В. Балобановой. — Библиотечное обозрение, 1927, кн. 1—2, с. 89—94.

по переводу г-жи Балобановой, — писал рецензент, — доставит не столько эстетическое наслаждение, сколько того особого рода удовольствие, какое испытывается при научных занятиях».²⁰

Было бы, однако, неверным считать, что этот перевод вовсе не имел литературного значения. Не случайно он был частично переиздан в серии «Русская классная библиотека», издававшейся под редакцией А. Н. Чудинова (СПб., 1897). Но поэмы Оссиана воспринимались уже не как живое литературное явление, а как памятник былого, давно ушедшего. Балобанова напомнила о нем. Именно как воспоминания о далеком героическом прошлом, которое чуждо скучной повседневности, звучат стихотворения начала XX в.: «Оссиан» Н. С. Гумилева (1907) и «Я не слышал рассказов Оссиана» О. Э. Мандельштама (1914), явившиеся, возможно, своеобразными откликами на перевод Балобановой.

Нельзя сказать, что в это время в России совсем не было попыток переложить макферсоновские «Поэмы Оссиана» стихами. Одна такая попытка, по крайней мере, нам известна, и ее судьба показательна. Некий Иван Федорович Любичкий (1867—1942), юрист по образованию и литератор-любитель, писавший стихи, поэмы, рассказы, повести, пьесы (из которых однако, ничего не издано), еще в конце 1880-х гг. предпринял, как он выражался, «перевеи поэм Оссиана»,²¹ осуществлявшийся гекзаметром (очевидно, в подражание гомеровскому эпосу). Любичкий опирался на английский текст, но широко использовал переводы — сперва Кострова, а затем и Балобановой. Его труд над «перевеи» растянулся на полвека и был закончен лишь в 1940 г.²² В печати ничего не появилось. Еще в 1920-е гг. Любичкий представил свою работу известному историку литературы А. И. Белецкому, но тот не придал ей серьезного значения и указал, что она может предназначаться лишь «для юношества, для которого не так важна скрупулезность перевода, как передача общего духа произведения».²³

Для нашего времени «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона — существенный памятник литературного прошлого, представляющий интерес и сегодня. Именно в этом качестве задумано их новое издание в известной академической серии «Литературные памятники».²⁴ Хотя в серии иногда переиздаются ста-

²⁰ Книжки Неделю, 1891, № 4, с. 215.

²¹ Любичкий И. Ф. Кое-что из воспоминаний старика, т. 2 (ГПБ, ф. 47, № 2, л. 92).

²² Избранные поэмы Оссиана. (Шотландского барда III—IV в. нашей эры). Пер. И. Ф. Любичкого; Любичкий И. Ф. Поэмы Оссиана, т. 2 (ГПБ, ф. 447, № 25, 26).

²³ Письмо Б. Я. Рудаева к И. Ф. Любичкому от 22 декабря 1928 г. (ГПБ, ф. 447, № 62, л. 1 об.).

²⁴ «Поэмы Оссиана» упоминались уже в перечне «Готовящиеся издания» в кн.: Литературные памятники. Итоги и перспективы серии. М., 1967, с. 61—62.

рые переводы, труд Балобановой при ближайшем рассмотрении оказался непригодным для этого. Созданный в то время, когда искусство русского прозаического перевода еще не сформировалось, он не только содержит немало ошибок (ошибки — дело поправимое), но страдает буквализмом, не выдержан стилистически и совершенно не передает ритмического характера подлинника. Поэтому потребовалось создание нового перевода, который отвечал бы современным требованиям и сочетал научную достоверность с художественными достоинствами, воссоздавая поэтичность макферсоновской прозы.

Формулируя задачи серии «Литературные памятники», Д. С. Лихачев пишет: «Понятие „памятник“ неизбежно связано с прошлым, — нечто, свидетельствующее о прошлом и вместе с тем дорогое для современности. Поэтому одним из критериев отбора произведений... в нашей серии является значение его для современности, для нашего культурного развития... Каждое издание серии „Литературные памятники“ мы стремимся подготовить так, чтобы оно было хотя бы очень небольшим, но „культурным событием“».²⁵ Насколько удовлетворит этому требованию новый перевод «Поэм Оссиана», какими окажутся в современных условиях его социально-эстетическая функция и литературная судьба, покажет будущее.

В. Д. Андреев

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЛИТЕРАТУРЕ

В духовной жизни социалистических стран протекает знаменательный процесс сближения литератур. Реальный ход их развития свидетельствует о многообразии путей и форм такого сближения. Национальный опыт отдельных литератур становится общим достоянием. Явления интеграции, очевидные в научно-технической, экономической и в некоторых иных областях совместной деятельности социалистических стран, специфично преломляются в сфере их духовного общения. «И это должно предостеречь нас от поспешных аналогий, от неосмотрительного перенесения на литературу особенностей научного прогресса», — справедливо пишет А. С. Бушмин.¹

²⁵ Лихачев Д. С. Задачи серии «Литературные памятники». — В кн.: Литературные памятники. Справочник. Сост. Д. В. Ознобишин. М., 1978. с. 17—18.

¹ Бушмин А. С. О специфике прогресса в литературе. — В кн.: О прогрессе в литературе. Л., 1977, с. 14.

Действительно, в сфере литературного общения не наблюдается выравнивания, исчезновения национальной самобытности участвующих в художественном прогрессе явлений. Характер межлитературных взаимодействий в наше время таков, что особенности исторически сложившегося национального художественного мышления не исчезают, а становятся все более активно действующим фактором взаимного обогащения литератур. Это качественно обогащает социалистическую литературу в целом.

Принципиальное теоретическое и методологическое значение приобретает изучение художественного прогресса в условиях современности, в котором участвуют и отдельные национальные литературы, и литературные общности. Среди задач, решаемых сравнительным литературоведением социалистических стран, важнейшей является исследование взаимодействий между национальными традициями и художественным новаторством.² Такие исследования тем более необходимы, что в современных социалистических литературах интенсивно развиваются традиционные и возникают новые связи между названными выше явлениями.

Историко-литературная проблема взаимодействий между национальными традициями и художественным новаторством, иначе говоря проблема преемственности, ныне должна рассматриваться не только в рамках отдельных литератур, но и на уровне складывающейся интернациональной социалистической литературы.

Ниже предпринята попытка проследить за преемственным развитием героико-патриотической проблематики в одной из современных социалистических литератур — болгарской.

Национальная литература Болгарии сформировалась сравнительно недавно — в эпоху Возрождения и освободительной борьбы болгарского народа, — т. е. к середине XIX в. Это сближает ее с литературами Центральной и Восточной Европы. В условиях своего ускоренного развития, при неизбежных и порой разнонаправленных инолитературных влияниях литература Болгарии выработала собственные национальные особенности и среди них — удивительно устойчивую концепцию романтико-героического изображения патриотического подвига, характера борца за освобождение родины.

П. Зарев разработал «теоретико-историческую модель» национального литературного процесса XIX в. Опираясь на категории «национальная судьба», «национальный характер», «национальная поэтика», он устанавливает доминирующие особенности болгарской литературы.³ Среди них названо и «героико-

² См. об этом: Дю р и ш и н Д. Национальное и интернациональное в художественной литературе. — В кн.: Актуальные проблемы сравнительного изучения литератур социалистических стран. М., 1978, с. 29—54.

³ З а р е в П. Панорама на българската литература. В пет тома. София, 1977, т. 2, с. 514—561. См. также в кн.: З а р е в П. Панорама българской литературы. В 2-х т. М., 1976, т. 1, с. 321—353.

трагическое возвеличивание» исторически сложившегося понятийного и художественного комплекса «мать—герой—природа—родина».⁴

В этом комплексе отразилось последовательное формирование героико-романтической концепции подвига. Существенными факторами ее складывания стали фольклорные традиции юнацкого и гайдуцкого героического эпоса, богатый опыт освободительной борьбы просветителей и революционеров в период подготовки и свершения национальной демократической революции, совпавшей, как известно, с освободительной русско-турецкой войной 1877—1878 гг. Народно-песенная традиция героизации личности борца органично вошла в литературное творчество писателей XIX в. Она отмечена преимущественно романтическим осмыслением и изображением подвига, сохранялась в литературе более позднего времени и сохраняется в современной литературе Болгарии. При этом в ней устойчиво повторяется целый ряд элементов национальной поэтики, отличающихся тесной взаимной преемственностью и относительной изменчивостью.

Очертим хотя бы общие контуры эволюции героико-романтической концепции.

У Д. Чинтулова, одного из первых оригинальных поэтов-романтиков, фольклорная традиция величания борца за свободу словно бы полностью заимствована из народных песен. Герой лишен индивидуальных качеств и наделен характерными для народной поэзии атрибутами — он оседлал коня, на поясе у него «тонкая сабля», звуками трубы он призывает «братьев»: «Все к оружию!» («Ветер гудит, Балкан стонет»). Гайдук — борец появляется на фоне обобщенного национального пейзажа, непрерывным элементом которого являются и «Коджа—Балкан» — Стара Планина, и «красна китка» — букет цветов, собранных на горных склонах («Горный букет»). Гайдуцкая борьба опозитивирована в соответствии с фольклорной эпической традицией и в то же время обогащена идеями 1840—50-х гг. о возрождении былого могущества независимых болгарских царств прошлого.

Эти идеи воплощены в обобщенных романтических символах: «лев балканский» (олицетворение могущества царств древности средневековья) противопоставлен «полумесяцу оттоманскому», а «юнак балканский» — это олицетворение героев гайдуцкого героического эпоса. Призывная, лозунговая лексика песен Д. Чинтулова, их маршеобразный ритм выражали романтическое воодушевление современников в канун и во время Крымской войны, которая вселяла надежды на освобождение с помощью «храбрых северных руссов» («Восстань, восстань, юнак балканский»).

⁴ Там же, с. 529—538; с. 335—345.

Современник Д. Чинтулова — Г. Раковский — в эпической поэме «Лесной путник» (1857) воспроизвел конкретный исторический эпизод (поход гайдуцкой дружины по отрогам Стара Планины летом 1854 г.) и при этом тщательно сохранил «правила» романтико-героического обобщения в воссоздании природы, нравов, одежды, оружия, быта гайдуцких дружин. Над конкретным описанием господствует романтическое воодушевление автора — патриота и революционера. Нерасчлененные у Д. Чинтулова романтические символы в поэме Г. Раковского детализированы. Буйство вешних потоков, цветение трав и кустов, величие горных массивов и т. д., — весь национальный пейзаж раскрывается в конкретной и в то же время обобщенно-величественной панораме родины, становится соучастником одиссей гайдуцких отрядов, органической средой их бытования. Это усиливает контраст изображения рабского положения народа под игом османских угнетателей. Взгляд художника неизменно поднимается от наблюдения «юдоли земной» к созерцанию горных круч и заснеженных вершин, над которыми вольно и гордо реют и «сизый сокол, юначная птица», и «горный орел со своею орлицей». Реалии обретают обобщенно-романтический смысл, становятся символом могучего покровительства вечных сил природы отважным борцам за народную свободу: матери нячат будущих героев «на росных травах», «ясное звездное небо» служит им покрывалом, «ветер нагорный» крепит их тела, «месяц ясный» освещает лесные тропы и т. д. Г. Раковский органично объединяет идеалы героических народных песен и идеи своей формирующейся революционно-демократической программы. Апофеоз этого слияния — в строфах, поднимающихся до величественного обобщения:

Жизнь — словно сущая росная влага,
что появляется в утренний час.
Под солнца лучом она исчезает,
в марево полдня она пропадает.

Лишь добродетель каждая наша
на память другим остается по смерти.
Живым пребывает защитник отечества
Памятник люди ему воздвигают.⁵

Спустя почти два десятилетия великий поэт и революционер Болгарии Х. Ботев написал знаменитую балладу «Хаджи Димитр» (1873). В ней создан редкостной художественной силы романтико-героический синтез фольклорного и литературного образотворчества предыдущего времени. Традиционный образ Балканских гор, природы, реальных и мифологических существ (сокол, орел, волк, самодивы — лесные феи) — все это стало органическим компонентом романтического комплекса «ро-

⁵ Раковски Г. Горски пътник. София, 1958, с. 146. Пер. В. Андреева.

дина—герой—народ». Над величественной панорамой родной земли, обозреваемой с горных высот, вознесен — словно на монументальный пьедестал — революционер, легендарный Хаджи Димитр. Его предсмертный час стал вечным. В образе-символе синтезирована героическая и трагическая судьба многих поколений национальных героев. Исторически конкретное спаялось с поэзией народного предания о бессмертии гайдуцкого воеводы, о вечности и неодолимости борьбы за свободу. Образ непокорной страны дополнен романтической метафорой грядущей революции:

Наставет вечер — при лунном свете
Усеют звезды весь свод небесный.
В дубравах темных повеет ветер —
Гремят Балканы гайдуцкой песней!⁶

Горные твердыни, высокая точка наблюдения родины — «края рабства», слияние природных стихий и страстей человеческих, метафора бури — грозного мятежа, этика благородного подвига, преодолевающего физическую смерть, — таковы «опорные точки» нерасторжимого комплекса национальной поэтики, сложившегося в канун и во время грандиозных событий освобождения Болгарии.

Энергия романтического художественного мышления оказалась настолько мощной, что и в последней трети XIX в., когда реализм стал господствующим направлением, и на рубеже столетий, когда возникли модернистско-индивидуалистические течения, романтико-героическая концепция изображения подвига продолжает сохраняться в болгарской литературе, оказывая заметное влияние на мировосприятие и поэтику писателей нового времени. Традиция получает порой иные, не во всем схожие с прежними, формы преемственности. Здесь наблюдается общелитературная закономерность: «традиции предыдущего этапа, растворяясь в новом до утраты конкретных очертаний, исчезают как вещественный факт, продолжая действовать как фактор».⁷

В 1880—1900 гг. героико-эпическое осмысление недавних событий гражданской истории присуще и поэзии, и прозе. Достаточно назвать роман И. Вазова «Под игом» (1899—1890), его же поэмы, например, «Громада» (1879), и его же эпический цикл «Эпопея забытых» (1881—1884), мемуарные «Записки о болгарских восстаниях» (1884—1892) З. Стоянова, другие сочинения современников. Пиетет к национально-освободительной борьбе недавнего прошлого преломился и в эпических произведениях зачинателей субъективно-индивидуалистических течений. Среди таких писателей назовем П. Яворова, символистские начинания которого сосуществовали с героико-романтической традицией

⁶ Ботев Христо. Избранное. М., 1976, с. 48.

⁷ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975, с. 136.

прошлого века. («Гайдуцкие мечтания», «Гайдуцкие песни», 1903).

У П. П. Славейкова тоже видны следы героической романтики в воспроизведении им национально-освободительной борьбы, нередки и прямые романтические аналогии в его образной системе. Таковы, например, «эпические песни» «Поэт» (1903), «После Старозагорского боя» (1894), «Самоубийца» (1899), «О ста двадцати» (1897). В поэме «Кровавая песня» появляется образ Балканских гор — «задумчивых Балкан», хранителя вечной памяти о трагедии и героике былого — и о «росистых полянах», и об орлах, и о воронах, и о волке, и о целебных травах, которыми врачуют жгучие раны юнаков, и т. д. Так же, как у его предшественников, в поэме Славейкова с высоты горных круч обозревается вся родина, и осмысление народной трагедии не замыкается на изображении страданий. Балканы слышат «и звон мечей»:

Дружины без числа на битву мчатся там,
и мы спешим туда, к тем дорогим местам,
где наши братья ждут — народные герои,
чтоб для отечества пожертвовать собою!⁸

Возникает в поэме и традиционный же «ботевский» мотив — гимн «ночных балканских гор»:

Балканами давно та песня начата...
Луной озарена вершин их красота,
Плывущим сонмом звезд усыпан свод небесный.⁹

В эстетике наиболее последовательных символистов, нередко порывавших с демократическими традициями литературы XIX в., романтико-героическая концепция подвига трансформировалась, но в принципе сохранялось. При этом функциональное назначение изменялось, и внимание художников сосредоточивалось на изображении нравственных страданий героев. Такова, например, трансформация традиционно легендарного образа народных героических песен о воеводе Страхиле в драме П. Тодорова «Страхил — страшный гайдук» (1903): отважный борец за свободу у П. Тодорова изображен в свой последний звездный час — плененным, в ночь накануне казни, раздираемый душевными противоречиями, горюющий о своей незадачливой судьбе. У Т. Траянова (баллада «Смерть среди равнины», 1921) раненый гайдук (в отличие от традиции) лежит не на балканских высотах, а в низине, он безымянен, «одинок и неподвижен», из ран его струится кровь, и среди «горестной шири» голос его никем не услышан, и над ним «не бдят русалки», не «плачут ноч-

⁸ Славейков Пенчо, Яворов Пейо, Дебелянов Димчо. Избранное. М., 1979, с. 10—109.

⁹ Там же, с. 106.

ные совы», не всходит «печально-белая луна», в глазах его отражаются лишь падающие звезды, и он тщетно призывает ночные ветры навевать «землю священную воинственных отцов» на его измученное тело.¹⁰ Такое же угасание героической концепции и в стихотворении Т. Траянова «Лунная баллада», где, однако, высказана надежда на «грядущие дни», когда явится «нетленное пламя небесного меча», и его не сможет затмить никакая буря.¹¹

В литературе XX в. героико-романтическая концепция и сохраняется, и трансформируется. В творчестве пролетарских революционных писателей, у создателей так называемой «сентябрьской» антифашистской литературы патетика изображения революционного подвига обусловлена особым восприятием общественно-политических событий послевоенных лет. У Х. Смирненского прославление революционного дела борцов-коммунистов отмечено характерными чертами революционной романтики. Д. Ф. Марков прослеживает, каким образом тема мировой социалистической революции воплощалась в романтизме нового качества, какими путями «революционный романтизм перерастал в реализм», как складывалась новая концепция действительности и человека.¹²

Обновленные формы романтико-героического обобщения возникли словно бы независимо от поэтики прошлого. Национальные реалии как бы размывались в интернационально-революционной метафоричности с ее космически-планетарными измерениями и гиперболистическими масштабами. Герой Х. Смирненского воплощает в себе и опыт поколений национальных революционеров и опыт интернациональной революционной борьбы во главе с гигантом новых времен — «Русским Прометеем» («Русский Прометей»). В стихотворении «Раб» создан реальный образ и одновременно романтический символ героя современности — он возвышается над всем миром, встает «вровень с горами, с вершинами снежными». Такому под силу могучие стихии природы — «вихри снежные степные», и «смерчи огневые», и молния — меч его, а солнце — щит («Северный Спартак»).

В поэме Г. Милева «Сентябрь» (1923) в свойственной поэту фрагментарной изобразительной манере появляется «темный контур Балкан» (сцена казни легендарного попа Андрея); на грандиозном фоне гор тем более величествен и монументален — «как огромный утес» — революционер, словно бы изваянный из гранита памятник. Его «огненный взор устремлен на вершины гор» — поверх палатей.¹³

¹⁰ Траянов Т. Избранные произведения София, 1966, с. 170—171.

¹¹ Там же, с. 172—173.

¹² Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978, с. 155, 166, 172.

¹³ Смирненский Христо, Милев Гео, Вапцаров Никола. Избранное. М., 1976, с. 165.

Фольклорные героические образы возникают в поэзии Н. Фурнаджиева (сборник «Весенний ветер», поэма «Свадьба»).¹⁴ Обращает на себя внимание необычайно сильное одухотворение поэтом природных стихий. Такова, в частности, метафора ветра-революции, от гула которого лирическому герою «и страшно, и весело». У А. Каралийчева (сборник рассказов «Рождь», 1925) тоже видны использование фольклорной традиции и преемственность с традицией литературной (например, схватка героя со столбавым чудищем; путешествие в «черную землю» погибших повстанцев для того, чтобы живой водой утолить их горючие раны; мечты о богатырском коне, на котором возможно мчаться над всей родной землей, и т. д.). Примечательна и фантастическая картина звездной полуночи с непременным гулом мятежного ветра, под покровом которой к нетленным телам погибших революционеров являются их товарищи, чтобы облегчить их страдания от смертельных ран.¹⁵

В таких случаях заново оживает и обновляется героико-романтическое величание патриотического, общенародного подвига, возникают, исполняя обновленную эстетическую функцию, традиционные элементы поэтики (богатырский конь, звездная ночь, мятежный гул ветра в лесах, фантастические существа, одухотворение природных стихий, сострадающих народным героям).

Романтико-героическая концепция подвига по-своему воплощалась и в творчестве художников критического реализма. «Легенды Старой Планины» (1927) Й. Йовкова опираются на фольклорно-литературные традиции монументального изображения народного героя. Высокая трагика и высокая романтика изображения гайдуцкой эпопеи прошлого отличаются характерными приметам — возвышенной точкой наблюдения, откуда раскрывается панорамный обзор родины с ее долинами и нивами, горными цепями и т. д., романтической символикой в трактовке легендарных народных героев, лейтмотивом Балканских гор с их буйными травами, среди которых желтым огнем горят цветки иглики-первоцвета — «словно зажженные свечи» возле алтаря отечества.

У. С. Загорчинова (исторический роман «День последний», (1931—1934) легендарный гайдуцкий предводитель Момчил уподоблен фольклорным героям-богатырям. Его описание снабжено характерными атрибутами романтической символики (могучая, крижистая фигура и взгляд ястребиный). Он думает думу о судьбах народа и родины, находясь на высокой скале, и над ним безбоязненно парит вольный орел, а в кронах горных лесов не-

¹⁴ Подробнее см. в кн.: Цанев Г. Страницы от историята на българската литература. В 4 тома. София, 1973, т. 3, с. 400—407.

¹⁵ Подробнее см. в кн.: Андреев В. Д. Проблемы реализма в болгарской литературе XX в. Изд-во Ленингр. ун-та, 1977, с. 101—104.

умолчно гудит ветер мятежа. В исторической повести Л. Стоянова «Мехмед Синап» (1936) народный заступник свой боевой лагерь устраивает тоже на возвышенном месте, открытом всем ветрам, под облаками, откуда видна вся родина. Сцена героической гибели Мехмеда Синапа (как и сцена гибели Момчила у С. Загорчинова) отмечена характерной романтической символикой. Такие герои монументальны, они уходят в бессмертие, в память народа, в легенды. Как у Г. Раковского и как у Х. Ботева — «Кто в грозной битве пал за свободу, — не умирает!»

В творчестве писателей-коммунистов 1930-х гг. героико-романтическая концепция подвига прочно опиралась на их революционную идеологию (Х. Радевский, М. Исаев, Н. Хрелков, Н. Вапцаров и др.). У Н. Вапцарова, например, преодоление смерти жизнью трактуется и по-ботевски, и по-горьковски. И одно не исключает другого. Таковы стихотворения «Вера», «Песня о человеке», «Ботев», «Горький», «Предсмертное» и др.

В поэзии Н. Вапцарова нередко восприятие элементов традиционной поэтики. Таковы окутанные «серыми туманами» вершины гор, над которыми парят орлы («Родина»), и «весенний ветер», несущийся над родной землей, и «люстры звезд» («Земля», «Песня»). Как непосредственный отклик на гайдуцкую борьбу прошлого написаны стихотворения «Гайдуцкая», «Песня» «Притаился враг...») и др. Традиционное воспринято, и оно наполнено предвосхищением нового — начала партизанской борьбы в годы антифашистского Сопротивления.

В. И. Злыднев показывает, как сохранялась и обновлялась национальная героика в этот период.¹⁶ В годы Сопротивления обращение к героике прошлого стало острой необходимостью. В творчестве писателей, в партизанских народных песнях с обновленной силой зазвучали строки о гайдуках и их легендарных предводителях, о ночных тропах, о широких и зеленых долинах и о грохоте бури в лесах под звездами балканскими. Напомним хотя бы популярную песню «Хей, поле широкое, хей, Балкан родной ты наш...»

В современной литературе Болгарии героико-романтическое изображение подвига получило дальнейшее развитие. Оно опирается на художественный опыт прошлого, на единство коммунистических идеалов национальных писателей, на интернациональную общность художественной культуры стран социализма. Уже в первые годы после народной революции романтическое изображение партизан, подпольщиков-революционеров, простых людей из народа было широко и многообразно представлено в поэзии, прозе, драматургии, публицистике. Эта закономерность сохраня-

¹⁶ Злыднев В. И. «Мятежный гимн поют Балканы...» (О литературе Сопротивления в Болгарии). — В кн.: Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. М., 1972, с. 406—433.

ется и поныне. Она нуждается в специальном исследовании. Накопилось значительное количество различных материалов — художественных, публицистических, критических. Они еще не получили целостного, концептуального изучения.

За последние годы участились попытки осмыслить вопрос о преемственности традиций прошлого современным литературным процессом, в котором происходят значительные, подлинно новаторские изменения. Перечень таких попыток занял бы много места. Сошлемся лишь на некоторые.¹⁷

Осмысление прогресса в развитии современной национальной литературы важно и необходимо — как составная часть более общей теоретической и методологической проблемы. Конкретно историческое исследование самобытных процессов художественного мышления, внимательный и бережный анализ специфически национального опыта позволяют глубже и точнее понять, как и в каких формах национально особенное функционирует в современных литературах, что истинно оригинальное привносят они в общее достояние культурной социалистической общности, какими сторонами своей национальной проблематики соприкасается и со сходными и с несходными явлениями и процессами в других национальных литературах.

А. С. Кишкин

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЧЕШСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В истории зарождения, становления и развития каждой национальной литературы может быть выделено две фазы: протонациональная, когда отличительные признаки той или иной словесности длительное время как бы вызревают и, накапливаясь постепенно, складываются в некую целостность, и особенно национальная, начало которой хронологически совпадает со временем становления капиталистических отноше-

¹⁷ С кръвта си ноците тревожим. София, 1969. Константинова Е. Съвременност и историческо мислене. — В кн.: Наблюдения над литературното развитие. София, 1977, с. 127—155; Каранфилов Е. Минало и съвременност. София, 1972; Еленков К. От «Жив е той...» до «Жив съм». — Литературен фронт, № 46, 11 ноември 1976 г.; Зарев П. Панаорама на българската литература, т. 5, с. 93—98, 633—636; Хаджикосев С. Революция и поезия. — Пламък, 1978, № 9, с. 124—127; Спасов И. Богатство и разнообразие на един мотив. — Пламък, 1979, № 10, с. 140—147.

ний, т. е. с эпохой формирования нации, образования качественно новой человеческой общности с присущей ей особой системой взаимосвязей и своей, отличной от других, культурой. Каждая из этих исторически последовательных фаз литературного развития характеризуется своими общими и специфическими чертами.

Попытаемся рассмотреть некоторые особенности становления чешской национальной художественной литературы, проследить определенную последовательность или стадийность развития отдельных ее областей, литературных родов и видов, руководствуясь при этом принятыми в марксистской науке общими положениями о диалектике художественного развития, его социальными детерминированности и неравномерности, которая «присуща и каждому отдельному виду искусства — в частности литературно-художественному творчеству».¹

В развитии любой славянской национальной литературы всегда прослеживается проявление нескольких закономерностей, с одной стороны, свойственных ей как части более крупной системы (литература Центральной и Юго-Восточной Европы, общеевропейская литература, мировая литература), которые проявляются в подобии и внешних связях с ней, а с другой стороны — закономерностей, присущих каждой национальной словесности как особой специфической системе, имеющей свою структуру (фольклор, поэзия, проза, драматургия, критика), отличающей ее по форме и содержанию от других систем того же порядка. Все это относится и к чешской литературе, на характере формирования которой сказались не только вступление Австрийской империи, включающей в себя Чехию, на путь капиталистического развития, не только специфические качества и внутренние связи в области духовной жизни, но и многовековое национальное угнетение чешского народа, а также другие моменты. Таким образом, особенности развития чешской национальной литературы обусловливались как общественно-историческими факторами, так и родовыми свойствами духовной жизни как таковой.

Наиболее интенсивным периодом становления и развития чешской национальной литературы как литературы, отличной от других литератур и обладающей суммой только ей присущих признаков, обычно считают так называемую эпоху национального возрождения, условно датируемую 80-ми годами XVIII в. (начало) и 1848 годом (окончание). Для этого имеются определенные основания, однако формирование чешской национальной литературы продолжалось и во второй половине XIX в. Надо иметь в виду, что развитие отдельных областей чешской художественной культуры в первой половине XIX в. не было одновременным. Некоторые из них в полной мере возникли лишь после 1848 г.

¹ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1978, с. 189.

Если бы мы попытались хронологически схематизировать ход становления и формирования чешской национальной литературы, фиксируя прежде всего лишь наиболее существенные и значительные моменты собственно художественного развития, неотрывного от процесса образования национального литературного языка, то получилась бы примерно следующая картина.

Литературный язык

Важным событием в чешской литературной жизни конца XVIII в. было появление в 1792 г. написанной Й. Добровским на немецком языке «Истории чешского языка и литературы». В 1809 г. вышла его же «Подробная грамматика чешского языка», сыгравшая решающую роль в возрождении и становлении чешского литературного языка и литературы. В дальнейшем крупным явлением в развитии национальной культуры и литературы явилось создание Й. Юнгманом пятитомного «Чешско-немецкого словаря» (1834—1839), существенно обогатившего лексику чешского литературного языка, поднявшего его на новый, более высокий уровень, открывшего новые возможности для литературного творчества.

Поэзия

Раньше других заметным явлением, характеризующим начало формирования новой чешской литературы, стала на рубеже XVIII—XIX вв. поэзия. В результате интенсивной творческой деятельности именно в этой сфере литературы начало XIX в. явилось временем появления первых значительных поэтических произведений чешской литературы: стихотворная «Краледворская рукопись» (1817) В. Ганки и Й. Линды, поэма Я. Коллара «Дочь Славы» (1824), сборник стихов Ф. Л. Челаковского «Отголоски песен русских» (1829) и «Отголоски песен чешских» (1829), поэма К. Г. Махи «Май» (1836).

Драматургия

Почти одновременно, по все же несколько позже по сравнению с поэзией заявила о себе в чешской литературе эпохи национального возрождения и заняла в ней прочное место драматургия. Об этом позволяет говорить творчество чешского драматурга В. К. Клипперы. Свою первую пьесу «Бланик» он написал в 1813 г., однако расцвет его творчества приходится на 20-е гг., когда им были созданы комедии «Волшебная шапка» (1820), «Комедия на москву» (1828), «Каждый для родины» (1829), «Четы-

рехрогий рогоносец» (1825), драма «Ян за борзую отдан» (1824) и др. Развивая традиции возрожденческой драматургии, в 30—40-е гг. создает свои лучшие пьесы на национальные сюжеты Я. К. Тыл: «Фидловачка» (1834), «Честмир» (1835), «Волящик из Стракониц» (1847), «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы» (1847), «Ян Гус» (1848) и др.²

Проза

Первые значительные достижения чешской оригинальной прозы связаны с литературной деятельностью Б. Немцовой (повесть «Бабушка», 1855) и Я. Неруды (сборник «Арабески», 1864; «Малостанские рассказы», 1878), а также В. Галека (рассказ «Музыкантова Лидушка», 1861; повести «В усадьбе и в хижине», 1871; «Студент Квох», 1874, и др.) и К. Светлой (рассказ «Каменолом и его дочь», 1864, и др.), хотя, конечно, прозаические произведения появлялись и раньше (Линда, Клиппера, Маха, Тыл, П. Хохолоушек и др.). В 40-е гг. утверждается как литературная форма в Чехии очерк (Немцова, К. Г. Гавличек-Боровский). Развитие крупных прозаических форм — социального и исторического романа — приходится в чешской литературе главным образом на 70—80-е гг. (Светлая, Я. Арбес, А. Сташек, А. Ирасек и др.).

Критика

Основы литературной деятельности в этой области были заложены Тылом, Гавличком-Боровским, К. Сабиной в 40—50-е гг. В 60-е гг. не раз как критики выступали Неруда, Галек и др.

К числу важных факторов, без которых трудно представить себе становление и формирование чешской национальной литературы, должны быть отнесены возникновение исторической науки в Чехии (труды Ф. М. Пелцла, П. Й. Шафарика, Ф. Палацкого), истории чешской литературы (помимо названной работы Добровского, ей посвящены также «Начало чешской поэзии...» и «История славянских языков и литератур...» Шафарика, «История чешской литературы...» Юнгмана и др.), а также ряд филологических исследований (Я. А. Ганке, К. И. Тама, Ф. Ф. Прохазки, В. Ф. Дюриха и др.). Нередко вид-

² Сравнивая временные рамки становления в чешской литературе поэзии и драматургии, следует иметь в виду, что если из упомянутых выше поэтических произведений большинство не утратило своей ценности и в наши дни, то о драматургии, особенно Клипперы, этого сказать нельзя. Из множества написанных им и бывших в свое время популярными пьес свою жизненность сохранили лишь некоторые, что не умаляет роли Клипперы в истории чешской драматургии.

ные представители чешской литературы эпохи национального возрождения одновременно были и филологами, и историками (например Челаковский, Юнгман, Шафарик, Палацкий, К. Эрбен и др.). В тесной связи с литературой находится зарождение чешской журналистики и книжного дела, у истоков которых стоит В. М. Крамериус («Чешская экспедиция», 1790—1824).

При всей своей условности, большой упрощенности и очевидной неполноте материала³ предложенная схема, как нам кажется, верно характеризует основные исходные моменты развития чешской художественной литературы, а также некоторых связанных с нею смежных культурных областей и потому, с учетом сказанного, может быть рассмотрена более конкретно. Знакомясь с нею, мы отчетливо видим явные временные сдвиги, характеризующие начало становления отдельных родов и видов чешской литературы и в определенной мере отражающие объективный ход ее развития, а также сопутствующих ей культурных явлений.

В начале XVIII в. усилия чешских культурных деятелей сосредоточиваются на проблемах национального литературного языка и национальной истории, тогда же зарождаются журналистика и издательское дело. В 10—30-е гг. XIX в. возникают первые значительные произведения чешской национальной поэзии и драматургии. Несколько позже начинается активная жизнь в области прозы и критики. Все это подтверждает неравномерность развития отдельных областей художественной и духовной культуры не только в сфере мировой или национальной культуры, но и в пределах отдельных слагаемых последней (в данном случае литературы), что связано с историческим ходом общественного развития и его конкретными особенностями. Каковы же эти особенности, если иметь в виду Чехию конца XVIII в. и XIX в., как они сказывались на стадийности последовательности литературного развития?

³ Конечно же, у Коллара и Челаковского были предшественники, в частности в лице В. Тама, А. Пухмайера, Ш. Гневковского и других чешских поэтов, а до Клипперы и Тыла с переделками иностранных драм и оригинальными пьесами выступали и В. Там и А. Й. Зима и др. Разумеется, гораздо больше писателей представляют начальный период чешской прозы. Безусловно и то, что чешская литературная критика возникла не вдруг в 40-е годы, а вызрела постепенно. Не только Пелцл, Шафарик и Палацкий способствовали своей деятельностью развитию чешской исторической науки и литературы, не только работы Добровского и Юнгмана определили весь ход развития и образования чешского литературного языка (свой вклад в эту область внес, например, вслед за ними Гебауэр). Но в данном случае и не преследовалась цель дать сколько-нибудь полный перечень литературных явлений и фактов, а имелась в виду лишь схема, которая при неизбежном упрощении все же дает хотя бы самое общее представление о началах развития новой чешской литературы.

С одной стороны, на характере развития чешской художественной литературы сказались общие закономерности, свойственные духовной культуре как таковой. В то же время следует учитывать и то, что новая чешская литература рождалась в условиях национального угнетения чешского народа, что молодая чешская буржуазия с неизбежностью должна была бороться за национальную культуру, особенно до укрепления своих экономических позиций. Взаимодействие этих факторов в совокупности с другими и определяло диалектику литературного развития в Чехии, обуславливало его особенности.

В одной из своих работ К. Маркс писал: «Идеи не существуют оторванно от языка».⁴ В этих словах сформулирована одна из общих закономерностей развития духовной культуры, состоящая в том, что существование достаточно развитого языка — необходимое условие всякой познавательной деятельности людей, включая и познание через образы литературы и искусства. Это понимали поэты и писатели разных народов, стоявшие у истоков развития национальных литератур. Не случайно Державин когда-то заметил: «Язык всем знаниям и всей природе ключ...»⁵⁻⁶ Немало писали о необходимости сохранения и развития своего языка и чешские поэты (К. И. Там, Пухмайер, К. Винаржицкий и др.). Таким образом, развитие национального литературного языка составляет обязательную начальную стадию развития каждой национальной культуры, прежде всего, конечно, литературы. Все это хорошо подтверждают данные о последовательности литературного развития в Чехии.

Еще одним проявлением общих закономерностей развития, наблюдаемым и в процессе становления чешской национальной литературы, является известное опережение накопления исторических знаний по отношению к литературе. И это можно понять. История неотрывна от процесса складывания наций, научное осмысление истории — основная предпосылка возникновения национального самосознания, которое, в свою очередь, пронизывает затем все сферы национальной духовной жизни, где литература занимает одно из первых мест. Написанию «Бориса Годунова» Пушкина предшествовали «История Российская...» Татищева и «История государства Российского» Карамзина так же, как исторические труды Пелцла, Шафарика, Палацкого и других чешских ученых предшествовали историческим произведениям Пухмайера, Ганки, Лидцы, Тыла и др.

Формирование чешской нации и национальной культуры также имеет и общие с другими нациями (мы отметили лишь часть из них) и отличные от них черты. Национальный гнет не только сдерживал развитие чешской культуры, но и прямо мешал ему. Поэтому становление чешской национальной литературы имело

⁴ Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. IV, с. 99.

⁵⁻⁶ Державин Г. Р. Собр. соч., 1864, т. III, с. 529.

свои особенности. На нее воздействовали не только всеобщие, но и связанные с конкретной исторической обстановкой в Чехии факторы.

Прежде всего к ним должны быть отнесены те требования к производству художественных ценностей, которые выдвигались именно чешской буржуазией в процессе достижения стоящих перед нею целей. К ним наряду со стремлением привести в сферу материального производства достижения естественных наук относятся и настоятельные усилия развить те области духовной культуры, которые были особенно необходимы для достижения наиболее насыщенных культурных и политических целей. К таким областям прежде всего относились: язык, просветительная литература, патриотическая поэзия и драматургия, которые во многом питала национальная история. Как раз именно они, особенно поэзия, начали свое развитие в чешской литературе раньше всего и интенсивнее всего.

По сути дела, борьба за язык означала и выражение национально-освободительных стремлений чешского народа и проявление тенденций буржуазного развития. Еще более отчетливый общественный и патриотический характер имела чешская поэзия первых десятилетий XIX в., а несколько позже — драматургия. Эти две области чешской литературы являлись той сферой, где прямо или косвенно выдвигались требования, отражавшие интересы народных масс и молодой чешской буржуазии, которые на первой стадии общей борьбы с уходящим феодализмом и национальным бесправием во многом еще совпадали.

Вот, например, как охарактеризовал общественный смысл поэзии Яна Коллара, прежде всего его поэмы «Дочь Славы», Зденек Неядлы: «Он хотел помочь славянским народам выйти из недостойного их положения, в каком они тогда находились, и с этой целью должны объединить свои силы».⁷ А поводом, который побудил Коллара к размышлениям и такому выводу, явилась историческая судьба Чехии и Словакии. Показательны в этом отношении ставшие хрестоматийными строки из Вступления к знаменитой поэме:

Вот здесь предо мною плачущим лежит та земля,
Когда-то колыбель моего народа, а ныне его могила.

Очень важно, что патриотизм Коллара был далек от национализма, равно как и от панславизма. Это подтверждают многие высказывания Коллара, который писал, например, что славянская взаимность не превратит Европу в Россию. Эту сторону мировоззрения Коллара специально подчеркивал Неядлы. «Коллар, — по его словам, — восставал против всех угнетателей людей и народов».⁸

⁷ Zdeněk Nejedlý o literatuře. Praha, 1953, s. 111.

⁸ Там же, s. 116.

Не менее существенно и мнение Нееды о заслугах Коллара в развитии собственно художественной культуры: «Чехи чтут Коллара, — пишет он, — как основоположника новой чешской поэзии. Коллар был удивительным мастером чешского языка в то время, когда этот язык в результате страшного угнетения Чехии в XVII и XVIII вв. вообще утратил возможность быть языком высоких мыслей, языком поэтического творчества. Несравненно выше других вновь поднял Коллар чешский язык, снова вернув ему былую славу, и стал таким образом основателем совсем новой чешской поэзии».⁹ К этому можно добавить, что патриотические произведения Коллара и других чешских поэтов первых десятилетий XIX в. сильно способствовали становлению и утверждению национального самосознания у чехов. Во многом те же общественно-воспитательные функции, только иными средствами, выполняли драматургические сочинения в эпоху чешского национального возрождения. Достаточно вспомнить в этой связи пьесы Тыла «Фидловачки» или «Вольтер из Страколиц».

Важную особенность становления чешской национальной литературы составляет отсутствие в предшествующем ей периоде развития сколь-нибудь значительной дворянской культурной традиции. Прогрессивную чешскую культуру на рубеже XVIII и XIX вв. питали в основном сохранившиеся, несмотря на многолетнее австро-немецкое порабощение, народно-крестьянские и плебейско-городские культурные традиции, других в Чехии тогда в сущности не было. В связи с этим уже в начале своего образования вся система чешской художественной культуры и литературы характеризуется многими чертами народности и демократизма, проявления которых были разными. Об этом позволяет говорить, например, литературная канонизация просторечья чешской деревни — вековой хранительницы родного языка, и то исключительное значение, которое имело для молодой чешской поэзии обращение к традициям устного народного творчества, впитавшего в себя элементы древней литературы. Не менее показательны в интересующем нас отношении и получившая необычайно широкое распространение в чешской литературе уже с самого начала ее возникновения тема национально-освободительной борьбы, в частности гуситская тема (Пухмайер, Челаковский, Палацкий, Тыл и др.), патриотическая тема (Коллар, Ганка, Линда, Клиппера, Тыл и др.), а также демократическая направленность произведений Махи, Гавличка-Боровского, Немцовой и многих других.

Нельзя забывать и еще об одной немаловажной особенности начального периода развития чешской литературы, а именно: о ее связях с другими, более развитыми литературами, прежде всего немецкой и русской. Если опыт первой воспринимался не только позитивно, но и в известном противоборстве с нею, то до-

⁹ Там же, с. 102.

стижения второй чаще рассматривались как пример, которому можно и нужно следовать в процессе создания своих национальных ценностей.

Своеобразный итог первой стадии чешского литературного развития подвела революция 1848 г., положившая начало отходу буржуазии от народа, усилившая процесс дифференциации в сфере культуры. С этого времени начинается вторая историческая стадия развития национальной литературы (интенсивно развиваются художественная проза, критика, происходит жанровое обогащение поэзии, крепнут реалистические тенденции). Объективные предпосылки для нее подготовил тот уровень, который был достигнут в предшествующий, во многом романтический период. Однако на ход становления и формирования новых областей литературы оказывали воздействие и те политические и экономические изменения, которые происходили в Чехии во второй половине XIX в. Совсем коротко остановимся на особенностях чешского литературного развития этого времени.

Одна из них — сравнительно позднее в целом развитие чешской прозы. Если провести аналогию с русской литературой, то «Евгений Онегин» и «Повести Белкина» пришли в русскую духовную жизнь почти одновременно, в 1830-е гг. Почему в Чехии было несколько иначе? Очевидно, здесь было много причин. Не претендуя на их исчерпывающую характеристику, укажем две из них. Для того чтобы появились отражавшие национальную жизнь прозаические произведения, нужен был сам опыт этой жизни, жизни чешского народа как формирующейся и борющейся за свое освобождение нации. Такой опыт был приобретен к середине века и немедленно получил художественное отражение в прозе Немцовой и Неруды, а также Светлой, Галека, С. Чеха, Ирасека. Что касается исторической прозы (Ирасека, Э. Винтера и др.), то ее возникновению должна была предшествовать обстоятельная разработка вопросов чешской истории, ее достаточно высокий научный уровень. Если иметь в виду другие причины, сдерживавшие развитие чешской прозы, то это будет неподготовленность или отсутствие читателей. Была и такая проблема в развитии чешской культуры (издание некоторых прозаических произведений в 80-е гг. и работа авторов над ними иногда приостанавливались из-за недостаточного читательского интереса).

Несколько слов об особенностях критики и жанровом развитии поэзии. Одной из существенных черт чешской литературной жизни второй половины XIX в., сказывавшейся на развитии критики, была многолетняя, правда не очень четкая, полемика между сторонниками развития чешской литературы, по преимуществу на национальной основе, и теми, кто выступал за широкое использование зарубежного опыта. Как это очевидно, для успешного развития национальной литературы нужно было освоение как собственных традиций, так и идейно-художественных до-

стижений других народов. И это понимали многие выдающиеся деятели чешской литературы (Неруда, Галек, И. В. Сладек, Чех, Я. Врхлицкий, В. Мршттик и др.), которые, сохраняя верность чешским культурным традициям, не отказывались от использования литературного опыта других стран. Однако сам факт упомянутой полемики, сказывавшийся на культурной жизни, явился отражением сложности и противоречивости процесса культурного развития национально угнетенной Чехии во второй половине XIX в., составляя его особенность. В силу этого образование четко обозначенного демократического крыла в чешской критике происходит несколько позднее, чем в России. Сочинения Белинского получают там, например, признание и распространение лишь в последней трети XIX столетия.

Начав главным образом с малых поэтических форм,¹⁰ близких народной поэзии (песня, баллада), во второй половине века чешская поэзия характеризуется существенным обогащением такого жанра, как поэма, которая широко входит в литературу во всем своем многообразии (Гавличек-Боровский, Галек, Чех, Махар и др.). В особую поэтическую форму чешской поэзии второй половины XIX в. выкристаллизовываются циклы песен (Неруда, Галек, А. Гейдук, Чех, Врхлицкий, Сладек). Иногда эти циклы обретали признаки поэм, и тогда возникали такие своеобразные произведения, как «Песни раба» Сватоплука Чеха.

Мы коснулись лишь некоторых особенностей формирования чешской национальной литературы на ее разных исторических стадиях. Они были обусловлены как общими закономерностями литературного развития, так и конкретной историей возникновения и становления буржуазных отношений в Чехии, а также и рядом других специфических факторов. Учет этих особенностей позволяет полнее и глубже понять исторический путь чешской национальной литературы. В то же время особенности ее становления позволяют задуматься над теоретическим осмыслением вопросов внутренней стадийности развития литератур в ходе общекультурного художественного развития, у которого, кстати, также есть свои определенные стадии. Ведь сравнительно более раннее появление зрелых, сохраняющих непреходящую идейно-художественную ценность поэтических произведений характерно, например, не только для новой чешской литературы, но и для других литератур, где интенсивное развитие поэзии опережало прозу. Здесь уместно вспомнить слова Белинского, который, имея в виду историческую обусловленность выживания и развития литературных жанров, писал: «... Если есть идеи времени, то есть и „формы времени“». ¹¹ Обнаружение и раскрытие связей между «идеями времени» и «формами времени», т. е. доминирую-

¹⁰ Такие произведения, как «Дочь Славы» Коллара и «Май» Махи, для 20—40-х гг. — явление еще сравнительно редкое.

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 276.

щими в определенные периоды истории литератур жанрами, представляются весьма существенными.

Говоря о доминирующих жанрах, хочется еще обратить внимание на одну весьма плодотворную мысль, высказанную Н. И. Конрадом: «Сменяющие друг друга литературные системы связаны между собою... в генетике литературных видов и жанров. И даже тогда, когда в новой системе возникают совершенно новые виды и жанры, изучение открывает их зависимость от старых».¹² Дать ответы на вопросы о том, как, например, влияют более развитые поэзия и драматургия на молодую прозу в тех или иных случаях конкретного развития национальных литератур и на другие аналогичные вопросы, тоже, как представляется, составляет одну из задач, достойных внимания современного литературоведения.

И еще одна мысль, связанная с раздумьями об известной одновременности становления отдельных родов и видов литературного творчества в пределах одной национальной литературы. Советские литературоведы все чаще и чаще обращаются к рассмотрению литературы как части всей художественной культуры, правомерно полагая, что многие свойства литературы можно правильнее понять, лишь учитывая ее связи со всем художественным развитием. Последнее также, как уже отмечалось, имеет свою стадиальность; так, например, интенсивная литературная деятельность в пределах одной национальной культуры обычно предшествует появлению крупных достижений в музыке или изобразительном искусстве. Заманчивым и перспективным кажется аналитическое сопоставление внутрилитературной стадильности с общей и внутренней последовательностью становления других слагаемых культуры. Такое сопоставление, возможно, позволит взглянуть на литературу с новой точки зрения и приоткрыть в ней еще не вполне осознанные до сих пор качества и свойства.

Л. Штолл

ДВА ВЗГЛЯДА В ПРОШЛОЕ

Когда Юлиус Фучик в первые годы оккупации писал книгу о Божене Немцовой, он назвал ее «Борющаяся Боже-на Немцова». Он знал, почему именно этим словом характеризует выдающуюся чешскую писательницу.

Я недавно перелистывал его книгу, и мне вспомнились ответы Карла Маркса на полушутливую игру-анкету, предложенную ему дочерьми. На вопрос «Ваше представление о счастье?»

¹² Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 426.

он ответил одним словом: «Борьба». На другой вопрос «Ваше представление о несчастье?» — также одним словом: «Подчинение».

Если обратиться сегодня к творческому наследию Божены Немцовой и прежде всего к ее эпистолярному наследию, мы пойдем, насколько Фучик был прав в своей характеристике.

Современница Гавличека, Сабины, Клацела да, по сути дела, и Махи, она вместе с ними дышала воздухом революций первой половины XIX в. и жила революционными идеалами. Одной из первых среди чешских писателей она испытала влияние идей утопического социализма и коммунизма, о чем свидетельствует ее переписка с Франтишеком Матоушем Клацелом. Это были первые в нашей литературе чаянья и мечты о возможности создания совершенного и свободного общества как единой семьи людей и народов, это были первые для своего времени протесты против засилья зажиточных слоев общества, против социального рабства.

Над этим духовным завещанием в творчестве Божены Немцовой размышлял еще в начале века Ф. К. Шальда. Он писал, что Божена Немцова «поэтизирует понятие „все люди — братья“ и любовь для нее — лишь частный случай этого общего нравственного закона. Немцова всем существом своим, инстинктивно тянулась к ближнему; обманувшаяся в который раз, она снова и снова верит в родство души человеческой и готова заключить в объятия каждого, шагнувшего навстречу». Ее лучшие произведения Шальда рассматривает как поэтически вдохновенные протесты против эгоистичности и духовной ограниченности окружающей жизни, против неустроенности мира, и они, по его словам, своей страстностью отменяют границы, сносят межевые столбы, сметают препятствия, чтобы кровяные тельца Любви свободно вершили свое движение, проникали в самые глубины человеческого существа. . . они постулируют мир более совершенный, свободный, чистый и прекрасный, чем был мир, в котором жила она сама, они как бы переплавляют, преобразуют жизнь и приводят устройство мира и общества в состояние светлой гармонии.

Так оценивал один из крупнейших наших критиков духовное наследие чешской писательницы, справедливо названной самой почитаемой в календаре нашей литературы.

Это было подлинным счастьем для каждого из нас, кому в годы жадного детского мировосприятия попали в руки сказки Божены Немцовой, кто в детстве соприкоснулся с их поэзией. Воспитательное воздействие творчества автора «Бабушки» имеет неопределимое значение для новых поколений не только в духовном и этическом плане, но и с точки зрения эстетической, прежде всего в смысле самой культуры слова. Пересказанная ею словацкая сказка «О двенадцати месяцах» оставила в памяти каждого из нас неизгладимый след. И вообще отношение Немцовой к словацкому народу, с которым она сблизилась во время нескольких

своих поездок в Словакию в 50-х гг. прошлого века, приобретает в наше время особое воспитательное значение. Ф. К. Шальда назвал, например, ее «Домик в горах» беллетристической миниатюрой и программным произведением на тему единения чехов и словаков. Из ее сказок и рассказов приходили к нам в детстве первые словацкие слова, очаровывавшие юного чешского читателя какой-то особой поэтичностью.

Нас никогда не перестанет восхищать гордая натура этой выдающейся чешской писательницы, чья любовь к человечеству была проникнута идеями подлинного гуманизма, гражданским пафосом, последовательным демократизмом. Все это свидетельствует об огромной жизнеспособности замечательных ею идей, очищающих нас, избавляющих от предрассудков, стимулирующих наш духовный рост. Тема непреходящей актуальности творческого наследия Божены Немцовой будет еще долго волновать наших потомков.

* * *

Когда заходит речь о двух наших крупнейших писательницах, Божене Немцовой и Каролине Светлой, то очевиден факт, что в сознании значительной части нашей общественности бытует до сих пор искаженное представление, в определенном смысле противопоставляющее их друг другу.

Романтически устремленная к борьбе, любимая всеми, создательница «Бабушки», всю жизнь испытывающая материальные тяготы, Божена Немцова представляется прямой противоположностью Каролине Светлой, обеспеченной даме, супруге профессора, выросшей в богатой аристократической пражской семье.

Этим ложным противопоставлением несправедливо отстраняется на задний план замечательный чешский художник слова, сумевшая мастерски использовать в своем творчестве огромный талант, знание сельских слоев общества, умение с большой художественной убедительностью воссоздавать отдельные, прежде всего женские, народные типы.

Зденек Неedly еще в 1949 году, после второй мировой войны, осознал настоятельную необходимость опровергнуть это упрощенное и ложное представление о Каролине Светлой, «за которой прочно закрепилось пренебрежительное словечко „мещанка“». Он показал в этой связи, что Светлая уже с юных лет заняла резко отрицательную позицию в отношении всего, «чем тогда и потом характеризовалось типичное мещанство». Он напомнил, что Светлая еще в 14-летнем возрасте выступила против мнений своей семьи о первой крупной рабочей забастовке 1844 г., что она ярко прожила 1848 год, когда в ее характере проявились черты прогрессивного человека и убежденного демократа. Этот год запечатлелся в разговорах героев из народа многих ее романов и рассказов, он стал как бы символом ее сочувствия к страданиям трудового народа и к его борьбе.

Точка зрения Нееды подтверждается еще одним достоверным и весьма показательным документом. Этот документ — письмо Светлой, написанное в апреле 1890 г. Письмо не какого-то личного характера, а обращение к Сватоплуку Чеху, возглавлявшему писателей альманаха «Май», с призывом, чтобы по случаю первого праздника трудящихся альманах официально от имени писателей выразил свои симпатии и солидарность «с братьями по труду, самой надежной опорой общественной жизни, в день их первого праздника».

Удивительно, что именно этот документ ускользал от внимания исследователей, хотя письмо Светлой было опубликовано в 1912 г., а о его существовании имелись сведения в воспоминаниях Антонина Клаштерского. Вновь оно было напечатано только в 1962 г. в монографии Йозефа Шпичака.

То, что призыв Каролины Светлой не был тогда воплощен в жизнь, не зависело ни от Каролины Светлой, ни от Сватоплука Чеха. В то же время сам этот факт сегодня ясно свидетельствует (отмечено Эмануэлем Мацеком), что наиболее яркие и талантливые писатели из «маевцев», Неруда и Светлая, в своих политических взглядах намного опередили своих собратьев по перу и что наряду с Нерудой, даже на неделю раньше его, Светлая открыто выразила свои симпатии молодому рабочему классу, отмечавшему свою первую конкретную победу празднованием 1 мая 1890 г.

Е. Даскалова

БРОНЕВСКИЙ, ГЕО МИЛЕВ И БЛОК

Втверждение нового революционного искусства в послеоктябрьскую эпоху совершилось в борьбе, путем «внутреннего взрыва» старого содержания и формы.¹ Новое искусство явилось тем художественным феноменом, в котором преломились все основные линии литературного развития бурных двадцатых годов.

Формирующийся новый метод социалистического реализма вобрал в себя разные художественные системы, связанные не только с принципом правдивого воссоздания действительности, но и романтической приподнятостью этого воссоздания. В специфических условиях бурно развивающейся революционной действительности существующий наряду с реализмом романтизм

¹ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969; Щербина В. Р. Пути искусства. М., 1970; Горанов Кр. Историческият живот на изкуството. София, 1970.

наполняется новым боевым пафосом, навеянным героикой борьбы, «музыкой будущего», и в таком виде входит составной частью в новый художественный метод. Именно эту героическую романтику, имея в виду поэму Блока «Двенадцать», в которой «сквозит сияние будущего», вера в завтрашний день, назовет Горький «новым романтизмом».²

Одновременно, как убедительно показывают современные исследования,³ возможно существование романтизма в рамках реализма как самостоятельной формы художественного обобщения. Выполняя функцию, тождественную с социалистическим реализмом, он, в свою очередь, обогащает последний рядом новых черт — созданием величественного образа народа-победителя, введением голоса миллионных масс, полифонизацией жанра.

Процесс взаимопроникновения и взаимообогащения романтических и реалистических тенденций, подчиненный принципам нового искусства в эпоху революционного подъема (нашедшего яркое выражение в творчестве Блока),⁴ — явление широкого социально-эстетического масштаба. Он характерен для литературного развития 20-х гг. Можно указать на две линии эстетического освоения действительности, в зависимости от идейных позиций авторов: у поэтов революционно-пролетарского направления и тех, которые примыкают к другим литературным течениям. В Советской России это такие пролетарские поэты послеоктябрьской поры, как Гастев, Кириллов и поэты «Кузницы» — с одной стороны, Блок, Маяковский и Есенин — с другой. В европейских странах — Барбюс и Брехт, Броневский и Каспрович, Волькер и Незвал, Смирненский и Гео Милев.

Всем названным поэтам, при всем их различии, присущи активное восприятие идеала пролетарской революции, ставшей исторической реальностью, и новое видение ведущих сил эпохи. Объединяющим звеном является новая концепция человека, новые личностные измерения, пронизанные духом социалистического гуманизма, который лежит в основе нового творческого метода.

«Социалистический реализм, — отмечает Й. Бехер, — несет в себе новые, смелые, сегодня еще необходимые во всей их полноте вариации на неисчерпаемую тему — имя которой Человек».⁵

² Цит. по: Блок А. Полн. собр. стих. М.; Л., 1946, т. 1, с. XLII. Из неопубликованных заметок А. М. Горького. (По сообщению С. Балухатого).

³ Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма. М., 1970; его же: О формах художественного обобщения в социалистическом реализме. — Вопросы литературы, 1972, № 1, с. 71—88.

⁴ Подробнее см. в нашей работе: Даскалова Е. Революционния романтизъм на Александър Блок и социалистическата литература. — В сб.: Славянска филология. (Доклады и съобщения за VII Славистичен конгрес във Варшава). София, 1973, с. 261—265.

⁵ Бехер Й. Стихотворения. М., 1970, с. 24. Пер. с нем.

Особенно отчетливо существенная черта этого двустороннего процесса на пути к новому подходу в изображении действительности проявилась в творчестве известных славянских поэтов — Владислава Броневского и Гео Милева. Идеино-эстетические критерии и индивидуальный почерк поэтов различны. Но есть у них и ряд общих черт.

Вл. Броневский принадлежит к тому поколению пролетарских поэтов межвоенного двадцатилетия Польши, которые первыми восприняли принципы социалистического реализма в искусстве.⁶ К этому естественному и логическому итогу творчества поэта привел путь, пройденный им от националистических заблуждений и абстрактного гуманизма военных лет к идеям ленинизма. (Ленина поэт назовет «поэтом фактов и коммунистической идеологии».)⁷

Характерно, что в формировании Броневского как поэта рабочего класса, в числе прочих факторов, существенную роль сыграло творчество русских поэтов послеоктябрьской поры. О Блоке, которого польский поэт назвал «самым сердечным другом», Броневский писал в автобиографии: «Наряду с французами Рэмбо и Аполлинером и другими, тогда я впервые познакомился с Блоком. Много переводил из него. Это была моя школа, мой первый политический сознательный акт».⁸ В дневниковой записи от 1 июля 1922 г. читаем: «Уже месяц, как я читаю Блока. Его поэзия действует на меня чудодейственным образом — по десять раз я готов читать одно и то же стихотворение».⁹

Подлинным «потрясением» была для Броневского и поэзия Маяковского, в котором он видел поэта нового времени. «Поэзия Маяковского, — писал Броневский, — сделала меня социалистическим поэтом. Стихотворение „Поэт-рабочий“ стало моей жизненной и творческой программой, дополнило мои случайные уроки по марксизму».¹⁰ И недаром уже в первых революционных стихах Броневского, вошедших позднее в сборники «Ветряные мельницы» (1925), «Дымы над городом» (1927), находим черты, роднящие его с русскими поэтами. Сама историческая действительность создавала почву для такой творческой преемственности. Это было время, когда в революционной поэзии разных стран ощутимо чувствовался пафос блоковских «Скифов», революционное устремление «150 000 000» Маяковского, гневный протест Брехтовской баллады о неизвестном солдате. Так, в поэме Броневского «Нике»¹¹ легко обнаружить обличительные интонации блоковских «Скифов»:

⁶ Хорев В. А. Владислав Броневский. Очерк жизни и творчества. М., 1965, с. 3.

⁷ Wiadomości literackie, 1927, N 7.

⁸ Архив дома-музея В. Броневского в Варшаве. Письмо от 1922 г.

⁹ Wiadomości literackie, 1927, N 47.

¹⁰ Nowa kultura, 1924, N 3, str. 69.

¹¹ Греческая богиня победы.

И за углем, за нефтью, за солью
Через кровь протянулась рука,
Прибирает поток, и за поле
Разливается шире река.

О Европа! Проснешься и трижды
Не заснешь, отгорая дотла.
Ты, как Макбет, дрожишь, посмотри же:
Вон болгарская виснет петля.¹²

(Пер. С. Кирсанова).

Общей чертой названных поэтов являются романтические образы и представления, которые в их сознании вызвала революционная борьба с ее героизмом и великой жертвенностью. Последнее находит свои выражения как в отдельных художественных приемах, так и во всей эстетической структуре их поэтического мышления. Разумеется, романтическое видение Броневского имеет и другие истоки — восходит к традициям польских романтиков Мицкевича и Словацкого, которым поэт остался верен до конца жизни.

Однако в бурной революционной послеоктябрьской эпохе непосредственная связь с современной русской поэзией, насыщенной героической романтикой эпохи, была необходима и исторически закономерна.

В начале творческого пути Броневского его романтика соединена с критическим пафосом, порожденным раздумьями над судьбой родины, протестом против войны и милитаризма («Молодежь», «Ветряные мельницы» и др.). В стихотворении «Последняя война» виновники кровавой катастрофы показаны в сатирическом плане, в образе фантастических мертвецов. Гибель темных сил, несущих истребление человечества, поэт передал с помощью ярких романтических метафор. Так, народное восстание изображено в виде огненного пламени, которое «горит, извивается, клокочет» и закрывает все вокруг кровавым багрянцем. (Ср. «Огонь» А. Барбюса и образ «мирового пожара» у А. Блока). Революционный рефрен о «последнем бое пролетариата», близкий к интернациональному гимну и широко известным строкам «Варшавянки» («Вперед, вперед, рабочий народ...»), предвещал скорую победу. На этом этапе в качестве положительного героя у Броневского выступал коллективный собирательный образ народных масс как носителей высшей человеческой правды. Этот образ создан путем романтического обобщения с характерной для романтизма гиперболизацией и эмоциональной приподнятостью, в духе тогдашней мировой революционной поэзии.

В ходе углубления героико-революционной темы образ народа приобретает большую художественную конкретность, более

¹² Броневский Владислав. Избранное. М., 1962, с. 30.

широкий жизненный охват, что придает ему эпические черты («Рабочие», «Парижская коммуна» и др.). Так создаются предпосылки для накопления элементов нового качества в методе, который станет ведущим в творчестве польского поэта.

В конце 20-х и начале 30-х гг. поэзия Броневского носит на себе ярко выраженные черты социалистического реализма. Примером может служить сборник «Печаль и песни» (1931), посвященный борьбе пролетарских революционеров, в числе которых был и сам поэт. С большой художественной силой Броневский одним из первых в национальной поэзии создал образ рядового борца, революционера рабочего Ицека Гуткинда («Луна с Павьей улицы»). Наряду с конкретно-историческим изображением действительности в произведении присутствует условно-романтический образ «луны», который как бы сопровождает действия героя. Последнее усиливает балладность повествования, придает эмоционально-психологическую окраску изображаемому. Переплетение реалистических и романтических тенденций, — как справедливо отмечает советский исследователь, — присуще и поздней творчеству Броневского.¹³ Наличие этих двух тенденций нередко превратно толковалось критикой, обвинявшей Броневского якобы в отступлении от реализма.¹⁴ Лишь в наши дни справедливо указывается, что романтическая форма обобщения характерна для всего творчества польского поэта и что она проявляется то как самостоятельная форма (ср. также Смирнский), то как составная часть поэтики нового творческого метода. В данном случае важно подчеркнуть, что революционный романтизм пролетарских поэтов в лице крупнейшего его представителя В. Броневского проявлялся в новом качестве, под новым углом зрения, какого не знали поэты общедемократической ориентации. Созданием целой галереи образов рабочих-революционеров Броневский решил и проблему положительного героя эпохи — нового человека, борца за человеческое счастье в бесклассовом обществе.

Несколько иную эволюцию по пути революционного искусства пережил болгарский поэт-революционер и антифашист Гео Милев. В начале творческого пути он примыкал к лагерю импрессионистов. С исключительной гражданской смелостью включился поэт в борьбу восставшего народа и воспел героический подвиг борцов антифашистского сентябрьского восстания 1923 г. в Болгарии. На пути Гео Милева к народу, в переходе на позиции общественно значимого искусства, в усвоении идеологии и психологии борющихся масс у болгарского поэта много общего

¹³ Хорев В. Польская пролетарская поэзия 20-х гг. — В кн.: Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М., 1963, с. 182.

¹⁴ Stawar A. Dzwignia, 1947, N 4.

с Блоком. Не случайно еще в 1920 г. Милев перевел поэму «Двенадцать» и опубликовал ее в редактируемом им журнале «Везни», а в следующем, 1921 г., издал перевод отдельной книгой. Более того, именно вслед за Блоком Милев первым из болгарских поэтов откликнулся на революционные события в России. С этого момента происходят существенные перемены в мировоззрении поэта.¹⁵ Примером тому может служить статья Г. Милева «Александр Блок» (1921), в которой изложены взгляды поэта на искусство. Отказываясь от мысли о независимости поэзии от жизненных проблем, Милев впервые заявил, что подлинным художником может считаться лишь тот, который становится «выражением коллективной души народа, ее пророком и знаменем».¹⁶

Вместе с наступившими изменениями в эстетической линии журнала «Везни» и провозглашением нового объекта в искусстве («Человек — прежде всего»), чему содействовал и Маяковский, — намечаются существенные изменения и в поэтическом творчестве поэта, и в его творческом методе. В поэмах «Ад», «День гнева», «Экспрессионистский календарик» и антологии «Крещение духом и огнем» Г. Милев касается социальной проблематики и темы революционного столкновения масс, при этом модернистическо-импрессионистский принцип изображения отступает перед реалистическим. Но качественно новое содержание поэзии Г. Милева относится к периоду после Сентябрьского восстания, ко времени, когда поэт издает журнал «Пламя» и создает свою замечательную поэму «Сентябрь».

Говоря о становлении мировоззрения обоих поэтов, можно указать на ряд аналогий. Очевидно, что в процессе эволюции Г. Милева от модернизма к революционной романтике и социалистическому реализму важную роль сыграл пример Блока.

На начальном этапе этого процесса, когда Милев порвал с идеалистическо-индивидуалистическими тенденциями символизма и экспрессионизма, элементы старой поэтики оказались подчиненными требованиям реалистической и революционно-романтической типизации. Болгарский поэт сосредоточивает свое внимание на язвах капиталистического общества — «аде» современной цивилизации. Романтический бунт, как правило, направлен на сатирическое изображение буржуазных недугов («Ад», «Грознее крови». Ср. циклы А. Блока — «Странный мир», «Пляски смерти»).

Вместе с тем, веяния тревожного времени, в котором живет поэт, усиливают его веру в неизбежное торжество народной революции. В поэме «День гнева» воплощена идея об историческом

¹⁵ Даскалова Е. Гео Милев и А. Блок. — Годешник на Соф. у-т. Славянска филология, т. LIX, София, 1965, с. 222—272.

¹⁶ Милев Г. Александър Блок. — Везни, III, бр. I, с. 2.

возмездии старому миру, а в поэме «Великден» — эта идея персонифицирована в романтическом образе «огненного вихря» (столь любимого Блоком), который уничтожал все старое на земле. В отличие от Блока, у которого революционный призыв и осознание необходимости протеста против существующей действительности носит романтическую окраску, у Г. Милева преобладающей становится реалистическая форма обобщения, которая в новых исторических условиях тяготеет к социалистическому реализму. Последнее особенно ярко проявилось в поэме «Сентябрь». Здесь процесс обновления в творческом сознании поэта кристаллизуется и обретает специфическую форму.

В переходе Г. Милева к новому типу художественного обобщения решающую роль имело не столько обращение к революционной теме, сколько сам подход к ней. Главным художественным открытием поэта стал образ народа — как движущей силы исторического процесса. В поэме «Сентябрь», как и в поэме «Двенадцать», образ народа дан с позиций самих революционных масс и осознания им своей исторической роли. Но Г. Милев не останавливается на этом. Он идет дальше — он видит, а в отдельных случаях и предсказывает зарождение нового политического сознания в массах, их классовое мужание в ходе революционной борьбы. В отличие от поэмы Блока, в которой мечта «рабочего люда» о будущем дана в романтично-неопределенном свете через его движение к далекой цели («и идут державным шагом все двенадцать вдаль»), в поэме Милева дума о прекрасном отчетливо связана со строительством социалистического и коммунистического общества. Об этом говорит обобщенный образ рабочих и крестьянских масс с «серпом и молотом» в руке, роль которых в грядущей «светлой жизни» сравнивается с развевающимся красным знаменем — символом пролетарской революции.

В характеристике главного положительного героя на передний план выступают реальные очертания: народ идет «из городов и сел, из фабрик и мастерских, из лесов и поместий» со своими земными заботами и надеждами. С него снят всякий налет возвышенности и исключительности. В полную силу звучит тема величия обыкновенного человека (этой же функцией наделен и реально очерченный образ индивидуального героя, связанного с темой богоборчества — поп Андрей). Таким образом, проблема социалистического гуманизма разрешается в рамках утверждающейся в сознании поэта социалистической идеологии, с позиций нового эстетического идеала будущего общества — «без бога, без царя». Как видно, в эстетическом осмыслении событий, отраженных в поэме «Сентябрь», принцип реалистической типизации доминирует, вытекает из самой природы изображения. Но одновременно с этим звучит могучий революционно-романтический пафос, связанный с героической борьбой. Речь идет о том высоком накале чувств, том революционно-романтическом духе, без


которого немислима сама поэзия, прославляющая революцию. Именно неколебимая вера в силу народа, в светлое будущее, несмотря на временное поражение — «Сентябрь будет маем» — является самым сильным психологическим моментом поэмы. В этой особенности скрыт подлинный смысл ее огромного эстетического воздействия.

Другой отличительной чертой революционно-романтического начала в поэме является ее полифоничность. Романтическая героизация достигается путем художественного воздействия поэмы в целом, без детализации отдельных мотивов и образов, где элементы старой формы взаимодействуют с революционным переосмыслением мифологических образов. Более того, романтическая героизация становится доминирующей тенденцией стиля. В реальном развитии революционных событий, описанных в поэме, две другие стилистические тенденции — связанные с обличительным пафосом, порожденным страданиями народа, отступают на второй план перед революционным утверждением идеала будущей победы. С восторженно-романтической патетикой связаны и жанровые особенности поэмы, утвердившейся в сознании поколений в качестве не народной трагедии, а героической эпопеи народной борьбы.

В данном случае налицо пример активного развития внутри метода социалистического реализма одной из его существенных сторон — революционной романтики, что свидетельствует о неисчерпаемых возможностях романтизма нового типа. Последний проявляется и, как видно из прослеженного типологического сходства с Блоком, в революционной социалистической романтической поэмы Гео Милева.

Из примера творческого опыта Блока, Броневского и Милева становится очевидной роль революционной романтики как нового, исторически обусловленного явления в развитии социалистического искусства, в утверждении метода социалистического реализма. В начале 20-х гг., в результате коренных изменений, особенно ярко выступает динамический процесс эстетического освоения новой социалистической действительности средствами нового творческого метода. Этот процесс отмечен неизбежными различиями, которые вносят в него поэты революционно-пролетарские (Броневский, Хр. Смирненский) и художники, развивающиеся по пути от общедемократических позиций к социалистической идеологии (Гео Милев, Блок). Но по своей эстетической сущности этот процесс представляет собой переходный этап в формировании социалистического реализма, который активно способствовал утверждению последнего социалистического реализма в качестве ведущего творческого метода эпохи.

БИЛИНГВИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ

вуязычие, или билингвизм, является одной из сложных и наименее изученных проблем современного литературоведения. Взятый в широком смысле, билингвизм включает в себя сложный комплекс проблем и предполагает различные аспекты исследований.

Билингв (или билингвист) — это носитель двух языковых систем общения. В настоящее время уже существует научное определение билингвизма, выявлены критерии его различных типов, рассмотрены основные аспекты (лингвистический, психологический, социологический), предприняты попытки установить соотношение между двуязычием и культурой. Однако до сих пор комплексный подход к проблеме двуязычия, если и не отрицается, то еще не нашел широкого применения.¹

Исследование основных аспектов двуязычия обычно подчинялось практическим целям — изучению второго языка как средства общения. Действительно, иностранные языки широко преподаются в общеобразовательных школах и высших учебных заведениях. В многонациональных государствах изучаются языки так называемого «межнационального общения» (например, английский язык в Индии). В любом развитом современном обществе имеются определенные социальные группы, для которых билингвизм — атрибут профессиональной подготовки (переводчики, дипломаты, ученые).

Однако двуязычие должно рассматриваться не только как средство коммуникации, но и применительно к эмоциональной и особенно эстетической функциям языка. Эту проблему с позиций историка литературы впервые, еще в 1946 году, поставил М. П. Алексеев в статье «Восприятие иностранных литератур и проблемы иноязычия».² Вопросы, связанные с возможностью пользования в общении и мышлении двумя и более языками, принадлежат прежде всего психологии и лингвистике. Взаимодействие наук в изучении билингвизма предполагает не уподобление наук друг другу, не смешение их специфики, а исследование на основе дифференциации, использования различных методов применительно к поставленным задачам. Разработка проблемы с разных сторон и разными методами не дает в данном случае однозначного ответа. В лингвистическом понимании би-

¹ Верецагин Е. М. Психологическая и методологическая характеристика двуязычия (билингвизма). М., 1966, с. 3. См. также: Филин Ф. П. Современное общественное развитие и проблема двуязычия. — В кн.: Проблема двуязычия и многоязычия. М., 1972.

² Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филол. наук. Л., 1946, с. 179—223.

лингвизм (полигlossия) предполагает свободное владение двумя (или более) языками и вполне допустим.³ В плане же психологическом сосуществование двух, абсолютно не зависящих друг от друга языковых систем в сознании билинга (полиглота) признается спорным. Ученые-психологи опираются на учение И. П. Павлова о динамической стереотипии. Владение любым иностранным языком, по Павлову, предполагает наличие в коре больших полушарий головного мозга структуры динамического стереотипа как для родного, так и для «чужого» усвоенного языка.⁴ Известное наслоение и соперничество между ними выражается в торможении, но ни в коем случае не в разрушении одного из стереотипов и в выработке нового.⁵ Поэтому «когда речь порождается билингом, то логически не исключено, что в ней могут обнаружиться элементы двух языковых систем, которыми билингв владеет».⁶ Таким образом, для полигlossии (с точки зрения психологии) типично и закономерно неравенство языков в сознании, ибо каждый из языков, при полном владении им, является средством общения и мышления, но лишь один из них, наиболее сильный, выступает «практическим <...> действительным сознанием»,⁷ на котором билингв полнее и точнее всего выражает свои мысли.

Из неравенства языков у билинга (полиглота) выведен закон психологической асимметрии, разработанный Б. Г. Ананьевым.⁸ Ведущим при этом называется тот язык, в котором проявляется наибольшее соответствие между мышлением и языковыми средствами, остальным же языкам отводится подсобная роль, они функционально слабее.

Нетрудно заметить, что взгляды психологов и лингвистов на явление двуязычия (многоязычия) не совпадают, но если применительно к указанным областям знания выводы одной науки могут приниматься или отвергаться другой, а сами они объективно и мотивированно размежевываются, то литературоведение должно учитывать результаты обеих наук, да и не только их, но и других наук о человеке и обществе. Ибо «только в содружестве с философией, эстетикой, искусствознанием оно в состоянии познать сложную природу художественного мышления как особой

³ Баранникова Л. И. Проблемы интерференции и вопросы взаимодействия языков. — В кн.: Вопросы методики преподавания иностранных языков в связи с проблемой языковой интерференции. Саратов, 1966, с. 4—23.

⁴ Необходимо отметить, что понятия «родного» и «чужого» становятся относительными там, где личность человека формируется под влиянием нескольких языков и культур. Интенсивный обмен ценностями между литературами народов, населяющих нашу страну, приводит к тому, что национальные произведения, не утрачивая своих специфических черт, могут сразу стать фактором многонациональной литературы.

⁵ Павлов И. П. Полн. собр. соч. 2-е изд. М., 1951, т. 3, кн. 2, с. 243.

⁶ Верещагин Е. М. К проблеме разносистемной принадлежности лексем при билингвизме. Автореф. канд. дис. М., 1966, с. 8.

⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1955, т. 3, с. 29.

⁸ Ананьев Б. Г. Психология чувственного познания. М., 1966, с. 146—150.

идеологической формы освоения действительности; в содружестве с социологией и исторической наукой литературоведение более полно овладевает своей обществоведческой ролью; в союзе с психологией — социальной и индивидуальной — оно глубже постигает характер человека, весь этот сложный внутренний мир личности, который запечатлен в творениях художника слова.⁹ В области изучения билингвизма литературоведению еще предстоит сказать свое слово.

Явление билингвизма имеет немало разновидностей.¹⁰ Одной из них является творчество на «чужом» языке. История литературы знает случаи, когда тот или иной писатель полностью переходил на другой, не родной ему язык. Так, швейцарец немецкого происхождения Р. Тёпфер писал только по-французски, француз Т. Шамиссо стал немецким поэтом, а поляк Юзеф Конрад Коженевский прославился как английский писатель Джозеф Конрад. Но такие случаи довольно редки. Чаще бывает, когда иноязычные сочинения, даже значительные, находятся на периферии творчества писателя и являются отдельными опытами или экспериментами. Достаточно указать на французские произведения Пушкина, Лермонтова, Гейне, Суинберна, Кораба Бжозовского, русские стихи И. Вазова и Рильке, немецкие — Хемницера и Прешерна и т. д.

Известны случаи, когда польские поэты пробовали писать на русском языке. Единственный заслуживающий внимания пример представляет русское творчество Болеслава Лесьмяна.

Замечательный польский поэт Болеслав Лесьмян (1878—1937) создал и опубликовал по-русски 13 стихотворений. Одиннадцать вошли в циклы «Песни Василисы Премудрой» (1906 г.) и «Лунное похмелье» (1907 г.), последние два были напечатаны в № 11 ежемесячника «Перевал» за 1907 г.

Понять природу иноязычных стихов Лесьмяна можно лишь познакомившись с личностью и оригинальным творчеством поэта, почти не известного советскому читателю.¹¹

Великий... и непризнанный. Всё в личности и творчестве Лесьмяна необычно, все поражает контрастами. Реалист и безудержный фантаст, презирающий толпу «аристократ» и певец людского горя. Осторожный традиционалист и неутомимый ниспровергатель поэтических канонов, стремящийся проникнуть

⁹ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 58—59.

¹⁰ Распространенные в наше время переводы и авторизованные переводы являются не чем иным, как функциональной разновидностью билингвизма.

¹¹ В 1935 г. в специальном номере «Литературной газеты», посвященном литературе и искусству Польской республики, в переводе С. Городецкого была помещена одна из лучших баллад Б. Лесьмяна «Свидрига и Мидрига». Несколько стихов поэта включено во второй том «Польской поэзии» (М., 1964), небольшая подборка стихов в 1971 г. вышла в издательстве «Художественная литература».

в тайны бытия метафизик и бесконечно влюбленный в природу эмпирик.

Оригинальное творчество Лесьмяна с трудом укладывается в литературный контекст эпохи: критики то относят его к декадентам «Молодой Польши», то зачисляют в «скамандриты»,¹² то объявляют «великим поэтом» межвоенного двадцатилетия (1918—1939). Известны и попытки связать лирику Лесьмяна с традициями национального барокко и романтизма. Но самое парадоксальное состоит отнюдь не в противоречивости оценок, а в том, что отмеченные критикой черты действительно присутствуют в его творчестве. Поэзия Лесьмяна представляет собою особое явление в польской литературе 10—30-х годов нашего столетия.

Лесьмян дебютировал в последнее десятилетие минувшего века. Восприняв символический опыт своих предшественников, он рано стремится вырваться из круга их поэтических образов, страстно ищет свой путь в искусстве. Одаренный необычайно богатым воображением, Лесьмян создает собственный мир природы, мир удивительной сказки, где в поэтизированном виде получает отражение «лесьмяновская» философия жизни. В творчестве поэта тесно переплетаются разные и подчас противоборствующие начала: сказочное и реальное, трагедия и гротеск, пессимизм и жизнелюбие. Дуализм присущ философскому и поэтическому мышлению Лесьмяна.

Поэт жил и творил в атмосфере духовного одиночества, вдали от шумной столицы, в стороне от ведущих варшавских литературных объединений. Известность к нему пришла всего за 4 года до смерти. Лесьмян умер любимый немногими, забытый всеми. «Открытие» Лесьмяна и его «триумфальное возвращение» в родную поэзию произошло в последние пятнадцать-двадцать лет. Секрет такого неожиданного, казалось бы, возрождения лесьмяновской лирики скрыт в страстной любви поэта к природе, в очаровании ею, стремлении проникнуть в ее тайны, в удивительной способности поэта выразить «невыразимое». Поэзия Лесьмяна свежа, согрета живым чувством. «Даже трагическое мироощущение поэта созвучно нашему современнику своей человечностью», — справедливо замечает современный исследователь.¹³

Итак, Лесьмян вернулся в родную поэзию, как возвращается настоящая поэзия, над которой не властно время. Лесьмян переведен на многие языки мира, о нем спорят, пишут научные

¹² Группа поэтов (Ю. Тувим, А. Слонимский, Я. Ивашкевич и др.), объединившиеся вокруг варшавского журнала «Скамандр» (1920—1928, 1935—1939). В борьбе с поэтикой «Молодой Польши» они опирались на достижения русского символизма.

¹³ Богомолова Н. А. Баллада Болеслава Лесьмяна «Свидрига и Мидрига» и ее русский перевод. — В кн.: Польско-русские литературные связи. М., 1970, с. 366.

труды, перелагают на музыку. Его издают и читают. Сделаны первые попытки осмыслить его иноязычные произведения.

Перу Лесьмяна, как отмечалось выше, принадлежат два стихотворных цикла, созданных на русском языке. Один из них под заглавием «Песни Василисы Премудрой» появился в № 11—12 журнала «Золотое руно» за 1906 г. Годом позже в «Весах» был напечатан второй цикл под заглавием «Лунное похмелье». Об истории их публикации нам уже приходилось говорить в печати.¹⁴ Здесь отметим лишь, что выступлением на страницах русских журналов поэт обязан своей дружбе с В. Брюсовым и К. Бальмонтом.

Что же побудило Лесьмяна писать по-русски? Ответить на этот вопрос со всей определенностью невозможно — документальных свидетельств не сохранилось. По-видимому, решающим фактором следует считать глубокий интерес Лесьмяна к современной ему русской культуре. Об этом говорят его очерки, рецензии и заметки 10—30-х гг. В них много тонких наблюдений над творчеством Тургенева, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Пушкина, Лермонтова, а также Л. Украинки и М. Коцюбинского. В личной библиотеке поэта насчитывалось немало русских книг. По воспоминаниям современников, Лесьмян хорошо знал и высоко ценил поэзию Тютчева и Фета, Шевченко и Блока, Есенина и Пастернака. Он знал наизусть и прекрасно декламировал русские былины.¹⁵ Образ Украины поэт навсегда сохранит в своей памяти. Много позже, когда критика заговорит о «непонятной зелени-загадке» в его стихах, поэт скажет: «Так это же Украина, где я вырос. Прекрасны люди на той земле, прекрасны, как тамошняя зелень».¹⁶

В середине 30-х гг., спустя более двух десятилетий после отъезда из России, поэт задумает создать повесть о своей юности. Замысел остался неосуществленным. Но до последних, посмертно изданных строк, докатилось до нас от зеленой Белоцерковщины лесное эхо его юности.

Лесьмян отвергал «презренный мир реальности», а творчески, поэтически он готов был отвергнуть самое существование действительности вне человеческой души. Задачу искусства поэт видел в передаче не явлений объективного мира, а тех зыбких оттенков настроений, которые составляют суть внутренней жизни сознания и для которых внешняя природа всего лишь условный возбудитель.

¹⁴ См.: Ровнякова Л. И. Русские стихи Болеслава Лесьмяна. — В кн.: Многоязычие и литературный процесс. Сб. статей / Под ред. акад. М. П. Алексеева. Л., 1981.

¹⁵ См.: Wspomnienia a Bolesławie Leśmianie. Pod red. Z. Jastrzębeckiego. Lublin, 1966. Много теплых высказываний оставил о поэте его младший современник и восторженный поклонник Ю. Тувим.

¹⁶ В оу ё E. Dialozi akademickie. W niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem. — Pion, 1934, N 23; Пепенеч. в кн.: Leśmian B. Szkice literackie. Warszawa, 1959, s. 500.

Лесьмян — мечтатель, поэт своих видений. Поэзия, по его мнению, перестает быть точным выражением понятий (ибо невозможно назвать сложное, смутное, противоречивое состояние души). Она должна стать условным ключом, открывающим тайники духа в восприятии читателя. Сам метод Лесьмяна является субъективным. Слово как бы теряет свое прямое значение. Оно начинает звучать как музыка, и в нем на первый план выступает не предметный смысл, а эмоциональная сторона. Объективное как бы растворяется в словах-эмоциях. Это проявляется во всех русских стихах Лесьмяна. Возьмем к примеру его цикл «Песни Василисы Премудрой».

Трудно, почти невозможно, передать его содержание. Рассказ ведется от лица героини — мудрой царевны. Однако это вовсе не персонаж известной русской сказки, а всего лишь — «солнечная быль», «голос бытия таинственно зашепный». В этих словах — ключ, открывающий смысл стихотворения, музыкальный ключ, указывающий на тональность, в которой следует его читать. Та же мысль еще раз прозвучит во втором четверостишии пятого, последнего, стиха цикла, где героиня сравнивается «со сном».

... Я знаю суетность разгаданных заклятий,
Я дивно не хочу быть видимой Любви,
Я, как она, живу вне жизни; вне объятий,
Я — только сон во сне! Я — бред в твоей крови.

Внешняя природа дается у Лесьмяна сплошь метафорами (душа — роза, тело — жемчуг, утро — красное, ибо оно ночевало в солнце, и т. д.), сущность которых не в сравнении зримых предметов, а во включении зримого в мир «чувствуемого».

Единственное конкретное описание в песнях «Василисы Премудрой» — это описание жаркого весеннего дня, полуденного зноя, а дальше идет простое скопление форм, слов, где всё — субъективность. Логика связей, смысла, синтаксиса преодолена.¹⁷ Возникают типичные алогизмы — «радостная грусть», «неслышным пламенем в груди трепещет обильно-сладкая, святая нелюбовь».

Пламень — слово поэтического склада, входящее в ряд привычных ассоциаций — пламень души — любовь. А здесь «обильно-сладкая, святая нелюбовь». О чем же здесь идет речь: о любви или нелюбви? В том то и дело, что чувство слитно, порой противоречиво. А здесь именно оно и выражено, потому что говорится не о конкретном чувстве любви, а о воспоминающем сознании, для которого любовь и «обильно-сладкая» и в то же время «горькая» или «нелюбовь».

¹⁷ Нарушение синтаксиса в польских стихах Лесьмяна отмечал, напр., С. Поляк. (Pollak S. Niektóre problemy symbolizmu rosyjskiego a wiersze rosyjskie Leśmiana. Twórczość, 1962, N 12, s. 69—83).

Так, в указанном цикле синтаксис распадается на слова, на ряды слов, которые не укладываются в логически-синтаксическую схему, а предстают в виде набегающих волн эмоционально значимых звучаний. Вот почему, вероятно, допустимы сочетания типа «дряхлая песня», «ветер бредит», «взор перезолоченный». Семантика слов как бы отступает на второй план перед эмоциональными чертами слова или, пользуясь выражением Г. А. Гуковского, его «смысловыми обертонами». Иначе говоря, смысл слова в его предметном значении как бы преодолевается, а весь цикл воспринимается как недифференцированный мелодический комплекс.

Так Лесьмян в своих русских стихах пытался, как нам кажется, по примеру творчества на родном языке открыть возможность стиховых связей поверх синтаксических, показать, что слово не однозначно, что в нем скрыты, кроме первого, терминологического значения, еще другие, добавочные, ореолы смысла, внутренняя рифма, этимологические, исторические значения. И поэт выдвигает на первый план в слове именно эти дополнительные обертоны.

Попытки Лесьмяна напоминают стиховедческие принципы В. А. Жуковского, «открытие им внутренней диалектики подвижности слова».¹⁸ Уместно вспомнить, что в родной польской стихии Лесьмян по праву считается виртуозом, магом языка.¹⁹ Нам представляется, что Лесьмян очень близок манере и принципам Жуковского. Подтверждение найти нетрудно. Возьмем, к примеру, стихотворение «Древняя повесть», т. е. последнее из цикла «Лунное похмелье». Если остальные шесть стихов цикла тяготеют к Бальмонту (о чем свидетельствует не только история возникновения цикла, но и настойчиво повторяющийся в нем образ «луны»), то в древней повести — все, начиная с размера, ведет нас к «Замку Смальгольм».

Лесьмян не просто пишет стихи на русском языке. Он стремится создать их в русском духе и в русском стиле. Отсюда такие просторечия, как «намедни», «у красных, у ворот» и т. п. Типично русским по складу, кроме «Песен Василисы Премудрой», является второе стихотворение из цикла «Лунное похмелье» — под заглавием «Беглый сон». Оно написано «русским складом», пятисложником, признанным размером русского народного стиха.

Я — твой бледный сон, непонятный сон,
Твой поклон звездам, золотой поклон.

¹⁸ Ср. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. Л., 1965, с. 57 и далее.

¹⁹ Ср.: Papierkowski S.-K. Słownikowe neologizmy Bolesława Leśmiana. — Pamiętnik Literacki, 1962, N 1, s. 143—180; Kubiak M. Magia Leśmiana. — Tygodnik Powszechny, 1957, N 5.

Ср. у Некрасова:

Адмирал-вдовец по морьям ходил,
По морьям ходил, корабли водил.

(«Кому на Руси
жить хорошо»)

Во всех русских стихах Лесьмяна в той или иной мере намечен местный колорит. А стихотворение «Волны живые» прямо адресует нас к «зеленой Украине»:

Из зеленой Украины
Я умчался в тот мир,
Где виденья и тайны,
И певучесть и ширь.

Здесь отчетливо передана тоска поэта по той далекой стороне, где «шумят березы, пылает роса, влюбляются розы и зовут голоса».

Русские стихи Лесьмяна — недифференцированный поток смутных движений души. Их образная емкость значительно больше, чем непосредственно словарный смысл, лежащий на поверхности текста. На них можно проследить, как складывался путь поэта — от основного приема словотворчества — метафоры — к символу. И на этом пути Лесьмян прошел путь от русских романтиков до своих современников — представителей второго поколения русских символистов.

Создание стихов на русском языке совпало по времени с периодом творческого становления поэта, поисками им своего стиля. Обратившись к творчеству на «чужом» языке, Лесьмян не смог обойтись без эталонов стиля. (Причем речь идет здесь не о слепом подражании, а о творческом следовании образцам). Восприятие «чужого» языка в качестве стилиобразующего фактора служит, как известно, доказательством неполного владения им.²⁰

Если к сказанному добавить, что в русских циклах поэта отчетливо проступают элементы «первичной языковой основы»²¹ (например, присущее польскому синтаксису постпозитивное положение прилагательного), то можно заключить, что даже в случае свободного владения «чужим» (русским для Лесьмяна) языком «абсолютное» двуязычие в искусстве слова вряд ли возможно.

²⁰ С. Поллак утверждает, что в своих русских стихах Б. Лесьмян «ничего не смог противопоставить манере русских символистов, с которыми, по его словам, поэта роднила к тому же и философская основа». — Pollak S. Указ. соч., S. 82.

²¹ См. подробнее: Ибрагимбеков Ф. А. Об языковых взаимодействиях в индивидуальном сознании. — В кн.: Учен. зап. Азербайджанского пед. инст. русского яз. и литературы, вып. 3. Баку, 1957, с. 111—136.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
<i>В. И. Каминский</i>	
Гносеология художественной идеи в литературе	5
<i>Ф. П. Филин</i> (Москва)	
Слово и его значение	14
<i>Д. С. Лихачев</i>	
Контрапункт стилей как особенность искусств	21
<i>Г. М. Фридендер</i>	
Статья В. И. Ленина о Толстом и проблема современной интерпретации художественной классики.....	30
<i>И. К. Горский</i> (Москва)	
К вопросу о типизации	34
<i>Ю. Б. Виннер</i> (Москва)	
«Типологические схождения» в изучении мирового литературного процесса	45

	<i>А. Н. Иезуитов</i>	
Проблема нормы и нормативности в литературе		50
	<i>О. В. Творогов</i>	
Об изучении читательского восприятия литературы		55
	<i>П. А. Николаев</i> (Москва)	
Философско-эстетический идеализм и литературная мысль в России на рубеже XIX и XX вв.		59
	<i>А. Л. Гришунин</i> (Москва)	
Методологическое значение писательских взаимооценок для построения истории литературы		68
	<i>О. Г. Ласунский</i> (Воронеж)	
Об изучении литературно-общественного движения в русской провинции XIX в.		78
	<i>Д. А. Тужарели</i> (Тбилиси)	
О литературном источниковедении		85
	<i>Р. Паролек</i> (ЧССР)	
К вопросу о «Литературном атласе СССР»		92
	<i>Я. Герштова</i> (ЧССР)	
Отношение к классическому наследию А. В. Луначарского и Э. Неелды как реализация ленинской концепции культурной революции		97
	<i>А. И. Хватов</i>	
Живые родники творчества		103
	<i>П. А. Бугаенко</i> (Саратов)	
О преемственности в критике		113
	<i>В. В. Гура</i> (Вологда)	
Монолог о критике		121
	<i>Г. П. Макогоненко</i>	
О диалогах в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина		126
		411

	<i>В. С. Шадури</i> (Тбилиси)	
Об откликах из Тифлиса на смерть Пушкина		138
	<i>Б. Т. Удодов</i> (Воронеж)	
Печорин: природное и социальное		151
	<i>Л. В. Жаравина</i> (Кишинев)	
К проблеме национального характера в поэме Гоголя «Мертвые души»		159
	<i>Н. Н. Скагов</i>	
Два «романа» молодого Кольцова		166
	<i>Ф. Я. Прийма</i>	
А. Н. Плещеев и Христо Ботев		173
	<i>Л. М. Логман</i>	
К вопросу об адаптации поэзии Фета художественным сознанием конца XIX—начала XX вв.		181
	<i>Г. Н. Моисеева</i>	
Образ Вронского в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». (О литературном прототипе)		194
	<i>Г. П. Бердников</i> (Москва)	
Творческое наследие А. П. Чехова и современный мир		204
	<i>К. Н. Григорьян</i>	
От сатирических обозрений к сатирическому роману («История одного города» и «Современная идиллия» М. Е. Салтыкова-Щедрина)		214
	<i>В. В. Прозоров</i> (Саратов)	
«Суд истории» в идейно-художественной трактовке М. Е. Салтыкова-Щедрина		224
	<i>В. А. Мысляков</i>	
Щедрин — критик Фета		232
	<i>В. Н. Баскаков</i>	
Салтыков-Щедрин в славянских странах		242

<i>Н. М. Келейникова</i> (Пятигорск)	
Салтыков-Щедрин в немецкой социал-демократической печати	250
<i>В. А. Ковалев</i>	
Современность советской классики	261
<i>Н. А. Грознова</i>	
Проблемы преемственности в советской литературе. (Некоторые теоретические аспекты)	266
<i>Г. Юнгер</i> (ГДР)	
Классическое наследие советской литературы и его дальнейшее развитие	275
<i>А. И. Кузьмин</i> (Москва)	
Гоголевские традиции в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»	285
<i>Ю. А. Андреев</i>	
Актуальность и художественность. (О судьбе двух книг)	294
<i>А. И. Овчаренко</i> (Москва)	
М. Горький и развитие советского романа	306
<i>В. С. Баранов</i> (Москва)	
Традиции Горького-портретиста и современные мемуары	318
<i>В. В. Компанеец</i> (Кишинев)	
А. А. Фадеев и классическая традиция. (К проблеме характера)	332
<i>Г. В. Степанов</i> (Москва)	
О языке поэмы «Василий Теркин»	339
<i>К. И. Ровда</i>	
Многонациональное государство и проблемы искусства	357
<i>Ю. Д. Левин</i>	
К вопросу о переводной множественности	365
<i>В. Д. Андреев</i>	
Преемственность национальных традиций в литературе	372
	413

Л. С. Кишкин
(Москва)

О некоторых особенностях становления и развития чешской национальной литературы 381

Л. Штолл
(ЧССР)

Два взгляда в прошлое (перевод В. П. Бударagina) 391

Е. Даскалова
(НРБ)

Броневский, Гео Милев и Блок (перевод Л. И. Ровняковой) 394

Л. И. Ровнякова

Билингвизм в литературе 402

*

КЛАССИЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ
И
СОВРЕМЕННОСТЬ

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
АН СССР*

Редактор издательства
В. А. Браиловский

Художник
Л. А. Яценко

Технический редактор
М. Э. Карлайтис

Корректоры
Т. А. Румянцева, А. Х. Салтанаева
и Т. Г. Эдельман

ИБ № 2003

Сдано в набор 16.02.81. Подписано к печати 15.06.81. М-18877. Формат 60×90^{1/16}. Бумага № 1. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 26=26.00 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 28.84. Тираж 6250. Изд. № 7895. Тип. зак. № 135. Цена 3 р. 20 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12