

Министерство высшего и среднего специального
образования РСФСР

ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени Первого в России Ивано-Вознесенского
общегородского Совета рабочих депутатов



[Handwritten scribbles in black ink, resembling cursive or shorthand, covering the page around the central text.]

**ТВОРЧЕСТВО
ПИСАТЕЛЯ
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС**

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО
И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО В РОССИИ ИВАНОВО-ВОЗНЕСЕНСКОГО
ОБЩЕГОРОДСКОГО СОВЕТА РАБОЧИХ ДЕПУТАТОВ

ТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЯ
И
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Межвузовский сборник научных трудов

Дорогому С. А. Ревверу
с благодарностью и
лучшими пожеланиями
на будущее — от одного из
авторов этого сборника

И. Кузнецов

Иваново 1978

Зл/хл-79

В сборнике публикуются работы, посвященные как творчеству отдельных писателей и критиков и их месту в литературном процессе (Л.Толстой, А.Твардовский, Н.Майоров, А.Измайлов, А.Волынский, Т.Фонтане, И.Нестрой, Б.Ауэрбах), так и проблемам и жанрам, связанным с развитием литературы в определенный период (документализм, проблема любовной лирики в советской литературе 20-х годов, жанр баллады в период Великой Отечественной войны). В разделе "Архивные разыскания и материалы" напечатаны статьи о неоконченной поэме Н.Асеева и забытом критике и журналисте второй половины XIX века Н.М.Богомолове.

Издание подготовлено кафедрой советской литературы при участии кафедр русской и зарубежной литературы Ивановского государственного университета.

Р е д а к ц и о н н а я к о л л е г и я :

доктор филологических наук П.В.КУПРИЯНОВСКИЙ (ответственный редактор), кандидат филологических наук В.М.АКАТКИН, доктор филологических наук В.В.ГУРА, кандидат педагогических наук В.П.МЕДВЕДЕВ, кандидат филологических наук Л.Н.ТАГАНОВ (зам. ответственного редактора), С.Н.ТЯПКОВ (ответственный секретарь).

Темплан 1978, поз.1859.

© Ивановский государственный университет, 1978 г.

Н. ДЗУЦЕВА

/Ивановский государственный университет/

ПРОБЛЕМА ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ
В ТВОРЧЕСТВЕ ПРОЛЕТАРСКИХ ПОЭТОВ (1917-1925 гг.)

Зарождение и формирование пролетарской поэзии было подготовлено идеей создания пролетарской культуры, обусловившей специфику этой поэзии, ее место и роль в процессе развития советской литературы.

Это обстоятельство, достаточно подробно объясненное в нашей науке, приобретает порой довольно общие, привычные характеристики, подобные утверждению о том, что новый герой, лирическое воплощение образа современника в пролетарской поэзии "отождествляется с нерасчлененной массой, является ее схема - тическим слепком".¹

Несомненно, эта тенденция существовала. Коллективистическое мироощущение, утверждавшееся в самой жизни, пафос грандиозности происходящих событий обусловили творческие устремления первых пролетарских поэтов. Но атмосфера творчества, поэтическая линия их развития была не так проста и однозначна, как это может показаться на первый взгляд.

Установлено, что далеко не последнюю роль в формировании творческого облика пролетарских поэтов играли эстетические нормативы, идущие от теоретиков Пролеткульта. "Индивидуальная психология, душевные движения и настроения отдельного лица : его субъективное ощущение природы, его радости, печали, мечты,

разочарования, полая любовь с ее страданиями и восторгами"²-
относились в разряд буржуазной поэзии. Выработываемая здесь
концепция личности отличалась "обнаженностью социальной харак-
теристики, пониманием личности только как части класса"³. Отсю-
да и предмет лирической эмоции, столь часто встречающийся в по-
этической практике Пролеткульта:

... И мы любовь поем.
Любовь к тебе, сверхчеловек,
Владыка гор, морей и рек,
Земли и воздуха творец
И Бога и чудес!⁴

Такое понимание чувства любви было связано с насильствен-
ным извлечением из личностного мира эмоционально-личной сферы,
что также отразилось в поэтической практике пролеткультовцев:

Выви сердце, вырви сердце,
Если сердце, как недуг,
Не дает ни днем, ни ночью
Перевести усталый дух.
Жить без сердца - жить без горя.
Мысль и воля - только в них.
Смело куй судьбу и счастье
Для себя и для других⁵.

Призывы "вырвать сердце" подкреплялись уверенностью в
том, что "нельзя просто уйти от убаживающего покоя личных рад-
остей; приходится с корнем вырывать самый источник их, унич-
тожать самую возможность возврата к уюту обособленного индиви-
дуального мира"⁶. В подтверждение этой мысли, герой одной из
пролеткультовских пьес убивает любящую и любимую женщину, и
эта коллизия вызывает понимание рецензента: "Не "ты" и "я",
оба маленькие, замкнутые мирка, а "мы", огромное коллективное
целое, становится центром сознания человека будущего"⁷.

Казалось бы, в такой атмосфере уничтожалась не только те-
ма любви, но и сама почва, ее питающая. Но вряд ли стоит слиш-
ком доверять распространенным в те годы уверениям в том, что
"любовь двух сердец пролетариат сдал в архив"⁸. Мертвая догма
оказалась в противоречии с внутренними человеческими потреб-
ностями, и поэты "впадали" в "чистую" лирику гораздо чаще и
активнее, чем это представляется. Лирическую эмоцию питало и
свойственное творческому духу стремление к самовыражению, под
угрозой индивидуализма отвергнутое в сознании многих поэтов,
но пробивающее нормативные запреты и находящее выход именно в

выражении любовного чувства.

Правда, сами поэты, их критики и редакторы не зачисляли подобные стихотворения в творческий актив современной поэзии, предпочитая "опыт лирики коллективизма" тем поэтическим результатам, которые являлись "плодом личных лирических переживаний поэта"⁹. Характерна в этом отношении судьба рукописи одного из поэтических сборников Вл. Кириллова: стихотворения о любви в ней были отмечены недоуменными вопросительными знаками и решительным "не печатать"¹⁰.

Обращение пролетарских поэтов к любовной тематике особенно заметно активизировалось с переходом многих из них в группу "Иуаница", программа которой, в отличие от Пролеткульта, расширяла рамки художественного изображения личности "во имя жизни и творчества гармонично прекрасного человека"¹¹.

Во многом, конечно, здесь сказались уроки, преподанные ортодоксальным поэтам самой жизнью. Так, Николай Полетаев, утверждавший на страницах журнала "Иуаница" мысль о том, что "в труде дворника, подметающего мостовую... не меньше поэзии, чем в отношениях между полами"¹², столкнулся с ситуацией, заставившей его писать иначе:

И вчера не мог себе представить,
Что, одеревеневшего в боях,
Денщина меня заставит
Корчиться у ней в ногах,
Изымать от нежности и злости
Иссыхать от горя и любви ...¹³

И все же поэтическое осмысление любви у пролетарских поэтов было делом нелегким. Любовь, как глубоко индивидуальное чувство, как принадлежность личной, частной сфер человеческого сознания и поведения, еще только искала свое твердое место в шкале жизненных ценностей современников тех героических лет, сознание которых было заполнено другими понятиями: "революция", "война", "хлеб". Сама категория частной, личной жизни (как и некоторые другие явления духовной жизни) не выделялась как имеющая относительно самостоятельность. В связи с этим особое звучание приобретает известное признание В. Александровского: "Не было жизни личной в эти дни"¹⁴.

Не оформилась и бытовая "оснащенность" личной жизни. С горечью современник писал о том, что "быт наш еще не улавливается пером, потому что он слаб, неравит... не хватает даже са-

ных обыкновенных вещей, на почве отношения к которым можно было бы показать, проявить ту или иную бытовую черту"¹⁶.

Не только сами жизненные формы первых послереволюционных лет, но и психологическая заторможенность, связанная с отнесением чувства любви в разряд малоозначащих ценностей, не давали больших возможностей для развития любовной лирики в эти годы. Поэтому первые ее опыты в пролетарской поэзии принадлежали к явлениям периферийного ряда: поэты не шли дальше лишенной глубокой поэтичности констатации при-мет любовного переживания:

Ушла ... И снова сердце скалось
В тоске о невозвратных днях,
И тихий вечер песнью алой 16
Отраду не прольет в меня ...

Или:

Я помню: беленькое платье,
Подснежник в темных волосах,
И нежных крепких рук пожатье,
И круг туманится в глазах¹⁷.

Подобные неудачи укрепляли бытовавшее в то время представление о том, что "область лирики - это область будущего. Пролетарский поэт ее еще не покорил. История сделала его великим и могучим покуда в области социальных тем"¹⁸.

Эти утверждения были не лишены оснований: внутреннее противоречие между личным и общим оставалось пока не разрешенным не только в сфере искусства, но и в психологии самой личности. "Эта раздвоенность жизни в обществе и почти всегда внутри отдельного человека есть характерная черта нашего времени, которое мы стали называть переходным периодом, периодом неустоявшимся, полным противоречий ... - пишет В. Полянский в 1921 году, - в жизни и в человеке так переплелось старое и новое ..." Говоря о раздвоенности пролетарских писателей, он замечает: "Пишут так, живут иначе. В политике пролетарии, а в личной жизни старое так и прет. Крепко оно их держит, и в этом их беда, но не их вина"¹⁹.

К этим словам критика нельзя относиться без осторожности, т.к. пролеткультовские перегибы не так уж редки в выступлениях В. Полянского и "старое" понималось им порой очень широко, включая духовные ценности культуры прошлого. Но в данном случае его свидетельство позволяет почувствовать нерешенность многих вопросов в самой поэзии 20-х годов.

Красноречив в этом плане пример Евг. Тарасова: в одном выпуске журнала он публикует, казалось бы, взаимоисключающие друг друга лирические признания:

Но в любви не признаюсь напевностью строк
И с земли к небесам не уйду ...

И через несколько страниц:

Дань замолкает, а вечером,
Сторонясь от людей,
Тихо выйду навстречу Вам
В полусумрак аллея ... 20

Пример Е. Тарасова далеко не исключителен. Илья Садофьев на страницах журнала "Грядущее" публикует свою поэму "Индустриальная свирель", где любовная лирика намеренно-полемично превращена в средство поэтизации индустриальной темы, создавая своеобразный "антилирический" эффект²¹:

В мои объятия, мой любимый,
Приди, тебе я не солгу!
И как чертн недостижимой ... 22
Коснулся я горячих губ ...

Так выражает поэт свое единство с Динамо-индустрией. И буквально в следующих номерах того же журнала И. Садофьев помещает открытые лирические откровения на любовную тему:

От неповторной тайной встречи
Осталась глущая тоска.
А сердце хочет каждый вечер
Тебя встречать, тебя искать ...
И я узнал: Любовь - страданье,
Любовь - о радости тоска ... 23

Подобные парадоксы - свидетельство того, что в духовном контексте первых послереволюционных лет проблема любви вставала (если употребить выражение Платона) как "жажда целостности". Поэтическая мысль стояла перед необходимостью постижения своеобразного синтеза мира и человека, утверждаемого на новых социальных основах.

Первые попытки в этом направлении далеки от совершенства: трудно было избежать прямолинейного выражения единства чувства, открывающего тягу человека к доброте, любви, нежности, и суровой необходимости борьбы. Так, А.И. Маширов-Самобитник пишет:

Как хорошо родимым взглядом
Рассеять сумрак впереди.
А утром с боевым отрядом
Шагать с надеждою в груди ...
И на полях грозей военной,

За волю проливая кровь,
Хранить в душе, как дар бесценный
Твою улыбку и любовь²⁴.

Шаг к освоению нового лирического мира, где любовь воспринимается уже как "дар бесценный", ощутил и в лирической концепции сборника С.Обрадовича "Винтовка и любовь". Своеобразное противоречие, заключенное в этом названии, для многих в то время звучало как олицетворение дисгармонии различных сфер человеческого бытия. "Винтовка" оказывается сильней "любви", винтовка побеждает, — писал критик. — И от этого вся книга кажется единой и огромной любовью к винтовке, к боям²⁵.

Однако сама художественная мысль, заключенная в книге, пыталась выйти за пределы этого убеждения. Поэт как бы нащупывает те формы лирического выражения, в которых жизнь предстала бы не разделенной на "битвы эпохи" и личное "я", а в ощущении ее целостного потока. Об этом говорит и прямая декларация этой мысли в стихотворении, предшествовавшем выходу сборника и определившем его название:

В схватке счет теряли дню и ранам,
Берегли винтовку и любовь²⁶.

Даже названия некоторых стихотворений, вошедших во II раздел книги, характеризуют известные изменения поэтического взгляда на мир, которые произошли у С.Обрадовича: "Тихь", "Март", "Утро", "Северянка" и др. —

Эти изменения не были случайны и касались не одного только поэта. Они шли от глубинного поступательного процесса исторического развития нового общества, что не могло не сказаться на характере его духовной атмосферы. Начало двадцатых годов в молодой советской литературе отмечено, по свидетельству А.Воронского, назревшей потребностью "перейти к изображению действительности, людей и событий в их живой диалектической текучести и конкретности"²⁷. Установлено, что именно тогда литература, находившаяся в полосу крайних позиций, альтернативных решений, подходила к постижению жизни в ее многоаспектности, разнообразии, сложности. Перед ней встали новые проблемы, "требующие сосредоточенной разработки и напряженного внимания"²⁸.

Во многом эти проблемы были связаны с тем, что в об-

чем поступательном процессе революционного развития освободался внутренний мир человека, сфера человеческих эмоций раскрепощалась в сторону их многообразия и глубины. Личный мир человека уже не мыслился без такого чувства, как любовь, несмотря на инерцию ее отрицания в числе индивидуально-личных эмоций.

Даже те, кто в 1918 году проповедовали идею отказа "от личного счастья", решительно меняют свою позицию. "Неотказа от целостной захватывающей любви ждет жизнь, а преобразования этой любви на почве огромной общечеловеческой любви и ненависти"²⁹, — пишет Е. Херсонская в рецензии на книгу А. Домантович "Женщина на переломе" (1923).

Новые веяния не могли не затронуть состояния лирического мышления. Снимаются запреты с так называемых "вечных тем" в поэзии, и горизонты лирики явно раздвигаются. "Вместе с поэтом-гражданином мы не станем укорененно повторять, что в наше время нельзя воспевать "красу небес и ласку милой". Все можно. Мы не ригористы, каковыми были старшие народники. Вопрос о том, как воспевать. Важно, чтобы все было воплощено в образ, пройдя через призму пролетарского мироощущения, а не в мистическом совершении эпитогонов буржуазной идеологии ..."³⁰ — пишет В. Полянский.

В этих выступлениях настойчиво подчеркивается мысль о своеобразии художественной концепции любви, отражающей новое качество этого чувства в новой деятельности. В духе времени это новое качество виделось в максимальном приобщении любви к сфере общекolleктивной, социальной, трудовой, вплоть до растворения в ней. Это обстоятельство имело свои основания, и здесь прежде всего давало о себе знать закономерное стремление противостоять буржуазной, декадентской концепции любви с ее нездоровой эротикой, индивидуализмом и пессимизмом.

И в самой специфике того жанрового образования, основой которого являлась концепция любви, все более сказывалась его зависимость от возможности вместить в себя то большое общественное содержание, без которого уже не мыслилась художественная концепция личности в эти годы.

В связи с этим нетрудно понять, почему, наряду с по-

пытками осмысления любви как одной из важнейших жизненных ценностей, в новой поэзии оформляется стремление опозитивировать это чувство путем введения его в социальный контекст, наделить атрибутами общей значимости в новой жизни, "ставя его в параллель пролетарскому происхождению, бнту и боевому крещению"³¹. Все это должно было дать новую жизнь любовной лирике. Новые социальные основы для глубокого личного чувства, для его лирического выражения виделись главным образом в трудовой, производственной сфере, сосредоточивавшей эмоции коллективного, общего плана.

Это явление имело всеобщий характер и охватывало самые разные проявления духовной культуры нового общества. Так, В.Э.Мейерхольд, ставя спектакль по пьесе Э.Верхарна "Зори", говорил, что "современный театр хочет выйти на открытый воздух. Мы хотим, чтобы нашим фоном были или железная труба, или море, или что-то, построенное новым человечеством"³².

Не только практика искусства, но и теоретики начала 20-х годов были едины в своем решении: "в основе закономерностей духовной жизни лежит процесс труда"³³. Не удивительно поэтому, что в такой атмосфере сложилась своеобразная эстетическая норма, по которой любовь допускалась в поэзию: она должна была одеться в одежды производственно-индустриальной темы. Примеры подобных явлений порой приобретали эмблематическую завершенность, когда влюбленные чаще всего представляли так:

Обрученные мускульным краном,
Героической сагой станков ...
И одетые в пурпур зарен
Мы пылаем с тобой у Горна ... 34

Ситуация их встречи переходила в разряд распространенных штампов:

И в грезах на тайное свидание
Приходила к твоему станку,
И среди ласковых шептаний
Мы пошлему внимали челноку ... 35

Литературной модой становилось однообразие своего рода производственных фетишей: станок, гора, челнок и т.п. Сам предмет любви наделяется прежде всего пролетарским происхождением:

Ты веришь в мою непреклонность,
Любимая фабрики дочь? 36

Подобная трансформация любовной лирики во многом шла от догматических канонов пролеткультуровской эстетики, основанной на убеждении, что "полет пролетарской музы за пределы заводов и фабрик связан с большой опасностью"³⁷. Эти взгляды держались довольно долго, несмотря на смену групповых литературных программ. Производственно-индустриальная "оснащенность" любовной лирики соответствовала и эстетическому идеалу поэтов "Кузницы", стремящихся "приподнять новую личность над повседневной жизнью, понимая новое только как проявление пролетарской психологии"³⁸.

Конечно, нельзя не заметить здесь стремления к воплощению нового типа личности и личностных переживаний. И все же вряд ли подобные поэтические явления "помогают составить представления о том новом, что вносит в поэзию революция, о требованиях, предъявляемых поэзии"³⁹. Ведь именно в это время А.В.Луначарский, выражая тенденцию революционного развития, говорит о том, что "в сухой марш эпохи все красочней, все страстней, все тоньше входили все инструменты человеческого духа"⁴⁰.

О том, насколько в поэтическом выражении "производственной любви" эстетическая концепция личности оторгалась от индивидуальных духовных ценностей, говорит поэзия М.Герасимова, где сам облик героя приобретает характеристику, воспроизведенную в одной из рецензий: "Вот Мих.Герасимов с его "сверлильным станком любви", с "электрической кровью", с "бровями, напудренными алюминиевой пылью" и с "медной паутиной волос"..."⁴¹. Критик здесь ничего не придумал.

В лирическом мире Герасимова человеческое сердце предстает как "насос", где "бьется железная смесь" ("О железе"), а сама любовь — "это поток электрического пламени во мне и железной крови машин" ("Электропоэма"). В такой лирической атмосфере обесценивалось то, что питало собственно лирическую эмоцию, являлось ее стимулом — само чувство и необходимость его выражения. Обращаясь к любимой, герой Герасимова говорит:

Ты мне товарищ в деле жестком,
Напрасна любви погоня!
Мне кажется, я просто люблюсь
Медной паутиной волос твоих.
Я мог бы любить люблю,
Но приводной ремень нас связал двоих⁴².

Нельзя было не увидеть в этих устремлениях герасимовской музы отмеченное уже в те годы "плоскостное отношение к миру и человеку"⁴³, "проповедь особого мироощущения, когда человек как бы перестает чувствовать свой маленький комок, именуемый человеческим "я"⁴⁴.

Впрочем, Герасимов делал попытки развернуть лирическое переживание, "психологизировать" мертвую лирическую схему, но это намерение не выводило поэта из замкнутой атмосферы "производственного" параллелизма:

Когда твой фрезер, захрапев, хрустнул,
И в супорте я сменял резец,
Я уловил улыбку грустную
И близость наших сердец ...
Влетали сумерки ранние,
Руки коснулась рука.
- Должно быть, это медь из Испании, -
Ты сказала, покраснев слегка ...⁴⁵

Наивность такого рассказа о любви очевидна. К тому же, поэзия М. Герасимова, как и многочисленные в то время варианты "производственной" любви, несла на себе груз внешних, рудиментарных остатков символистско-декадентской поэзии, "приемов и сочетаний, отживших и сданных в архив задолго до прихода пролетарских поэтов"⁴⁶. Это осложняло пути герасимовской поэзии к читательскому сердцу. "Поэзия Герасимова не трогает читателя, проходит мимо него... отвергается читателем как что-то надуманное и выспренное", - говорилось на страницах журнала "Печать и революция". - Главного в них (в стихах) нет: лиризма, насыщенного интимно-конкретным переживанием..."⁴⁷

Тяжелым для поэта было западавшее понимание тщетности своих поэтических усилий и своего основного творческого хода в создании художественного портрета современника. В 1925 году он пишет стихотворение "Про соловья", в котором завульшена поэтическая мысль резко обнаженного звучания. Мотив соловья, соловьиного пенья стал своеобразным "бродячим сюжетом" лирики 20-х годов не случайно. И асеевский "Стальной соловей", и "Стихи о соловье и поэте" Э. Вагрицкого содержат в себе мысли, связанные с судьбой лирической поэзии в новом мире, с ее первоосновой - сферой человеческого сердца, которая, как известно, не всегда могла

заявлять о себе в полный голос. По-разному, в разных направлениях шли поэтические мотивировки И. Асеева, Ф. Багрицкого, П. Орешина, писавшего в те годы о трудностях времени, когда

Стальные соловьи идут встречать
Стальной зари чудовищный разлив;
безусловно, переключаясь с мотивами и настроениями осенней поэзии этого периода.

И. Герасимов также использует мотив соловья как образ лирического звучания, как закреплённый жанровой традицией знак сердечного чувства. Трево оценивая свое прежнее творчество, поэт резко обозначает лирическую ситуацию:

Закал бее состраданья
И соловья в тиски.

Но если в поэзии А. Безыменского этот же жест воспроизводится без малейшего сожаления:

И рукой, привыкшей к молоту,
Стал я крепко осеннее золото,
Как и сердце Былого, в тиски... 48

то у Герасимова продолжение аллегории содержит переоценку своих прежних взглядов на поэзию и на осмысление в ней человека:

Для трелей в горло врезал
Зубчатый медный вал.
И крылья из железа
Ему отшлифовал.
- Ты спой мне о подруге,
Как воор ее чудесен...
А он - хестяный флюгер,
Ни души, ни песен 49.

Герасимовское "прозрение" - явление не случайное, а типическое для этого времени. Совокупность социальных и духовных факторов общественного развития подготавливала новые отношения к жизни и человеку. Жизнь как бы выходила из одного русла, и лирическое сознание исподволь шло навстречу этому процессу. В творчестве лучших пролетарских поэтов осязаемо это понятие полноты жизни, тех ее радостей и моментов, которые были оттеснены суровым временем из поля поэтического видения.

Одна мечта - схватить и передать
И песню юности, и звонкий смех ребенка,
И то бесценное, что, проходя стороной,
Привыкли мы не замечать 50, -

скажет об этом Вл. Кириллов. Все это не могло не повлиять на развитие лирической поэзии, когда поэты уже понимали,

Что мучительнее пыток — пытка
Над невысказанностью души⁵¹.

Таким образом, процесс лирического освоения духовного мира современника в поэзии первой половины 20-х годов был подготовлен как социально-духовным развитием нового общества, так и отражением этого процесса в сфере эстетического мышления. И вряд ли стоит связывать более пристальный интерес пролетарской поэзии к миру личности с обращением к теме деревни таких поэтов, как Н. Полетаев, В. Александровский, С. Обрадович⁵². Причины этого явления не столь внешни и просты. Не последнюю роль играет здесь углубление взгляда на поэзию и на роль поэта в обществе. Это хорошо видно из стихотворения Вл. Кириллова, где поэтическое творчество утверждается как элемент единого знания о человеке, о мире, в котором он живет. Обращаясь к ученому, поэт говорит:

Я так же, как и вы, — изобретатель, водчий,
Хотя пишу стихи, а вы — трактат,
Но вместе идём мы путей короче
В сад человечества, благоуханный сад⁵³.

Пролетарская лирика, очевидно, начинала подходить к своему исконному назначению: она приобретает качество напряженного духовного поиска, обнаруживая стремления идти в глубину, когда самовыражение становится самопознанием. Это становилось тем более возможным, что к середине 20-х годов сам духовный мир личности начинает утверждаться в известной своей самоценности; складывается новый тип мышления и чувствования, где непреложность запросов человеческого сердца выступает уже как неотъемлемое качество личности.

Расширение спектра человеческих эмоций в изображении новой личности не только свидетельствовало, по словам М. Горького, об "отходе от упрощения сложных процессов жизни"⁵⁴, но и подготавливало психологическую глубину изображения нового человека. Пролетарская поэзия все же с трудом вырабатывала концепцию человеческого характера как неоднозначной индивидуальности. Она как бы остановилась на пороге осмысления чувства в его сложности и глубине. Поэтам не хватало умения отделить от самих себя собственные переживания, под-

няться над ними, выработать свои художественные средства и приемы лирического воплощения чувства.

Наибольших успехов в этом направлении достиг В. Александровский, который "ближе других пролетарских поэтов подошел к художественному анализу человека и революции"⁵⁵. Включаясь в спор о новом человеке, который велся в литературе 20-х годов, он показал, что трудный, трагический отказ от любви - свидетельство ее необходимости в жизни.

Действительно, суровые "запреты" уже в его первых послереволюционных стихах оборачивались серьезным внутренним конфликтом в душе лирического героя и обуславливали характер лирической эмоции:

Сидели молча на диване...
Курил я нервно папиросы,
И все росли, росли в тумане
Любви последние вопросы⁵⁶.

Ответы на эти вопросы были отрицательны, и в этом Александровский не исключение на фоне его собратьев по Пролеткульту. Но это не исчерпывало окончательной концепции человека у Александровского; другая тенденция шла рядом:

Любишь - люби, и не нужно вопросов,
Счастье рождает счастье⁵⁷.

Здесь не просто "раздвоенность", о которой шла речь выше. У Александровского обе тенденции совмещаются в одно лирическое переживание, и их борьба наполняет саму лирическую атмосферу стиха:

Только запах волос твоих мучает,
Только имя застыло в ушах⁵⁸.

Конечно, не стоит преувеличивать поэтической значимости достижений В. Александровского. Его стихи не блещут мастерством, но в них уже ощутимо лишенное упрощения представление о внутреннем мире человека. Не случайно столь часто этот мир сопрягается у поэта с тайной, с чем-то глубоким, непознанным:

Твои бездонные глаза,
Просвечивающие тайной...⁵⁹

Эта тайна твоей глубины
Сердце радует и тревожит...
Может быть, хорошо что с весны
На себя мы с тобой не похожи...⁶⁰

Эти сдвиги в лирическом сознании, свидетельствующие

об изменении взгляда на мир, на человека, конечно, питались и классической традицией, отрыв от которой подрывал новаторство пролетарских поэтов, делая его внешним и неглубоким⁶¹. Следуя ей, пролетарская поэзия шла к освоению и лирическому выражению человека как микровселенной, что запечатлевает лирическая ситуация, порожденная чувством любви и закреплённая в строках:

Во мне был мир, а мир иной, безбрежный
И к сердцу прижимал вволнованной рукой⁶².

А. КАЦЕВ

/Киргизский государственный университет/

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДОКУМЕНТА В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20-Х ГОДОВ

Документ, как одна из форм фиксации жизненного материала, нередко систематизирует отдельные разрозненные факты, излагает их под определенным углом зрения. Документ можно рассматривать как устойчивую, исторически сложившуюся форму человеческой деятельности.

Понятие "документ" тесно связано с понятием "факт". Если факт - не что иное, как реальное событие, явление и т.п., имеющее объективную природу, то документ - определенная стереотипическая конструкция, фиксирующая факты и обладающая отражающей способностью.

Документ в литературе, как правило, составляет документальную основу произведения, но нередко писатели используют его в форме реального бытования, как одно из изобразительно-выразительных средств создания художественного образа. В этом случае документ является частью образной системы, подчиняясь законам художественного мышления.

Наблюдения над различными произведениями первой половины 20-х годов показывают, что в это время резко воз-

растает идейно-эстетическая и изобразительная роль документа.

В литературном процессе первой половины 20-х годов обращение авторов к документу, его систематизация, отбор и обработка, берут свое начало в документальной литературе, широко распространенной в это время. В ней документы приносятся, цитируются, анализируются в связи с различными социально-экономическими, политическими и военными вопросами, которые требуют своего разрешения.

В ряде документальных книг (как, например, "Год - с винтовкой и плугом" А.Тодорского) документ уже не просто включается в систему логических доказательств, он воссоздает драматизм описываемых событий. Автор на документальном материале и опыте практической работы рассказывает об установлении советской власти в Везьегонском уезде. Две даты стоят на титульном листе книги: "25 октября 1917 - 7 ноября 1918". Хронологически замкнутый нелегкий год борьбы и труда, они воспринимаются своеобразной метафорой, которая одновременно как бы подводит черту под прошлым и провозглашает начало нового летосчисления. Событийный контраст, на котором построена книга, способствует раскрытию завоеваний революции. С этой же целью используются и различные документы. Неоднородность документального материала, введенного в текст произведения, придает повествованию повышенную эмоциональную окраску. С одной стороны, сухие цифры различных приказов, решений и т.п., с другой - письма крестьян, взыскание о помощи и защите от притеснений кулаков, гневные заводчанские резолюции общих собраний по поводу убийства Урицкого, покушения на Ленина и т.д.

А.Тодорский небрежительно использует документы, прямо указывая на то, что приведенные в тексте - лишь малая часть из общего числа, что это - наиболее важные и характерные. А введение в повествование, наряду с различными резолюциями и решениями, революционных стихов, посвященных преобразованиям новой власти (одно из которых подписано "Сама Белый" - псевдонимом, выбранным, видимо, по

аналогии и контрасту фамилии известных поэтов Саши Черного и Андрея Белого), не только иллюстрирует описание революционной действительности, но и придает ранее изложенным фактам новое звучание. Ценность книги А. Тодорского в ее хроникально-очерково-публицистической направленности, которой подчинены отбор и обработка автором жизненного материала.

Но значение документальной литературы первой половины 20-х годов шире достижений, наблюдаемых внутри жанра, т.к. она в большинстве случаев явилась неисчерпаемым документальным источником для художественных произведений тех лет.

В рассказах, повестях и романах этого периода документ не только составляет реальную (документальную) основу, но, художественно переосмысленный в системе образных средств выражений, предстает частью повествования. Если в документальной литературе документ используется в своей реальной однозначности, то в художественном повествовании он подчинен задачам типизации изображаемого.

Многие писатели стремятся запечатлеть современность, максимально привлекая документальные источники в художественный текст. Это видно и невооруженным глазом и подтверждается статистическими подсчетами. Для примера возьмем произведения, о которых заведомо известно, что они являются документированными, т.е. те, в которых художественное повествование подтверждено документами, являющимися составной частью текста произведения или входящими в его документальную основу. Из русской классической литературы - "Дубровский", "Капитанская дочка" А.С. Пушкина, "Война и мир" А.И. Герцена, "Воскресенье", "Хаджи-Мурат" Л.Н. Толстого, "Преступление и наказание" Ф.М. Достоевского, "История одного города", "Господа Головлёвы" М.Е. Салтыкова-Щедрина; из произведений советской литературы первой половины 20-х годов - "Два мира" В. Зааубрина, "Чапаев" Д. Фурманова, "Города и годы" К. Федина, "Железный поток" А. Серафимовича, "Перемена" М. Шагинян, "Заволочье" Б. Пильняка. При сопоставлении этих произведений видно, что в каждом из них имеется определенное количество документальных материалов, вошедших

в художественное повествование. Но если в русской классической литературе в большинстве случаев преобладает литературная имитация документальных источников, то в советской литературе на первый план выдвигаются действительные документы, функция которых в тексте различна. Однако в том и другом случае документ проходит стадию художественного осмысления. Входя, как один из образных элементов, в художественную структуру, документ становится ее составной частью, отражая мировоззрение писателя. Тем не менее, при схожести приемов работы с документальными источниками, между русской классической и советской литературами наблюдаются различия.

В произведениях советской литературы первой половины 20-х годов подлинность изображаемого декларируется писателями, она выходит на первый план, тогда как в классике ее эстетическая значимость не имеет такой определяющей роли. В творчестве советских писателей повысилась художественная функция действительных документальных материалов, зачастую они используются в своем "чистом" виде как части повествования.

В художественном творчестве первой половины 20-х годов происходит процесс активизации документа. Документированность произведений становится своеобразным художественным знаком исторической достоверности, представляя документ в системе образных средств выражения с целью внушить читателям мысль о том, что все изображенное подлинно, как сама жизнь. Причем, часто документальный материал проходит несколько стадий обработки; он реализуется в дневники, в публицистические статьи и очерки, а затем - в рассказы, повести и романы. С этой точки зрения представляет интерес художественная практика Д. А. Фурманова.

Известно, что в работе над своими произведениями писатель, помимо личных дневников, использовал всевозможные документальные источники. В творчестве Фурманова огромное значение приобретают написанные с места события многочисленные публицистические статьи и очерки, использованные затем в художественных произведениях. В процессе своей работы над романами писатель досконально изучил всевозможную

военно-историческую, экономическую, этнографическую литературу. Об этом со всей определенностью говорят дошедшие до нас наброски и планы писателя.

Многообразны функции дневника в художественной практике писателя. С одной стороны, в дневнике отражались настроения, политические взгляды, фиксировались события, с другой - дневник стал своеобразной творческой лабораторией писателя. Дневниковые записи становились материалом публицистических статей и очерков, трансформировались в повести и романы. Дневник последовательно отразил идейно-эстетические позиции Фурманова.

В разные годы писатель сформировал требования, предъявляемые им к своим документальным записям, определил их место при создании произведений. В 1919 году Фурманов отмечал: "Я все еще не теряю надежды рано или поздно заняться писательской деятельностью и ради этого веду, собираю все свои записи, подбираю материал, придумываю разные сюжеты"¹. Через год в дневнике писателя появляется еще более определенное мнение о его назначении: "Я все свои дневники пишу для будущих литературных работ, но отнюдь не для работ публицистических в данное время или исторических исследований"².

Дневник явился первичной формой творческого осмысления материала. Фиксируя свои переживания, Фурманов уже в дневнике их переосмысливает так, что перед нами предстает образ автора - с одной стороны, и созданный повествованием герой, нередко выступающий под именем Виктора, - с другой. Виктор, по-видимому, должен был стать главным героем будущей "Эпопеи гражданской войны", которую он задумал написать, для чего хотел использовать свои романы, дневники, статьи, и только смерть помешала ему осуществить этот замысел.

В дневнике складывались определенные художественные позиции писателя, в зависимости от которых находились принципы воссоздания тех или других фактов действительности. С этой точки зрения дневник и интересен как документальный источник, давший материал для типических образов политкомиссаров в "Чапаеве" и "Мятеже"

Говоря о роли дневника в работе Фурманова над произведением и, в частности, над "Мятежом", неверно было бы отождествлять документальные записи с художественным повествованием. Войдя в роман с небольшими стилистическими изменениями, они предстают уже не как что-то обособленное, а как часть целостной картины. Их функциональная роль в дневнике и романе различна: в первом случае фиксация непосредственных впечатлений автора; во втором - типическое содержание реалистического произведения. Все дневниковые записи, так или иначе использованные в романе, можно разделить на две группы. Одни из них явились своеобразным кратким конспектом увиденного и пережитого автором, т.е. документальными фактами; впоследствии художественно разработанными в "Мятеже". Другие, потеряв свою жанровую константность, стали повествованием романа.

В "Мятеже" можно выделить и ряд действительных документов, введенных в текст в своем непосредственном виде. Они также стали составной частью повествования, и потому их историческая и художественная значимость различны, т.к. контекст, в котором они находятся, придает им новое смысловое выражение. Каждый документ, введенный писателем в ткань повествования, прошел стадию художественного отбора и обработки. Лишь только в одном случае, когда документ мог отражать массу себе подобных документальных источников, он представал в произведении в своем конкретно-историческом виде. Потому-то из множества документов лишь малая толика - составная часть художественного повествования "Мятежа".

Использование различных документальных материалов в их типическом значении нельзя рассматривать только как индивидуальную творческую манеру Фурманова. Это - одна из тенденций литературного процесса первой половины 20-х годов, ярко проявившаяся и в писательской практике В. Заваубрина, А. Серафимовича, М. Шагинян, С. Буданцева, К. Федина и многих других.

Представляет интерес работа с документальным материалом А. Малышкина. Известно, что история овладения Перекопом красными войсками была проанализирована им в

очерке "Описание боевых действий 6-й армии по овладению Крымом", который впоследствии был использован в "падении Даира". Основное отличие этих произведений в том, что в первом случае мы имеем дело со свидетельством очевидца, во втором - с объективированным воссозданием эпизода гражданской войны - повестью, романтические обобщения которой навеяны романтикой революционной действительности. Если в "Описании" автор знакомит нас с одной из многочисленных военных операций, свидетелем которой был сам, то в "падении Даира" те же события наполняются типическим содержанием. Под пером А. Малышкина документальный факт предстает под разными углами зрения - как подлинный (в очерке) и как общая закономерность революционной борьбы (в повести). В первом случае основополагающим является исторический аспект - военная операция такая, какой она была; во втором - как художественное открытие воспитательного значения революции. В кажущейся на первый взгляд символической обобщенности "падения Даира" явственно проступают черты исторической конкретности, хотя Малышкин стремился передать скорее общее настроение тех дней, чем военную операцию в ее подлинном выражении. Для повышения впечатления исторической достоверности автор вводит в повествование имитацию приказов командарма и главнокомандующего, текст афиши и рекламы. Этот своеобразный "архивный ряд" создает "эффект присутствия", тем самым подчеркивая подлинность описываемого, выявляя историю авторского мышления.

В "падении Даира" писатель использует документальные источники в их непосредственном виде или же как материал для литературной имитации документов. Исследователи творчества А. Малышкина отмечают, что "даже беглое сличение ее (повести - А. К.) с историческими документами показывает, что Малышкин с исключительной точностью излагает в ней фактические события"³. Писатель один и тот же материал по-разному использует в нескольких произведениях. Помимо исторического очерка "Описание боевых действий 6-й армии по овладению Крымом" и "падения Даира", он, как известно, пишет художественный очерк

"Перекоп", появившийся в печати через год после повести⁴. Оставаясь верным исторической правде, Малышкин художественно воссоздал военную операцию в ее конкретном проявлении ("Перекоп") и использовал как основу для размышлений о роли революции в формировании новой личности ("Падение Даира").

Документированность художественных произведений первой половины 20-х годов становится своеобразным художественным знаком исторической подлинности. Документ в повествовании иллюстрирует изображаемые события, но не только. Он является одним из средств художественной экономики текста, заменяя собой подчас развернутое беллетризованное описание.

В произведениях наблюдается взаимозависимость между документом и его художественным контекстом. Документ формирует весь стиль повествования. Единичность документа приобретает в художественном контексте признаки типичности и обобщенности. Документ, введенный в текст произведения, обретает черты художественной модели авторского изображения.

Константность формы и семантическая подвижность документа всегда зависят от идейно-эстетических позиций писателя; с этим же связана иная функциональная структура документа, реализовавшаяся в литературе первой половины 20-х годов, — подвижность, изменчивость формы и семантическая устойчивость. Прямое или косвенное противопоставление различных документов часто подчинено созданию контраста (идейно-политического, стилевого и т. п.). Подобное использование документа наблюдается в творчестве Д. Фурманова, А. Серафимовича, М. Шагинян, С. Буданцева, К. Федина и многих других.

Так, например, В. Зазубрин в "Двух мирах" своеобразно оперирует документами. Здесь они не только отражают события; чаще всего содержание документа находится в оппозиции к поступкам персонажей, опровергающим его. Уже в первой главе "Коготь" противопоставляются зверства колчаковцев листовке "омского правителя", которая дается через восприятие изнасилованной учительницы. В этом случае проявляется семантическая деформация текста документа. Из вмон-

тированных в повествование в "чистом" виде тринадцати различных документальных источников больше половины представлены через восприятие противоположной стороны (листовки, воевания и другие документы колчаковцев - партизанами и наоборот). Такой подход писателя к документу позволяет показывать события в их противоположном осознании персонажами, создает многолинейную связь между ними: В целом в структуре произведения выявляется многозначность документа. Семантическая деформация текста служит созданию образной картины.

Когда документ как бы рождается на глазах читателя, создается "эффект присутствия", т.к. в повествовании предстает не только сам документ, но и среда, условия, породившие его (а это позволяет глубже проникнуть в первоосновной действительности, тех событий, которые изображает писатель).

Документ используется также писателями для передачи комизма описываемого или же как средство сатирического изображения. В такой функции документ встречается в произведениях разных писателей. Так, например, Д.Фурманов в "Мятеже", описывая Пашпек 20-х годов, рисует такую картину: "в Пашпекке "к светлому Христову воскресению" некая организация выпустила листовку, посвященную, надо быть, беспризорным детям. И там значилось: "И такому большому празднику мы должны подарить детям красное яичко - позаботиться о них" и т.д. и т.д. Листовочка, так сказать, самая воспитательная!"⁵ В повествовании документ и отношение к нему главного героя выявляет авторскую позицию. Текст только одной такой листовки вводится Фурмановым в форму реального бытования, другие, подобные, легли в документальную основу романа.

А.И.Колосов, бывший вместе с Д.А.Фурмановым в Семиречьи, в своих "Заметках о Туркестане" и рассказе "Кулацкий Октябрь" использует документальные источники, тематически близкие листовке, вошедшей в "Мятеж", те, которые Фурманов применил опосредствованно. Вот некоторые из них: "Члены партии на водосвятие приглашаются в собор. Водосвятие будет совершено коммунистическим батюшкой. Комитет".

А вот Пашпекский документ:

"Программа концерта-митинга.

1. Речи идейных коммунистов.

2. Декламация поэтов революции.

3. Фокусы: Сад Эдема, Золотой дождь на берегах Нила.

Чудесное перевоплощение из мира египетских, индийских и арабских факиров.

Начало в 7 часов вечера.

Комитет Р.К.П. "6

У Дм.Фурманова и А.Колосова эти документы послужили средством сатирического изображения. Писатели в своих произведениях рассказывали об огромных преобразованиях, происшедших, благодаря упорной работе, которую проделала группа политработников, направленная по инициативе М.В.Фрунзе в одну из отсталых областей Туркестанского края. Листовки и объявления, используемые в произведениях, наглядно иллюстрировали политическую отсталость, с которой предстояло бороться посланцам партии.

Во многих произведениях первой половины 20-х годов важную роль играют различные документальные сноски и авторские примечания, составляющие неразрывное единство с общим текстом. Они являются одной из форм реализации художественного сознания, отношения автора к изображаемому. Если у Дм.Фурманова они носят справочный характер, то в романе С.Буданцева "Мятеж" они являются логическим продолжением повествования, подчеркивающим подлинность изображаемого. Авторские примечания как бы настраивают читателя на реальность того, о чем рассказывается в произведении. Они сообщают не только конкретную информацию о местонахождении документа, но и подразумевают, что повествователь - свидетель воссоздаваемых событий. Писатель в них лично подтверждает подлинность документального источника.

В произведениях первой половины 20-х годов наблюдается многообразие приемов и форм трансформации документа в художественное повествование, позволяющих говорить как о внетекстовых, так и о внутритекстовых документах. Во внетекстовых связях документа устанавливаются реалии; во внутритекстовых - устанавливается типизирующая функция документа. В этом случае он является элементом образной системы.

Сам по себе документ не может выражать объективность авторских позиций, его потенциал подлинности выявляется в общем контексте произведения.

В ранней советской литературе можно выделить различные способы работы писателей с документом:

- 1) использование текста документа полностью;
 - 2) использование определенной, значимой для автора, части документа;
 - 3) графические и шрифтовые выделения документа в общем тексте произведения;
 - 4) шрифтовые выделения внутри документа;
 - 5) сохранение первоизданности орфографии и синтаксиса документа;
 - 6) столкновение в одном контексте различных документов.
- В этом случае:

- а) один документ опровергает действительный смысл другого документа, сохраняя свою семантику;
- б) несколько документов, взаимодействуя, опровергают свой подлинный смысл;
- в) документ приобретает прямо противоположное значение.

В художественном произведении документ теряет качества однозначности выражения. Он полисемичен и полифоничен, т.к., в зависимости от структурных связей, приобретает различные смысловые значения, отражающие мировоззрение писателя и представляет явления действительности во всем их многообразии. Как воспринимались произведения, в структуре которых имелись документальные источники в форме реального бытования, критикой 20-х годов? Здесь можно выделить различные, порой диаметрально противоположные точки зрения: от полного неприятия подобного способа изображения до положительной оценки творческой практики авторов, оперирующих в своих произведениях документами.

Так, после выхода в свет произведений Дм. Фурманова в печати появился целый ряд рецензий. В одной из них, посвященной "Мятежу", А. Зонин, в частности, отмечал: "Тяжел и конец книги, который добросовестный автор загромодил документами, тогда как своих собственных средств у него более

чем достаточно. И как в "Чапаеве" чтению мешают организационные рецепты Фурманова, так в "Мятеже" неловко и ненужно ввязаны его архивные справки. Лучше бы автор выделил известную часть книги в историческую статью, хотя бы предисловием или послесловием к своей художественной книге; она от этого несомненно бы выиграла"⁷ Подобное же суждение высказал в своей статье и Ф. Хиз, причислив произведения Фурманова к мемуарной литературе: "Мятеж" переполнен ценной архивной рудой, сырой материал этой книги не спрессован, не сбит до художественной убедительности, которую вы вправе требовать от мемуаров так же, как от стихов и беллетристики"⁸.

В. Лебедев-Полянский в своей работе, напротив, писал о том, что "книжки Фурманова "Чапаев" и "Мятеж" будут одновременно историческими и литературными памятниками"⁹. Еще более определенную точку зрения мы находим у Вяч. Полонского, который проанализировал творчество Дм. Фурманова в связи с закономерностями литературного процесса первой половины 20-х годов: "Мне представляется, — пишет он, — что то большое полотно, которое отразит нашу исключительную эпоху, в формальном смысле не будет походить на стройно организованные произведения классической литературы. Оно будет включать в себя изображение не только индивидуальных судеб, но и целиком выхваченные документы и отрывки мемуаров, переписку отдельных лиц и даже статистические таблицы. Многообразие материала продиктует потребность в многообразной форме. Это будет не роман и не повесть, не рассказ и не мемуары и не историческое исследование с привлечением цифрового и иного материала. Но это будет некое художественное целое, которое органически вместит в себя в некое единстве, объединит, организует все эти элементы"¹⁰.

Новизна форм, в которую Фурманов облек материал, принципы воссоздания действительности в ее непосредственном виде были настолько необычны, что все это вызвало бурные споры о правомерности подобного изображения.

В критических откликах на "Города и годы" К. Федина также отмечалось, что "множественность задач послужила

причиной... большого разнообразия применяемых в ней (книге.— А.К.) литературных приемов: здесь и обычный рассказ, и вставки писем, приказов, объявлений и надписей, и лирические отступления, и приемы народной песни (сравнение боев у Петербурга со встречей гостя стр.42, аналогичный прием в "Вицлипуцли" у Гейне); здесь ирония, шарж, гротеск, стилизованная и не стилизованная сентиментальность. Это разнообразие приемов производит, однако, отрицательное действие, впечатление суетливости, неумения экономить средства: затраченные усилия не пропорциональны результатам"¹¹

А.М.Горький в одном из писем К.Федину подчеркнул, что ошибочность многих критических выступлений в непонимании специфики работы писателя с материалом революции и гражданской войны: "Почти все современные писатели и поголовно все критики не могут понять, что писатель—то ныне ведь работает с материалом, который эволюционирует, изменяется, фантастически соединяя в себе красное с черным и белым. Соединяя не только фантастически, но и неравномерно"¹².

Полемика в критике 20-х годов о месте документа в системе образных средств выражения во многом объясняется новаторским характером произведений ранней советской прозы, в которой документ выступал одним из средств создания художественного образа.

Совершенно очевидно, что литература первой половины 20-х годов, всесторонне оперируя документом, создала значительные художественные произведения. Однако до сих пор вопрос об оправданности или неоправданности подобного способа изображения действительности остается предметом спора.

Если обратиться к современным работам, посвященным творчеству В.Завабурина, можно найти целый ряд высказываний, мало чем отличающихся от тех, о которых говорилось выше. "Широкую перспективу, объективность сообщали книге и многочисленные лиро-публицистические отступления, содержащие характеристики общественных слоев, групп в целом. Той же цели служила и демонстративная документальность. Многогое в романе носило информационный характер, но зато со-

проводилось обильным воспроизведением из различных официальных документов эпохи"¹³. Или: "Писатель несколько злоупотребляет цитированием различных документов и публицистическими отступлениями в сторону от картин действительности"¹⁴.

Анализ различных художественных произведений, в которых документы являются составной частью повествования, показывает, что они – один из компонентов типического воссоздания реальной действительности. Права Г.В.Макаровская, отмечавшая, что "пафос нового романа требовал документа и документа"¹⁵. Но анализируя художественные структуры, в которые он вошел в своем "чистом" виде, следует учитывать, как пишет исследовательница, что "проблема превращения документа в событие и факт романа должна быть признана в числе важнейших, и критерием оценки основанного на документе художественного произведения... является вопрос, в какой степени удачно совершилось "романное прочтение документа"¹⁶. Художественная интерпретация документа в советской литературе первой половины 20-х годов связана с формированием документализма как принципа типизации, состоящего в использовании подлинных событий, фактов, биографий реальных исторических лиц, конкретных материалов изображаемой эпохи, зафиксированных документально. Произведения многих писателей первой половины 20-х годов со всей определенностью свидетельствуют о творческой плодотворности освоения документа в системе средств создания художественного образа.

Широкое представительство документа в произведениях этого периода оказало воздействие на весь последующий литературный процесс и, в частности, на современную советскую прозу, в которой наблюдается тяготение к документальности повествования. Но в ней функциональная значимость документа несколько иная, чем в литературе первой половины 20-х годов, где документ как бы фокусировал в частном, конкретном факте черты общего, выявлял их, представляя как закономерность истории. Это происходило потому, что материал еще не отстоялся и в силу объективных причин не вошло общей исторической перспективн.

В современной же литературе документ является связующим звеном между частным фактом и общим развитием истории. Он как бы высвечивает место частного в общем историческом процессе. Документ вскрывает не столько общее, сколько выявляет нюансы, по-новому вскрывающие суть хорошо известных читателю исторических событий. Однако эта тема специального исследования. Мы же коснулись ее единственно для того, чтобы подчеркнуть очевидное влияние функциональных признаков использования документа в ранней советской литературе на некоторые стилеобразующие факты современной прозы.

Н. Е. МОЛАНОВА

/Ивановский государственный университет/

ЧИТАТЕЛЬ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ
АВТОРА ПОЭМЫ "ВАСИЛИЙ ТЕРКИН"

Из множества сторон, которые имеет проблема "Василий Теркин" и читатель", нас привлекают некоторые, и среди них главное – облик "вероятного читателя". Вероятный читатель – это читатель **воображаемый, предполагаемый**, созданный сознанием художника и живущий в нем как "объективно существующая, определяющая творчество сила"¹. С его изучения, по мнению академика А.И.Белецкого, и должно начинаться изучение читателя².

Подводя итоги собственного творческого опыта военных лет (и в особенности – работы над "Книгой про бойца"), Твардовский в ряде послевоенных выступлений утверждал, что предполагаемый читатель – первостепенный фактор творческого процесса: "Надо каждому из нас думать про тех с о и х (выделено автором. Н.Е.) людей, которых писатель всегда имеет в виду"³; совет молодым писателям: необходимо с самых начальных этапов творчества приобретать читателя, предполагать читателя, которому нет дела до наших литературных мелких секретов ремесла и которому есть дело только до того существенного, что мы хотим ему сказать"⁴

Нелегко и нескорo складывалось представление Твардовско-го о вероятном читателе в работе над "Василием Теркиным", о чем свидетельствуют высказывания поэта, вошедшие в ответ чи-тателю "Как был написан "Василий Теркин", во фронтовые тет-ради "С Карельского перешейка", в текст поэмы, в ее черновики и варианты, выступления военных лет. Представление это вызре-вало в счастливых для творческой судьбы Твардовского условиях.

Сразу после окончания МФЛЛ поэт оказался в положении сотрудника фронтовой газеты. Между ним и людьми армии завяза-лись необычные, но устойчивые отношения: те, о ком писал, **от-кликались на написанное о самих себе.** Такая ситуация обеспечива-ла предпосылки для максимальной близости, единства героя и чи-тателя, читателя внутреннего, воображаемого с читателем реаль-но-историческим, читающей публикой. "Узнавание" будущего героя и "узнавание" будущего читателя становились для Твардовского единым процессом.

В дни **боев** он "глубоко уяснил себе, что называется про-чувствовал, что наша армия - это не есть особый, отдельный от остальных людей нашего общества мир, а просто те же советские люди, поставленные в условия армейской и фронтовой жизни" (П, 367)⁵. И герои, и читатели будущего "Теркина" - это простые русские люди, воспитанные в лучших традициях национальной жизни, уклад которой знаком и дорог поэту с самого раннего детства. В годы войны привязанность к этому укладу станет особенно глубокой, **вы-сокая значительность его будет обостренно осознаваться: он при-вивал "благородство нравственного опыта, которое было присуще многим поколениям русского, особенно крестьянского люда"**⁶, он воспитал поколение теркиных, непревзойденное по силе, чистоте и **богатству души.** Эти люди и составят для Твардовского **круг "с в о х людей", которых он всегда имеет в виду.**

Будущая книга, по мысли поэта, недоступна пониманию чита-теля-"интеллектуала", понимающего лишь книжную, неживую поэзию, человека, ограниченного душой, глухого сердцем, ханже от литера-туры. Ей не страшны его холодные и прямолинейные суждения:

Что ей критик, умник тот,
Что читает без улыбки,
Ищет, нет ли где ошибки, -
Горе, если не найдет (П, 344).

Твардовский знает, уверен: ему принадлежит читатель, **чут-кий сердцем, принимающий прочитанное душой, русский человек в**

святом и полном значении этих слов.

Своего "Теркина" автор "выверяет" по душе солдата-читателя. Ей не прожить на войне без шутки-прибаутки, что "веселит бойца в походе"⁷ (подчеркивания в поэтическом тексте везде мои. - Н.Б.), "без хорошей поговорки или присказки какой" (П, 122). Душа читателя, в понимании поэта, - это прежде всего память, в которой отпечатываются события радостные и грустные, одинаково бережно и неприкосновенно хранимые. Рассказами о поруганной родной земле, разрушенном доме может вызвать автор "злость и ненависть"⁸ читателя-бойца к врагу. Известно поэту и другое: "на войне душе солдата сказка мирная милей" (П, 205), ее "сердце растревожить мог бы каждому"⁹. Плод авторской души, ее "боль" и "отрада", ее "подвиг", "Теркин" всем пришлось "по нраву", а иным вошел "в сердца" (П, 292), согревал грудь воина "радостью неожиданной" (П, 345). И в долгую будущую жизнь свою выходит книга с добрым напутствием-посвящением: "Всем сердцам, чей дорог суд" (П, 346).

Сам поэт принимал литературу сердцем. Его не раз до слез трогали истинные ее создания. В одном из многочисленных выступлений об Исаковском, цитируя стихотворение "Русской женщине", Твардовский замечает: "Всякий раз, когда читаешь подобные приведенным простые, неприятельские строки, сердце отдается сладкому и возвышающему чувству, попросту всякий раз трудно удержаться от слез"¹⁰. Главный определитель достоинства произведения для него - трогает оно или нет.

Переписку с читателями, как известно, поэт ценил очень высоко, называя ее к р о о б р а щ е н и е м, "которое необходимо между творцом и народом"¹¹, существенной частью того, "что в целом мы называем "критикой"". Среди читательских писем к себе он обнаружит разные: "бывает казеннообразные, стандартные "отклики", каким приучают людей газеты, "организуя "от времени до времени подобный материал, бывает просто глупые и т.д.", но особенно дороги ему "письма поразительные по глубине и верности оценки литературных явлений"¹².

Лишь щедрый сердцем читатель способен отличить в искусстве явление истинное от неистинного, воспринимать литературу так, как ее, по мнению Твардовского, необходимо воспринимать, - в качестве средства обогащения собственного духовного опыта: "Настоящая поэзия остается в человеке как нечто его личное, пережитое именно им, если хотите интимное. Это-то со временем отмирает и забы-

вается, что-то приходит новое, а что-то остается навсегда, уже до самой смерти как часть твоей души". Таким читателем был сам поэт. О себе он говорил, что мог бы написать книгу, как в его душу входила поэзия и оставалась в душе¹³.

Истинная цена произведения и читателя, по Твардовскому, открывается в ситуации, когда "жизненный подвиг героя книги вызывает стремление читателя повторить этот подвиг, испытать все, что испытывал герой"¹⁴. Поэт хотел бы, чтобы его читатель стремился подражать Теркину, носил в душе память о нем, иногда вспоминал как о дорогом и близком:

И теперь, как смолкли пушки,
Предположим наугад,
Пусть нас где-нибудь в пивнушке
Вспомнит после третьей кружки
С рукавом пустым солдат;

Пусть в какой-нибудь каперке
У кухонного крыльца
Скажут в шутку: "Эй ты, Теркин!" -
Про какого-то бойца (П, 345-346).

Желаемое осуществится. Читатели не раз напишут автору, что для них Теркин - образец, признаются, с каким удовольствием поэма перечитывается, заучивается наизусть, вспоминается при случае.

Своей поэмой Твардовский мыслил ответить потребностям предполагаемого читателя в главном. Солдату "не прожить наверняка" на войне

Без правды сушей,
Правды, прямо в душу бьющей,
Да была б она потуже,
Как бы ни была горька (П, 123).

То, какой будет правда в произведении, зависит от характера войны. Поэт видит, что в период Великой Отечественной войны, в отличие от финской, "умонастроения читательской массы определялись не просто трудностями собственно солдатской жизни, а всей огромностью грозных и печальных событий войны: отступление, оставление многими воинами родных и близких в тылу врага, присутствовал всем суровая и сосредоточенная дума о судьбах родины, переживавшей величайшее испытание" (П, 377-378). Общими мыслями о судьбе народа и Родины жил и сам Твардовский, героем его произведения станет весь народ. Реальные читатели назовут себя частью народа: "Теркин - это есть народ!" (370)¹⁵, "слова мои - одного из Теркиных..." (279), а думу о судьбе Родины, живущую в произведениях, - своей: "в газете читал о том... как Теркин шел из окрестностей. Именно с такими мыслями, Твардовский, я тоже

шел, не зная, "где Россия, по какой рубеж своя". И все же шел"(277).

Чуткий душой читатель не должен требовать и не требует от поэта ответа, почему в "Книге про бойца", "энциклопедии фронтовой жизни" (263), война, обратившая смерть в явление обыденное, показана "не ужасная" (274). Этот читатель вполне согласен с автором: сейчас "всего нельзя" (П, 205), нельзя "остановиться, думать, ужаснуться" (У, 410), нельзя "говорить ничего такого, что трогает" (У, 458), иначе "сил для дальнейшей борьбы не осталось бы" (У, 410). Долгие рассказы о горькой и тяжелой стороне войны не по нраву ни автору, ни герою, ни читателю. В отношении к этой теме их объединяет глубоко национальное чувство жалости. Важны не рассказы, а другое: о жертвах войны нельзя забывать. И поэт помнит о них всегда, всю жизнь. Памятью этой окрашено все в произведении. Оттого и сильно оно правдой, оттого и не устанут о ней писать его читатели¹⁶.

При душевной деликатности и такте предполагаемый Твардовским читатель в любой ситуации сохраняет чувство юмора. Юмор солдату необходим, он снимает "душевное напряжение, ему легче и проще с ним жить"¹⁷, шутка употребляется "от бомбежки до другой" в замен махорки, без нее и правда войны неполна, юмор во многом обеспечит успех поэме.

Читатели, по Твардовскому, — совсем не обязательно люди, искусные в литературных делах. Они могут быть просто малограмотными, по-деревенски наивными. Их удивление по поводу отсутствия в "Книге про бойца" сюжета, возражения против рассказов о себе, а не о герое услышит автор в поэме. Но и перед ними поэт ощущает не меньшую ответственность, их мнение, может быть, более других значительно и необходимо. За ними знает он особые требования к литературе, которыми и сам до конца своей жизни дорожит.

Крестьянскому читателю, по мнению поэта, свойствен такой уровень "литературных представлений, когда человек искренне предполагает, что бумага не терпит лжи и утайки. Если пишешь, то уж пиши все как было, не лукавь. Это то же самое святое отношение к книге, какое бывает в детстве или было раньше у мужиков: в книге все правда, в книге не может быть неправды. Наивное, но такое трогательное и дорогое представление о книге, о литературе"¹⁸. Подобное отношение к книге, как к предмету, "серьезному, достоверному, безусловному" (П, 389), было свойственно и молодому поколению, пришедшему на фронт.

"Читатель-знаток" чуток и придирчив ко всему, что касается существа дела. В книге ему нужна не просто правда, но правда живого, личного, обязательного свидетельства. В выступлении на X Пленуме Правления Союза писателей СССР 19 мая 1945 года поэт приводил широко распространенное в офицерской среде в период войны мнение: Лев Толстой был непосредственным участником войны 1812 года. Твардовский замечает: "В этом наивном и упорном утверждении замечательно то, что оно выявляет наивысшее доверие к художнику, который говорит правду; она - правда - выглядит как обязательно личное и живое свидетельство".

Я думаю, что к этому надо стремиться. Было так или не было, воевал ты или нет, может быть, в это время частушки сочинял, а надо, чтобы в том, как ты напишешь, читатель видел правду, доверяясь твоему живому обязательному свидетельству"¹⁹.

Сам поэт уверен: "цельность любого свидетельства в том, что оно полностью принадлежит своему времени, а не подтянуто к другим годам, к другому настроению"²⁰, только при наличии живого свидетельства литература, искусство способны выполнить главную свою функцию: "средствами художественного выражения подтвердить и закрепить в сознании людей все то новое, что входит в нашу действительность" (У, 277). Не случайно в "Термине" находим:

Может быть, куда как лучше
И об этом топоре
Скажет кто-нибудь в грядущей
Громкой песне о Днепре;

О страде неимоверной
Кровью памятного дня.
Но о чем-нибудь, наверно,
Он не скажет за меня.

Пусть не мне еще с задачей
Было сладить. Не беда.
В чем-то я его богаче, -
Я ступал в тот след горячий,
Я-там был. Я жил тогда... (П, 311)

Убеждение это поддержано отзывами множества читателей. В мае 1943 года рядовые бойцы предсказали судьбу поэмы: "Ей цены нет. И эту цену она никогда не потеряет, потому что в ней мастерски освещена быль и реальность"(264).

Доверие, беспредельное уважение к печатному слову, к художнику еще не означало абсолютного принятия душой читателя всего, что им прочитано. Любимым бойцами становилось отнюдь не

каждое, даже высоко художественное произведение. Наблюдая за ними, поэт устанавливает, казалось бы, парадоксальные вещи: написанные с установкой на "полную художественность" стихи не имели такого успеха, как не соответствовавшие возможностям и склонностям исполнителей ("Вася Теркин", "Гвоздев", "дашила" (П, 383). Кроме того, читатели-фронтовики в массе своей стихам предпочитали прозу. В ней больше конкретного, доступного, она отличается обстоятельностью, без которой не может быть настоящей занимательности, в ней сильнее выражено первое, ожидаемое от искусства народным читателем: похоть на пережитое, увиденное, услышанное, на то, что бывает в жизни²¹. Твардовский убежден: "Огромное большинство людей, вовсе не чуждых навыкам общения с книгой, далеко не всегда являются читателями стихов" (У, 202). К этому большинству, как известно, поэт причислял и самого себя²².

Стихи для народного читателя - как бы "незаконный" род речи, а потому: "Составить широкие массы людей читать стихи, найти доступ поэтической речи к их сердцам"²³, - для Твардовского самое большое счастье и главная задача. Серьезность барьера, который необходимо преодолеть, поэт не преуменьшает; как о самой высокой похвале, он мечтает о скромном отзыве рядового и для другого автора вовсе не завидного читателя:

- Вот стихи, а все понятно,
Все на русском языке... (П, 346).

Лишь одному поэту, пожалуй, ведома истинная цена обыкновенного союза "а" в первой из приведенных строк!.. Отчасти ведома эта цена и читателям, в письмах которых фраза будет не раз повторена, наполнена собственным, конкретным, "частным" чувством.

Ощущаемая общность собственных и читательских представлений о литературе укрепляла в поэте чувство духовного родства с читателем, доверяя к нему, уверенность в безусловном взаимопонимании. Интересно в этом смысле, как Твардовский обосновывает выбор заглавия для будущей поэмы: "Она будет называться по имени героя "Василий Теркин". Я должен сказать, что долгое время даже скрывал это название, так как это имя достаточно дискредитированное, поскольку при этом возникает представление о легком таком герое из газеты "На страх врагам" и т.п. Но вместе с тем я считал, что поскольку я исходил из... наличия уже этого героя в армейских газетах и печати вообще, из любви к не-

му в армии, то почему я должен бояться его скомпрометированного имени? Если получится хорошо, то все, что было до того плохого в этой области забудется"²⁴. В этом "забудется" звучит явная уверенность: читатель простит плохое, поймет и оценит **хорошее**, по нему будет судить о поэте. Читателя, человека близкого по душе, Твардовский соответственно и называет "брат", "друг", "друг-знарок" (П, 375), ждет от читателя того же в ответ. И не напрасно. Некоторые авторы писем, преодолев скромность и робость, назовут поэта "брат-товарищ" (279), "родной поэт" (307), "милый брат" (329).

ж ж ж

Таким образом, в своих представлениях о читателе поэмы "Василий Теркин" Твардовский опирается на **знание национального характера** и уклада русской жизни, на опыт общения с солдатской массой в годы финской и Великой Отечественной войн, на письма читателей, на собственное читательское чувство. Он обращает по-эму к самым широким народным кругам, помнит о том, что она должна быть хороша "хоть для кого" (П, 374), но при этом знает и ее "конкретный" адрес, ясно представляет строй личности предполагаемого читателя, чем определяется его "умонастроение", каковы его литературные вкусы и привязанности. Все это безусловно сказалось в процессе создания "Книги про бойца".

В. ЗАМАНСКАЯ

/Магнитогорский государственный педагогический институт/

НИКОЛАЙ МАЙОРОВ И ПОЭЗИЯ ФРОНТОВОГО ПОКОЛЕНИЯ

Жизненная и поэтическая судьба Николая Майорова имеет начало и не имеет завершения. Но это часть судьбы фронтового поколения, поэзия которого развивается до сего дня. "Наше поколение не выдвинуло гениального поэта, но все вместе оно стало таким", -

пишет С.Наровчатов¹. Эта поэзия во многом едина – по остроте осуждения эпохи, по чувству единства с поколением, по своей и поэтической жизненной судьбе. Майоров – один из наиболее талантливых в поколении, передавший его идеалы. Но и, может быть, самый "непохожий": он так органично соединил в лирике самое, кажется, отдаленные понятия (взволнованность миром – и трезвость познания его, страстную любовь к жизни – и внешний аскетизм), что в совокупности это и создало особый, "майоровский" тон поэзии.

Поэзия фронтового поколения явилась той эстетической системой в общем развитии советской поэзии, которая, с одной стороны, восприняла опыт романтической поэзии 20-х годов и продолжила ее в новых условиях, а с другой стороны – открыла на этой основе совершенно новый ракурс в исследовании человеческого характера: "единонаправленность" характера романтического героя заменяется в ней изображением сложности человека, представленного во всех его жизненных связях. Ценность героя фронтового поколения не только в цельности его характера (главном для Э.Багрицкого, В.Луговского, Н.Тихонова), но и в сложности. Изобразительный подход к миру, свойственный романтической поэзии 20-х годов, сменяется в поэзии фронтового поколения аналитическим, сугубо реалистическим подходом: отвергается альтернативность в решении проблемы выбора места в жизни, в основе лирического сюжета находится процесс познания мира и человека.

"Мы в плоть одели слово Человек", – таково кредо Николая Майорова. Он наиболее резко – в отличие от художников своего поколения – отказывается от романтической "единонаправленности", где мир сводился к альтернативе, за кем идти, а характер оценивался по тому, готов он к подвигу или нет. "Цриземлят" такую романтическую постановку вопроса и М.Кульчицкий (поэма "Самое такое"), и А.Лебедев ("Тебе"). Но наиболее свободен от "запрограммированности" мир майоровского героя. В нем – жизнь, где и любовь (стихотворения "Мне б только жить...", "Как я любил...", "Я был ее..."), и чувство рода ("Дед", "Отцам"); и история ("История"), и внешние идеалы ("Смерть революционера"). Это мир дифференцированный, совмещающий в себе порой противоположные по масштабам, по напряжению чувства и мысли реалии. И если в первых стихотворениях этот мир ярок, многообразен, но все же слишком пестр, то далее он все более "оформляется" позицией лирического героя, взволнованного величием мира: "Мир был по-преж-

нему огромен, / Прекрасен, радужен, цветист; / И с человеческим
сердцем вровень / На ветке бился первый лист"². Волнение героя
не только от величия мира, но и от предстоящих испытаний миром
("Я понял жизнь. Она всегда жестока, / Как пытка непомерная,
страшна"). Но в этой мысли нет ни доли обреченности, как нет и
поверхностного оптимизма, нарочитой жизнерадостности. Есть
твердость духа, постепенное становление и возмужание характера.

И через тьму сплошных догадок
Дойду до истины с трудом,
Что мы должны сначала падать,
А высота придет потом.

И вот здесь, пожалуй, не только нравственная, но и фило-
софская позиция Николая Майорова, да и Павла Когана, Вячеслава
Афанасьева и других его сверстников: "Для нас, нескладных и упрямых,
Жизнь не имела потолка".

Следует согласиться с П. Аннинским, отметившим в поэзии
фронтального поколения (и прежде всего "романтической" его линии)
идею целеположенности мира³. Мир для Майорова, Кульчицкого це-
лесобразен: единством человека и природы, монолитностью и много-
образием связей человека и мира, **гуманностью** законов развития
мира. Но еще в большей мере — тем, что он постоянно предлагает
человеку ситуацию преодоления. Эта ситуация и создала сильного
и умного Человека, каков он в представлении многих поэтов. Че-
ловек живет "вопреки" миру, который надо понять и "приручить",
вопреки любви, которая может размягчить душу и отвлечь от глав-
ного, прошлому, которое способно заслонить будущее, если о
прошлом начать мечтать, незнанию, через сознание которого можно
познать мир, наконец, вопреки смерти, которая пытается остано-
вить жизнь. Но именно мотив преодоления смерти и доказывает у
Майорова, что "жизнь не имеет потолка".

В философской концепции Майорова смерть не есть остановка
жизни. Даже романтическая поэзия Тихонова и Багрицкого с ее прин-
ципом оптимистической трагедичности, которым отвергается смерть,
не дошла до такой глубины в постановке этого вопроса. У Майорова
смерть человека — не какой-то избирательный момент в судьбе
личности, это момент продолжения жизни "память". Память вплетает-
ся в общий поток развития жизни и в то же время абстрагируется,
обобщается, обозначая уже не результат дел одного человека,
а след в истории целых поколений. Именно так — как доказательство
и "ощущенье вечной высоты" — положен на могилу авиаторов не-

исправный пропеллер (стихотворение "Памятник"): это "память" о необходимости достигнуть высоту. Именно так рождаются фантастические, на первый взгляд, строки Майорова: "И пусть/Не думают,/ Что мертвые не слышат, /Когда о них потомки говорят". В этом реальное звучание мотива "преодоления" смерти жизнью у Майорова и его поколения, великолепно осознавших, что "памятью" станет война, если они "преодолеют" ее и себя(см., например, стихотворение П.Когана "Первая треть").

Почти не сохранились стихи Майорова, написанные в дни войны, но то, что другие его современники поняли после июня 1941 года ("Война ж совсем не фейерверк,/ А просто — трудная работа..." — М.Кульчицкий); это Майоров — может быть, благодаря сильной аналитичности его поэзии — осознал раньше. И рядом с романтическим мотивом предстоящей войны: "Мы пили жизнь до дна/ и умирали/ за эту жизнь,/ не клянясь свинцу..." — рождается и знаменитая "нагота бессмертья", и "в память входят славой на века" сами предвоенные дни, без их зримого героизма, но с их предчувствием войны. Для Майорова нет резкой границы между миром и войной — "преодоление" себя у его героя начинается гораздо раньше, чем 22 июня: "Ни наших лиц, ни наших комнат.../Но пусть одно они запомнят:/ вокруг московского Кремля/ вращалась в эти дни Земля".

Может быть, именно это предчувствие "памяти", которую предстоит сложить и оставить векам, осознание своего места в истории (майоровскому герою доступно почти материально почувствовать историю и себя звеном ее) и становится тем главным, порой конкретнее не обозначенным звеном, которому подчинено развитие лирического характера Майорова. Ближе к войне это звено обозначается как преодоление войны, смерти и себя (отсюда и новизна конфликтов). В целом же это — жизнь. Предпосланная природой, она — активность, вечное преодоление, борьба. Майоровского героя постоянно волнует, как бы не ошибиться, не прийти утрат за борьбу, за настоящую жизнь, как бы не изменить главному закону жизни — творческой активности. Дом кажется ему "глыбой, давящей заспанных жильцов". Борьба в то же время и гармония, ибо только в этом состоянии человек полностью сливается с миром, вечно движущимся, развивающимся. (В таком плане поэт воспринимает и Ленина: в гении активности и творчества мятежная Россия узнала приближение бури).

И перед этим главным – борьбой с жизнью и за жизнь – отступают мелкие и крупные заботы быта, рождается тот самый аскетизм, который неоднократно подчеркивался исследователями в герое фронтового поколения как доминанта его характера. Заметим, что, как правило, в таких случаях оставалась вне поля исследования точка зрения самих поэтов на свое творчество: "И, всей планете делая погоду, / мы в плоть одели слово Человек!". Уходящий от долгих остановок, отрывающий сердце от тишины / "И нет в твоём уюте тишины", – таков герой Майорова, "трубач" целого поколения как он предстает в программном стихотворении "Мы". Его мир – мир дорог, вокзалов, но вокзалов – не символов грустных расставаний, а символов движения, новых ступеней к новому преодолению. Очевидно, неверно считать, что этот аскетизм только от юношеского возраста поэта. Он и от сочетания масштабов, в которых живет характер и которые определяют и позицию его, и его психологической строй. В лирике Майорова не **взаимоисключаются**, а органически сочетаются понятия (и миры) – "я" и "мы". Это диапазон характера, где полюсы нельзя ни заменить, ни убрать один из них (совершенно иное их качество и сочетание наблюдается в поэзии В. Маяковского, в романтической поэзии, у поэтов так называемой "демократической" линии). Для "я" доступно услышать, "как мир произрастает из первоизданной матери-воды", как "лес упал, взмолившись, на колени", – и этим чутьем и зрением создать плоть для слова "Человек", открытого еще поэтами революции. Для "мы" Майорова характерно отречение от "мелкого" в природе, познание сути мира "сверху", с высоты судеб поколения и истории. Но оставить что-то одно в этом характере нельзя – он не состоит как знак эпохи. Такое сочетание миров и масштабов в одном характере и дает новый взгляд на Человека, свойственный поэзии фронтового поколения. Дойти мыслью до глубин того первоизданного мира, который "только в детстве первоизданен", и подняться до осмысления судеб мира социального – это масштабы поэзии фронтового поколения, это новый взгляд на мир, стремление прежде всего учесть и понять его естественную сложность.

В сложном, разномасштабном мире Майорова очень закономерно рядом с мотивом так называемого "аскетизма" звучит мотив любви, рядом с самоотречением и юношеским максимализмом – жажда полноценной жизни. Порой любовь тоже мыслится как "преодоление", как страдания для "затвердения" характера:

Идти сквозь вьюгу напролом.
Ползти ползком. Бежать вслепую.
Идти и падать. Бить челом. И все ж
Любить ее — такую!

Но чаще для Майорова понятие любви расширяется (появляется любовь к жизни вообще) — и тогда открываются новая параллель: любовь и творчество. Любовь родила искусство и создала человека способным творить: первый художник, "влюбляясь в жизнь... выдумал искусство и образ твой в пещере изваял". Но и сама любовь — творчество, создающее главное — душу. Не случайно рядом с мотивом любви — страдания, любви — "преодоления", где появляются порой даже нотки жестокости в чувстве (что не противоречит концепции "аскетизма"), полнокровно живет мотив святой и нежной любви, стоящей явно за рамками "аскетизма": "Я все равно найду, / Уткнусь лицом / В твои, как небо, светлые ладони".

Мир майоровского героя сложен и полон противоречий, главное из которых — знание об этой противоречивости и вера в разумную организацию мира, что в поэзии Майорова всегда едино. Мир — это уже не та сумма величин, "опорных точек", его материализующих (крест, галстук, синий пакет, гроза, приданое), по которым он, заданный и оцененный заранее, узнавался в поэзии Багрицкого, Тихонова, Луговского, это мир "одетого в плоть Человека" — его противоречивой любви, его истории, где "сабель свист" и "шепот конопли", наконец, "наготы бессмертья" целого поколения. Нет той яркости, завершенности символов мира, что была в романтической поэзии. Но есть — человек во всех его связях с миром. Есть — стремление видеть не факты бытия, застылые, оформившиеся явления, в которых лишь "поверхность" мира, а стремление видеть процесс — любви, творчества, жизни, смерти, подвига. О смысле и логике всех этих связей и процессов — объект лирического избораения Майорова.

Здесь нет противоречия: его лирика прежде всего осмысливает мир. Проблемы, свойственные поэзии Майорова, решаются всеми поэтами его поколения. Но в ином тоне и с иным характером контактов с читателем. Поэзия фронтового поколения ("романтической" его линии) вообще свойственно усиление аналитического начала поэзии, логически-чувственного подхода к миру. Процесс познания мира и становится основой сюжета отдельных стихотворений и лирики Майорова в целом. Чувство поэта — огромно. Но оно

в лирике не самоценно, а живет "вслед" за развивающейся мыслью. Ибо одно чувство, как бы напряженно оно ни было, не даст возможность увидеть всю глубину и первоизданность мира

И в первый раз почувствовать так близко...
Вот так, храня стремление одно,
Вползают в землю щупальцами корни,
Питая щедро алчные плоды.

А "сверхзадачей" поэзии как раз и является:

Весь мир вместить в дыхание одно,
Одним мазком весь этот лес и камни
Живыми положить на полотно.

Написанное поэтом заявляет об особом, "майоровском" видении мира и дает право говорить о "майоровском", особенно заметном голосе в общем русле френковского поклонения.

С. СТРАШНОВ

/Минковский государственный университет/

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС И ПРИНЦИП СОПОСТАВЛЕНИЯ ЖАНРОВ

(На материале поэзии Великой Отечественной войны)

Едва ли не единственное назначение принципа сопоставления жанров, в обычном его понимании, определение особенностей какого-либо жанра путем контрастного соотнесения его с другими жанровыми разновидностями. Такое применение кажется нам обедняюще узким, односторонним, и потому насущной представляется задача установления совокупности методологических возможностей этого принципа. Мы попытаемся обосновать и более широкую функцию этого принципа как особого метода рассмотрения литературного процесса в рамках определенного историко-литературного периода. Однако сразу оговоримся, что такое методологическое применение принципа сопоставления жанров возможно и продуктивно лишь при условии многообразия жанровых поисков писателей выбранного периода.

Удивительный пример интенсивного жанрового развития представляет собой поэзия Великой Отечественной войны. За четыре военных года появились произведения едва ли не всех поэтических

жанров. Причем, основные из них (агитационный стих, очерк, баллада, лирическое стихотворение в разных его видах; поэма, ода) занимали в определенный момент ведущее положение в поэзии. Единодушие в обращении к тому или иному жанру самых разных поэтов показывает, как остро чувствовали они изменения в жизни.

Необходимо также отметить, что поэзия Великой Отечественной войны представляется нам особым периодом в истории советской поэзии. Ее главное отличие как от предыдущих, так и от последующих периодов – в общем героическом пафосе, отразившем единое устремление народа к победе. Быстрая идеинная перестройка поэзии сразу же сказалась и на художественных, в том числе жанровых, ее особенностях.

Идейно-эстетическое целое поэзии Великой Отечественной войны выразилось в форме сложившейся и развитой системы жанров. По времени наивысшего расцвета (конец 1941 – начало 1943 гг.) и по своим жанровым особенностям баллада занимает в этой системе положение жанра центрального и переходного, т.е. близкого по тем или иным признакам ко всем другим поэтическим жанрам военных лет. Кроме того, баллада – наиболее устойчивый в своих свойствах жанр военной поэзии. Ее постоянное развитие на протяжении многих десятилетий всегда основывалось на довольно постоянных качествах. Типологически балладу можно определить как емкий лиро-эпический жанр, имеющий характер возвышенного (чаще всего – героического) напряженно-динамического повествования.

Однако жанровая определенность баллады не переходит в отвердевание, каноничность: так, в годы войны появляется новая реалистическая разновидность жанра ("Баллада об отречении" А.Твардовского, "Баллада об одиночестве" С.Гудзенко, произведения А.Суркова, П.Шубина и других). Жанровая устойчивость баллады, с одной стороны, и способность ее развиваться, а следовательно, испытывать воздействие различных поэтических жанров, с другой стороны, позволяет сопоставить все остальные жанры именно с балладой. Ее свойства дают и твердые критерии для дифференциации жанров, и основания для выводов о взаимодействии их. Таковы главные причины, позволяющие для решения интересующей нас проблемы обратиться к жанровой системе военной поэзии, а сопоставления вести прежде всего через сравнение основных поэтических жанров тех лет с балладой.

Следует отметить, что принцип сопоставления жанров применительно к балладе, хотя бы и фольклорной, не нов¹. Однако

его возможности использовались, как правило, недостаточно — для отделения центрального в исследовании жанра от остальных.

Не во всем удовлетворительна и методология рассмотрения жанров поэзии Великой Отечественной войны. Интенсивный жанровый поиск в ней настолько отчетлив, что ни один из исследователей военной поэзии не проходит мимо вопроса о жанрах. И.А.Спивак делает его вообще темой своей книги. Он стремится «выяснить основные этапы жанрового движения поэтического искусства военных лет»². Но, судя по выводам³, автор сумел выяснить лишь эволюцию общего пафоса, а не обещанное в заглавии жанровое развитие советской поэзии периода Великой Отечественной войны. Причины этого, на наш взгляд, состоят в следующем: жанры в определениях Спивака чаще всего не имеют четких очертаний⁴; дифференцирующим нередко становится незначительный признак. Кроме того, жанры рассматриваются изолированно друг от друга и сравниваются лишь в связках между некоторыми главами. В результате вместо предполагаемой картины движения жанров получается классификация форм.

К сожалению, И.Спивак почти не учел опыта таких исследователей военной литературы, как И.К.Кузьмичев⁵ и А.И.Павловский⁶. Проблематика в их книгах гораздо шире, тем не менее анализ жанров используется учеными более результативно. Этому способствуют четкие определения сущности каждого жанра у И.К.Кузьмичева и убедительное соотнесение жанрового движения с конкретным историческим процессом в работе А.И.Павловского.

Развивая наиболее продуктивные идеи исследователей в плане сопоставления жанров, попытаемся обосновать многообразие идейно-эстетического целого поэзии Великой Отечественной войны.

Методический принцип жанрового сопоставления представляет собой способ нахождения различий у жанров, сходных по каким-либо жанрообразующим признакам. Вторая, неотделимая от названной, задача применения принципа — определение своеобразия однородного в смежных жанрах. Сходное в различном и различное в сходном — рассмотрение этой диалектики в сопоставляемых жанрах всегда должно иметь убедительные основания для сравнения.

Ими являются прежде всего непоследовательность жанровых определений в теоретических высказываниях писателей, расхождения в обозначении жанра у писателя и редактора, писателя и критика, у критиков между собой. Наиболее же распространены случаи, когда определение, данное поэтом, явно расходится с

жанровой структурой его произведения. Так, поэты фронтового поколения называли порой балладами отчетливо лирические стихотворения /"Баллада о железе" А.Недогонова/, поэмы /"Баллада про отца и сына" А.Суркова/ и т.п.

Все перечисленные явления интересны тем, что в них проявляются не столько субъективные вкусы литераторов, сколько объективное сближение, взаимовлияние жанров. Это дает право рассматривать примеры не только непосредственного их смешения, но и другие произведения тех же жанров.

Разобраться, в каком направлении и в какой мере происходит процесс жанрового влияния, и помогает принцип сопоставления жанров. Он должен опираться на четкие жанрообразующие признаки. Для баллады — это героический пафос, тяготеющая к эпосу лирико-эпическая структура, напряженно-драматический стиль и кульминационный сюжет.

Содержательно советская баллада представляет собой героическое повествование. Массовый герой, проявленный нашими людьми в годы войны, создал предпосылки для небывалого расцвета баллады в это время. Однако героический пафос был общим для военной поэзии в целом, хотя конкретные содержательные различия существовали, разумеется, и между разными жанрами, и между разными балладами. Следовательно, сопоставление пойдет, в основном, в направлении форм художественного постижения героических событий.

Наибольшее развитие в первый период войны закономерно получили лирические жанры, в которых звучал непосредственный отклик на события действительности. Это обстоятельство не могло не повлиять на балладу, появившуюся сразу вслед за первым взлетом лирики и долгое время впоследствии развивавшуюся параллельно с ней. Почти во все баллады легко и органично входят прямые агитационные призывы, а иногда — и открытое воспевание героя (например, в произведениях А.Прокофьева).

Однако общая тенденция развития поэзии военных лет была скорее эпической, нежели лирической. Не случайно баллады появляются уже в 1941 году, отвечая потребности показа подвигов объективированного героя. Расцвет эпических жанров не мог не отразиться на лирике. Так, отчетливо заметно наполнение лирики событиями, пропущенными через лирическое сознание. Особенно фактурными, а следовательно, близкими к балладе оказались произ-

ведения психологической лирики, созданные в период 1942-1944 годов в основном молодыми поэтами, непосредственными участниками боев (С.Гудзенко, П.Шубин, С.Орлов и др.). Выражая переживания солдата перед атакой, в бой, перед лицом смертельной опасности, фронтовые лирики тяготели к тому напряженно-динамическому стилю, который был характерен прежде всего для баллады. Что касается прямых параллелей, то теснее всего психологическая лирика связана с нравственно-психологической реалистической балладой. Показательно, что реалистическая баллада появляется и у С.Гудзенко и у П.Шубина. Это отразило тенденцию их лирического героя к объективизации. Нельзя при этом говорить об одностороннем движении — от лирики к балладе. В данном случае налицо как раз процесс взаимовлияния смежных по ряду признаков жанров.

Необходимость показа объективированного героя поэты ощутили уже в первые месяцы войны. Вначале эту задачу решал стихотворный очерк, но развитие этого жанра в военные годы приобрело направление и характер, не удовлетворявшие в большинстве случаев даже самих поэтов: детальные, а потому вялые рассказы о подробностях действия заслонял характер героя, эмпирическая опора на отдельный факт оборачивалась удивительной неиндивидуализированностью образа ("Первые герои" Н.Тихонова, "Обходчик путевой" А.Шарова и др.). Баллада, сменившая в военной поэзии очерк, сумела показать полнокровного героя в драматической обстановке боя, чему способствовали иные средства типизации и напряженно-динамический стиль. Однако рассматриваемые жанры не следует и противопоставлять друг другу хотя бы потому, что баллада выросла из очерка, очерк научил всех поэтов-балладников ориентироваться на реальное событие и реального героя. Такому всеобщему стремлению баллады к фактам действительности трудно подыскать аналогии в истории развития жанра.

В.Г.Белинский, обобщая опыт современной ему поэзии, писал, что баллада имеет своей обязательной основой "какое-нибудь фантастическое и народное предание"⁷. В советской поэзии несколько изменилось само основание жанра. В годы войны завершается процессе окончательного разрыва баллады с фантастикой, намеченный произведениями Н.Тихонова и М.Светлова 20-х годов. Стиль и принципы изображения героев баллады иные, нежели в стихотворной сказке ("Сказка о матери", "Сказка о вьюге" П.Антокольского) и

легенде ("Матросская легенда" М.Голодного) – жанрах, мало к тому же, распространенных в поэзии периода Великой Отечественной войны. Они перекликаются только с самыми традиционными романтическими балладами – такими, как "Баллада о мальчине, оставшемся неизвестным" П.Антокольского. Рассмотренная тенденция еще раз свидетельствует о повороте всей военной поэзии к реальности.

С 1942 года и до конца войны советские поэты все чаще обращаются к поэме. Их волновали, по определению А.М.Абрамова, "история подвига, многосторонняя связь человека с временем, с развитием страны, более сложно, чем в небольшом стихотворении, развивающаяся судьба личности и народа или же, как писала О.Берггольц, "судьба души"⁸. Особенности балладного сюжета, который останавливался лишь на одном, кульминационном эпизоде из жизни героя, не позволяли решить эти проблемы балладе. Быстрота, концентрированность балладного сюжета, по сравнению с поэмой, создавали стиливные различия: для баллады характерна большая динамика повествования, что подтверждает, например, сопоставление "Слова о 28 гвардейцах" Н.Тихонова с его "Балладой о трех коммунистах".

И все же на первых порах поэты часто называли свои произведения с развернутым сюжетом и протяженным временем балладами ("Баллада о двух солдатах" и "Баллада про отца и сына" А.Суркова и т.п.). Особенно интересен, на наш взгляд, случай с "Сыном артиллериста" К.Симонова. Жанр произведения по-разному определяется автором, который то помещает его в раздел "Баллады"⁹, то называет поэмой¹⁰. Большинство исследователей (например, А.М. Абрамов и А.И.Павловский) склоняются к первому решению. И не безосновательно: в основной части (со слов: "А через две недели...") сюжет развивается по-балладному динамично и драматично. Но большая экспозиция указывает на иную природу жанра. За счет экспозиции характер героя показан не только в раскрытии, но и в некотором развитии, а формирование в экспозиции отношений между Ленькой и майором Деевым придает конфликту новую силу:

Раньше других я должен
Сына вперед послать¹¹.

Кроме того, между экспозицией и основной частью "Сына артиллериста" существует временной разрыв, а баллада обычно, в связи с кульминационным характером сюжета, обладает непрерыв-

ностью времени. Все это позволяет видеть в "Сыне артиллериста" шаг от баллады к поэме. Интересна в плане соотношения названных жанров несомненная связь героев нравственно-психологических баллад А. Твардовского с его Василием Теркиным.

Таким образом, мы убедились, что, во-первых, принцип жанрового сопоставления является одним из возможных типологических методов рассмотрения литературного процесса. Диалектичность этого принципа, способность его учитывать общее и частное позволяет анализировать определенные историко-литературный период в главных его этапах. Применение принципа помогает раскрыть результаты взаимовлияния жанров и определить смену одних жанров другими, учитывая соответствие жанровых особенностей произведения характеру действительности в данный момент. Восстанавливая историю формирования системы жанров, необходимо, конечно, сопоставлять поэтические жанры не только с центральным, как было у нас, но и между собой.

Во-вторых, даже отвлекаясь от преимуществ конкретного материала, можно сказать о большой методологической продуктивности принципа сопоставления жанров как способа анализа взаимовлияния смежных жанров, с одной стороны, а также выяснения особенностей жанровой природы и центрального, и сопоставлений с ним жанров, - с другой. Так определяется место какого-либо жанра в историко-литературном процессе. Помимо всего этого, сравнивая жанры, можно наметить круг произведений каждого из них для всестороннего анализа в специальных работах.

П. КУПРИЯНОВСКИЙ

/Ивановский государственный университет/

А. ВОЛЫНСКИЙ-КРИТИК

(Литературно-эстетическая позиция в 90-е годы)

Имя Акима Львовича Волынского (настоящая фамилия - Флексер) принято связывать с ранней модернистской критикой в России. Но степень и характер связи Волынского с модернизмом, его литературно-эстетическая позиция, его мировоззрение, его взгляды

ды на литературу и искусство должным образом еще не изучены. Специальных исследовательских трудов о нем не появлялось. Пожалуй, единственным исключением в течение долгого времени оставалась работа Д.Е.Максимова "Северный вестник" и символизм", где критику уделено большое внимание¹.

Трудность пишущего о Волынском состоит, однако, не только в малой изученности его наследия.

В нашем литературоведении все еще недостаточно изучены некоторые литературные явления, из-за чего картина литературного процесса в отдельные периоды выглядит неполной, порой односторонней, а иногда и неясной. Особенно это касается критики. Сошлось в данном случае на пример, который приводит профессор Б.Ф.Егоров: "Из-за необычайно скудного материала о друзьях и врагах великих революционных демократов сплошь и рядом для читателей остается неясным смысл многих полемических баталий 40-60-х годов..."² Подобное можно сказать и об эпохе конца XIX - начала XX вв., когда в сложной литературно-общественной борьбе и взаимодействии выступали явления, которые связаны с формирующимся социалистическим реализмом, критическим реализмом и модернизмом.

Правда, в последние годы многое сделано и делается для того, чтобы ввести в научный оборот новые факты, пересмотреть и уточнить, где это требуется, устоявшиеся оценки и характеристики литературного прошлого. Применительно к интересующему нас периоду можно было бы назвать ряд монографий и сборников и такие обобщающие труды, как трехтомник "Русская литература конца XIX - начала XX в." (1968-1972) и книга "Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX в." (1975), подготовленные ИМЛИ им. А.М.Горького АН СССР. Но собственно критика и критики не стали еще в них предметом специального исследования. А потребность в такого рода исследованиях - доказательных, на материале, со всей серьезностью и научным аппаратом - назрела, и она распространяется не только на критиков, которые занимали прогрессивные позиции. Это положение справедливо подчеркнуто в ряде публикаций журнала "Вопросы литературы"³. Причем, совершенно ясно, что при изучении явления, противостоящих передовой идеологии (как, например, модернизм), должен быть сохранен критический пафос, но усилено аналитическое начало и показана их чуждость нашим воззрениям.

Переходя непосредственно к Волынскому, следует отметить, что как критик он выступал в литературе не более десяти лет - главным образом в 90-е годы, когда был фактическим редактором и редактором литературно-критического отдела в журнале "Северный вестник"⁴. Позднее от собственно критической деятельности он уходит в литературоведение и искусствоведение, издаёт книги о Достоевском, Лескове, Леонардо да Винчи (за которую его избирают почетным гражданином Милана) и о балете ("Книга ликований"). После Октябрьской революции работает в горьковском издательстве "Всемирная литература", руководит балетным техникумом, стоит одно время во главе Ленинградского отделения Всероссийского Союза писателей, публикует серию мемуарных статей в журнале "Жизнь искусства"⁵. Умер Волнский в 1926 году. Спустя два года, в Ленинграде выходит сборник "Памяти Акима Львовича Волнского" со статьями А.Горнфельда, П.Медведева, Б.Эйхенбаума, Е.Трековой, М.Фромана и других, в которых имеется интересный, хотя и далеко не бесспорный материал для характеристики личности критика. Его выразительный портрет дан в книге К.Федина "Горький среди нас" (1944).

"Борьба за идеализм" - так называется одна из книг Волнского, вышедшая в свет в 1900 году. Название точно отражает основной пафос всей его жизни и деятельности. Волнский был убежденным и открытым защитником идеалистической эстетики и в свете ее трактовал все основные вопросы литературы и искусства. С этой платформы он нападал на традиции материализма и реализма в русской эстетической мысли и литературе, в серии статей "Литературные заметки" со страниц "Северного вестника" подвергал ревизии литературно-критическое наследие Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева. В 1896 году статьи эти вышли отдельной книгой под названием "Русские критики". Книга сразу же сделала имя Волнского одиозным в демократических кругах. Она была подвергнута уничтожающей оценке Г.В.Плеханова в статье "Судьба русской критики"⁶. Известен в связи с этой книгой неодобрительный отзыв Ленина, который указывал, что Волнский накидывался на просветителей вообще. Тем самым Ленин подчеркивал ее объективно реакционную роль в освободительном движении⁷.

В настоящей статье я не предполагаю останавливаться на всех сторонах деятельности Волынского, в частности, на его общественно-политических и философских воззрениях, на развернутых критических оценках творчества отдельных писателей (литераторов-народников, Чехова, Лескова, Льва Толстого, Горького, символистов и др.)⁸. Мне хотелось бы лишь о общих чертах наметить основу философско-эстетических и литературно-критических взглядов Волынского, определивших его литературно-эстетическую позицию в 90-е годы и его взаимоотношения с ранним русским символизмом и другими литературными явлениями эпохи.

Смысл своей деятельности в "Северном вестнике" Волынский видел в пропаганде "духовной культуры" - философии, эстетики, искусства, поэзии. При этом, тенденциозно полагая, что в России нет традиций усвоения "духовной культуры", руководители журнала (Волынский и издательница Л.Я. Гуревич), естественно, ориентировались на Запад и ограниченности и самобытности народников стремились противопоставить космополитизм и "европейский размах"⁹.

"Европеизм" Волынского, исторически понятный, как реакция на односторонность и ограниченность русского народничества, оказал огромное влияние на его мировоззрение, поставил его перед лицом важнейших проблем современной буржуазной культуры. Это нужно обязательно учитывать, чтобы разобраться в его философских и эстетических воззрениях. Но вместе с тем нельзя и переоценивать этого, ибо "европеизм" сопровождался у него, как, впрочем, и у ранних символистов, значительным ослаблением национальных связей, зачастую пропагандой явлений упадочных и далеко не прогрессивных, что отрицательно сказывалось на развитии литературы.

Отсутствие прочных национальных традиций обнаруживается прежде всего в философских взглядах Волынского. С первых своих шагов на литературном поприще он занял себя сторонником и популяризатором философии Канта. Русская литература и критика знала серьезные и длительные традиции усвоения и переработки Шеллинга /Автомудры, Галич, славнофили, А. Григорьев, Н. Страхов, Вл. Соловьев/ и Гегеля /Станкевич, Белинский, Герцен, Огарев/, но Кант, подобно Фихте, не пользовался в России значительным успехом¹⁰.

Другая отличительная черта философских воззрений Во-
лынского — тяготение к старым идеалистическим системам,
которые в их чистом виде не принимались современной ему
европейской философией. К немецкой классической философии
он обратился через голову неокантианства и враждебного
ему позитивизма. Он прошел мимо и тех современных европей-
ских философов-идеалистов, которые, чувствуя невозможность
в новых социальных условиях держаться за систему Гегеля,
пытались использовать успехи естествознания и при помощи
всяких эмпириомонизмов, эмпириосимволизмов и прочих "из-
мов" спасти теряющий под собой "научную" почву идеализм.
Все эти характерные для конца XIX и начала XX века фило-
софские течения нашли превосходное освещение в классичес-
ком труде В.И. Ленина "Материализм и эмпириокритицизм" и
квалифицированы им, как повторение, в колючем счете, дав-
но пройденных философией этапов — Беркли, Юма, Канта, Фих-
те, Гегеля.

Время до известной степени оказало свое давление и
на Волынского: Канта он принимал с некоторыми поправками —
в сторону мистицизма и метафизики, но в общем старался не
выходить из рамок его системы. Плеханов с иронией отметил
устарелость философских симпатий Волынского, говоря, что
в этом отношении он представляет редкое и "едва ли не
единственное в своем роде явление"¹¹.

"Философский архаизм" Волынского — каким бы парадок-
сальным, на первый взгляд, это не показалось — тесно свя-
зан с его западничеством: он был своеобразным жестом обо-
роны от крайнего индивидуализма и философии декаданса ев-
ропейской буржуазной культуры, т.к. проблема индивидуализ-
ма и религиозного сознания, стоявшая перед Воынским, в
рамках кантовской системы могла еще найти какое-то — хотя
бы иллюзорное — разрешение. Ни о какой оригинальной фило-
софской системе Волынского нельзя вести речи. Его идеализм
был воинствующим, но по сути своей эклектическим. И, тем
не менее, можно и следует сказать о руководящих идеях Во-
лынского, ибо придерживался он их с фанатизмом и последо-
вательностью, и они весьма ощутимо сказались в его литера-
турно-критической деятельности.

Философские взгляды Волынского не блещут разнообразием и проходят через все его статьи в "Северном вестнике", претерпев от 1889 и 1898 году лишь очень небольшие изменения.

В первых своих работах - примерно до 1892 года - он выступил как последователь Канта. Принимал он, разумеется, не материалистическую сторону его учения, а идеалистическую. Особенно его привлекает Кант-дуалист и метафизик.

"Критический идеализм - лучшее создание человеческого таланта... Кант совершил свою великую реформу ради новой метафизики, ради новой догматики... Непознаваемое, трансцендентное - несомненный лозунг великого кенигсбергского философа. Прежде, до Канта, трансцендентное было либо произвольной выдумкой, либо предчувствием будущего, теперь, после Канта, под сенью яркого света, зажженного мощною рукой одного из величайших гениев человечества, непознаваемое, трансцендентное - несомненная правда непреложная истина, живворящий дух науки, согревавшее пламя борьбы и негаснущая надежда креста" /1890, № 5, с.45-46 - статья о Вундте/¹². В таких восторженных выражениях говорит Волынский о Канте, кантовском агностицизме и его непознаваемой "вещи в себе". Излагая критические и догматические элементы философии Канта, он делает акцент на втором, ибо ему важно показать: что "в его системе критика не убивает догматики, не уничтожает внутренней мистической перспективы человека, а сама становится исходным пунктом для широких идейных гипотез в области науки и мистической догматики в области жизни". Религия в кантовской философии, по Волынскому, - "это маяк, зажженный на границе между спитным познанием и темной безбрежностью высших умопостигаемых идей"¹³. В свете кантовской мистики, - подчеркивает критик, - становится понятным, что "сверхэмпирические идеи являются необходимым составною частью внутреннего человека и, так сказать, первоисточником эмпирических мотивов его мышления и его деятельности"¹⁴.

Уже в этих первых работах Волынского о Канте и Вундте можно усмотреть те дополнения, которые в дальнейшем, в связи с тягой к трансцендентному, будут внесены им в критическую философию.

Во-первых, он опирается на гегелевское учение об абсолютном духе, в котором усматривает ответственность великого философа "к высшим религиозным потребностям" (1893, #11, с. 146). Но применив к Гегелю в решении онтологического вопроса о бытии как носителе в каждом из своих проявлений абсолютного духа, "следов божественного разума" (там же), Волынский остался совершенно чужд гегелевскому диалектическому методу.

Во-вторых, на него несомненное влияние оказал Шопенгауэр, на которого он многократно ссылается. Вслед за ним Волынский развивает идеи о познаваемости "вещи в себе" (которая, как известно, по Канту непознаваема).

Отличие своего метода познания от кантовского Шопенгауэр формулирует таким образом: "Существенная разница между методом Канта и тем, которого держусь я, заключается в том, что он исходит из ~~не~~ посредственного, рефлексивного познания, я же, напротив, из непосредственного, интуитивного"¹⁶. Критика кантовского рефлексивного познания превращается у Шопенгауэра в критику науки и научного познания вообще. В противоположность им он выдвигает познание, основанное не на интеллекте, а на интуиции - познание художественное, которое автономно и адекватно образу мира, свободно от всякой связи с практикой, не заинтересовано и поистине совершенно. Это художественное познание Шопенгауэра, которое можно определить как созерцательный интуитивизм, Волынский лишь несколько иначе называет - "непосредственное духовное ощущение". Так же, как и для Шопенгауэра, для него рефлексивное, отражающее мир явлений познание - примитивное познание. Оторванное от абсолюта, оно превратилось в не~~зависимый~~ для него позитивизм, гносеологически связанный с феноменологией Канта. Наука отнесена Волынским к нижней ступени иерархической лестницы познания. Это ясно видно уже из названия его статьи в сентябрьском номере "Северного вестника" за 1893 год - "Наука, философия и религия". "Плохо переваренное учение Канта, обривши гегельянизма и спиритуализма, - возмущался в "Русском богатстве" названный мной один из ранних русских философов-марксистов М.М.Филиппов, - все это, взятое вместе, превра-

Аз

Н-нави

тилось в "учении" г. Волынского в набор громких слов, направленных якобы против материализма, а в сущности, против всякого научного исследования"¹⁷

Статья "Наука, философия и религия" выражает наиболее отчетливо сформулированные руководящие философские взгляды Волынского. Здесь он впервые говорит и об ощущении божества, которое "фактически соединяет два мира, открытых идеалистическим учением, и дает нам идею Бога, присущего нашим действиям, не отделенного от нас никакой пропастью" (с. 201). В этой же статье нельзя не заметить, что в качестве абсолютного поения у Волынского фигурирует не художественно-интуитивное прозрение Шопенгауэра, а религиозное созерцание. После незначительных колебаний, Волынский лишил искусство автономности и подчинил его морально-религиозным задачам. В этом — его безусловное отличие от Шопенгауэра. Вообще следует принять во внимание, что философские взгляды у Волынского тесно слиты с его религиозными воззрениями, и религиозные проблемы занимают его не меньше, если не больше, чем философские. Основными теоретическими вопросами он считал вопросы "научной метафизики" — о свободе и бессмертии. Причем, идея бессмертия, вечной свободы за порогом нашей жизни вооружала его, если можно так выразиться, религиозным оптимизмом, и поэтому он с негодованием порицал пессимизм системы Шопенгауэра.

Религия представляется Волынскому венцом в человеческом знании, она призвана быть основой для всяческой деятельности, ее объединяющим центром. При помощи религии он пытается найти выход из разорванности мышления и крайнего индивидуализма западно-европейского буржуазного сознания и буржуазной культуры. Мистически перетолкованный Кант становится для него своего рода убежищем: индивидуализм и религиозное сознание кажутся ему примиренными.

Но для подобного примирения сначала нужно было "подправить" этическое учение Канта. С этой целью, обращаясь к "категорическому императиву" Канта, Волынский усложняет его "метафизикой сердца", религиозно-этическим сознанием, которое служит до некоторой степени прикрытием от вторжения крайнего индивидуализма, сбросившего с себя всякие этические нормы. Потому так двойственно было отношение Волынского к последнему слову буржуазной философии и культу-

ры эпохи к Ницше и к декадентству, индивидуализм которых он не мог принять до конца, хотя сам от индивидуализма не был свободен, поскольку свободная нравственная воля рассматривалась им как сама в себе замкнутая единица, вне общественных связей.

Религиозный уклон философствований Волынского приводит его в ряде построений к христианству и буддизму. "Вечным твердыням браманизма и буддизма" (1896, № 8, с.265), "созерцательному экстазу" нирваны, философии Упанишад посвящен ряд статей Волынского, опубликованных в "Северном вестнике"

Под углом зрения христианской метафизики в 1891 году Волынский критикует нравственную философию Л.Толстого /№11/, культ героев Карлейля и религию человечества Огюста Конта /№12/; в 1892 году /№ 3-4/ в этом же духе он высказывается об этике Спинозы.

Ориентация Волынского на христианство во многом предрепределила и его отношение к Ницше. Не разделяя ницшеанского культа язычества, в книге Ницше "Происхождение трагедии" он находит созвучными себе только идеи о трагическом понимании жизни и мысль о мистико-символическом служении Аполлона (красоты) Дионису (религии). Созерцательному мировоззрению Волынского дионисиевская стихия Ницше остается совершенно чуждой /1896, № 11 - статья "Аполлон и Дионис"/.

В книге "Антихрист" учение Ницше о Дионисе вырастает в крайний демонизм, отпадение от всяких религиозных святынь. К аморальной теории Ницше, ставящей личность "по ту сторону добра и зла", Волынский относится враждебно, ибо здесь опять-таки выступает его христианско-этическое сознание.

И тем не менее в индивидуализме, как моменте намеченной им постоянной "диалектики" личного и безличного, он склонен временно видеть больше прогрессивного, чем отрицательного. В переходную эпоху, согласно Волынскому, личное начало стремится как можно шире развиться. При этом оно забывает собственное происхождение и, раздув свое величие, гасит источник истинного света. "Противопологаясь всякой буржуазности, - пишет Волынский, - с ее жалкими проявлениями"

ями о добре и зле, с ее мешком, самодовольной добродетелью и бесспорной преступностью, этот демонизм, как очищающая гроза, осветит и обновит умственные силы современного человечества" (1896, № 10, с. 247).

Первоначально "опасной стороне" ницшеанства, о которой он пишет в только что процитированной статье, Волинским придавалось небольшое значение, он еще надеялся, что ницшеанцы "образаумятся" и "подойдут" под "божеское начало". Но этого не случилось, и их "опасная сторона" переросла для него в нечто очень враждебное, весьма остро и болезненно задевавшее интимные и дорогие ему взгляды. Это предопределило и его дальнейшее отношение к Ницше и к русским символистам, с которыми рука об руку он боролся против реалистических традиций в русской литературе за новое "идеалистическое искусство".

"Литературные заметки", из которых приведена цитата о демонизме, были напечатаны в октябрьском номере "Северного вестника" за 1896 год. Изложение в ней книги Ницше "Антихрист", "теории" демонизма, а также учения Упанисад вызвало у начальника Главного управления по делам печати М. П. Соловьева подозрение в том, что сделано это Волинским с злым намерением оскорбить христианство, и цензору Матвееву, дозволившему эту статью к печати, он объявил замечание¹⁸.

Подозрение М. П. Соловьева было вызвано, с одной стороны, общим отношением цензур того времени к Ницше, произведения которого иногда запрещались полностью или частично главным образом за подрыв догматов христианской веры и за проповедь аморализма. Так, цензор П. Вакар, сообщая в своем заявлении о возмущении в этой статье над христианством, с негодованием называет Ницше "безбожником-лжеучителем"¹⁹.

С другой стороны, христианские тенденции Волинского совсем не совпадали с ортодоксальным учением православной церкви. Реабилитируя "Выбранные места из переписки с друзьями" Гоголя, Волинский считал важным оттенить, что его защита Гоголя радикально расходится с защитой тех, "которые идут в переписке опоры для религиозно-ортодоксальных взглядов"²⁰. С точки зрения догматического христиан-

ства, писания Волынского о буддизме не могли не расцениваться в качестве "вольных отступлений". Точно так же между мистицизмом, превозношением таинственного, непостижимо-го, столь характерными для Волынского и символистов, и простой догматической верой нельзя поставить знак равенства. Недаром наплыв мистицизма в литературе заставил тревожиться даже людей не ортодоксального лагеря. В 1893 году в "Книжках "Недели" в статье "Литературная хворь" М.О.Меньшиков писал, например, следующее: "Один из видов декадентства - возрождающийся мистицизм. Это не возвращение к религии, как иные думают. Религия есть вера, т.е. хотя недоказанное, но прочное знание известных конечных данных, тогда как мистицизм есть незнание, возведенное в принцип..."²¹

Попробуем теперь в обобщенном виде сформулировать философские взгляды Волынского. Его идеализм базируется на Канте, но Кант переосмыслен мистически и метафизически, материалистическая сторона Кантовской философии отброшена совсем. В преодолении Канта Волынский частично опирался на Гегеля, но особенно сильно повлиял на него Шопенгауэр. Среди религиозных систем, наиболее полно отвечавших его взглядам, Волынский признает христианство. Но подобно тому, как при помощи Гегеля и Шопенгауэра он несколько "поправляет" Канта, так и христианство он не прочь усовершенствовать "совершеннейшим эстазом" буддизма. Здесь опять-таки он не обошелся без Шопенгауэра. Ницше не оказал и не мог оказать на него серьезного воздействия. Этому мешал абсолютный релятивизм и скептицизм Ницше и - главное - его аморализм.

Эти взгляды Волынского вполне сложились к середине 90-х годов, и в его лекции 1902 года "Что такое идеализм?" их легко обнаружить без каких бы то ни было изменений (лекция перепечатана в "Книге великого гнева").

Своих воззрений Волынский придерживался с беспощадной страстностью, систематичностью и упорством. Она служили ему, в первую очередь, орудием борьбы против материализма и позитивизма и из современных деятелей направлялись преимущественно против народников и особенно - Н. Михайловского.

Вместе с тем нельзя не отметить, что свои философские убеждения Волынский оберегал от компромисса и с родственными ему течениями в русской философии. В январских "Литературных заметках" 1891 года он сочувственно встретил выход русского философского журнала "Вопросы философии и психологии", но альянса с этим журналом у него так и не получилось. Собственно, уже здесь Волынский отмечал недостаток этого журнала, состоящий, по его мнению, в том, что редакция печатает статьи разных теоретических направлений, вплоть до позитивистского. Даже основных сотрудников журнала, таких идеалистов, как Л. М. Лопатин, братья Трубецкие и др., он не мог считать своими единомышленниками, и это обрисовывает его уединенное положение в современной ему русской философствующей литературе. Не случайно так скоро прекратилось сотрудничество в "Северном вестнике" и Вл. Соловьева, причем, ни одна его философская статья не была напечатана. Расхождение Волынского с ним объясняется не только тем, что он не разделял идей Вл. Соловьева о теократии, неохристианстве и пр., но и тем, что в его рационализирующем спиритуализме он видел фальсификацию идеалистической философии.

В прошлом русской философии, существование которой Волынский, впрочем, не склонен признавать, он приносит дань настоящего уважения одному лишь Юркевичу: "он стал мне близок", — пишет Волынский А. Ф. Кони 11 ноября 1894 года²²

Защитая "объективную правду" идеалистического мирозерцания, Волынский с невероятным полемическим пылом обрушивался на материалистическую линию русской философской мысли. При этом он становился в позу непререкаемо-авторитетного судьи и почти всех мыслителей "уличал" в "неанании" философии. Последнее обстоятельство послужило причиной того, что Волынский стал мишенью многочисленных насмешек и нападок современников, принадлежащих к совершенно различным общественным лагерям.

Общий реакционный характер философского идеализма Волынского несомненен. "Его теоретическая философия, — говорит Плеханов, — сводится к совершенно бессодержательным фразам; его практическая философия есть не более, как чрезвычайно плохая пародия на нашу "субъективную социологию"²³.

В данном случае, разумеется, должна приниматься во внимание не только эта объективно-научная оценка философии Волинского, а и сама философия, во-первых, как исторический факт, симптоматичный для эпохи 90-х годов и перекликающийся своим мистицизмом и схематичностью с философскими исканиями первых символистов (Д. Мережковского, Н. Минского и др.), и, во-вторых, как факт, предопределивший эстетические взгляды Волинского и его критическую практику.

Первые работы Волинского о Спинозе, Канте и Вундте преимущественно посвящены вопросам философским и этическим. Говоря о двух последних философах, он излагает их эстетические взгляды, но почти не сопровождает их никакими комментариями. Тем не менее, тон и характер изложения не оставляют ни тени сомнений в том, что автор является сторонником идеалистических толкований основных категорий эстетики. Для Волинского особенно важна связь изящного с религией и моралью. "Эстетическое чувство высокого, - пишет он в 1889 году в статье о Канте, - переходит в сферу нравственного чувства. Оно мистично по самой своей сущности. Над красотой собрано все сияние критического идеализма, над высоким, возвышенным загадочно трепещет ореол чего-то непопонаваемого, трансцендентного"²⁴.

Наиболее определенно эстетические взгляды Волинского впервые формулируются им в июльских "Литературных заметках" 1892 года. Здесь он подвергает разбору статью кн. С. Волконского "Художественное наслаждение и художественное творчество", напечатанную в июльском номере "Вестника Европы" и диссертацию Н. Г. Чернышевского "Эстетические отношения искусства к действительности". Первую он сочувственно оценивает как "два-три удачных проблеска эстетического идеализма" /с. 151/, а вторую - как слишком очевидные и элементарные "промахи реалистической эстетики" /с. 159/. "Предмет искусства не изображенная жизнь, а изображение жизни", - говорит Волинский, подчеркивая слово "изображение" и таким образом уже предвещая вопрос и о приоритете красоты в искусстве над красотой в природе, и о превосходстве идеала над действительностью, фантазии над чувственным восприятием. Искусство

независимо, продолжает Волынский; играет самостоятельную роль в развитии человечества. "Цель человечества в искусстве выразить себя, спасти от забвения субъективные стороны своего существа" /с.150/. "Критерий красоты не в жизни, а в сознании". Эстетическое удовольствие порождается "гармонией внешнего образа с внутренними представлениями". "Возвышенное есть только победное сознание разума о своем превосходстве над чувственным мерилом" /с.158/.

Все эти сентенции Волынского представляют собой едва ли не кальку соответствующих мест кантовской эстетики с ее абстрактностью и субъективизмом, с имманентностью целесообразного и отождествлением возвышенного и прекрасного. Само искусство Волынский определяет следующим образом: "Искусство есть духовное творчество, созидающее идеальные образцы в двух направлениях: оно дает жизнь внутреннему миру красоты и яркими картинами борьбы и страданий вызывает представление о возвышенном духовном приращении человека" /с.158/.

Требование, которое предъявляет Волынский к искусству, — показать внутренний мир человека — становится одним из основных требований его критических статей. Но человек понимается Волынским абстрактно, как явление прежде всего универсального, космополитического ряда.

Нельзя сказать, чтобы теоретически национальный момент игнорился Волынским из искусства совершенно. Национальное он подчиняет общечеловеческому и допускает его только в качестве колорита — "как краску, дающую возможность выразиться индивидуальности" /1892, №7, с.146/. Идея народности, по Волынскому, имеет значение только для чисто "психологического понимания душевной жизни масс" /Там же/.

Поскольку "общечеловеческое" рассматривается Волынским, в первую очередь, в свете морально-религиозных и социально-христианских идеалов, постольку и "психологическое понимание душевной жизни масс": возможно, по Волынскому, в этом же самом аспекте. Не принимая славянофильства и резко критикуя официальный патриотизм, Волынский, вместе с тем, в своей критической практике не обнаружил настоящего понимания идей народности и национальности как выражения лучших сторон национального самосознания.

Еще в августе 1891 года вывала недовольствие Волнского статья В. Стасова "Москва и ее две выставки" пафос которой был направлен на то, чтобы сохранять и развивать национальные русские черты в искусстве. Волнский писал Л. Гуревич из Житомира: "Мне жаль, что Вы не приостановили статьи г-на Стасова. В вопросах философии, искусства и морали должна безусловно господствовать наша тенденция. Г-ну Стасову можно было дозволить высказывать свои взгляды только под условием большой редакционной оговорки, и потому очень жаль, что Вы не догадались снабдить его статью соответствующими примечаниями. Русофильская тенденция в писаниях г-на Стасова плод какого-то умственного понимания, за которое мы не должны отвечать перед нашими читателями. Ну да уж пропало. Мы найдем случай посчитаться со взглядом Стасова и дать отчетливое выражение нашим собственным мыслям"²⁵.

За неимением других крупных писателей по вопросам искусства редакция все же вынуждена была "терпеть" Стасова до 1895 года, хотя своей приверженностью к реалистической эстетике 60-х годов и другими своими воззрениями он и казался инородным телом. В журнале ему принадлежит 17 статей, представляющих собой отчеты о выставках, характеристики художников и композиторов, воспоминания, биографии и т.д. После конфликта со Стасовым из-за статьи о Н. Н. Ге /1895, № 1-3/, в которой Стасов отстаивал реалистическую эстетику 60-х годов, его место в журнале занял А. Коптлев пропагандист новых течений в искусстве.

В данной связи особый интерес представляет статья Коптлева "Новая русская музика с культурной точки зрения" /1897, № 1/. С точки зрения Коптлева, в русской музыке существуют два течения: резко национальное, куда он относит деятелей "могучей кучки" - Бородина, Мусоргского, Балакирева и др., и течение, национальное начало в котором проявляется только в фактуре - Чайковский, Глазунов, Кюи. Первых он обвиняет в отсутствии философской мысли, гимна идеалу /как и Волнский шестидесятников/ и в этнографическом национализме. Сравнивая западно-европейский эпос с русским, он говорит о духовной бедности русского эпоса, который может только "влиять неблагоприятно на искусство. В

том числе и на муанку" /с.210/. Минусом нашей муанки он считает "отсутствие точек соприкосновения с религиозной муанкой" /с.210/. В заключение автор делает такой вывод: "Национализм (читай: национально-народное начало. П.К.) в нашей муанке - есть до известной степени указание на неуровненность нашего искусства и культуры, не дошедших еще до освобождения творческой мысли от различных условностей, в том числе и национальных. Кроме того, художники, задавшись исключительно внешними национальными задачами, беря от народа его простое, наивное, не сложное мирозерцание, сознательно идут к сужению своего субъективного мира, к его обеднению, к опрощению, несложности духовных процессов" /с.209-210/. Показательно, что в конце статьи автор отмечает как отрадный факт работу молодежи - Глазунова, Скрябина, Блюменфельда, Лядова и других над "европеизацией муанки".

Основные положения этой статьи Коптяева, безусловно, одобрились Волынским. Он сам, критикуя с космополитических позиций Аполлона Григорьева, его рассуждения о народности называет "поверхностными" /1895, № 11, с.331/. Даже в "Левше" Н.С.Лескова, писателя, которого он ценил необычайно высоко, Волынский не смог рассмотреть ничего другого, кроме "национального самохвальства" Пожалуй, единственное, что интересует его в народной жизни, - это проявление народной религиозности.

Взгляды Волынского на роль национального и народного момента, как второстепенного в искусстве, не являлись, конечно, достоянием только его одного; у всех ранних символистов, в отличие от символистов 900-х годов, категории народного и национального как явления общественные, исторические, эстетические и в сознании, и в творчестве занимали совсем периферийное место.

Взгляды Волынского на роль национального момента в искусстве, впервые сформулированные им в 1892 году, остались неизменными и в дальнейшей его деятельности в "Северном вестнике", хотя, в соответствии с общим своим философским развитием и в связи с выдвижением новых задач нарастающим в России символизмом, он должен был поступиться частью своих эстетических воззрений.

Если в ильской статье 1892 года, о которой шла речь выше, Волынский, согласно с кантовской теорией самоцельности искусства, с уважением отнесся к мысли о том, что "чистая поэзия возвышена и прекрасна всегда" /с.139/, то в скором времени сам же отверг самостоятельное значение красоты и стал критиковать "освобожденное", "чистое" искусство /1895, № 3, с.272 - статья "Репин и Ге"/. "Искусство для искусства", чистый эстетизм Оскара Уайльда, например, он считает бесплодным явлением, "оторванным от питающих корней идеализма" /1895, " 12, с.317/. Это отнюдь не значит, что Волынский стал говорить об общественной роли искусства. Он придерживается формулы "свободное искусство", и чистое искусство, как противостоящее утилитарному и основанное на принципе автономности в смысле неподчинения его "алобе дня", реальной действительности, остается для него все-таки более приемлемым.

Но чистое искусство оставалось для Волынского "нишим" родом искусства. Собственно, уже в статье о Канте у него есть тенденция слить эстетику с этикой и религией, и в последующем он лишил искусство автономности. Искусство он связывает с религией и философией и требует, чтобы красота сливалась с "высшей правдой": "идеалист служит правде внутреннего духовного начала и закон красоты подчиняет закону метафизическому и нравственному" /1892, № 12, с.118/.

Пристальное внимание Волынского к вопросам религии и морали, противоположность его эстетических взглядов народнической эстетике были основными причинами в сближении Л.Толстого и Н.Лескова с "Северным вестником". То обстоятельство, что Волынский делал упор на нравственных идеях, "не поддававшихся немедленной эксплуатации", а Толстой - на практической морали, не мешало им стать временными соратниками.

В связи с занятой им философско-эстетической позицией, особенный интерес проявляет Волынский к символизму и к новым эстетическим движениям на Западе. Так, прося Л.Гуревич прислать ему "Modern Painters" теоретика прерафаэлитов Джона Рёскина, Волынский в 1894 году пишет ей: "Критические работы Рёскина имеют большое значение в истории нового философского движения в Европе. Я хочу изучить их как можно скорее... Рёскин должен дать мне дополнительный материал

для заключительного аккорда в статьях о русской критике"²⁶ Волынский также одним из первых в России откликается на эстетические работы Ф. Ницше и О. Уайльда.

Больше всего с середины 90-х годов его занимает проблема символизма как религиозного искусства и соотносимость символизма с современным литературным движением в России, получившим в критике пренебрежительную кличку декадентства.

В чем суть теории символизма у Волынского?

Прежде всего Волынский выдвигает посылку о зависимости символизма от идеализма и о равнозначности задач, ими выполняемых: "тот и другой - один в теоретических построениях, другой в искусстве - показывает взаимное проникновение двух миров - видимого и невидимого" /1898, № 10-12, с. 220/.

Согласно критической философии, внешним выражением этого проникновения, причем выражением ясным и оформленным, будет явление. Символическое искусство, по Волынскому, как и всякое искусство, начинается именно с простых явлений, наглядных событий жизни, очевидных фактов. Но если художник не видит таинственного значения наблюдаемых им фактов, он еще не символист. "Символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с таинственным миром божества", - таково определение символизма Волынским, которое он дает в 1896 году /№ 12, с. 253/.

В первых своих статьях, так или иначе трактующих вопрос о символизме и относящихся к 1892-1893 годам, Волынский, отдавая предпочтение символизму, как наивысшему достижению искусства, допускал, что "в символическом изображении нуждается только то, что не может быть передано в естественных конкретных образах" /1892, № 12, с. 126/. Например, природа, психический мир человека, по его мнению, не нуждается ни в какой символизации, они должны изобразиться в простых, точных и общепонятных словах и выражениях. - Язык человека не в состоянии выразить только независимое духовное начало, которое бесконечно и беспредельно. "И вот, - говорит Волынский, - является символистическая поэзия с ее грандиозными фигурами, с ее романтическими красками, с ее густым мистическим колоритом. Восторженный ум придумывает фантастические аллегории, смелые метафоры, так или иначе

отливая в них свои тревожные настроения, свое стремление к безусловному, бесконечному" /Там же, с.119-120/. В этом смысле к числу символических произведений Волынский относит "Новый завет", "Божественную комедию" Данте, вторую часть "Фауста" Гёте и поэзию Шелли. Символизм провозглашается, таким образом, вечным искусством.

Не трудно догадаться, что теория символизма в таком виде вполне соответствует непреодоленному дуализму философии Канта. Но философские взгляды Волынского складывались не без влияния Гегеля и Шопенгауэра и опирались на идею о духовном ощущении божества, которое как бы в самом человеческом "я" примиряло субъект с объектом и служило нормой сознания и поведения. В действительности это еще не избавляло Волынского от субъективизма, но тем не менее позволяло устанавливать прочную связь с религией и прикрываться абстрактным религиозно-этическим сознанием всеобщей любви, справедливости, гуманности и пр. от вторжения ультрасубъективистских и ультраиндивидуалистических тенденций в искусство. Отсюда и определение символизма, как сочетания в художественном творчестве мира явлений с миром божества. Художник, ощущая бога, "непосредственно соприкасается с ним, произвольно соединяет простые чувственные впечатления... с внутренним религиозным экстазом" /1896, № 12, с.255/.

Именно жажда религии, по Волынскому, и создала новое направление в искусстве - символизм. Теперь, в 1895-1896 годах, Волынский уже не ограничивает для символизма какую-то особую область. Все искусство должно быть символичным, потому что, с его точки зрения, внутренняя сущность явлений имеет таинственное значение и постигается писателем мистически.

Вполне естественно встает вопрос: при помощи каких же средств писатель может передать таинственное значение явлений? На этот закономерный вопрос теория символизма Волынского ответа не дает. Эстетической проблеме символизма, в узком смысле слова, Волынский остался совершенно чужд и низвел символизм до аллегорий, до рупора идеалистической философии, метафизики и религии. "Чем точнее и трезвее восприятие, - заявляет он, - чем меньше романтического дыма в описании конкретных фактов, чем яснее и холоднее совершение, тем луч-

ше для искусства... На поверхности должны быть явления и только явления. Тела, костюмы, живая человеческая походка, выражение лиц и глаз, всем понятные, но постоянно углубляющиеся ощущения и мысли – вот сфера того искусства, которое идет сознательным путем идеализма" /Там же, с. 253-255/.

Теория символизма Волынского, выступающая в таком виде, невольно заставляет вспомнить "реалистический символизм" Вяч.Иванова, который спустя десять лет получит распространение в символистских кругах²⁷ Вяч.Иванов тоже признавал отражать "действительность": "a realibus ad realiora" – от вещи к ее вечной основе. Но сходство между теориями Волынского и Вяч.Иванова только внешнее, основа у них совершенно разная. Взаимоотношения между трансцендентным и его предметным планом понимались Вяч.Ивановым как двузначное единство: реальная сторона мира есть отражение ее сверхреальной стороны – т.е. понимались в трактовке, близкой к платонизму и натурфилософии. Поэтому "действительность" в представлении Вяч.Иванова – лишь объективное отражение, символ вечного "мира сущностей", который мыслится им в мистическом религиозно-пантеистическом аспекте.

В отличие от "объективистской" направленности миропонимания Вяч.Иванова, Волынский остается, в основном, на субъективистских позициях, и недаром он говорит о проникновении и сочетании, а совсем не об отражении. Мистицизм Волынского не доходил до спиритуалистического конструирования "миров иных", эмпирическая же реальность воспринимается им в свете критической философии. Поэтому он так держится за простоту и понятность, за ясное и наглядное изображение, которое, по его мнению, должно лишь сочетаться с религиозными идеями, как бы сигнализируя о присутствии основного метафизического начала.

Эстетический "консерватизм" Волынского, непонимание им чисто художественных задач, стоящих перед "новым искусством", во многом предопределили его отношение к представителям русского символизма 90-х годов, которых, в общем и целом, он был склонен считать декадентами.

В известном смысле Ницше в философии, а декаденты в искусстве являлись для Волынского аналогичными этапами общего исторического процесса. Ставя Ницше во главе современного литературного движения, он признает за ним большее

значение, чем за декадентами: Ницше философски и психологически подготовил декадентство. Индивидуализм и эстетический идеализм декадентов признается Волынским как необходимая реакция искусства на материализм и позитивизм. "Борьба с обветшалыми устоями культуры" /1896, № 12, с.249/, тоска по необычному, несбыточному, небудничному, стремление к "новой красоте" допускались им как нечто закономерное и положительное в искусстве. Исходный же принцип идеализма у декадентов, по Волынскому, был неверен: они искали "самостоятельную мистическую бездну в личном начале", тогда как она находится в начале сверхличном. Но, "подходя своими поэтическими интуициями к краю внутренней бездны", декаденты невольно сталкивались с внешней бездной, "сверхличной правдой" и в своем самоанализе встречались с ощущением божества. Отсюда, заключает Волынский, в декадентстве - "неизбежная замена самому себе", поворот к подлинному идеализму²⁸. Применительно к литературе он говорит это следующим образом: "Через пеструю путаницу капризных ощущений и убого-эстетических понятий, через бессмысленную игру слов, то мелодически ласкающих ухо, то грубо задевающих темные человеческие инстинкты, через литературное декадентство пробиваются - под именем символизма - побег от настоящего возвышенного искусства, которое будет органическим соединением религиозно-философских, нравственных и эстетических идей на почве поэтического творчества" /1896, № 1, с. 310-311/.

"Религиозной правде" и "неправде" декаданса посвящена, в сущности, вся последняя крупная работа Волынского в "Северном вестнике" - о Леонардо да Винчи /1897 № 9-12 - "В поисках за Леонардо да Винчи"; 1898, № 1-5 - "Леонардо да Винчи, его жизнь и научно-философские труды"/. Сам Волынский, в отличие от "разрушительной" книги "Русские критики", работу о Леонардо да Винчи рассматривал в качестве "положительного слова" и определения позиций "новой мысли по отношению к задачам литературы"²⁹. В июльском письме 1898 года к Л.Толстому он так обозначил основную мысль работы: "борьба за христианский идеализм", "за благой идеал христианства против утонченнейшего язычника Леонардо да Винчи"³⁰. В предисловии к первому, роскошному изданию "Леонардо

да Винчи" /в изд. А.Ф.Маркса/ Волынский писал, что в основу книги, кроме изучения художественных произведений Леонардо да Винчи и документов, относящихся к нему, он положил "психологическое и литературно-критическое обследование современного идейного брожения, в котором есть так много родственного с идейным брожением Ренессанса"³¹.

Книга Волынского написана в форме диалога, изредка прерываемого описаниями. Строилась она с заданием развенчать "демоническое искусство" "гениального декадента" Леонардо, как искусство, не отвечающее идеалу новой красоты в духе христианского понимания, неутомимым искателем которой представлено главное действующее лицо книги - Старый Энтузиаст.

Старая классическая красота, по мнению Волынского, была идеальной и гармоничной, но жесткой и холодной, как сам языческий культ, которому она соответствовала. Классическая античная красота умерла, новая же красота, призванная выразить "мягкую теплоту", сердечность, смирение, скорбь и духовность христианства - только нарождается, борясь с обаянием классицизма. "Художники Возрождения, - пишет Волынский, - творили в умственной атмосфере, которая мешаласлиянию разъединенных, еще не окрепших сил идеализма. Сознательно они даже готовы были принести свои нежнейшие чувства и художественные предвосхищения на алтарь устаревших богов. Вот почему они не могли создать настоящий цельный и совершенный образ нового Прометея. Они сбивались в своих интересах, путались в понятиях, не постигая скрытых движений религиозного духа... В их картинах нет того чудесного спасительного образа, который рисуется в поэтической словесной легенде..." /1898, № 10, с.200/. Сказанное Волынский относит не только к "болезненно-притягательному", " кошмарному" Боттичелли, который "ошил как раз теперь, среди разгрома омертвевших кумиров", но и к Рафаэлю, и к Микельанджело, и, само собой разумеется, к Леонардо да Винчи, "научная сухость" и равнодушные к "высшим духовным откровениям" которого являлись помехой в постижении нового богочеловеческого идеала. "Двусмысленным улыбкам", "раздвоенности композиции", "отсутствию цельности и поэзии" в картинах Леонардо да Винчи, по мнению Волынского, следует искать объяснение в интимной жи-

ни художника, которая отличается "предательски психологической", глубокой болезненностью, отсутствием связности и т.д. В итоге перевес языческих симпатий у Леонардо способствовал созданию искусства "без внутренней красоты", "без религиозного содержания", искусства, которое полно духовного разложения и всяких зловредных и "фатальных" явлений. Сам Леонардо — никто иной, как великий "виртуоз", "фокусник", "кудесник", "алой" и "хищный гений". Даже делая научное описание манускриптов Леонардо, Волынский не может удержаться от подобных эпитетов и характеристик. Если уж Леонардо превратился в продукт выродждения, пускай и гениальный, то что же готовит отрыв от "вечных святых" современному демоническому поветрию, являющемуся "как бы повторением эпохи Ренессанса при новых исторических условиях"?³² Помните, говорит рассказчику Старый Энтузиаст, ревнитель религиозной красоты в искусстве, патетические лекции-монологи которого отражают точку зрения самого исследователя, — "помните, вы как-то заговорили о Ницше. От этого человека струится ядовитое веяние, холодное веяние, от которого чажнут побегои молодой жизни. Это то же веяние, которое владело могучей душой Леонардо да Винчи. Оно создало теперь тысячи маленьких, болезненных, чахоточных Джиоконд, которыми гипнотизируются неокрепшие птенцы"³³. Юноша-идеалист с высокой и сильной душой, ученик Старого Энтузиаста, становится жертвой подобного увлечения в лице женщины с двойственными и загадочными чертами "нового демонизма". Учитель старается его спасти и, по справедливому замечанию современника, "каждая из картин Леонардо является предлогом казнить Цирцею, сохратившую восторженного юношу"³⁴. Но юный талант не излечивается и гибнет для искусства...

Книга Волынского о Леонардо да Винчи написана в полубеллетристической манере и, хотя основана на огромном и тщательно изученном эмпирическом материале, изобилует интересными, а порой и меткими частными наблюдениями, к науке имеет почти такое же отношение, как одноименный роман Мережковского. Даже такой близкий к Волынскому критик, как В. В. Чуйко, положительно оценивая работу Волынского, упрекал его за крайний субъективизм и пренебрежение к историчности³⁵.

Несмотря на страстную ненависть к декадентству, с какой написана книга о Леонардо да Винчи, по верному замечанию М. Шагинян, "перо, развенчивавшее его (декаданс. — П. К.), было заражено им"³⁶. И это сказалоcь не только в том, что Шагинян назвала болезненной чувствительностью и отдельным образом, ломкостью и истонченностью стиля, но и в том, что книга эта утверждала и освящала искание "новой красоты" не на реально-исторических путях окружающей социальной действительности, а на путях религии, метафизически понимаемой нравственности и индивидуализма, хотя несколько и отличных от тех, которыми шли представители русского символизма.

В целом Волынский был далек от того, чтобы понимать символизм как художественную систему. Его работа о Леонардо да Винчи была воспринята символистами как своего рода подкуп, "как издалека начатая подвешенная мина, которая должна взорвать на воздух современный символизм". Так писал о ней Н. Минский в январе 1899 года, сетуя, что "Волынский тот же книгой Канта, которую он прежде побивал Белинского и Чернышевского, теперь намерен сокрушить Ницше и всех его последователей"³⁷. В глубоком внутреннем конфликте с символистами Волынский к этому времени находился уже более двух лет.

Для всей деятельности Волынского в "Северном вестнике" характерно выдвижение чисто мировоззренческих вопросов, борьба за философское понимание искусства. В соответствии с этим в критику он старается ввести "философский метод" и свою критику называет философской. "Задача критики, — пишет он, — задача в высшей степени сложная и, по природе своей, чисто теоретическая, в которой... публицистический элемент замешан только в качестве элемента исторического, а самую главную роль играют начала эстетические, психологические, в их неразрывном переплетении и в подчинении основным теоремам философии" /1893, № 6, с. 118 — статья "Ответ "Вестнику Европы"/.

Разумеется, все эти элементы критики не являются открытием Волынского. Они есть уже в критике Белинского. Но, обвиняя предшествующих и современных критиков в утилитариз-

ме, в подмене художественного анализа голой публицистикой и, главное, в незнакомстве с философией, Волынский в своей практике руководствовался иным оценочным критерием — критерием идеалистическим и метафизическим.

Впрочем, и здесь нужно сказать о некоторой эволюции Волынского. В критических заметках до полемики с Михайловским в 1892—93 годах он почти ничем не отличался от представителей господствующей народнической критики того времени и вращался в круге тех же самых идей, что и они. "Собственные художественные образы, — писал он в 1890 году, — должны быть воспитаны на благоприятной почве народности и гражданственности" / № 3, с. 114/. В этой же статье он выступает за политическую партийность в журналистике. И даже объявив бой Михайловскому, Волынский еще продолжает опираться на старые авторитеты. Он с похвалой отзывается о Шелгунове и сочувственно излагает и цитирует его воспоминания о 60-х годах. "Белинский, Добролюбов, Писарев, — говорит он, — такова линия нашей литературной критики — короткая, но яркая и внушительная" /1891, № 1, с. 159/. В это время он отрицательно относится к чисто эстетической критике С. А. Андреевского за отсутствие в ней публицистических, социальных и бытовых элементов и заявляет, что "мистическая черточка — черточка философская. . . может быть и не быть в произведениях искусства" /1891, № 1, с. 165/.

Но уже во вторую половину 1891 года Волынский начинает перестраиваться. Это видно хотя бы по его неподписанным рецензиям. Критику Скабичевского он осуждает за реалистическое направление в духе Писарева и за бедность ее психологическими моментами / № 7 /; приветствует Давида Соваха за "открытую борьбу с позитивной доктриной в искусстве" / № 8 /; объявляет, что великие произведения создаются "не конкретными, а общими нравственно-философскими настроениями, вечным, а не историческим интересом" / № 9 — рецензия на книгу Шахова "Гете и его время"/. В первой книжке 1892 года, говоря о Лескове, Волынский уже нападает на 60-е годы, как эпоху одностороннего жизненного и литера-

турного утилитариэма, "лишенного научной и философской глубины" /с.172/. Дальше он доходит до того, что говорит о полном расхождении русской художественной литературы - в ее лучших образцах - с ее пониманием в критике /1893, № 3, с.121-122/.

В соответствии с нападками на так называемую публицистическую критику он пытается обновить приемы анализа художественных произведений. Правда, как и другие критики тех лет - Н. Михайловский, А. Скабичевский или М. Протопопов, он обычно излагает раньше всего фабулу произведения, но изложение это сопровождается импрессионистическими замечаниями эстетического свойства, стремится проникнуть в "душу писателя", в психологию художественного процесса. Затем производится итоговая оценка произведения с точки зрения идеализма. Заметный интерес Волынского к психологии творчества объясняет привлечение к активному сотрудничеству в "Северном вестнике" Д.Н. Овсяннико-Куликовского, который напечатал в журнале статью "Психология художественного процесса" /1893, № 11-12/ и статьи под общим названием "Тургенев и Толстой" /1894-1897гг./.

Волынский требовал от художественных произведений психологического содержания. На русской почве это требование выдвигалось в противовес фактографической очерковой литературе народников и вообще бытописателей, а в европейском масштабе - в противовес натурализму школы Э. Золя³⁸. Но при ближайшем рассмотрении психология у Волынского оказывается подменена поверхностным психологизмом, столь показательным, например, для французского психологического романа, возникшего в результате протеста против натурализма Золя. Один из современных наблюдателей замечает по поводу таких романов, что они "превратились в сборники трактатов на темы всевозможных общечеловеческих настроений"³⁹. Точно так же и Волынского больше всего интересует не общественное поведение человека, а "внутренний мир", те переживания, которые в наибольшей степени свободны от действия социальной причинности. "Поэтический анализ в художественно-психологическом произведении, - пишет он, - об-

рацен всегда на один и тот же предмет, не изменяющийся, несмотря ни на какие перемены в гражданском и социальном быту. Предмет этот - душевная жизнь в тесном смысле слова... Предмет психологии - развитие внутреннего человеческого света" /1892, № 2, с.146/.

Исходя из этих представлений, Волынский дает свою теорию жанров. Согласно его теории, в романе переплетаются психология и история, элемент внутренний - нравственный и элемент внешний - бытовой, социальный и т.д. "Задача романиста - проследить борьбу и победу психологического закона на арене житейских дел и требований" /с.149/. "Новелла - это психология в конкретных образах искусства", она должна "изучать составные части и законы психической жизни"; исторические перспективы в ней, по Волынскому, не при чем /с.146/. Именно с этой точки зрения подходит Волынский к Чехову-новеллисту, когда говорит о его "психологическом таланте" и считает его "лучшей из наших молодых надежд" /с.171/.

В дальнейшем Волынский особенно подчеркивает роль иррационального, бессознательного момента в творчестве: "То, что совершается в душе - в глубине ее, куда не проникает целиком никакое сознание... при настоящем таланте прорывается в чудесных образах, которые должны быть любимы сами по себе, как таковые, хотя бы сознанием своим автор метил бог знает куда" /1898, № 10-12, с.222/. Уверенность в том, что, когда писатель "творит сердцем", то он является как бы "бессознательным идеалистом", позволяла иногда Волынскому приветствовать и таких писателей, которые в целом были от него далеки. Основным критерием при этом выступала обычно "бестенденциозность" писателя.

Борясь с публицистикой, утилитаризмом и политической тенденциозностью в современной литературе, журналистике и критике, сам Волынский был, конечно, не менее тенденциозен. Если же он и считал, что роль критики - просветительная, то это совсем не следует понимать в духе Писарева: сам Волынский по характеру, направленности и дидактичности его статей-проповедей вполне может быть назван "про-

светителем от идеализма", усиленно возрождавшегося в России в 90-е годы. В этом смысле Горький был прав, когда в 1908 году писал К.Пятницкому о Волынском: "Заметьте еще: ведь, в сущности, это он является первой ласточкой возрождавшегося идеализма и романтизма, и он — основоположник того направления, к которому столь усердно служат ныне Минские, Мережковские и т. д." ⁴⁰

Как была воспринята литературно-критическая деятельность Волынского современниками? По-разному. Естественно, что представители литературного народничества, против которых было направлено острое выступлений Волынского, встретили ее резко отрицательно и враждебно. Но были и оценки другого рода — сочувственные. И шли они отнюдь не из ретроградного лагеря. Горький говорил о "мужестве" Волынского идти "против течения" ⁴¹. Л.Толстой писал: "Его критика, где он идет против рутины, хороша" ⁴². Примерно, в таком же духе высказывался Лесков. Полемическая направленность выступлений Волынского против литературно-народнической критики всеми ими поддерживалась.

С иных позиций оценивали Волынского символисты. Если принять определение критики, данное профессором В.И.Кулешовым в качестве рабочего определения ("Критика — это теоретическое самосознание литературных направлений" ⁴³), то можно сказать, что в критической деятельности Волынского символизм осуществил это самосознание лишь частично — не столько в своей созидательной, сколько в разрушительной функции. В переходный период развития русской литературы критик как бы расчищал дорогу идущей во след фаланге символистов. В 1904 году В.Брессов писал о Волынском: "Его имя должно остаться в истории русской литературы. Он был нужен в свое время. Он был тем колоколом, в который забились набат, когда медлить стало уже невозможно. Звуки набата были не всегда гармоничны, резки, крикливы, но они пугали, будили, заставляли воспрянуть и оглянуться. "Северный вестник", руководимый Волынским, был тем передовым бойцом, который пожертвовал своей жизнью, чтобы открыть путь всей рати" ⁴⁴. Вместе с тем Брессов считал роль Волынского исчер-

панной - и предлагал ему отказаться от роли критика, "более никому не нужной"⁴⁵.

Малопродуктивная в плане позитивном, созидательном, деятельность Волынского-критика была лишь симптоматичной для периода "переоценки ценностей", она во многом не сливалась с литературной практикой символизма, и потому Волынский не может быть причислен целиком к критикам символистского лагеря. Он выражал и отражал лишь отдельные стороны развивающегося движения символизма. В этом заключается противоречивость его литературно-эстетической позиции и его деятельности как критика.

С. ТЯПКОВ

/Ивановский государственный университет/

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКА И ПАРОДИСТА

А.ИЗМАЙЛОВА

(К проблеме соотношения литературной критики
и литературной пародии)

В литературоведении существует целый ряд определений литературной пародии, во многом несходных друг с другом. Несходство обнаруживается уже в самом обозначении места пародии¹ среди других видов словесного творчества.

Одна группа исследователей относит пародию к собственно художественной литературе. А.Квятковский определяет ее как "жанр критико-сатирической литературы"². Большая Советская Энциклопедия говорит, что это "вид сатирической и юмористической литературы"³. Как "вид сатирического произведения" определяет пародию и Н.Кравцов⁴. Б.Томашевский полагает, что это "жанр литературно-художественной имитации"⁵. С ним солидарен Г.Бен, автор статьи о пародии в Краткой литературной энциклопедии⁶.

Другие литературоведы, подчеркивая критический пафос

пародии, относят ее к сфере литературной критики. "Пародия должна быть средством критики, для того она и родилась на свет", - отмечает С. Рассадин в своей статье "Законы жанра"⁷. Того же мнения придерживается и А. Морозов: "Литературная пародия, сатирическая и отчасти юмористическая. является одной из форм художественной критики"⁸. К этой же группе литературоведов следует отнести Л. Гроссмана, автора статьи "Пародия как жанр литературной критики"⁹ и целый ряд других исследователей.

Не будем специально вдаваться в полемику по данному вопросу. Идя эмпирическим путем, попытаемся проследить параллельное сосуществование пародии и критики и сделать из этого соответствующие выводы¹⁰.

Нам представилось удобным выбрать в качестве объекта исследования творчество такого писателя, который одновременно был и пародистом, и критиком, и автором оригинальных художественных произведений. Избранная методика представляется особенно плодотворной в том случае, когда у интересующего нас автора имеются и пародии, и критические статьи на творчество одного и того же писателя.

Таким автором является Александр Алексеевич Имайлов¹¹.

Имайлов, конечно, не был ни самым выдающимся критиком, ни самым крупным пародистом¹², ни - тем более - самым значительным поэтом и беллетристом своего времени. Но он был и критиком, и пародистом, и беллетристом одновременно. Попытаемся хотя бы кратко охарактеризовать каждую из сторон этого своеобразного триединства.

Имайлов-писатель выпустил в свет несколько сборников стихов и рассказов, не снискавших ему сколько-нибудь заметного признания. С некоторым оживлением была встречена его книга "В бурсе" (СПб, 1903), вызвавшая, как отмечал сам автор, "осуждение клерикального мира"¹³.

Не будем вдаваться в анализ художественного наследия А. Имайлова и сразу отметим, что в пределах нашей задачи нас интересует только одно его качество - умение владеть пером, формальное мастерство писателя¹⁴. Обратимся к авторитету Л. Н. Андреева, самым тщательным образом и в высшей

степени объективно проанализировавшего книгу рассказов Исамайлова "Рыбье слово" (СПб, 1903). Особо отметил "очень красивый, а местами изумительно красивый язык - богатый, гибкий, точный", Андреев увидел у Исамайлова "большой талант", ушедший в мелкотомье: "гомеровским языком Вы рассказываете анекдоты. Обладая редким и прекрасным инструментом, Вы играете на нем мелкие и ненужные вещи"¹⁵. Оценка примечательная, и мы ее запомним особо. А пока, удовлетворившись авторитетным свидетельством мастерства Исамайлова-писателя, перейдем к рассмотрению следующего качества обозначенного нами триединства.

В Исамайлове-критике нужно отметить постоянно декларируемую им самим независимость от литературных школ, группировок и направлений того времени ("Я - свой", - говорил он¹⁶). Эту черту критика отмечали и его современники. "Как критик, - писал А. Кауфман, - Исамайлов не принадлежал к определенной критической школе и всегда добросовестно отмечал все носившее на себе печать дарования... Ближайшие отношения Исамайлова со многими писателями, которых можно было встретить у него ежегодно на его именинах, отнюдь не отражались на независимости его в оценке их произведений" Далее Кауфман говорит о том, как, будучи идейным противником А. Волынского, "не разделяя многого, о чем он писал, его уклоня в сторону метафизики и мистической философии", Исамайлов отдавал ему должное "за его веру в яркий расцвет русской литературы, за вдумчивое и добросовестное изучение разбираемых писателей"¹⁷

Последний факт подтверждает и сам А. Волынский, писавший в письме к Исамайлову (от 17 октября 1903 года) следующее: "Совершенно не признаю, чтобы Вы когда-либо провинились против меня, если даже и писали обо мне что-нибудь дурное, и отношу Ваши слова по этому поводу к Вашей тонкой литературно-нравственной щепетильности. Это совсем редкое явление в наши дни, и в моем литературном опыте Ваше письмо является лучом света с какого-то не нашего неба. Вообще же скажу, что во мне нет протеста против тех, которым не по душе мои писания, и если меня что-нибудь больно задева-

ет в печатных напаках на меня, то только оскорбления на человеческой почве, игнорирующие правду и руководимые непонятными мне целями. В Ваших же статьях я никогда ничего подобного не замечал. Я видел в них только искреннее сопротивление тому, во что я сам искренне верю, а борьба разных мирозаерцаний есть дело вполне законное и достойное литературы" ¹⁸

Разумеется, декларируемая Исамаиловым независимость ("Н-свой") была относительной, т.к. объективно его классовая позиция, его идеалистическое мировоззрение и либерально-буржуазные взгляды проявлялись. Здесь нельзя не вспомнить известное положение В.И. Ленина "Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя" ¹⁹. В то же время нельзя не отметить трезвость взглядов Исамайлова на состояние литературы в эпоху, в которую он жил, и на роль критики в эту эпоху. Он считал, что во времена "переломов и кризисов", "шатания умов", "когда все господствующие литературные понятия подвергаются пересмотру, колеблются самые основы, меняются формы ... значение критики возвышается до ценности творчества. Именно на ней лежит обязанность не растеряться, не подчиниться ни силе старинны, ни выгодам последней моды, без гнева и пристрастия разобраться в явлениях и именах и напомнить основания вечной красоты" ²⁰.

Вменив себе в "обязанность... не подчиниться ни силе старинны, ни выгодам последней моды", Исамайлов диалектически рассматривает вопрос о соотношении старого и нового в литературном процессе: "В любой исторический момент в любой литературе налицо две школы - старая и новая. Литература, как и жизнь, вечно движется, а не топчется на одном месте. Вечно новое воет со старым" ²¹. Однако "новое искусство только тогда почувствовало под собой почву, когда создало свою органическую связь со вчерашним искусством и вернулось к этой связи" ²². "В том, что сейчас сторонники модернизма, - отмечает Исамайлов, - хотят во что бы то ни стало, бесповоротно и окончательно порвать с прежним искусством, - таится досадная и вредная ошибка" ²³.

Ниже мы еще раз обратимся к некоторым критическим высказываниям А.Измайлова, а пока остановимся, заключив описание второго его качества еще двумя маленькими, но характерными для критика замечаниями. "Я не принадлежу к людям, на которых термины производят магическое и гипнотизирующее действие, пишет А.Измайлов в "Литературном Олимпе". — Я знаю, что такое импрессионизм, но я знаю также и что такое чепуха"²⁴. И в той же книге он заявляет: "Творческая истина мне казалась и кажется такой же единой, как истина математическая и философская. Есть одно шекспировское понимание Гамлета, и все семьдесят других пониманий будут ложны"²⁵.

Говоря об Измайлове-пародисте, можно сослаться на свидетельство А.Амфитеатрова. В одном из писем к Измайлову он писал: "Большое Вам спасибо за присыл "Кривого зеркала". Множество там страниц веселых и хороших. Отчего Вы, с Вашей способностью к пародии, не начнете сатирического журнала еженедельного?"²⁶ В пользу Измайлова-пародиста говорит и тот факт, что сборник его пародий "Кривое зеркало" выдержал четыре издания, а наиболее удачные пародии из этого сборника перепечатывались и после Октября²⁷. Но в гораздо большей степени нас должен интересовать не сам по себе успех пародий А.Измайлова (он может зависеть от разных обстоятельств), а творческое кредо пародиста, направленность его пародических стрел.

На примере высказываний Измайлова-критика мы видели, что он ясно осознавал переломность своей эпохи и что основную свою задачу он видел в том, чтобы помочь читателю и писателю разобраться в хаосе литературной борьбы. Мы убедились также и в том, что Измайлов имел вполне определенную точку зрения на вопрос о наследовании старого новым и активно боролся и против псевдоновизны, и против ретроградской застойности. Эти установки распространяются и на творчество Измайлова-пародиста, останавливавшего свой изумленный насмешливый взгляд на творчестве и Л.Толстого, и А.Чехова, и М.Горького, и В.Брюсова, и К.Бальмонта, и М.Кузмина, и З.Гиппиус... Этот перечень достаточно убеждает нас в широте и равносторонности пародических выступлений Измайлова.

Характер и критический заряд его пародий не одинаков. В пародиях на "стариков" Исайлов мягок, смех в них редко выходит за рамки добродушного юмора. Да и служат эти пародии скорее лишь фоном для высмеивания новых писателей в каком-либо из пародических циклов Исайлова, фоном, высветивающим уродливые контуры псевдоновизны.

В высмеивании "молодых" пародист более резок. Здесь его смех порой доходит до саркастической ноты, до открытой и злой насмешки. Причин тому, видимо, много, но не zuletzt является ли главная из них в полемическом задоре, в пафосе "перегибания палки", в свежести, и потому остроте, возражений, контраргументов и т.п.? Заметим, что эти черты в большой мере присущи и литературной критике.

Сам Исайлов, характеризуя резкий полемический пафос литературной борьбы в начале XX века, писал: Хотелось в то время идти какой-нибудь дикой выходки, гримасы, алого шаржа, который бы заставил всех этих парнасских мечан увидеть себя в кривом зеркале и ужаснуться своим вздохам об отвержении их возлюбленной, своим бездарным посланиями "к ней", своим трагическим рифмам: "роан" и "морван" ²⁸.

Эта характеристика в какой-то мере распространяется и на самого Исайлова, особенно на Исайлова-пародиста. Он тоже нередко "перегибал палку", не успевая за бросающимся в глаза корявым деревом разглядеть здоровый подрастающий лес. Может быть, именно этим объясняется появление в первом сборнике пародий Исайлова на Горького, Скитальца, Ошкевича, снятых в последующих переизданиях. Не случайно, видимо, в предисловии к четвертому изданию "Кривого зеркала" пародист, как бы оправдываясь, заявлял следующее: "Пародия "Кривого зеркала" груба и на некоторых страницах не очень пристойна. Но каким явном могла говорить пародия, когда модные литераторы воспевали грех, который даже не принято называть по имени в обществе? Да и так ли уж груб рисунок пародии сравнительно с оригиналом?" ²⁹

В том же предисловии Исайлов справедливо ставит себе в заслугу то, что он "свое кривое зеркало... подставил почтенной современности еще в те дни, когда не только не было принято, как теперь, хохотать во все лицо отраженным здесь явлением, но наоборот, перед ними почтительно при-

поднимались шляпы самых щеголеватых модников"³⁰ "Когда глиняные кумиры лежат поверженные, - писал он далее, - смеяться им в лицо - уже не бог весть какая заслуга. Но повалил их смех, ибо ничто не убивает так, как смешное, и автору приятно видеть, что в этом была, очевидно, и доля его участия, потому как пооднейшая пародия повторила его метод, его программу, даже цезииком его отдельные стихи"³¹.

Измайлов был несомненно прав, полагая, что в годы, которые, по его выражению, "поистине можно назвать комическим временем в литературе", трудно найти оружие более действенное, чем смех, "ибо ничто не убивает так, как смешное"³².

Но было бы не совсем справедливо видеть в пародическом пафосе Измайлова некую фанатическую истовость. Девальвация жанра, вырождавшегося в начале века в пустое аубо-скальство по любому поводу, заставляла автора "Кривого зеркала" задумываться над возможностями и будущим пародии в литературной борьбе того времени. Уже во втором издании "Кривого зеркала" появляются "Очки слепого" (в первом издании их не было), где Измайлов откровенно высмеивает "пародийный ренессанс": "В литературе царила пародия. Нескольким пародистов уже построили себе каменные дома и катались на автомобилях... Поэты перестали заниматься лирикой и писали сами на себя пародии"³³. А несколько раньше, в 1907 году, А.Измайлов писал: "Мне кажется, что одной из ближайших смертей будет смерть пародии. Зачем пародия, когда современный автор пишет сам на себя пародии?"³⁴.

Из сказанного можно сделать вывод, что Измайлов не превращает пародий в универсальное средство, годное во всех случаях, и что действительную активность пародии он распространяет далеко не на все периоды развития литературы, понимая при этом силу и значимость пародического воздействия. Измайлов подчеркивает значение своевременности комической дискредитации и ясность в выборе цели, вполне справедливо полагая, что не нужно бить пародией переставшее бить смешным или смешное само по себе. Здесь,

видимо, должно применяться отнюдь не острое, но холодное оружие - хирургический скальпель критика.

И наконец, еще одна двойная цитата, помогающая уяснить кредо Исамайлова-пародиста. Очень короткое время у того, кто видел бы враждебность в движении в своем и честном обличении тех, кто претендует быть представителями и представителями его, а не имеет на то никакого права, - писал Исамайлов в 1910 году. - Грешно ли не быть беспощадным в своей иронии, и вспомните, что он писал: "друт те, кто утверждает, что моя насмешка поражает идеи, остовавшие сокровище человечества, за которые я так много отдал. Нет, но эти идеи постоянно носятся перед поэтом в их овер-ващей чистоте и величии, и поэтому-то именно он и чувствует неудержимый порыв к смеху, видя, как грубо и пошло могут быть они поняты... Виварт еердала, а которых сам Аполлон покажет карикатурой и высовет смех. Но мы смеимся над искажением, а не над самим богом" ⁸⁶. Если Исамайлов искренен, - а у нас нет серьезных оснований сомневаться в этом, - то комментарии здесь вряд ли необходимы.

Суммируя все сказанное выше, мы можем прийти, по крайней мере, к следующему выводу: в литературе начала XX века А. А. Исамайлов - признанный и активный пародист, мастерски владеющий пером беллетриста и стремящийся занять позицию независимого и квалифицированного критика.

Вся предшествующая работа велась, естественно, не только ради этого вывода. Попутно нами решались и другие задачи. Так, например, мы уже сейчас отчетливо представляем себе творческое кредо А. Исамайлова, сочетавшего в себе юридический и пародический дар. А этот феномен, как мы уже отмечали, интересен и сам по себе. Знакомство с творчеством критика и пародиста позволяет сделать предварительные выводы о восточной критический и пародический взгляд на научаемого нами автора, о том, что они всегда совпадают по направленности, пафосу, оценкам и т. п.

Продолжим однако сопоставлений, несколько локализовав их. Сравним подзаголовки некоторых сборников критических статей А. Исамайлова со списком авторов, заинтересовав-

ших Исамайлова-пародиста. В томных "Кривоге верзала" можно найти имена Л. Андреева, К. Вальмонта, А. Влока, Ф. Сологуба, Э. Гиппиус, А. Белого, Вяч. Иванова, В. Брюсова, М. Кузмина, С. Городецкого, М. Арцибашева. А вот названия и подзаголовки критических сборников А. Исамайлова: "На переломе" (Литературные размышления. Вяч. Иванов. - В. Брюсов. - Э. Гиппиус. - А. Каменский, - А. Белый. - А. Вдов. - М. Кузмин). "Помрачение божков и цариц кумиры" (Книга о новых веяниях в литературе. Леонид Андреев, Арцибашев, Вальмонт, Брюсов, Влок, Городецкий, Вячеслав Иванов, Гиппиус, Мережковский, Федор Сологуб, Каменский, Минский, Андрей Белый, Осип Димов, Кузмин, Сергей Цемский, Александр). Сопоставление само по себе наводит на мысль: а почему, собственно, Исамайлову потребовалось "удвоение" своих откликов, почему его двойка "раздразнил" один и тот же объект? Чтобы хоть в какой-то мере ответить на этот вопрос, следует, видимо, сравнить критический и пародический отклики Исамайлова на произведения одного и того же автора. Нам представилось интересным вести в качестве такого объекта отклики А. Исамайлова на творчество Леонида Андреева, потому что, во-первых, этот объект значителен, а во-вторых, в отношении к творчеству писателя у Исамайлова нет предвзятости.

Вопрос о взаимоотношениях Л. Андреева и А. Исамайлова разработан не в полной мере³⁶, и поэтому есть смысл коротко на нем остановиться.

В своей автобиографии Андреев писал: Первый критический отзыв, который я знаю, принадлежит А. А. Исамайлову - он очень доброжелательно отнесся к моему рассказу "Жили-были"³⁷ В книге "Литературный Слип" Исамайлов также вспоминает этот факт: "Вероятно, в марте 1901 года... появилось его (Андреева. - С.Т.) "Жили-были". Вероятно, в этом же месяце в своих обычных литературных заметках, в статье "Признанные и молодые"³⁸, мне пришлось отдавать все предпочтения молодому, свежому, благоуханному таланту перед писателями старыми и признанными и вместе - все дань своего удивления этому, очевидно, совсем молодому писателю, берущему с места такой верный и выдержанный тон"³⁹. Доброжела-

тельный отзыв о рассказе Л. Андреева был дан Имайловни в апреле 1901 года. В том же месяце Андреев написал тогда еще лично не известному ему критику благодарственное письмо⁴⁰, положившее начало переписке, длившейся вплоть до 1918 года.

В архиве А.А.Имайлова хранится 31 письмо и 7 копий с писем Л.Н.Андреева⁴¹. Их этих писем видно, и то, как крепла дружба двух литераторов, и то, - что нас особенно интересует, - как велика была искренность и взаимная требовательность этих людей по отношению друг к другу.

5 февраля 1903 года Андреев пишет Имайлову уже цитированное нами письмо с подробным анализом имайловских рассказов. Менее всего Андреев заботится о лицеприятности своего разбора: "Вы поймите откровенность мою. Врачи, как и друзья-критики, бывает неоткровенны только со смертельно и опасно больными и больше всего грозят они тем, у кого инфлуэнца. У Вас большой талант и много жизни впереди - к черту ошибочку" (с.200). 10 февраля того же года - видимо, после ответа Имайлова - Андреев заявляет: "Искренне рад Вашему письму - честное слово. Стало быть, можем жить с полным доверием друг к другу"(с.200).

Довольно часто Андреев не соглашался с оценками Имайлова - как похвальными, так и отрицательными: "Противна "Мысль" (рассказ Л.Андреева. - С.Т.), которую Вы расхвалили. Ей-богу, зря. Холодная эта вещь, риторика" (с.198) "Никогда не думайте, что я могу обидеться - пишите неодобрительно, пишите резко, ругайте, и я все же ни на минуту не усумнусь в добром Вашем отношении и горечи не почувствую... Иду Вас к себе. Хочется о многом поговорить... И мне хочется повидаться с Вами... По-видимому, она хочет доказать Вам, что "Сын человеческий" (рассказ Л.Андреева. - С.Т.) вещь великолепная. И я - согласен с ней... Серьезно - очень хороший рассказ" (Р 10). "Не думайте, что я сержусь - это было бы отчаянной глупостью... Как только освободнееет, напишу - и поспорю, ибо совершенно не согласен с Вашей оценкой рассказа" (Р 2). Несколько позже, как бы резюмируя долгие взаимоотношения с критиком, Анд-

реев напишет Имайлову: "Я не боюсь серьезную критику и люблю даже тогда, когда она хулит. Наши долголетние отношения тому доказательство, а ведь далеко не все было медом в Ваших статьях, и со многими Вашими оценками я решительно не согласен" (# 44). Лучших, чем эти письма, свидетельств непредвзятости оценок А.Имайловны творчества Л.Андреева, кажется, не найти. Из них видно, что очень болезненно воспринимавший критику, много потерпевший от нее, писатель верит в искренность и объективность критических замечаний Имайлова⁴².

С тем, чтобы закончить отбор доказательств непредвзятости Имайлова по отношению к творчеству Андреева, приведем еще две цитаты, дав слово самому критику. "Мне кажется, что в литературе близится пора повышенного интереса к психологическим бурям, извержениям и экстазам, - писал он в 1911 году. - Рядом со здоровым драматизмом здоровой страсти развернется драматизм экстаза, приближающего здорового человека к больному и действительность к кошмару. Больной, неврастенический век идет навстречу этой школе. Леонид Андреев не подлаживает к нему, не ищет у него. Он сам вышел из этого века... Он сын своего времени, и всегдашний интерес его к людям исключительной психологии, к субъектам, симулирующим безумие и впадающим в истинное безумие ("Мысль"), взрывающим чудотворные иконы ("Савва") и т.д., вплоть до "Тьмы", есть естественное, ненаигранное, без всякой подделки выявление его писательского интереса и художественной сущности"⁴³. Но, отдавая Л.Андрееву дань искренности, критик и здесь, и в книге, вышедшей годом раньше, заостряет внимание читателей на излишнем увлечении писателя этой темой, на превышении им художественной меры: "Но уже и в "Молчании" слышались какие-то новье, не чеховским серебряным, а медным звуком зазвеневшие струны. В "Жизни Василия Фивейского" трагическое настроение сгустилось, и весь стиль Андреева напружинился, как натянутые струны, стал тугим, зазвенел трагедией. В нем моментами слышался подлинный пафос стра-

дания за человечество, чаще звучала протекция оказать на-
шим-то особо высоким, торжественным языком гугаду истину
о человеке"⁴⁴.

И особенно опасается Имайлов эпигонского воспроиз-
ведения андреевских новаций: С этого момента совершенно
определился Андреев второй фаен, - Андреев, почти отрех-
нувшийся от манеры "Тили-били" (помнится, в одной из бесед о
нем-то он говорил о некарактёрности для него этого расска-
за)⁴⁵, Андреев-трагик, Андреев, задавший тон всем тем мо-
лодым литераторам, которые вслед ему решили говорить обо
всем на свете торжественным языком мудрецов и пророков, с
трагически широко раскрытыми глазами, с печатью гениально-
го безумия или прервения на челе.

Лично Андреев, писательскому темпераменту которого
как нельзя более соответствует этот стиль, остался ему вер-
ен почти во всем, что выходило из-под его пера позднее...
Этот стиль отмечает "Тьму" и "Продление вечера", в высочай-
шей степени спущается в "Черных книгах", дает себя чувст-
вовать неудаче и болезненно в печально-неудавшемся "Сы-
не человеческом"⁴⁶.

Итак, не сомневаясь в искренности Андреева, Имай-
лов, тем не менее, выступает против "второй фаен" его пи-
сательской манеры, особенно резко не принимая эпигонско
выдающегося писателя. Снова забегая вперед, отметим, что,
видимо, именно поэтому Имайлова привлекает и народня, и
комической дискредитации нового литературного поветрия,
"ибо ничто не убивает так, как божаное".

После всего сказанного нетрудно сделать вывод, что
действительно "не все было медом" в отношении Имайлова и
Андрееву и что критик, не перехвалявший и не "перобругивая"
писателя, искренне сопротивлялся тем тенденциям в твор-
честве Андреева, которые, как ему казалось, уводили та-
лантливого писателя с путей реализма. Заметим, кстати, что
многое в критических высказываниях Имайлова звучит вполне
современно и сейчас.

Итак, мы в какой-то мере доказали свое право на ви-
бор объекта анализа. Еще более сузим круг исследования и
обратимся к рассмотрению именно тех произведений Л. Анд-

реева, которые подвергались и критическому, и пародическому анализу А.Измайлова, точнее - собственно этих критических и пародических отрывков. Такому "перекрестному" анализу подвергались два рассказа Л. Андреева: "Сын человеческий" и "Проклятие зверя". Рассмотрим вначале отклики Измайлова на второй рассказ. Дадим слово Измайлову-критику.

"Как на примере типичной клинической литературы остановлюсь на "Проклятие зверя" Леонида Андреева...⁴⁷ Я думаю, что лучшую критику "Проклятие зверя", которое нельзя назвать ни рассказом, ни дневником, дал бы не литературный критик, а психиатр. Всего менее я хочу шутить этим замечанием... Мне совершенно серьезно кажется, что применение психиатрических знаний к оценке новой вещи Андреева дало бы... недурной результат. Кажется, здесь очень точная картина болезни... Андреев наделяет своего героя чертами той крайней неврастении, которую только одна черта отделяет от самой несомненной душевной болезни (с.189). "...В этом снятии шапки и поклоне собаке, "как королеве", есть нечто не соответствующее идее, какой-то точно пьяный штрих, какой-то вычур" (с.189).

Не трудно заметить, что Измайлов отказывает герою Андреева в нормальности психики. Он видит в нем сумасшедшего. Для комической интерпретации сумасшедший, разумеется, не подходит. Другое дело - "добровольное сумасшествие" (именно так Аристотель определял пьянство). Вероятно, именно поэтому в своей пародии на рассказ⁴⁸ Измайлов сводит трагическую экзатичность андреевского героя до уровня "пьяного вычура", описывая походение двух подвыпивших купчишек. "Приходит это ко мне Петра Еремеич в хорошем подпитии (с.24)... Поперли это мы из Новой деревни. На пути Славянка дезит. Греха таить нечего, зашли, раков спросили и малость закупили ради энергии (с.25) (в 4-м издании - новый вариант: "по полдиковинке выпили ради энергии"). Ну, что говорить, поколобродили мы в тот день с Петрой Еремеичем ирядно. Прошпидей были эдоровне (с.28). Помню только опять сокрушон пили: Мамзелей каких-то с разливательной лужи прили"(с.30) и т.п. Ненормальность мира, трагически ощущаемая героем рассказа, подменена добровольной ненормальностью героев, воспринимающих мир в пародии. Трагический пафос дискредитирован пьяным фарсом.

Снова обратимся к критической оценке "Проклятия эверл", и той ее части, где обозначена социальная характеристика главного героя рассказа. "Это просто "человек", и автору кажется, что чем он будет голее, отрешеннее от известного шаблонного понятия, неизбежно связанного нами с ярлычком "чиновник", "адвокат", "помещик", чем открытее перед читателем будет просто его уязвленная душа, тем это будет ближе к цели. Вы видите его вне его обычной среды, обычных интересов" (с.184).

В пародии Исайлов отназывает своему герою в этой надчеловечности, снижая его до сугубо конкретного и малопочтенного бытования подгулявшего человека, "который по торговому делу состоит". Следует отметить, что пародист постоянно подчеркивает социальную принадлежность своих героев к "лабазному сословию". Особенно ясно это стремление ощущается в тех изменениях, которые Исайлов вносит в речь своих героев при переиздании пародии. Стилистически нейтральные обороты: "не смейтесь", "покорно вас благодарю" и т.п. во 2-м издании пародии он соответственно заменяет полуграмотными "сермяжными" стилизмами: "не имеете подного права смеяться", "оченно вам благодарин" и т.п. Усиливая "купеческий акцент" в речи своих героев, пародист подчеркивает их сословную определенность.

Приведем еще одну критическую оценку речи андреевских героев: "Бесконечный хвост подражателей велл от По, от Го-голя, от Андреева и их эмфатическое И, и их сочетание красиво (хотя и книжно звенящих) слов, и их библейскую манеру описаний, но применил их к таким недостойным сюжетам, что получилось воистину и смех и грех" (с.158). В пародии Исайлов самым скрупулезным образом подчеркивает и эту особенность андреевского героя, до предела насыщая "эмфатическими И" речь двух загулявших приятелей. Здесь следует особо подчеркнуть, что, объясняя стилистические приемы Андреева как критик и комически дискредитируя их как пародист, Исайлов расширяет адрес своего отклика, захватывая и "бесконечный хвост подражателей" писателя.

Отметим еще одно критическое замечание Исайлова о языке андреевских героев - "всюду таком повышенном, полу-

библейском, патетическом" (с.188). Некогда Андреев упрекнул Исайлова в том, что он "гомеровским языком рассказывает анекдоты" (вспомним уже цитированное нами письмо от 5 февраля 1903 года)⁴⁹. Теперь критик небезосновательно повернул этот упрек в сторону писателя и использовал его как прием в своей пародии, рассказав анекдотичный эпизод из жизни подгулявших купчиков полубиблейским, патетическим языком. Патетика речи андреевского героя сохранена, но наполнена она не трагическим, а пьяным духом.

Таким образом, и здесь, на уровне пародирования речи героя, Исайлов нацеливается на идею рассказа, на ее основу, определяемую критиком как "протест природы против злого города и человека, который его создал" (с.188), считая ее несостоятельной в таком "сумасшедшем" выражении. "Конечно, можно понять, что вся вещь написана ради этого заявления протеста против нивелирующего, все все раздавившего города, — пишет А.Исайлов. — Но неужели этот протест не мог быть заявлен отрешенно от полубредовых настроений!" (с.189).

Критик протестует именно против "вычур", против такого крайнего заострения в выражении, в общем-то, вполне приемлемой для него идеи рассказа. Именно на патологических "перехлестах" писателя Исайлов и сосредоточивает огонь своих пародических и критических батарей.

Думаем, что изложенного здесь достаточно для того, чтобы убедиться в совпадении пародической и критической оценок рассказа, хотя можно было бы привести и ряд других совпадений (выбор рассматриваемых эпизодов рассказа; пародирование рефренного обращения андреевского героя к возлюбленной, отмеченное и в критическом отрывке; пародическое и критическое обозначение "противочувствований" героя и т.д.)

Остановимся лишь еще на одной, крайне интересной детали. Завершая критический анализ изложением заключительного эпизода рассказа, Исайлов отмечает: "Вы догадываетесь, что перед вами какой-нибудь берлинский продавец вени. Вы догадываетесь, что это поклон страданиям труда человека и животного" (с.189).

Сам Исмаилов мог руководствоваться не только догадками, т.к. в своем письме от 8 февраля 1908 года Андреев рассказал ему о "берлинском прототипе" собачьей упряжки. Письмо Андреева любопытно пафосом отстаивания писателем избранной им позиции, права на любую степень заострения формы выражения авторской идеи. К тому же, в своем письме Андреев не соглашается с Исмаиловым и, следовательно, оно становится интересным как мнение "противной" стороны. Приведем это письмо полностью.

"Дорогой Александр Алексеевич!

Ей-богу, в Германии очень много собак, запряженных в повозку — это просто рабочие собаки, которые везут дрова, овощи, молоко и т.п. Я и сам удивился, увидев такую собаку, и принял за сумасшедших людей, которые ее запрягли, — как Вы приняли сумасшедшим "меня", думая, что это я запряг.

И поклонился "я" им обоим, человеку и собаке, как все тем же жертвам, "города", обрекающего на рабый труд и делающего мрачным то, что должно быть свободно и весело.

Вы знаете, как приятно видеть играющую собаку? И помните, что говорил хотя бы тот же Ницше об "игре"?

Действительно, сумасшествие запрягать собаку, как запрягать и человека.

Мой герой — сумасшедший... А не представляете Вы себе такого случая (я намерен воспользоваться им для рассказа): сумасшедшие, находящиеся в больнице, внимательно наблюдают врача, в его поступках и способе мыслить находят резкое несоответствие со своим, искренне хохочут, когда доктор вдруг идет через дверь, а не лезет через окно или трубу — и приходят к выводу, что он сумасшедший (подчеркнуто Андреевым. — С.Т.).

Довольно занятная комбинация, которая и в жизни, несмотря на свой патологический характер, встречается чаще, чем можно подумать!

По существу я ничего не имел против Вашей точки зрения: у нее то достоинство, что она очень резко и определенно отграничивает моего бедного героя от остальных. Так в свое время отграничили от других героя "Красного смеха", видевшего в войне безумие, и благословясь, сообщая, весьма дружно заперли его в сумасшедший дом.

Два только письма в жизни моей написал к критикам - и оба они к Вам.

Вашу руку Вашу, Леонид Андреев"⁵⁰

Андреев, как мы уже видели, не впервые возражает против оценок Имайлова. Но здесь писатель не просто возражает, он пытается разъяснить - даже как бы оправдывался немного - свою позицию. Андреева удивляет понимание критикой пафоса чуть ли не всего его творчества: обвинения укасов "этого безумного, безумного, безумного мира" Отсюда, пожалуй, и ноты горечи в письме.

Имайлова эти разъяснения ни в какой мере не удовлетворили. Он, разумеется, принял их к сведению, но лишь для того, чтобы выдвинуть дополнительные контраргументы в своем критическом отзыве (книга вышла позже письма Л. Андреева и пародии на его рассказ): "Неудачно то произведение, по прочтении которого хочется ждать газетного интервью, где бы сам автор разъяснил, в чем дело в его произведении. Есть строго определенный предел, дальше которого в изображении психической болезненности или психологической причудливости не может безнаказанно идти беллетрист... Андреев подчас переступает эту грань, и следить за бредовыми действиями и ощущениями его героя тогда становится неинтересно" (с. 189).

О неприятии Имайловым доводов Андреева говорит и то, что свою пародию на "Проклятие зверя" он перепечатывал и во всех последующих переизданиях "Кривого зеркала".

Выбранный Андреевым способ выражения протеста против сошедшего с ума мира Имайлов не принял и в рассказе "Син человеческий": "Готовность увидеть трагическое даже там, где обыкновенный человек не видит и малейшего повода для трагически-философских размышлений (хотя бы в звуках граммофона), увлекла Андреева в самое последнее время в такое невыгодное предприятие, как написание "Сина человеческого"⁵¹ Не увидев в "Сине человеческом" даже "малейшего повода для трагически-философских размышлений", Имайлов и в пародии на рассказ (она написана стихами) резко подчеркивает неприемлемость для трагической интерпретации описываемых Андреевым ситуаций. Пародист нагнетает "ужасн" граммофонного гу-

денин, которое "пять ценков ввело в прострацию, вса пресеки генерацию"⁵². Незамысловатыми приемами пародист пытается еще более подчеркнуть саму по себе нелепую сцену самоубийства сошедшего с ума ценка:⁵³ "Бедный пес средь мая месяца На чердак пошел повеситься, Что и сделал на карнизике По законам точным физики"⁵⁴. Дальше-больше: "Траммофон, - ведь даст бог силушу! - Трех ценков уж свел в могилушу. Не стерпевши надевательства, Впала кошка в помешательство. Утопилаз в бочке нурица..."⁵⁵ и т.д. Сама по себе "самоубийственная" ситуация рассказа кажется Исмайлову настолько нелепой, что он сводит к минимуму приемы комической дискредитации, не прибегая даже к пародированию языка андреевского рассказа. Пародист ограничивается сведением к нонсенсу самих сюжетных ходов, событийной стороной "Сына человеческого", полагая, что даже дискредитация только этой стороны рассказа уже вызовет пародийный эффект.

В данном случае в нашу задачу не входит рассмотрение того, насколько правильно понимал Исмайлов этот андреевский рассказ. Для нас важно другое, а именно то, что и в анализе "Сына человеческого" пародийская критическая оценки рассказа почти полностью совпадают.

Прежде, чем подводить итоги, отметим еще одно важное обстоятельство. Строго говоря, критика А. Исмаилова, как мы уже отмечали, имеет более широкий адрес, нежели творчество только самого И. Андреева. Вполне возможно, что именно для того и прибегает критик к пародии, чтобы оружием смеха защитить искусство от эпигонского репродуцирования, от надвигающейся опасности мануфактурного видения картонных трагедий всевозможными "подражателями" Леонида Андреева, тем более что и сам "метр", по мнению Исмаилова, попадает в этот общий грех. "Этот грех, - пишет Исмайлов, - древние называли терчином "парентирс", разумея под этим "пафос безвременный безмерный" там, где почти не может быть места и скромному воодушевлению. Любовь к стилем, очарование стилем повлекло в ошибку гораздо более существенную - в уклон внутренней перспективы, в общую неверность взгляда на вещи. Как какое повет-

рие, тяготение к трагическому освещению всего в жизни и написанному стилю... охватило многих из молодежи¹⁵⁶.

Именно поэтому, по всей вероятности, Мамайлов подчеркивает прием "смешения стилей" в своих пародиях на Андреева. Комически дискредитируя находки и открытия главы "поветриль", пародист одним махом отрубает и столь неприятный ему "хвост подражателей". Обнажив прием, обозначив его крайности в своих критических отанвах, Мамайлов фактически то же самое сделал и в своих пародиях. Кривизна пародийного зеркала, поставленного им перед лицом "елинической литературы", лишь подчеркнула заложенную в самих произведениях тенденцию к обезображиванию, сделала смешным то, что претендовало быть серьезным, даже трагическим.

Подведем, наконец, итоги. Показанное нами совпадение критических и пародических оценок одного и того же произведения, общность задач (анализ литературного произведения), общность предмета исследования (литературные явления) или, говоря иначе, вторичность пародии и критики, их обусловленность именно литературными явлениями, а не стремлением художественного освоения "первой" действительности, наконец, совпадение приемов дискредитации объекта анализа (разнятся лишь яны: понятийный в одном случае и образный - в другом), а также отмеченное нами взаимопроникновение кантров друг в друга, позволяет отнести пародию к сфере литературной критики с гораздо большими основаниями, нежели к собственно художественной литературе. Пародия, однако, далеко не дублирует критику, не поднимает ее, не стремится к тождественности с нею. Оставаясь в пределах критики, она становится критикой художественной, специфической.

Специфическая особенность пародии, как разновидности критики, заключается в том, что свою оценку критик-пародист доводит до читателя и писателя не с помощью логических понятий, а с помощью художественных образов, комически дискредитирующих объект критического рассмотрения. Владея образным языком доказательств, пародия становится более действенным средством убеждения в правоте выдвигаемой оценки. Передавая художественные особенности оригинала вырази-

тельнее любой критической статьи, она как бы подключает эмоциональную сферу восприятия к рациональной, заставляет своими гримасами более внимательно взглянуть в лицо оригинала. "Раздраженный и насмешливый критик, — справедливо отмечает А. Морозов, — наряду с логическими доводами, переходит на пародию. Приведение к абсурду художественных средств разбираемого автора является своеобразным критическим доказательством"⁵⁷.

Спору нет: пародия, являясь разновидностью критики, становится одновременно и фактом художественным, явлением искусства. Повторим, что пародия — это художественная, образная критика. На наш взгляд, здесь нет ничего парадоксального. Вспомним В.Г. Белинского, назвавшего критику движущейся эстетикой и мечтавшего о "художественной критике". Да и сам по себе факт взаимовлияния логической и образной форм в творческой деятельности человека доказывает их сопредельность и, следовательно, возможность, если можно так выразиться, диффузного их взаимопроникновения или их синтетного функционирования. Вообще можно предположить, что критика в целом стремится стать искусством, что, постигая логику образов, она создает образную логику. Но всегда между критикой и художественным творчеством будет та грань, которую определяет сам предмет, взявший их в жизни: литература в первом случае и сама действительность — во втором.

Таким образом, сделав необходимые обобщающие выкладки и оговорившись, что материал данной статьи не позволяет нам распространять их на всю литературную пародию, мы можем прийти к итоговому выводу из нашей статьи: пародии А. Измайлова на произведения Л. Андреева являются своеобразной разновидностью художественной литературной критики.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И БЕРТОЛЬД АУЭРБАХ

Встреча немецкого писателя Бертольда Ауэрбаха¹ с Л.Н.Толстым широко освещена в научной литературе. В наиболее известных биографиях Толстого, историко-литературных трудах, монографиях и специальных исследованиях этому уделяется немало места². Однако из этого обширного материала лишь две статьи³ и одна газетная заметка⁴ касаются специально данного вопроса.

Первые сообщения об этой встрече Э.Скайлера (Э.Шуйлера)⁵ и восторженные заметки Толстого в его дневнике⁶, очевидно, являются источниками той чрезмерной оценки значения Ауэрбаха для творчества русского писателя, которая еще имеет место и в наши дни. В этом отношении характерно изложение встречи у Г.Геэемана, который, основываясь на дневниковых записях Толстого, попытался исключительно с помощью компаративистского метода⁷ восстановить беседу двух писателей и истолковать некоторые высказывания Толстого. Но, поскольку вне поля зрения Геэемана остались и творческая история толстовских произведений, и их социальная и биографическая соотнесенность, то освещение им этого факта оказалось односторонним. Новейшие исследования, и среди них — важные работы Н.Н.Гусева, не вполне свободны от некоторой доли поэтизации встречи двух писателей. Целью данной статьи является попытка нарисовать реальную картину этой встречи.

Вопреки прочно установившемуся мнению, встреча Б. Ауэрбаха и Л.Н.Толстого произошла в Берлине 21 апреля 1856 года пополудни. Ее продолжение состоялось на следующий день в присутствии жены Ауэрбаха⁸.

Если Ауэрбах до встречи вряд ли что-нибудь знал о Толстом и его произведениях (по крайней мере, об этом нет никаких свидетельств), то Толстой еще в декабре 1856 года прочел "Шварцвальдские деревенские истории"⁹ Ауэрбаха и,

вероятно, в мае 1860 его роман "Новая жизнь"¹⁰. Можно предположить, что помимо этого Толстой имел общее представление о творчестве Ауэрбаха и его значении, составленное на основании журнальных материалов и разговоров в литературных кругах. В пользу такого предположения говорит, в частности, заметка Толстого в дневнике от 7 августа 1860 года, которую он сделал после чтения статьи В.Г.Риля "Народные календари в XVIII веке"¹¹. Исходя из характера издательской и писательской деятельности Ауэрбаха, Толстой склонен был рассматривать его в качестве "посредника" между народом и образованными кругами общества.

Что касается роли "посредника", то в развитии двух писателей наблюдается чисто формальная близость. При ближайшем рассмотрении позиции их по отношению к народу оказываются различными. Расхождения определяются, во-первых, различными историческими ситуациями, в которых протекало их творчество, а во-вторых, равнообразными субъективными факторами — как, например, происхождение, образование и характер. Тогда как Ауэрбах лишь время от времени посещал деревню, совершая, так сказать, "прогулки в народ", собирая материал для своих литературных произведений, в которых он не подымался выше наивно-сентиментального и сощезательного отношения к крестьянству, позиция Толстого по отношению к русскому крестьянину характеризовалась в эту пору гуманизмом и активностью. Живя и работая вместе с народом, он знал его заботы и нужды, ему доступен его образ мышления. В противоположность Ауэрбаху, для которого "деревенский учитель и лесник были лучшими авторитетными рассказчиками"¹² о событиях из народной жизни, Толстому не требовалось искать подобного рода контактов с крестьянством. Он мог создавать образы своих крестьян и художественно отражать проблемы их жизни на основе собственных, непосредственных впечатлений.

Ауэрбах, правда, стремился к реалистическому изображению жизни, но, по его собственному признанию, реалистическое отражение крестьянской действительности ему не удалось; равным образом не смог он найти и путей к художественному воплощению подымавшегося тогда промышленного пролетариата. Эту слабую сторону художественного творчества

Ауэрбаха вынужден был признать даже консервативно настроенный Риль. Он подчеркивал, что Ауэрбах наделл своих крестьян "современной сентиментальностью и романтизмом чувств"¹³, тогда как образы И. Готгельфа гораздо реалистичней. В этом смысле суждение Риля об Ауэрбахе значительно более соответствовало действительности, чем восприятие его Л. Н. Толстым и М. Л. Михайловым, посетивших почти одновременно немецкого писателя в Берлине. Тот факт, что произведения Ауэрбаха, и прежде всего его "Деревенские истории", получили признание у русских писателей самых разных направлений, начиная от либерально настроенного Тургенева¹⁴ и кончая Толстым и революционным демократом Михайловым, остается удивительным литературно-историческим феноменом. Очевидно, это обстоятельство можно объяснить лишь тем, что произведения Ауэрбаха, в отличие от произведений таких писателей, как Келлер и Готгельф, в отношении некоторых проблем эпохи вышли за пределы литературного провинциализма, довольно распространенного тогда в Германии, и в тематической разработке крестьянской проблемы касались порой таких вопросов, которые были в равной мере актуальными и для общественного развития России.

Об этом в известном смысле говорит и самооценка Ауэрбахом своих "Деревенских историй". Так, он подчеркивал, что для писателя бесполезно вводить читателя в те круги общества, которые вызывают определенный интерес у публики. Эту пользу ощутил он сам на себе, создав в свое время "Деревенские истории": "Сам того не подозревая и не желая (ибо я писал тогда "Деревенские истории" из глубокой тоски по родине), я столкнулся с веяниями эпохи, с тем фактом, что в обстановке политических надежд и стремлений люди из народа озадались интересными и желательными"¹⁵. Вместе с тем Ауэрбах выражал сожаление, что сегодня (т. е. в 1880 г. - Э. П.) из-за "пессимизма" и "страха перед социал-демократией" никто из бурgeois уже не интересуется образами "из низших народных слоев". Из этого признания ясно, что Ауэрбаха интересовала не столько деятельность посредника между народом и образованными кругами общества, сколько возможность, используя определенную литератур-

ную конъюнктуру, создавать рассказы из крестьянской жизни, приспособленные по вкусу образованной буржуазии; ведь новый мир промышленного пролетариата оставался для него так или иначе закрытым. При этом не следует забывать о том, что крестьянская идиллия Шварцвальда, относительно еще не затронутая процессами развития капитализма, обладала для немецкого писателя, благодаря его живым впечатлениям юности, особой притягательной силой. Удивление Толстого по поводу незначительного интереса немецких крестьян к "Деревенским историям" Ауэрбаха¹⁶ только подтверждает тот факт, что его рассказы в принципе писались не для крестьян, а для буржуазии. Правда, издававшиеся им в начале шестидесятых годов народные календари имели определенный круг читателей из крестьян.

Различие между писателями проявляется также и в том, что Толстой-художник постоянно прилагал усилия к тому, чтобы его понимал и читал народ. Ауэрбах руководствовался более утилитарными соображениями: в конечном итоге его заботил быстрый сбыт собственной литературной продукции.

В отношении художественного метода различие между писателями проявлялось в том, что Ауэрбах своей сентиментальностью затушевывал социальную мотивировку характеров и их поступков, тогда как Толстой как раз в начале шестидесятых годов в рассказе "Поликушка" вскрывал непримиримый конфликт между бедностью и богатством и показывал социальную подоплеку в поведении своих героев. Именно поэтому Ауэрбах назвал "Поликушку" "совершенно великолепным, но, к сожалению, столь сокрушительным рассказом, что искусство делать этого не должно"¹⁷. Со своей стороны, Толстой после первой беседы с Ауэрбахом констатировал, что последний не причисляет себя к обвинительному направлению в литературе¹⁸.

По свидетельству Э.Скайлера (Шуйлера), Толстой считал, что роман Ауэрбаха "Новая жизнь" дал ему решающий толчок в его педагогической деятельности¹⁹. Это замечание следует понимать в том смысле, что русского писателя, очевидно, не столько интересовали содержание и идея романа, сколько то, что он в некотором смысле отождествлял себя с

главным героем романа графом Фалькенбергом, деятельность которого в качестве деревенского учителя представляла возможность определенной параллели к деятельности Толстого. На это намекает и маленькая комедия, разыгранная Толстым в связи с его визитом к Ауэрбаху, когда он, придя к немецкому писателю, представился ему под псевдонимом графа Фалькенберга - Евгения Баумана. Кроме этого факта, вряд ли педагогические проблемы занимали преимущественное место в их беседе, потому что ни в письмах Ауэрбаха, ни в дневниковых заметках Толстого на это нет никаких указаний. Тем не менее, в научной литературе укоренилась до наших дней версия о первоначальном влиянии Ауэрбаха на русского писателя в области педагогической деятельности, и Н. Гусев не смог окончательно от нее освободиться²⁰

Правда, биограф справедливо утверждает, что Толстого в романе Ауэрбаха привлекает не только биографическая параллель - граф в качестве деревенского учителя, - но он симпатизирует целому ряду педагогических приемов и методов обучения, о которых идет речь в романе. Взглядам Толстого в то время отвечала и идея Ауэрбаха "критически пересмотреть извращенное понятие геройства и величия"²¹, которая была направлена против "культы героя" Карлейля и начавшегося в общественной жизни развенчания "наполеоновских героев"²². Спустя несколько лет, Толстой сам примет участие в актуальной дискуссии эпопей "Война и мир", и тезис "не существует никаких великих деяний героев" сделает исходным пунктом своих философско-исторических представлений и основным идейным принципом художественного воплощения событий Отечественной войны 1812 года. Сходство некоторых философских и педагогических идей не должно скрывать от нас того факта, что не только исходный пункт и побудительные причины педагогических усилий обоих писателей были различными, но и в деталях они выражали разные взгляды²³.

Изображая отношения в деревне после 1848 года, в условиях которых происходят события вокруг графа Фалькенберга, немецкий писатель не мог не осветить проблему школы и учительства после поражения буржуазно-демократической революции: ведь реакция возлагала ответственность за

революционные события особенно на народных учителей города и деревни. Один из главных ударов контрреволюции был поэтому направлен также и против демократически настроенных учителей и учебных программ мелкобуржуазной демократии. Наряду с преследованиями и усиленной политической и духовной опекой, реакционные распоряжения в Пруссии (так называемые "инструкции Штиля") сокращали объем образования для школ и учительских заведений до минимума в пользу дисциплин, угодных государству. В принципе политико-образовательные мероприятия контрреволюции в других немецких государствах мало чем отличались от мер прусской реакции. Политика "заткания ртов", проводившаяся в школе и по отношению к учителям, внавала значительный упадок уровня образования масс, и без того уже достаточно скудного, и вместе с тем углубляла пропасть между школой и жизнью. И в области учебно-педагогической обнаруживались явнейшие противоречия между реакцией и прогрессом. С усилением развития капитализма пропасть становилась все очевидней. Эти противоположные взгляды, различные по своим целям и степени проявления, давали себя знать на учительских конференциях и отражались в педагогической периодике и в прессе. Полемика вокруг педагогических и учебно-методических вопросов, изображенная Ауэрбахом в его романе, отражает не столько его личные воззрения, сколько дискуссию, которая велась тогда в публицистике и захватывала широкие круги общественности. Поэтому симпатия, выраженная Толстым по отношению к некоторым педагогическим принципам в романе Ауэрбаха, относится не столько к Ауэрбаху, который, так сказать, лишь передал их, сколько к имевшимся в Германии носителям этих идей, защищавшим в основном еще программу образования в духе мелкобуржуазной демократии. В связи с революционным кризисом в начале 60-х гг. они выступили вновь на переднем плане.

Как были противоположны педагогические воззрения обоих писателей, видно из их отношения к образовательной организации - берлинскому фрейну ремесленников²⁴, которым оба они интересовались по различным причинам.

Берлинский фёрейн ремесленников, ориентированный в 1860 году еще на программу образования в духе мелкобуржуазной демократии, вызвал интерес у Толстого потому, что здесь, по его мнению, гарантировался принцип свободы в образовании. Помимо этого, некоторые положения программы (например, в отношении общего образования, основывавшегося на популяризации гуманистического наследия мировой культуры и подчеркивавшего значение естественных наук) совпадали с его педагогической программой — максимумом 1861 года. Напротив, как свидетельствуют письма Ауэрбаха, во время деятельности его в ремесленном фёрейне, он был озабочен не распространением общего образования, гуманистически направленного и акцентирующего значение естественных наук, а прежде всего — нравственным наставлением ремесленников и рабочих в духе либеральной буржуазии, чтобы оторвать их от усиливавшегося влияния социал-демократии²⁵. В этом направлении, совместно со своим другом, мелкобуржуазным политиком Шульце-Деличем, он влиял на фёрейн в течение тридцати с лишним лет своей принадлежности к нему. Его влияние походило на деятельность профессора Видермана²⁶, который в своих речах и произведениях выступал глашатаем либеральной фракции в вопросах народного образования.

Противоположность педагогических взглядов Ауэрбаха и Толстого обнаруживается и еще в одном вопросе. В послании к Вильгельму Вольфёону Ауэрбах предложил, ввиду отмены крепостного права в России, организовать для освобожденных крестьян воскресные школы. Предложенная им учебная программа как в количественном (один урок в неделю), так и в качественном отношении сильно уступала стремлениям Толстого в области народного образования. Зато предложение Ауэрбаха ясно свидетельствовало о политико-образовательной концепции его автора: "Наряду с граждански полезными и необходимыми" следует культивировать также и "прекрасное как самое верное средство образования... и особенно пение"²⁷.

Еще ясней становится различие педагогических воззрений обоих писателей в их суждениях о русском государственном советнике С. А. Танееве²⁸, с которым Толстой встретился в апреле 1861 года в Дрездене, на следующий день после

своего посещения городских школ. Два года спустя Танеев также познакомился в Берлине и с Ауэрбахом. Из письма Ауэрбаха от 10 января 1863 года явствует, что при этой встрече затрагивались и вопросы народного образования. И то, что у них в этой области, как и во всех прочих, не было никаких разногласий, подтверждает Ауэрбах, называющий эту встречу "праздником духовной солидарности, любовным торжеством свободного идеала"²⁹

Неизвестно, беседовали ли Толстой и Ауэрбах о политических проблемах, о роли Пруссии. По-видимому, нет, иначе бы они резко разошлись во мнениях. Несмотря на то, что Ауэрбах был недоволен некоторыми внешними явлениями пруссачества, против которых он конфронтировал в Берлине, в политическом отношении он возлагал все свои надежды, связанные с объединением Германии, на Пруссию. Напротив, Толстой относился скептически к объединению Германии под гегемонией Пруссии. Причина различия их политических воззрений заключалась в том, что оба писателя занимали различные позиции по отношению к буржуазному либерализму. В то время как Толстой отрицательно относился к либеральному движению в России и за рубежом, для Ауэрбаха и многих его современников, связанных когда-то с демократическим движением, был характерен переход к либерализму под впечатлением экономических успехов буржуазии и укрепляющейся Пруссии.

Из записи Толстого в дневнике видно, что писатели беседовали и о "Деревенских историях" Ауэрбаха³⁰. Здесь, очевидно, возникли между ними общие точки соприкосновения, в обсуждении которых были равным образом заинтересованы оба писателя. Важнейшими из них являлись не только интересующая обоих тематика и проблема художественного изображения крестьянства, но и пантеистическая тенденция, довольно заметная в "Деревенских историях" Ауэрбаха и вызывавшая особенную симпатию Толстого на рубеже 50-60-х гг.³¹ Указание Толстого в этой связи на писателя и пастора Кауслера³², друга Ауэрбаха, позволяет заключить, что речь шла также о творческой истории создания и прототипах "Деревенских историй".

Содержащиеся в дневнике Толстого замечания об иудейс-

ком "прааднике умиротворения"³³ и роли музыки³⁴ даст понять, что в беседе затрагивались и нравственные вопросы. Мысли Ауэрбаха о братской любви людей и взаимном прощении были близки Толстому, точно так же как и использованное Ауэрбахом изречение Канта о стимулирующем влиянии музыки на чувства. Подкреплял ли Ауэрбах свою точку зрения примерами из своей жизни и произведений, доказать окончательно трудно, но можно все же предположить.

Из дневника Толстого и из писем обоих писателей явствует, что издательские переговоры составляли немалую часть беседы³⁵. Уже в конце 50-х годов Ауэрбах пытался через различных лиц добиться публикации своих произведений в русских журналах. Будучи профессиональным писателем, не имевшим состояния, он был, в отличие от Толстого, крайне заинтересован в финансовой реализации своих произведений. Поэтому не случайно он обратился и к Толстому помочь ему опубликовать в русском журнале "Современник"³⁶ его рассказы "Эдельвейс"³⁷ и "Жена присяжного"³⁸. Восхищение Ауэрбахом, выраженное вначале Толстым, значительно остыло под впечатлением деловой части их встречи. Во всяком случае, Толстой зафиксировал такое замечание в дневнике³⁹. По возвращении в Россию Толстой, хотя и безуспешно, хлопотал перед Некрасовым о публикации указанных рассказов Ауэрбаха в "Современнике". В последующее время, кроме некоторых незначительных заметок, нет ни одного высказывания Толстого, которое позволило бы сделать вывод о длительном впечатлении от его встречи с Ауэрбахом.

Перевел с немецкого Г. Слободкин.

Г. СЛОБОДИН

(Ивановский государственный университет)

ИСТОРИЯ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА
XIX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ И. НЕСТРОЯ

Уже с середины 30-х и особенно в 40-е годы в обстановке предреволюционного подъема в творчестве Нестроя про-

исходит важный перелом. Драматург переходит от волшебносказочных пьес, характерных для раннего периода его деятельности, к созданию социальнo-бытовой комедии, представляющей широкую сатирическую картину нравов австрийского общества. Укрепляется его реализм, значительно возрастает удельный вес социальной темы, а в комедиях второй половины 40-х годов ставятся животрепещущие вопросы времени: обличение пустоты жизни и эгоизма буржуазных верхов и венского мещанства, судьба науки и таланта в эпоху капитализма и проблема буржуазного прогресса, школа и образование в полупфеодалной Австрии и главное - рост самосознания "четвертого" сословия - пролетариата накануне революции ("Незначительный человек", "Протезе"). В этот период положительный образ человека из народной среды начинает выдвигаться на авансцену действия. Глубина проникновения Нестроя в общественные противоречия нередко осложняет комизм его пьес, носивших порой чисто бурлескный характер. Теперь в них начинают занимать заметное место драматические и трагикомические элементы.

Одним из лучших образцов такой социально-бытовой комедии является комедия "Талисман" ("Talisman", 1840). Это австрийский комический вариант истории молодого человека в европейской литературе XIX века, как она, например, рисуется в романе Ф. Стендаля "Красное и черное". Подобно герою Стендаля, Титус Фейерфукс - выходец из низов общества, это парикмахерский подмастерье, сын бедного учителя. И как Э. Лавен, этот одаренный плебей ведет борьбу за свое признание в обществе, за достойное место в нем. Однако с самого начала чувствуется различие австрийского и французского вариантов этой темы. У Стендаля конфликт политически обозначен: сын плотника самым непосредственным образом сталкивается с миром дворянства, родовитой аристократии, буржуазии и реакционного духовенства. Наследник революции, твердо усвоивший принципы Декларации прав человека, он оказывается в гнетущей обстановке эпохи Реставрации. У Нестроя, использовавшего французский водевиль Дюпети и де Курси "Бонавентура" (1840), плебейское поло-

жение Титуса, как и его подруги Залома, мотивировано смягчено Титус и Залома - жертвы господствующих в обществе смешных предрассудков, они несчастны потому, что оба - р и х и ё, а этот цвет волос многие не выносят, так как считают их признаком хитрой и нечестной души; они, следовательно, жертвы не столько социального неравенства, сколько, так сказать, морально-вкусовых предрассудков. И в этом, конечно, нетрудно заметить влияние на творчество драматурга австрийских условий. В 1840 году открытая общественная острота конфликта в меттерниховской Австрии была пока невозможна на театре и по субъективным, и по объективным причинам. Подобная пьеса не увидела бы сцены из-за цензуры. К тому же, обнаженная прямота политического конфликта у Стендаля - плод высоко развитых классовых противоречий в стране, пережившей уже буржуазно-демократическую революцию, между тем как Австрия лишь стояла на пороге ее.

Но как бы то ни было, пусть в силу определенных предрассудков, царящих в обществе, и Титус, и Залома - парии его, изгой, и их отверженность, связанная с цветом волос, в действительности просто-напросто прозрачная комическая метафора, за которой может стоять и бедность, незнатность. Между тем, Э.Фишер считает, что мотив рыжих волос в пьесе - это "старый романтический мотив человека, обладающего чем-то необычным и потому одинокого"¹, мотив, сведенный в данном случае лишь к одному внешнему признаку. Быть может, по своей форме и происхождению этот мотив и восходит к романтизму, но важно, что у Нестрой он приобретает комический характер и трактуется в чисто р е а л и с т и ч е с к о м плане - свидетельство еще одного расхождения драматурга с романтизмом в этот период творчества. Не следует сбрасывать со счетов для такого художника, как Нестрой, и соблазны чисто сценического характера: подобная мотивировка вносит элемент комической абсурдной условности и дает возможность эффектно и увлекательно построить действие, она вносит элемент подлинной театральности.

Если учесть все эти соображения относительно мотивировки конфликта, то судьба плебея и его образ в комедии

изобразены, по существу, столь же остро, как и у Стендаля. Социальный конфликт в "Талисмане" просто несколько смягчен, прикрит иным - и только, но он не снят и ясно ощущается на всем протяжении пьесы. Ведь не случайно Титус и Залома - риние незначительные бедняки и. Залома - гусятница, питающаяся хлебом и водой, а Титус появляется в поместье фрау фон Ципрессенбург в оборванном платье и голодный настолько, что завидует даже Заломе. Великолепен по комической трогательности эпизод, тяготеющий к трагизму, когда Титус, стесняясь обнаружить свой голод перед Заломой, просит дать ему кусок хлеба якобы для "экспертизы" пекарского искусства ее брата². Он обойден своим богатым родственником - дядькой, торговцем пива и готов ваяться за любую работу в поместье. При первой же встрече с Заломой он исповедуется ей в своей нелегкой судьбе (см. I, 8).

Три парика, которыми пользуется герой, сирывая истинный цвет своих волос, приобретают в общем контексте комедии более глубокий смысл: они, по выражению парикмахера Маркиза, - "талисманы", который открывает Титусу вход в общество, ибо здесь, как он убеждается, "людей встречают по одежке" и "приятная внешняя форма - много значит" (I, 12). Эта "одежка", символ принадлежности человека к "порядочному обществу" - нечто внешнее, что в действительности и не определяет человека: его титул, ранг, богатство, происхождение, в том числе и одеяние. Здесь человек ценится постольку, поскольку он обладает этой формой, безразличной к его сущности. Именно так и осознает свое положение изгой - бедняк Титус, когда, разоблаченный Маркизом, сорвавшим с него парик блондина, вынужден расстаться со своей было улыбнувшейся ему должностью секретаря помещицы и возвратить фрак: "О, я все понимаю. Меня вновь настигло несчастье, я хотел его принять в черном фраке, а оно мне говорит: ведь я ваш старый знакомый, одевайте дрянное, порванный сюртук и не стесняйтесь меня!" (III, 3). Изгнанный Титус, не знающий, куда ему деться и не имеющий гроша на ночлег, выдвигает искреннее сочувствие зрителя (см. III, 7). Он возвращается в свое прежнее безвыходное состояние бездом-

ного бродяги, в котором находился в начале пьесы, в то отчаянное положение, когда он готов дойти до мизантропии (см. 1, 7). Именно в этом социальном акценте заключается то новое, что отличает образ молодого человека из плебейской среды Нестроя от Жюльена Сореля. У Стендаля, по его собственным словам, "весь роман трепещет под и т и ч е с к и м волнением"³ (разрядка моя. - Г.С.). В нем идет речь о сословном неравенстве прежде всего, о церкви как политическо-нравственном институте, об аристократии, как о силах, которые вершат судьбы государства, о политической несвободе человека. Роман Стендаля создавался накануне революции 1830 года, которая закрепила завоевания третьего сословия в XVIII веке, предотвратив попытки реставрации старого режима. Этим пафосом и дышит роман французского писателя.

У Нестроя, создававшего свои комедии позже, накануне революции 1848 года, несколько иной конфликт - богатства и бедности, и перед этим конфликтом уже бледнеют сословные различия. Речь идет в пьесе о куске хлеба в буквальном смысле, о крыше над головой и рваной одежде, о неимущем человеке, работе и деньгах, столь необходимых. Титус и Залом - это голь перекатная. У австрийского драматурга уже явно чувствуется тот основной конфликт, который будет питать самый зенит революции 1848 года, где впервые заявит о своих правах и силе пролетариат.

В лице своего героя Нестрой представил безусловно неэтуальную личность с богатыми духовными возможностями, человека, не удовлетворяющегося рабским или буржуазно-мещанским существованием, он хотел бы "жить, а не прозябать" (1, 17). По его мнению, "для жизни требуется, если справедливо подсчитать, миллион, но и этого недостаточно: для нее требуется также и духовный порыв, а эти две вещи крайне редко встречаются вместе! Миллионеры, по крайней мере из того, что мне о них известно, ведут из страсти к обогащению сухую, скучную деловую жизнь, которая едва ли заслуживает называться даже прозябанием" (1, 17). Перед нами, таким образом, возникает та же важная проблема, которая стоит в центре творчества многих европейских критических реалистов, и особенно у Бальзака: бедуховная жизнь верхов и

низов общества (хотя и по разным причинам), гибель человеческой личности.

С другой стороны, эти идеи Титуса перекликаются с мыслями драматурга, неоднократно высказанными им в ряде пьес второй половины 30-х годов ("Два лунатика" "Железнодорожные свадьбы", "Суматоха из-за свадьбы"), с мыслями о решающей роли материальных условий и, в частности, денег в обществе, в жизни человека. Здесь Нестрой продолжает критику мещанского, "бидермайеровского" идеала "скромной жизни", "довольства малым", но эта критика приобретает более глубокое и конкретное выражение: если для существования человека и необходим "миллион", то только потому, что герой видит в нем основу для "духовного порыва", для развития человеческих возможностей, без которых жизнь - ничто, иначе она превращается в "деловое прозябание"

Но Титус, обладающий высокими понятиями об истинной жизни, умом, необыкновенной энергией, мужеством, вкусом и образованием, - всего лишь навсегда бродячий цирюльничий подмастерье. Он на две головы выше своего жалкого окружения: и глупого, алорадно-мстительного человечка Плутценкерна, помощника садовницы, и камеристки помещицы Констанции, и ее соперницы Флоры, озабоченных приобретением мужа любыми средствами, и своего тупоумного родственника Шпунда, в совершенстве постигнувшего лишь искусство "золотить свой кошелек" продажей пива, и, наконец, помещицы, бездарной графоманки, претендующей быть главой литературного салона. Нигде духовное превосходство плебея не выражается так ярко, как в салоне фрау фон Ципрессенбург, где собран "высший свет", кокетничавший с литературой, вроде господина с выразительным именем - фон Платт ("пошлый", "плоский") (см. II, 24). Признаком душевной силы Титуса является и умение возвыситься над самим собой, не терять чувства юмора даже в самые критические минуты (см. II, 27). Эта сцена, по своему демократическому содержанию, - в известном смысле параллель к эпизодам пребывания Жюльена в доме г-на де Реналья и маркиза де ла Молль.

Но, как и в романе Стендаля, богатая человеческая натура, которая, быть может, в иных условиях проявила бы се-

бя в благородном свете, со всем присущим ей блеском, теперь должна пойти на хитрость и плутовство, чтобы утвердить себя в этом мире. Подобно Кальену, Титус одержим желанием "сделать карьеру", в чем он неоднократно признается (см. 1, 13; II, 9; II, 11). А для достижения этой цели хороши все средства, и Титус не очень разборчив в них. Когда глупый Плутценкерт заподозревает его в том, что он разбойник, героиней в своем остроумном отрицании подозрения не исключает и этого: "До сих пор я еще им не был. Но мой талант находится пока еще в ранней стадии формирования... Как сказано, я специалист на все руки" (1, 6). Три женщины, которые встречаются на его пути - садовница, камеристка и помещица - три этапа его неуклонного восхождения, как три парика, которые он последовательно меняет, три необходимых средства для этого восхождения. Он неистово льстит женскому тщеславию трех дам, лицемерит, врет, готов убрать всякого, кто мешает достижению заветной цели - стать, быть может, завтра не только секретарем, но и супругом помещицы. Здесь происходит миниатюрная война всех против всех, и Титус не из тех, кто намерен терпеть поражения (см. II, 20). Отсюда и его многозначительная фамилия Фейерфукс ("рыжая лиса") - намек на его "лисью натуру". Таким образом, и рыжий цвет волос Титуса приобретает еще один важный смысл. Мотив "рыжего парня" стихийно воплощает у Нестора в символично-метафорической форме всю диалектику общественных противоречий - невольное превращение бесправного героя в плута. Точно так же двойствен мотив смены париков героем. Это также "одежка", которая должна скрыть "лисью" природу Титуса.

Двойственность главного героя комедии находит точное отражение в характере речи Титуса и в ее тоне. Поражает ее удивительная стилистическая мобильность: он умеет сразу же подделаться под своего собеседника и найти "общий" язык с ним. С садовницей он употребляет выражения, термины и образы, связанные с садоводством; с помещицей прибегает к разговору на литературные темы и к велеречивому литературному слогу. Точ его речи то вкрадчиво льстив, то смиренно

покорен, то печально злобен в монологах, то ироничен или пародийно возвышен. Но даже в самых смиренно-вкрадчивых заверениях Титуса постоянно живет скрытая насмешка над тем, с кем он ведет речь, или же над каким-нибудь общественным явлением. В уголках его губ всегда таится язвительная улыбка.

И Титус, подобно Юльену, переживает своеобразную утрату иллюзий. Отчаянные попытки сделать карьеру заканчиваются полным разоблачением его проделок, позорным и унижительным изгнанием. И это порождает у героя определенную резиньяцию. В небольшом монологе, имея в виду отвратительные, уродливые условия жизни, он с горечью замечает: "Жизнь имеет ряд явлений, обладающих, поистине, весьма большой ценностью, потому что они у самого неудовлетворительного человека вызывают слова удовлетворения: "С меня этого достаточно!" (III, 16). Слишком, видимо, богат печальный опыт Титуса и слишком, видимо, прочны в его характере основы истинной морали, чтобы он до конца мог примириться с подобными условиями. Порядочность и честность, в конечном итоге, берут в Титусе верх. В отличие от многих молодых героев Бальзака, жизненная история которых заканчивается моральной капитуляцией перед обществом, Титус, как и Юльен, не может его принять. Возвращение в прежнее состояние, поражение, принудившее его вновь разделить с другими людьми участь отверженного, заставляет его прозреть. Внутренняя перемена в герое особенно обнаруживается тогда, когда он наблюдает судорожные усилия садовницы и камеристки за-получить его в качестве мужа, поскольку он может стать наследником богатого дядьки. Обе женщины мгновенно забывают неприятный цвет его волос, и богатство делает рыхлого Титуса весьма желанным супругом. Однако Титус не желает получить наследство обманным путем, он отказывается добровольно от него и удовлетворяется небольшим состоянием, которое жалует ему родственник для открытия собственного парикмахерского заведения. Пережитые превратности заставили его, в конце концов, оценить бескорыстную любовь и самопожертвование гусятницы Заломн, и именно ее он выбирает себе в жены (см. III, 21). В большинстве предыду-

ших комедий Нэстроя счастливые концовки его пьес были мало убедительны; они являлись либо данью традиции, либо в них содержалась изрядная доля пародийной иадевки, сатирической иронии. В данной комедии условность сведена до минимума, внезапная доброта богатого дядьки получает реалистическое объяснение: он обеспокоен поведением племянника, который, не имея средств, пускается в сомнительные авантюры и тем самым наносит ущерб репутации рода. Соображения, связанные с мотивами буржуазной респектабельности, заставляют толсто-сума раскошиться. И во всем прочем исход вполне логичен, потому что к союзу с Заломой Титус приходит через свой собственный горький опыт. В финале торжествуют идеи народной справедливости, равенства, превращения к морали собственников, оценивающих человека "по одежке" Как и Кольен, он не приемлет этот мир.

Продолжим, однако, типологическое сравнение со Стендалем. У француза история плебей порождает трагедию, у австрийца все дело заканчивается в худшем случае реиньяцией. Атмосфера произведения Нэстроя, сына более отсталой Австрии, уака, это патриархальная среда австрийского поместья и Титус вовсе не героическая личность, а скорее плут, пройдоха, авантюрист, напоминающий Теодоро из "Собаки на сене" Лопе де Вега или Фигаро у Бомарше. С Теодоро роднят Титуса достоинства плебей и недостатки плута. Но Теодоро — одна из ранних стадий эмансипации третьего сословия, в нем еще побеждает плутовское активное начало, свободное от каких-нибудь нравственных сомнений, и этот факт — свидетельство исторического оптимизма той эпохи. Титуса отличает от Теодоро если не трагизм в чистом смысле, то известная т р о г а т е л ь н о с т ь, в нем есть изначальная серьезность, он становится комичным плутом лишь в определенных обстоятельствах. Теодоро — это слуга, становящийся графом де Бельфлор; Титус — слуга, отказывающийся уже от этого, потому что слишком многое понял в этом мире. За ним — века разочарования в буржуазно-аристократическом обществе, т р а г е д и я о б е з д о л е н н о г о б е д н я к а, которой еще не ведает цельный, ни в чем не сомневающийся герой Лопе. Естественно, что роль

обстоятельств полней рисуется у Нестроя, и более многогран-
ным и интеллектуальным как характер является его слуга, в
котором социальные мотивы выражены гораздо ярче. Старую
схему сословного конфликта "господин - слуга" Нестрой на-
чинает наполнять новым содержанием: "имущий-неимущий". Этим
он отличается не только от Лопе, но и от Бомарше, в коме-
диях которого также по преимуществу поставлены вопросы
сословного неравенства. При этом следует все же отметить,
что Титус Нестроя не вырастает в такое огромное обобще-
ние, в глашатая прав обездоленного бедняка, как, например,
Фигаро, выступивший в качестве выразителя чаяний по л и т
и ч е с к и бесправного плебея. Подобная сила обобщения
была возможна лишь в "стране классического политического
развития" (Ф.Энгельс). Нестрой не отважился на такое убий-
ственное разоблачение дворянства, каким является у Бомар-
ше образ графа Альмавивы.

У Стендаля образ Жюльена дается в сложных внутренних
борениях между страстью и долгом, естественными человече-
скими чувствами и лицемерием, к которому он вынужден прибе-
гать. Титус Нестроя, хотя и переживает определенную эволю-
цию, но психологическое развитие образа едва намечено
штрихами. О многом нам приходится догадываться. Гораздо
полней раскрывается Титус через действие и сценическую
остроумную речь, потому что этот образ психологически ус-
тупает Жюльену и потому, конечно, что такая степень пси-
хологического анализа, какая возможна в трагедии и в ро-
мане, в фарсовой комедии невозможна. Однако при всем том,
что образ плебея у Нестроя в некоторых отношениях уступа-
ет и Жюльену, и Фигаро, в нем есть тот новый с о ц и -
а л ь н ы й акцент, который дает ему право на оригиналь-
ное существование, тем более, что, насколько известно,
э т о о д н а и з п е р в ы х д р а м а т у р г и -
ч е с к и х п о п ы т о к к о м и ч е с к о г о р а з -
р е ш е н и я д а н н о й т е м ы.

Весьма любопытна поэтому переработка французского
водевильного источника австрийским драматургом. Нестрой
как раз принадлежат те эпизоды, сцены и персонажи, которые
усиливают социальный акцент пьесы. Он вводит, например, сце-

ну с крестьянами (1,1-3), чтобы показать положение бедной, отверженной Заломы. Он завершает первый акт остроумной сценой, в которой подчеркивается нищета Титуса и рисуется смешное соперничество двух женщин, наперебой стремящихся одарить Титуса деньгами и купить его расположение. Но ко-ренной переработке подвергся последний третий акт, где, собственно, и совершается прозрение Титуса и звучат идеи равенства и социальной справедливости. Для того, чтобы речче оттенить достоинства героя и противопоставить его веркам общества, Нестрой сочинил великолепную сцену в ли-тературном салоне помещицы и ввел совершенно новую и коло-ритную фигуру глупого и самодовольного торговца пивом - дядьки героя, Шпунда. Образ этот как бы наглядно демонст-рирует афоризм вырвавшийся из уст Титуса еще в начале ко-медии: "Счастье и разум редко идут рука об руку" (1,5). И, наконец, быть может, главное: два центральных героя - Ти-тус и Заломы - трактованы Нестроем в совершенно отличном от водевила духе: Бонаventura в водевиле, стремящийся стать графом Империи - игралище судьбы, наделившей его рдкими волосами, и только. У Нестроя Титус - это бедняк, едкий и активный герой-плебей. Образ Заломы (Рыжая Анна в водевиле) Нестрой сделал в некоторой степени трогатель-ным и также более активным, вывав тем самым сочувствие к ней.

"Талисман" - одна из самых совершенных комедий Нест-роя прежде всего потому, что здесь комическое действие теснейшим образом сливается с характерами героев: развитие действия выявляет эти характеры, в свою очередь, характеры являются двигателями дальнейшего действия. В центре его находятся метаморфозы с тремя париками, отношения Титуса с четырьмя женщинами. Каждый из моментов действия - этап на пути развития характера и карьеры Титуса, действие с а т и р и ч е с к и с о д е р ж а т е л ь н о, потому что в нем как рае и отражается та диалектика общественных противоречий, о которой шла речь выше. Любая острая фарсо-вая ситуация наполнена значительным смыслом, и тем самым Нестрой неизменно поднимается над неприятельным фран-

цуским водевилем, ныне совершенно забытым. В отличие от прочих его комедий, где действие сосредоточивалось вокруг двух-трех основных образов, а многие другие как характеры были разработаны слабо, напоминали статистов, являлись "голубыми героями", в "Талисмане" почти все персонажи очерчены необычайно рельефно, особенно женские образы, не часто удававшиеся Нестрову. Это, естественно, свидетельствует о глубокой продуманности сценического действия, органическом развитии его.

Постановка комедии имела шумный, исключительный успех. До 1860 года - года ухода Нестрова из театра - она была сыграна 112 раз. В рецензии 18 декабря 1840 года рецензент "Театральной газеты" отмечал колоритность комедии и сравнивал ее по жанровой сочности с картинами и гравюрами Хогарта, указывая, что "почти гранича с карикатурой", нестроевские зарисовки "поднимаются до поэтического значения"⁴. Однако в тот же день давний недруг Нестрова, либеральный журналист М.Г.Сафир поместил рецензию на комедию в своем "Юмористе", в которой, признавая достоинства пьесы, все же постарался принизить значение творчества художника, отрицая за ним право считаться австрийским драматургом. В его комедиях он отказывался видеть правдивые картины народной венской жизни. Сафир утверждал: "Комика Нестроя содержит определенную всеобщность, некую универсальность"⁵, он не "локальный комедиограф", а "комедиограф вообще"⁶. Журналист отлучал Нестроя от народного венского театра, потому что, как умеренный либерал, постоянно не принимал резко сатирической направленности комедий "венского Аристофана" и считал Нестроя "разрушителем" венской комедии. Но то, в чем упрекает Сафир драматурга, как раз является его достоинством. Именно дорогие сердцу Сафира предшественники Нестроя по комедии - А.Бойерле, А.Глейх, К.Майаль, и не поднимались выше местного австрийского уровня, были действительно мешанскими "локальными" драматургами, которых вполне устраивали меттерниховские порядки. В эпоху же Нестроя промышленная революция и нарастание демократической оппозиции против старой, отсталой Австрии и ее анахро-

нического режима, вылившееся, в конце концов, в революцию, в какой-то степени поднимали Австрию до уровня более развитых европейских держав, и творчество "австрийского Аристофана" начинало приобретать более всеобщее, "универсальное" значение, его комедии оказывались фактом европейского масштаба, не утрачивая в то же время особых австрийских черт, отражавших новый период в развитии страны.

Поэтому вызывает удивление, что современный чехословацкий литературовед П. Рейманн в своей содержательной статье к двухтомнику произведений Нестроя почему-то относит два таких шедевра драматурга, как "Талисман" и комедия "Он хочет позволить себе шутку", "к числу безобидных фарсов, служивших для развлечения публики"⁷

Социальный акцент пьесы, составляющий новаторский элемент Нестроя в разработке популярной и важной для литературы XIX века темы ускользает от внимания ряда буржуазных ученых. О. Базиль видит в "Талисмани" только "сатиру на авантюризм, заносчивость, снобизм"⁸ Ф. Маутнер⁹, считающий вслед за К. Краусом, что значение Нестроя - драматурга прежде всего заключается в остроумной речи его персонажей, по преимуществу анализирует языковое мастерство драматурга. Диссертация Л. Тенца¹⁰ посвящена обстоятельному сопоставлению комедии Нестроя и ее французского источника. Богатая по наблюдениям, она все же не сводит их к единому социально-историческому знаменателю и обращается исключительно в сфере эстетического подхода к комедии. Гораздо ближе к пониманию социального смысла "Талисмана" работа Х. Херлеса. Но и она сужает значение пьесы до "борьбы Нестроя с предрассудками"¹¹ и не пытается ее рассматривать в контексте европейского критического реализма и преломления его на австрийской почве.

Современная сценическая жизнь прекрасной комедии Нестроя, напротив, свидетельствует о том, что ее элободневное содержание не умерло, поэтому она и сегодня волнует зрителя. "Талисман" был с большим успехом поставлен в 1858 году в Берлине, в театре "Народная сцена", и Ф. Эрпенбек в рецензии, выразительно озаглавленной "Народная

пьеса, народная постановка", ценит произведение драматурга за то, что оно "социально-критическое"¹³. В ФРГ в 1966 году "Талисман" шел одновременно в театрах трех городов - Дармштадта, Франкфурта и Гейдельберга. В рецензии на эти спектакли Р. Михаэлис справедливо подчеркивал современное звучание этой старинной комедии: "То, что делает ее еще и сегодня свежей и боевой и поднимает ее над фарсом с переодеванием и сменой париков, это ее пульсирующая социальная и политическая энергия. Это просветительский театр в лучшем смысле слова..." И намекая на то, что борьба угнетенного бедняка за свои социальные права не утихает и в наши дни, а социальные предрассудки против "красной опасности" все еще живучи, рецензент продолжает: "Пьеса Нестроя не оставляет сомнения в том, что "рыжие предрассудки против рыжего цвета"¹⁴ не ослабевают с опытом истории. Таким образом, Нестрой сам предстает в этом произведении революционером под маской забавника, упрямым общественным критиком в парике..."¹⁵

Е. ВОЛКОВ

(Ивановский государственный университет)

У ИСТОКОВ НЕМЕЦКОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО РОМАНА
("Штехлин" Теодора Фонтане)

Отношение Теодора Фонтане (1819-1898) к дворянству было довольно сложным. Сторонник республики, участник революционных событий 1848 года, он в 50 - 60-е годы переходит на консервативные позиции, заявляя о симпатиях к имперству и монархии. Т. Фонтане, всегда горячо ратовавший за объединение страны, благожелательно встретил весть о провозглашении империи, однако его энтузиазм был недолгим. Эпоха гриндерства быстро развеяла иллюзии писателя, увидевшего, что и в объединенной Германии уделом масс остались непосильный труд и полуголодное существование.

Облик Германии в 70-80-е годы XIX века менялся буквально на глазах: после победы над Францией в 1871 году в страну хлынул золотой дождь в виде пятимиллиардной контрибуции. Эти деньги, добытые грабежом, послужили основой, на которой начала развиваться немецкая экономика и укрепляться могущество династий Круппов, Борзиггов, Тиссенов. В работе "Социализм г-на Бисмарка" Ф.Энгельс писал: "Разбрасываемые щедрой рукой правительством выскочек по империи, которая сама была выскочкой, миллиарды попали в руки крупных финансистов, поспеших извлечь из них выгоду на бирже"¹.

Т.Фонтане был свидетелем протекавшего на его глазах процесса разорения и оскудения немецкого дворянства. Он видел, что на историческую арену вышел рабочий класс, вооруженный передовой идеологией, имеющий конкретную программу борьбы. И хотя писатель был далек от социал-демократии и революционно-пролетарского мировоззрения, в одном из своих писем он констатировал: "Миллионы рабочих так же умны, образованны, столь же честны, как дворянство и буржуазия; более того, они во много раз превосходят их. Все эти люди вполне равны нам, и поэтому не нужно приводить им доказательства того, что "они ничего не стоят", и, подступая к ним с оружием в руках, тоже ничего не добьешься. Они представляют не только беспорядок и мятеж, они являются носителями идей, которые отчасти правомерны и которые нельзя убить или устранить из общества посредством тюрьм"². В этом же письме Фонтане говорит о том, что пролетарской идеологии господствующие классы ничего противопоставить не могут, в идейной борьбе дворянство и буржуазия проигрывают рабочему классу. В новых исторических условиях меняется оценка писателем дворянства. Фонтане видел его корыстолюбие и ограниченность и в ряде писем дал представителям этого сословия весьма скептическую оценку.

Германия 60-70-х годов была буквально опьянена победами над Данией, Австрией и Францией. В стране царил культ мундира, а "недавня сложившаяся в Пруссии военная система, ее реакционный дух и агрессивные традиции начали распространяться на всю страну"³. Немецкие милитаристы выдвинули

и методически проводили в жизнь лозунг: "армия - школа нации" и рассматривали агрессивные войны как "стальную купель", через которую должен пройти каждый подданный империи. Теодору Фонтане был ненавистен дух раболепия, низкопоклонства и верноподданничества, пропитавший военную и дворянскую среду. В одном из своих писем (11 июня 1879 г.) он с едкой насмешкой описывает ажиотаж на берлинских улицах в день рождения кайзера. В нем же Фонтане с гневом говорит о "внутренне нищенской позиции" так называемых "справедливых классов". Писатель задыхался в атмосфере всеобщей продажности и погони за наживой: "гнусный буржуазный дух проникает теперь в военную среду и сословие высших служащих. Положение, орден, титул, состояние, доступ в высшее общество - главное, все остальное - вадор"⁴. Даже столь почитаемое им бранденбургское сельское дворянство не вызывает у него былого энтузиазма. "Они слишком много воображают о себе, они ограничены и, ваятые в целом, весьма жалки", - с горечью констатирует он⁵.

70-е и 80-е годы XIX века в истории Германии - эпоха усиления экономического могущества буржуазии. Низкий торгашеский дух представителей этого сословия, их непомерное самодовольство и ограниченность вынуждали отвращение Фонтане уже в юные годы, и это чувство сохранилось у него до конца жизни. Буржуа раздражает его "своей ничтожностью и тем, что аппетиты его постоянно возрастают" "Глава буржуазного семейства заставляет нарисовать себя за тысячу талеров и требует, чтобы я считал эту магию творением Веласкеса. Хозяинка дома покупает кружевную мантилью и считает это событием"⁶, - с сарказмом пишет он дочери 18 апреля 1884 г.

В течение всей жизни сохранил Фонтане симпатии к известной части поместного дворянства, ибо полагал, что основные качества его - "естественность и честность"⁷. Он не раз заявлял о том, что бранденбургские юнкеры и сельские пасторы остаются его "тихой любовью"⁸. Сознавая историческую обреченность дворянского сословия, писатель в ряде своих произведений отразил необратимый процесс разорения и деградации дворянских родов ("Пути-перепутья",

"Поггенпуль"). Однако в них - и особенно в последнем романе "Штехлин" (1898) - отчетливо сказались его симпатии к внкерству. Характерно, что в последнем произведении Фонтане сделал попытку "противопоставить дворянство, каким оно у нас должно бы быть и какое оно есть". Его не могло не привлечь презрительное отношение некоторой части старинного дворянства к выскочкам-буржуа и к тому духу стяжательства, которым была пропитана атмосфера Германии в последнюю треть XIX века. Писатель понимал, что в условиях империи внкерство превратилось в тормоз общественного прогресса, и это вызвало у него реактивно отрицательную реакцию: "Моя ненависть против всего, что задерживает наступление новой эпохи, постоянно растет, и возможность, даже вероятность того, что победе нового должна предшествовать ужасная битва, не может меня удержать желать победы нового"⁹

Презрительным становится отношение Фонтане к офицерской касте, этой верной опоре монархического режима в Германии. "В Пруссии имеется шесть идолов, - иронизирует он, главным идиолом, Витцлипутцли прусского культа является лейтенант, офицер запаса"¹⁰. Писатель был свидетелем процесса милитаризации страны, сопровождавшегося подавлением малейших намеков на оппозицию и удушением последних остатков демократии и свободы. Его тревогу вызвало усиление шовинистической пропаганды, проповедь превосходства немецкой нации над остальными, воспитание молодежи в милитаристском и националистическом духе.

Более резкими и уничтожающими становятся в 80-90-е годы XIX века суждения писателя о церкви и религии. Т.Фонтане всегда считал церковь и ее служителей верными пособниками угнетателей: "Массы держались в повиновении лишь страхом или религией, армейскими полками или легионами святош..."¹¹, - заявляет он в письме жене 3 июня 1878 года и в нем же называет светские и духовные власти "двумя великими мировыми профосами". Писатель понимал, что церковь призвана освящать эксплуатацию и угнетение народа, и в этом неправом деле она никак не может обойтись без лжи.

"Чем старше я становлюсь, тем более чуждым становится мне святое учение и в первую очередь его представители. Сброд, сброд и еще раз сброд"¹². Весьма скептически относился Фонтане и к буржуазии. В 80-е и 90-е годы XIX века Германия становится типично империалистическим государством с высокой степенью концентрации производства. Говоря об этом в своей работе "Империализм как высшая стадия капитализма", В.И. Ленин отмечал, что в Германии "десятки тысяч крупных предприятий все, миллион мелких, — ничто. Денежный капитал и банки. делают этот перевес горстки крупнейших предпринимателей еще более подавляющим и притом в самом буквальном значении слова, т. е. миллион мелких, средних и даже часть крупных хозяев оказываются на деле в полном порабощении у нескольких сотен миллионеров-финансистов"¹³. Немецкая финансовая буржуазия, захватив ключевые позиции в экономике, определяла внутреннюю и внешнюю политику страны. И если Фонтане иногда и склонен был любоваться такими личностями, как Борнагг, то низкий дух торгашества, самодовольство и ограниченность буржуа вызвали ненависть и презрение. "Определяющим теперь является буржуазный дух, с горечью констатирует он в письме дочери 25 августа 1891 г. — Ненавижу все буржуазное с такой страстью, как если бы я был завзятым социал-демократом"¹⁴.

В 90-е годы XIX века Т. Фонтане пришел к пониманию того, что дворянство и духовенство изжили себя, дни этих сословий сочтены. Он видел, что на смену дворянству пришла буржуазия, постепенно захватывшая в свои руки экономические основы и открывая этим путь к политической власти.

Зная необходимость капиталистического пути развития Германии, писатель не стал апологетом буржуазии, напротив этот класс общества вызвал в нем наибольшую неприязнь и антипатию.

Отрицательным было его отношение к правящей верхушке, ко всему государственному аппарату, прираванному держать в повиновении массы. "Все, что теперь у нас наверху. безгранично мне противно: это эгоистичное, корыстолюбивое дворянство, это изолгавшееся или тупое духовенство, этот вечный офицер запаса, это отвратительное низкопокл-

лонство"¹⁵, — пишет он Г.Фридлендеру 2 ноября 1896 г. Эти мысли с наибольшей полнотой отразились в лучшем его романе "Эффи Брист" (1894), явившемся одним из высших достижений немецкого критического реализма второй половины XIX века. Это произведение явилось закономерным завершением духовной эволюции Фонтане, пришедшего в 90-е годы к четкому сознанию того, что будущее принадлежит простым труженикам. По его мнению, "безумное заблуждение полагать, будто дворянство и есть страна"¹⁶. Весь ход общественного развития, возрастающая роль рабочего класса в освободительной борьбе приводят Фонтане к неоспоримому выводу: "Человечество начинается не с барона, а ниже, в четвертом сословии, три остальные нужно похоронить"¹⁷. Эта мысль проходит через переписку Фонтане в 90-е годы и в наиболее концентрированном виде выражена в письме к Джеймсу Моррису от 22 февраля 1896 г.: "Буржуа отвратителен, а дворянство и духовенство устарели и твердят одно и то же. Новый, лучший мир начинается с четвертого сословия. То, что рабочие говорят, пишут, фактически уже определило думы, речи, писания старых правящих классов, и все у них гораздо естественнее, правдивее, все более жизненно. Они, рабочие, берутся за все по-новому, не только стремятся к новым целям, но и идут новыми путями"¹⁸. Это не случайное высказывание писателя. После падения Парижской Коммуны центр европейского рабочего движения переместился из Франции в Германию, и рабочее движение этой страны во второй половине XIX века добилось серьезных успехов. Независимо на репрессии и преследования, пролетариат Германии боролся за свои права, хотя власти неоднократно пытались задуть социал-демократическую партию при помощи так называемых "чрезвычайных законов". Решительное возражение Т.Фонтане внавал проект закона против Германской социал-демократической партии, внесенный в декабре 1894 года в рейхстаг и предполагавший столь жесткие меры против социал-демократической агитации, что с критикой его выступили даже люди, весьма далекие от политики. В письме от 27 февраля 1895 г. Фонтане, давая оценку закону, заявил:

"Идея, что народ "поэтов и мыслителей", народ Лытера, Лес-синга и Шиллера хотят осчастливить такой глупостью, есть стыд и позор перед Европой, даже перед Китаем"¹⁹

В 90-е годы писатель окончательно пришел к той мысли, что будущее принадлежит пролетариату, однако, не в пример многим своим современникам, он не говорил в связи с этим о грядущей "гибели культуры", о "воцарении хаоса". По утверждению советского литературоведа И. М. Фрадкина, "такое сознание свидетельствовало... о столь высоком уровне политического мышления, какого, пожалуй, никто из представителей реализма XIX века не достигал"²⁰. "Одной из величайших побед реализма" Т. Фонтане, по мысли критика из ГДР Пауля Рилль, является то, что он "был принужден идти против своих собственных консервативно-прусских симпатий, то, что он видел неизбежность падения своего с ироническими оговорками любимого бранденбургского дворянства и описывал прусские порядки как косную условность, не заслуживающей лучшей участи, и то, что он видел способности, душевное величие и будущее в тех людях, от которых официальное общество Германской империи высокомерно и с возмущением отворачивалось"²¹.

ж ж ж

Приступая к работе над "Штехлин", Фонтане видел главную цель в том, чтобы написать роман политический²², т. е. создать произведение, в котором отразились бы важнейшие социальные, моральные, религиозные проблемы конца века. Разрешая прежде всего эту задачу, писатель не ставил своей целью разработать острый захватывающий сюжет, дать захватывающую интригу. "В конце повествования умирает старик и происходит свадьба двух молодых людей - это приблизительно то и все, что свершается на пятистах страницах"²³, - сообщил он летом 1897 г. А. Гофману. Здесь же писатель заметил, что в произведении отсутствует завязка, развязка, нет неожиданностей в развитии действия. Это обусловлено не природой жанра политического романа, а особенностями материала и своеобразием социальной среды, изображенной в нем.

"Штехлин" – роман о дворянстве, и этим определяется его специфика. Отсутствие динамичного сюжета, эволюционирующих характеров является правдивым отражением реально существующих форм жизни. "Штехлин", как и все предшествующие произведения писателя 80–90-х годов, убедительное опровержение легенды о политически индифферентном старом Фонтане, со снисходительной улыбкой взирающем на суету жизни и далеко от ошелоченной идеологической и классовой борьбы, которая разгоралась в Германии на рубеже XIX–XX веков. В романе затронуты важнейшие политические проблемы последнего десятилетия XIX века: борьба партий, усиление влияния социал-демократии на общественную жизнь страны, попытки клерикалов взять под свой контроль растущее рабочее движение и направить его по удобному правящим классам руслу.

Лейтмотивом романа становится легенда об озере Штехлин, сложившаяся в далеком прошлом, когда на его берегах жили венды. Озеро, затерянное среди глухих лесов и песков Бранденбурга, обладает удивительной способностью чутко реагировать на все происходящее в далеком мире, будь то землетрясение в Лиссабоне, извержение вулкана на Яве или в Исландии. И когда происходит где-то нечто грандиозное, оно, до этого тихое и спокойное, приходит в грозное волнение, вадымается могучий водяной вал и из недр его вадывает ввысь красный петух. Это поэтическое сказание в символической форме показывает глубокую внутреннюю взаимосвязь, существующую не только в природе, но и в обществе. Затерянный в глуши Бранденбурга уголок – поместье Штехлин и его обитатели – сотнями нитей связываются с "большим миром", живут теми же интересами, что и он, и подчиняются его законам.

Противоречие между старым и новым – пружина, которая движет событиями романа, определяет расстановку персонажей и поляризует противоборствующие силы. Квинтэссенция этого представления Фонтане о борьбе нарождающегося с отжившим свой век дана в 29-й главе романа (разговор Мелуинны с пастором Лоренценем). Вспоминая об озере Штехлин, героиня

ня говорит о том, что никогда "не нужно забывать о великой взаимосвязи всех вещей" Принимая существующее, следует уважать то, что лишь находится в процессе становления, ибо и оно со временем станет реальной действительностью. "Жить мы должны для нового... Отгородиться от всего - значит живо замуровать себя, а это верная смерть" (VIII, 286)²⁴. Герои рассуждают о том, что люди 90-х годов, и прежде всего молодежь, не удовлетворены старыми порядками, предопределявшими судьбу человека его происхождением. Современная жизнь дает большие возможности для применения способностей человека, а это, в свою очередь, содействует разрушению казавшихся прежде неодолимыми социальных барьеров. Представители старого мира всеми силами защищают традиционное, устоявшееся, сдерживающее общественный прогресс. Лоренцен говорит об относительности понятия "новое" и, в частности, иронизирует над тем, что все прусское ("новое") пытаются выдать за высшую форму культуры. Его устами Фонтане еще раз выразил свое отвращение к шовинизму и национализму, культивировавшемуся в Германии в конце XIX века. В ряде писем он осмелел "высокоградусный боруссизм", а обращаясь 6 июня 1897 г. к В.Герцу, назвал комплекс идей прусского милитаризма и шовинизма "нижней формой культуры"²⁵.

Основу конфликта романа составляет противоборство старого и нового. Дубслав фон Штехлин, дворянин и землевладелец, наделенный писателем лучшими человеческими качествами, под давлением своих братьев по классу - они видят в нем образцового инкера - выставляет свой кандидатуру на предстоящих выборах от консервативной партии. Хотя Дубслав иронизирует над дворянством, над самим собой - политиком, он все же соглашается, заранее предвидя, что потерпит поражение от социал-демократа Торгелова. Фон Штехлин понимает, что выборы - смотр и испытание сил нового (социал-демократия) и старого (дворянство), что в этой борьбе победа будет на стороне сил прогресса. Отношение ряда героев (Дубслав фон Штехлин, Лоренцен, Мелузина) к новому, их надежда на скорое наступление лучших времен - в определенной степени отражение чувств и дум самого Фон-

тане, нашедших выражение во многих его письмах.

Тщетно протестует против нового Гундерман, заявляя о том, что любая реформа, любое нововведение – это "вода на мельницу социал-демократии". Дубслав фон Штехлин, сознавая утопичность своих планов и иронизируя над ними, предлагает вернуться к полунатуральному хозяйству, когда каждый, не слишком умствуя, будет работать на своем участке земли. Характерно, что "старое" не выступает в романе как единая и монолитная сила, дружно противостоящая натиску "нового". Внутри "старого" существует ясное и недвусмысленное размежевание во всех областях, будь то политика, религия, искусство или сфера чисто семейных отношений (противоположность между фон Штехлином, его сестрой Адельгейдой и средой окрестных дворян).

Многообразны и формы "нового", о котором говорится в романе – это и социал-демократия, и религиозные течения, и научно-технические достижения, и, наконец, дворянская молодежь, мыслящая иными категориями, чем старшее поколение. Хотя писатель в 90-е годы XIX века пришел к пониманию исторической роли рабочего класса, тем не менее, его представители не стали в "Штехлине" символом грядущего. Социал-демократ Торгелов, одержавший на выборах победу над фон Штехлином, остался "внесценическим" персонажем. В этом, несомненно, слабость произведения.

Герои сознают несовершенство существующего строя. Пастор Лоренцен решительно осуждает общество, базирующееся на "принципе "я" (УШ, 167), имея в виду эгоизм его представителей, живущих лишь для удовлетворения собственных потребностей. Всеобщая погоня за личной удачей разобщает людей, делает их врагами, вместо известной библейской заповеди в моде теперь новая: "невалюби ближнего своего". Носителей духа своекорыстия и безграничного эгоизма герои романа видят в буржуа. Отношение почти всех персонажей к нему резко отрицательное, и это неприятие ханжеской морали, презрительное отношение к делаческому образу мыслей становится у Фонтане исходным пунктом создания возбуждающих симпатию образов дворян. Они привлекательны уже хотя бы потому, что не приемлют убогого прагматизма, столь

характерного для представителей буржуазии. Лоренцен, говоря об одном из нуворишей, получившем дворянский титул, определяет его истинный облик точно и резко: "Гундерман - это буржуа и парвеню, иными словами, самое скверное, чем может быть человек" (УШ, 186). Герои иронизируют над невероятным апломбом и самолюбием представителей этого сословия. Лоренцен, имея в виду буржуазную мораль, которая за пышными фразами скрывает холодную расчетливость, несколькими словами определяет подлинную сущность мировоззрения представителей этого сословия: "они говорят о Христе, а думают о ситце" (УШ, 239) - парафраз, известного выражения Фонтане из его письма сыну от 9 мая 1868 г., где он отмечает фразерство, лживость, жестокосердие буржуа, который "говорит о Шиллере, а думает о Герасоне"²⁶

Устами Дубслава фон Штехлина автор выразил свое ироническое отношение к широко насаждавшемуся в Германии культу кайзера, к пресловутым "голубым василькам", ставшим своего рода его символом. Он с насмешливым презрением относился к подобному, тщательно организованному "энтузиазму", о чем свидетельствует не только "Штехлин", но и некоторые его письма (в частности, к жене от 11 июня 1879 г.). В романе подвергнута критике монархическая государственная система Германии, сохранившая целый ряд институтов феодализма. В нем говорится, в частности, о системе воспитания и образования, призванной готовить образцовых верноподданных, с малолетства приученных к беспрекословному повиновению. Фон Рекс вспоминает ставшее крылатым "неумное выражение": "прусский школьный учитель победил австрийцев" (УШ, 56), вошедшее в обиход с легкой руки публициста Оскара Пешеля и призванное доказать преимущества прусской школьной системы. Дубслав фон Штехлин, видя вопиющие изъяны и несовершенство прусской школы, основанной на муштре и зубрежке, считает прусское учительство своего рода корпусом фельдфебелей, призванных душить любое проявление свободомыслия и любознательности. Он с горечью констатирует, что прогресс в науке, огромные изменения в политической жизни не затрагивают школу, которая по-прежнему остается своеобразным питомником, где выращивают послушных рабов. Фонтане подчеркивает, что старея дворянские

идеалы, священные для старшего поколения, потеряли всякую притягательность для молодых.

Ни один из героев этого романа не оспаривает того очевидного факта, что дворянство теряет свои былые позиции. Шако говорит о том, что давно минули те времена, когда дворяне задавали тон в армии (УШ, 22). В беседе с Мелузиной (гл. 29) Лоренцен с горечью отмечает, что представители старых знатных семей живут в пагубном заблуждении, веря в свою значимость и думая, что без них никак нельзя обойтись, тогда как на самом деле "они уже больше не колонны, несущие свод, они всего лишь поросшая мхом старая черепичная крыша, которая хотя еще гнетет и давит, но не может защитить от непогоды" (УШ, 291). Пастор пророчески говорит о том, что их эпоха отмечена печатью "демократического мировоззрения": "наступает новое время! Я верю: оно будет лучше и более счастливым. Но если оно даже и не будет счастливым, то по меньшей мере, это будет эпоха с большим количеством озона в воздухе, пора, в которую нам будет легче дышаться. А чем свободнее дышишь, тем дольше живешь" (УШ, 291).

Герои "Поггенпулов" были всего лишь пассивными объектами необратимого исторического процесса деградации дворянства, но они равным счетом ничего не знали о нем и не понимали его закономерностей. Они ощущали на себе одно из следствий этого процесса — собственную нищету, однако она воспринималась ими скорее как результат сцепления целого ряда несчастных случайностей, постигших семью Поггенпулов, но не как единичный факт проявления всеобщей закономерности. Герои "Штехлина" мыслят иначе. В диалогах персонажей затронута проблема дворянства в европейском масштабе. Лоренцен, Дубслав, фон Штехлин, граф Барби вспоминают о "славном прошлом" многих старинных родов Бранденбурга (фон Марвиц, Блюхер, Дерффлинг, Врангель), совершают экскурс в историю английского дворянства.

Автор далек от радикальных выводов, и если активное неприятие им мира буржуазии вылилось в едкий сарказм и беспощадную иронию (в "Штехлине", но особенно в "Госпоже Лении Трайбель"), то его отношение к дворянству далеко не

однолинейно. В противопоставлении дворянина, "каким он должен быть" (Дубслава фон Штехлина), косной среде инквизиции, дворянам, "каковы они есть", скрыта крайне отрицательная оценка писателем состояния сословия, которому он симпатизировал. Автор не создал широкой галереи образов поместных дворян, не дал подробных характеристик: отношение и автора, и его alter ego - Дубслава фон Штехлина к ним резко отрицательное. На более продолжительное время они являются в сцене выборов, и введение автором в действие романа представителей поместного дворянства именно в этот момент сделано не без умысла. Выборы - это не только борьба за определенного кандидата, это измерение соотношения сил. Однако поражение Дубслава фон Бееццы, фон Гундерманн, фон Пееренбомм, фон Краатцц воспринимает не только равнодушно, но и с некоторой долей злорадства. Фонтане с сарказмом приводит своего рода коллективное резюме партии, потерпевшей поражение: "Победа - хорошо, но приличный обед еще лучше" (VIII, 202). Банальны и плоски суждения собравшихся помещиков о социал-демократах и прогрессе. Убог и примитивен внутренний мир этих людей, ничтожны их интересы. В "Штехлине" отрицательная характеристика сельского инквизиции столь же резка, как и в "Эффи Брист"

Сочувственное отношение автора и главного героя Дубслава фон Штехлина к рабочим несомненно, угнетенное положение их отмечено, безусловно, правильно: "Пролетарии. нужны были лишь для того, чтобы таскать для других каштаны из огня" (VIII, 262). Однако Фонтане отметил подъем рабочего класса на борьбу за свои права, и герой романа, симпатии к которому со стороны автора очевидны, терпит поражение от кандидата социал-демократов. Это констатация реального факта серьезных успехов партии пролетариата Германии в 90-е годы XIX века. Кандидат социал-демократов Торгелов не является персонажем романа - о нем лишь говорят другие герои, и хотя Дубслав (разговор с доктором Мошелесом) заявляет о личной антипатии к нему, он, тем не менее, выражает свое уважение той партии, чьи интересы представляет Торгелов.

В "Штехлине" дается краткая характеристика некото-

рых политических партий и методов их борьбы. В частности, говорится о демагогических методах христианско-социалистической партии, основанной в 1878 году Адольфом Штёкером, которая главную свою задачу видела в борьбе с крепнувшей социал-демократией. Упоминают герои о Германской партии прогресса, имевшей старые либеральные традиции, представлявшей интересы мелкой буржуазии, средних предпринимателей и части интеллигенции. Однако важнейшие политические события, равно как и борьба политических партий, показаны лишь опосредствованно, они не являются объектом прямого изображения и не оказывают почти никакого воздействия на судьбу персонажей.

Значительное место в романе занимают вопросы религии. Пожалуй, ни в одном другом произведении Фонтане герои не обращаются столь часто к Библии и не цитируют так много из нее. Отношение писателя к официальной церкви и ее служителям было отрицательным. Многочисленные письма свидетельствуют о его антипатии к представителям духовенства, а церковь он считал одним из институтов, призванных держать в повиновении народные массы²⁷. Особое отвращение вызвало у него лицемерие этой категории людей, призванных "врачевать" души людей, но смотревших на свое дело или как на докучливую обязанность, или как на благодатную почву для успешной карьеры в министерстве культов (характерен в этом отношении образ ассессора фон Рекса).

Подобно тому, как Дубслав фон Штехлин представлен в романе образцом настоящего дворянина, идеальным пастырем и наставником прихожан изображен пастор Лоренцен. Рассматривая проблему духовенства, Фонтане противопоставляет служителя церкви, каким он должен быть, такому, каков он есть. Герои романа спорят о месте и роли духовенства в обществе, о политике государства по отношению к церкви, о попытке Бисмарка разрешить религиозные проблемы. Конечный вывод неутешителен: служители церкви, идя в ногу с веком, занимаются сомнительными гешефтами политического характера или же впадают в жалкое существование, недалеко уйдя в моральном и умственном отношении от своей паствы.

Деградация привилегированных сословий Германии - за-

кономерное следствие неудержимого технического прогресса и капитализации экономики Германии. Прогресс — один из "внесценических" персонажей этой книги. Неподдалеку от старинного поместья вырастает и непрерывно расширяется стекольный завод, поставляющий оборудование для бурно развивающейся химической промышленности Германии. Дубслав фон Штехлин, зная милитаристские устремления заправил империи, произносит пророческие слова о грядущем "великом поджоге всего мира" (УШ, 73). Фонтане был одним из тех европейских писателей, которые поняли, что при капитализме достижения науки и техники используются не во имя блага человечества, а во вред ему. Величайшие завоевания ума и гения поставлены на службу денежному мешку, они — одно из орудий своекорыстной империалистической политики.

Фонтане не мог не видеть растущей напряженности отношений между Германией и остальными европейскими странами, в частности, Россией. Итогом раздумий об исторических путях и судьбах России и Германии явились мысли, высказанные главным героем его последнего романа, Дубславом фон Штехлином. По вопросу об отношении к России он выступает решительным сторонником Бисмарка, ратовавшего в интересах Junkerства и буржуазии за установление прочного союза между Германией и Россией и много сделавшего в этом направлении (договор 1887 г.). Дубслав болезненно воспринимает ухудшение германо-русских отношений, начавшееся после отставки Бисмарка. В разговоре с молодежью — Вольдемаром, Рексом и Шако он с восторгом вспоминает о славном прошлом обеих стран, о совместной борьбе Пруссии и России против Наполеона: "Тринадцатый год, когда мы шли вместе с русскими, рядом друг с другом и в походе, и на биваке, в счастье и в горе — это было великое время" (УШ, 48). Разумеется, Дубслав фон Штехлин оценивает эти связи как истинный прусский Junker, с восторгом отзываясь о Священном союзе, Николае I, однако общая "русо-фильская" тенденция романа несомненна.

Английские реминисценции, ассоциации, воспоминания довольно часто встречаются в произведениях Фонтане. Тема Англии, как и тема России, органически вошла в художествен-

ную ткань романа. Связи героев с Англией (граф Барби, его дочери, Вольдемар фон Штехлин) воспринимаются как автобиографические реминисценции самого Фонтане²⁸. Диалоги, написанные в свойственной ему манере остроумной беседы, в значительной мере основаны на очерках об Англии - "Лето в Лондоне", главах из книги мемуаров "От двадцати до тридцати", где рассказывается о первой его поездке на Британские острова, а также на его корреспонденциях, отправленных из Лондона в прусские газеты.

В отношении тематическом (проблема дворянства, религии, борьба старого и нового) "Штехлин" продолжил и отчасти завершил разрешение того круга вопросов, которыми романист занимался на протяжении 80-90-х годов XIX века. Тема упадка дворянства нашла окончательное и наиболее яркое выражение в творчестве Фонтане ("глава "Дворянство" в истории немецкой литературы на нем завершается..."²⁹), а критическое отношение к этому соловию превратилось у писателей XX века - Т. Манна, Г. Манна, Г. Гессе, Б. Брехта, А. Зегерс, Г. Фаллады - в критику всего общества в целом.

Многие вопросы Фонтане затрагивал уже раньше, в своих письмах, и ряд высказываний героев романа, касающихся насущных проблем современности, почти дословно повторяет отдельные места из его переписки. В романе "Штехлин" воедино собрана та россыпь афоризмов, сентенций, мыслей, наблюдений, которая служит драгоценным украшением собрания его писем, каждое из которых является своеобразной литературно-философской миниатюрой. Все произведение в целом представляет собой цепь блестяще написанных диалогов на темы политики, религии, философии, морали и искусства, в которых героями высказываются самые различные и большей частью противоположные точки зрения.

Роман "Штехлин" в печати и работах литературоведов получил довольно противоречивые оценки. Многие рецензенты увидели в нем всего лишь картину быта и нравов старобранденбургского дворянства. Именно в этом плане оценил его Артур Элоэссер³¹ и, имея в виду форму произведения, утверждал, что оно не является романом в полном смысле слова.

Некоторые немецкие критики полагали, что последний роман Фонтане отмечен печатью упадка творческих сил его автора. Решительное несогласие с этой точкой зрения выражено в статьях русских критиков, опубликованных в журналах "Вестник Европы" и "Русская мысль". В них, в частности, говорилось: "роман представляет собой скорее живо написанную летопись с художественными, совершенно живыми характерами и типами"³¹; в произведении "не заметно никаких проявлений старческой слабости"³².

Пауль Манн³³ и Фриц Маутнер³⁴ рассматривали "Штехлин" как своего рода завещание писателя, как произведение, в котором Фонтане пытался разрешить проблемы, занимавшие его в течение всей жизни. Маутнер отмечал наличие в романе символики (мотив, связанный с озером Штехлин), указывал на философский характер произведения.

Невысокую оценку роману дал Зандрей³⁵. Он считал, в частности, что мир образов "Штехлина" остался безжизненным и даже диалог, являвшийся до этого испытаннейшим средством эпического искусства Фонтане, вместо того, чтобы остаться всего лишь инструментом, одним из средств характеристики персонажей, обретает слишком большое значение, становится самоцелью. К. Зандрей, несомненно, правильно указал на серьезные просчеты в технике романа, на некоторый схематизм персонажей и растянутость диалогов. Однако критик не увидел специфики и своеобразия этого произведения, прошел мимо его философской и политической стороны. Эта же ошибка допущена Генрихом Шпиро в работе, посвященной творчеству Фонтане. По его мнению, это не политический роман, а всего лишь произведение о Бранденбурге, немногим отличающееся от опусов в манере "Heimatkunst"³⁶.

Против подобного упрощенного подхода к роману "Штехлин" решительно возразил Томас Манн, расценивший его как произведение, выходящее за рамки буржуазного реализма. Особое восхищение замечательного немецкого писателя вызвало мастерство диалога. Касаясь упреков относительно надуманности проблематики и некоторых ситуаций, Т. Манн указывал на обилие реалистических, жизненных коллизий, особо отмечая, в частности, сцену болезни и смерти Дубслава, потрясавшие, по его мнению, достоверностью и силой изображения³⁷.

Элиус Петерсен, анализируя последний роман Фонтане, считал автора консерватором и, совершенно игнорируя объективный смысл произведения, утверждал, что писатель провёл следующую мысль: "Старая Пруссия с королем во главе и армией была все же более ценна, чем новая". Он считал, что ни о каком противоречии между дворянством, каково оно есть и каким оно должно быть, в романе нет и речи: "Реалисту Фонтане существующее важнее, чем становящееся. Он мог изобразить дворянство лишь таким, каково оно есть, и такое, каково оно есть, прекрасно и должно таким остаться"³⁸.

Правильную оценку получило произведение в трудах литературоведов ГДР, в частности, в работах известного исследователя творчества Фонтане Г.Г.Ройтера. Исходным пунктом анализа у Ройтера является определение этого произведения как "политического романа", в котором писатель поставил и сделал попытку разрешить насущные проблемы своего времени. Ройтер определяет основную мысль романа как идею развития от старого к новому, подвергая обстоятельному рассмотрению сложную художественно-политическую диалектику романа. Отмечая отсутствие действия, исследователь объясняет это тем, что "на его месте выступает "идея", тема. Точнее: тема и есть действие"³⁹.

Обратившись в "Штехлине" к серьезным и актуальным этическим, философским и политическим проблемам, Т.Фонтане заглянул в завтрашний день немецкой литературы, не сумевшей во второй половине XIX века подняться до мирового уровня. В "Штехлине" старый писатель преодолевает узость видения, ограниченность, провинциализм, характерные для немецкой литературы последней трети XIX века, подготовляя почву для бурного расцвета философского, политического романа Томаса Манна, Лиона Фейхтвангера, Германа Гессе.

Л. ТЯГАНОВ

(Ивановский государственный университет)

НЕИЗВЕСТНАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА Н.Н. АСЕЕВА

Вероятно, когда-нибудь будет написана специальная работа об Асееве — критике и теории литературы. Пристрастие к филологии — неотъемлемая черта творчества поэта, без учета которой нельзя в достаточной мере глубоко истолковать существеннейшие особенности его поэзии. В этом плане есть нечто общее между Асеевым и Брюсовым, и совсем не случайны взаимные симпатии этих поэтов¹.

Многое из наблюдений автора книг "Работа над стихом", "Дневник поэта", "Зачем и кому нужна поэзия" стало достоянием науки о литературе. В научный обиход вошли размышления Асеева о диалектичности поэтического образа, наблюдения над ролью звукового повтора, высказывания о различии поэзии и прозы. Интересны и конкретные оценки, данные Асеевым тем или иным литературным явлениям и, в первую очередь, творчеству В. Маяковского.

И все-таки в своих работах о поэзии Асеев оставался поэтом. В его теоретико-литературных статьях и книгах всегда ощутима первооснова — личная заинтересованность в сегодняшней судьбе поэзии. Отсюда и открытая полемичность, спорность многих положений поэта, отсюда и частое превращение темы возможной статьи в тему поэтическую.

Лишнее доказательство этому — неопубликованная поэма Асеева "Поэтическая панорама"², над которой поэт работал

в начале 60-х годов. Смерть не дала возможности Асееву довести работу до конца. Сохранился черновой вариант произведения, который, будь поэт жив, вероятно, претерпел бы значительные изменения: наверное, исчезли бы длинноты, излишняя иллюстративность, пришли бы в текст другие слова, наиболее точные, обязательные и т.п. Но и в черновом виде одна из последних асеевских вещей представляется произведением весьма любопытным, дополняющим представление о замечательном советском поэте.

Замысел "Поэтической панорамы" уникален. Асеев попытался дать хронику развития русской поэзии с древнейших времен до 60-х годов нашего столетия. Автор выделяет существеннейшие, на его взгляд, стороны той или иной эпохи, подчеркивая при этом единство стремления подлинных художников к "вольному слову", когда бы они ни жили, и в то же время говоря о неповторимости каждого из них.

Первая глава поэмы "Ретроспективный взгляд" посвящена, в основном, народному творчеству, ставшему предпоследней появлением великой русской поэзии XIX века. Асеев пытается найти здесь поэтическую форму своих представлений о народной поэзии, народном стихе, которые в то же время становились темой его теоретических выступлений. Так, например, в одном из писем Д.С.Лихачеву, датированном 19 октября 1961 г., поэт пишет об удивительном умении создателя "Слова о полку Игореве" "нарушать движение слова вместе с наплывом радости или горечи, печали или гнева". Далее автор письма говорит о перспективности этого свойства древнерусского стиха: "Пушкин и Лермонтов, Баратынский и Шеншин, в большей или меньшей степени, и понимали и владели этим даром. Что же это за стих? Стих не ритмический, не размерно повторный, а стих, зависящий от волнованности автора создававшими произведением. Это и есть стих, "дышащий" весельем и гневом, удаьем или унынием"³. Безусловно, есть прямая связь между этим высказыванием и первой главой поэмы.

Суммарная оценка поэзии XIX века, содержащаяся в "Ретроспективном взгляде", — еще одно лишнее доказательство, как далеко ушел поэт от своих ранних лефовских пред-

рассудков, диктовавших ему когда-то нигилистическое отношение к классической литературе. В этой главе (текст ее наиболее выверен поэтом) угадывается рука опытного мастера, остающегося верным своему стилю и не уставшему искать. Большая концентрированность смысла достигается здесь за счет поэтической афористичности, интонации раздумья, столь характерных для позднего Асеева. Асеевский почерк угадывается и в излюбленной поэтом "крылатости соавучий". Приведем эту главу без сокращений:

Сказано было вначале Слово!
И слово к богу летело ввысь;
потом возвращалось на землю снова
и превращалось в земную мысль.

Стих был вначале целебным, учебным,
укрепляющим память и ум;
потом стал хвалебным, родствен молебнам,
нравоучителен и угрюм.

Стих при дворе начинался с виршей,
наборщик с титулов его набирал;
изустный же стих собирался киршей
Даниловым - сосланным на Урал.

Стих при дворе был приятным, полезным -
чувств верноподданных сладкий плод,
а на Урале - стих был хелебным,
пламенным от огневых работ.

Там - топчась - а не в строфах стройных,
стих гремел, гоготал, ревел
про боярских детей, разбойник,
про лукавство монашеских дел.

Там трепетало живое слово
не лампадка у икон,
стих там был - кумача обнова, -
не из немецко-польских сунов.

Там Пугачу отливались пушки...
Ни перед кем не сгибался дугой
стих, о котором задумал Пушкин,
как о прелести речи нагой!

Всю почувявшее поколение
вольное слово хотело писать
по озарению вдохновения,
а не под царскую дудку плясать.

Пушкин, Державин, Баратынский,
Тютчев, Янков, Некрасов, Фет...
Над Россией рождался искристый
молодой стихотворный рассвет.

Далее (глава "Утро вечера мудренее") Асеев обращается к панорамному изображению поэзии начала XX века. Эта

часть заставляет вспомнить хроникальные места поэмы "Маяковский начинается". Как и в ней, Асеев создает страшный в своей духовной опустошенности облик буржуазного мещанина:

Золота отпускалось немало
На обложки и гонимый;
Но поэзию заменяла
"Гая ла тройка", да блинный угар.

И этой косяк мещанства, выступавшей в самом разном обличи, автор противопоставляет поэта, в котором угадывается образ молодого Маяковского. Он предстает в открыто романтическом ореоле, навеянном ранним творчеством автора "Облака в штанах":

Вспошлились богоискатели,
Вавили злобно: "Грядущий хам!"
Но напрасно вистрелы тратили,
То был не хам, а грядущий Сам.
Сам земли своей полный хозяин,
с кем с рожденья дружила заря...
Пальцем лишь шевельнул он, грозя им,
И укатили они за моря.

Центральные главы поэмы ("В революцию", "Памяти Блока", "А в Москве продолжались работы") рассказывают о развитии поэзии в начале революции и в 20-е годы. Поэт здесь словно захотел пережить то замечательное время, когда революция "сбила оковы не только с политических каторжан, но освободила от оков фантазию, душевный порыв, заветную мысль, надежды молодости"⁴. Однако пора творческой зрелости советской поэзии увидена теперь Асеевым под углом мудрого историка.

Известно, что поэт встретил революцию на Дальнем Востоке. Для того, чтобы асеевская поэзия стала по-настоящему новой, поэту пришлось пройти нелегкую дорогу поисков и сомнений. В частности, ему необходимо было преодолеть влияние эстетского кружка "Балаганчик", существовавшего во Владивостоке в первые годы революции.

Асеев, создавая "Поэтическую панораму", обращается не к частным фактам своей биографии — его творческому воплощению предстает другой город, другие поэты:

Смольный пылал маяком всероссийским;
Гоголем непреважденно воспет,
Простирался прямым и росистым
Белой ночью светлейший проспект.

Далее поэма Асеева разбивается на ряд миниатюрных лирико-публицистических портретов наиболее известных поэтов 20-х годов: В. Брюсова, С. Есенина, А. Барова, И. Уткина, И. Сельвинского, Б. Пастернака, В. Хлебникова. И, конечно, не может Асеев еще раз, хотя бы эскизно, не затронуть образ своего большого друга, который, как всегда, видится ему прежде всего в действии, в гуще литературных битв:

Маяковский в Политехническом
чистку поэтов провозглашал
"Дрянь эту вычистим?" спрашивал Вычистим
Эхом ему откликался зал.

Асеев отнюдь не намерен наводить хрестоматию глянец на литературную жизнь 20-х годов. Более того, как каждый поэт, он пристрастен в своих оценках и вкусах. Совершенно не принимает, например, поэзию "крестьянских" поэтов.

Эта пристрастность остается у него и в рассказе о поэзии последних лет (глава "Что было потом"). Встречаются здесь любопытные, меткие поэтические характеристики. Таков микроскопический портрет Л. Мартынова:

Создавать умеет Мартынов
поэтические картины.
Отмечает его труды
вкус живой ручьевой воды
животворной, природной
от - водопроводной.

Однако, "эпиграммность" последней части явно конфликтует с общей направленностью поэмы.

Заключительные главы "Поэтической панорамы" ("Прения живота со смертью", "Конец панорамы") выводят нас из этой субъективно-пристрастной атмосферы. Поэт снова и снова вслушивается в стихи Д. Бедного, В. Маяковского, С. Есенина, являющихся для него как бы камертоном истинного творчества. В преобладающей лучших традиций художников революции и видит Асеев перспективы развития нашей поэзии. Верой в ее дальнейшую судьбу продиктованы заключительные слова "Поэтической панорамы":

Она не свернет с большого пути,
пути без зазнайства и фальши -
ведь ей все дальше и дальше идти.
Все дальше идти и дальше!

(Московский государственный педагогический институт)

О ЗАБЫТОМ КРИТИКЕ И ЖУРНАЛИСТЕ Н. М. БОГОМОЛОВЕ

В книге Л. М. Добровольского "Библиография литературы о М. Е. Салтыкове-Щедрине" (М.-Л., 1961, с. 87) указано 6 статей неизвестного критика, укравшегося псевдонимом Н. Б. Все статьи относятся к 1880 году и опубликованы в московской газете "Русский курьер" (№ 39, 53, 100, 287, 322, 344). Собранные вместе, они могли бы составить объемистую брошюру. Во всех этих статьях неизвестный автор с демократических позиций очень высоко оценивал каждое новое произведение сатирика. Он восхищался литературной и редакторской деятельностью Щедрина, общественным характером его творчества, от души радовался большому успеху "Круглого года", "За рубежом", сказки "Игрушечного дела людшки", "Современной идиллии", "Убежища Монрепо", "Тревоги и радости в Монрепо" и других произведений. Нам удалось точно установить настоящего имя критика: Николай Михайлович Богомолов.

В различных энциклопедиях, в "Русском биографическом словаре" (т. III Бетанкур - Бякстер, СПб., 1908), в некрологах, посвященных талантливому критику, педагогу и журналисту Николаю Михайловичу Богомолову, говорится о том, что он был одним из деятельных критиков газеты "Русский курьер". Его имя много раз указывалось в числе постоянных сотрудников газеты, о чем свидетельствуют рекламные объявления "Русского курьера", извещавшие читателей об очередной подписке на этот орган печати. Из архивных материалов - в частности, из писем Богомолова к редактору "Русского курьера" известному писателю Ф. Д. Нефедову - видно, что он всегда с большой симпатией относился к творчеству Щедрина, высоко ценил его "Историю одного города" и другие произведения сатирика. 1 апреля 1870 г. Н. М. Богомолов писал Нефедову: "Читал "Отечественные записки" Хороша, очень хороша "История" Салтыкова и по-моему может быть не ведае справедливая, но очень оригинальная" (ЦГАЛИ, ф. 342 - фонд Ф. Д. Нефедова).

Щедрин для Богомолова - первый русский писатель "в настоящее время": "Кстати (от слова ничего не станется, говорит народ), если с несчастным Щедринным что-нибудь стряется - траурный номер и пикантную статью. Он целый мир нашему брату, русскому человеку, открыл, и это бесспорно первый русский писатель в настоящее время. Ты не поверишь, какое грустное чувство овладело мной при известии о его болезни и как я похвалил Вас, что Вы выразили ему свое сочувствие"¹. Подобных упоминаний о Щедрине и в целом положительных характеристик его книг в письмах Богомолова немало. В письмах к Нефедову он постоянно сообщает о своей работе в библиографическом отделе газеты "Русский курьер" - "Современная летопись", точно указывает название и номера журналов, которые он отрецензировал: "Согласно твоему желанию выслал "Летопись" ко вторнику"; "Посылаю тебе "Охрану рабочих" Летопись пришла на днях: "Русская мысль" (февраль) и "Отечественные записки" (1 и 2 кн.); "В следующей хронике, которую пришлю на-днях, будут "Отечественные записки" (кстати, прекрасно составлена первая книжка) и "Свет". Хроника обдумана и, ручаюсь, выйдет недурная" (с. 155). В начале декабря 1880 года Богомолов сообщил Нефедову: "Куда дел Немирович² "Отечественные записки" за ноябрь: пусть он ее (рукопись об "Отечественных записках" № 11. - И. Т.) сохранит" (с. 142). А вскоре в "Русском курьере" № 344 от 17 декабря эта рукопись, в которой очень высоко оценивались очерки "За рубежом" ("Отечественные записки", 1880, № 11) была напечатана в отделе "Литературная летопись" под псевдонимом Н.В. Из всего сказанного видно, что Богомолов был основным и ведущим сотрудником отдела "Современная летопись".

Об авторстве Богомолова в отношении статей, перечисленных в начале нашей заметки, свидетельствует и следующий факт. В последних числах декабря 1880 года критик писал Нефедову: "С Новым годом, дорогой мой друг... Посылаю фельетон. Я заглавие изменил с Нового года. Название "Литературной летописи" очерки не удовлетворяли. Есть ли возможность "Летописи" в фельетоне? Теперь данное заглавие будет лучше удовлетворять - так я думаю, и ты, вероятно, согласишься.

Пусти фельетон, если не раньше субботы, то в субботу" (с. 152). А вскоре за новой подписью "Н. Богомолов" появилась его статья о Щедрина в отделе "Наброски из области литературы и журналистики" ("Русский курьер", 1881, № 12, 13 января). В этой статье критик называл Щедрина ярким представителем общественной сатиры, с позиций революционных народников высоко оценивал очерк "Чужой толк" Щедрина.

Большой интерес представляет и статья Богомолова о пятом очерке из цикла "За рубежом", напечатанная в газете "Русский курьер" 17 марта 1881 г. Это было время страшного разгула политической реакции в стране, когда после событий 1 марта усилились массовые репрессии против революционных народников. Статья свидетельствует о большом гражданском мужестве Богомолова. В самые черные дни злобной реакции критик, несмотря на то, что он был под строгим жандармским надзором³, возвысил голос в защиту выдающегося русского сатирика. Позднее, 3 декабря 1881 г., Богомолов так сообщал Нефедову о мрачной эпохе безвременья и о разгуле реакции: "В Петербурге решительный террор насчет журналистики. "Слово" кажется не выдержит, там его прикончили не хуже "Беседы". В "Отечественных записках" Щедрина и того начали вырезывать. Так-то" (с. 172).

Весь объем критической деятельности Богомолова сейчас трудно установить, но бесспорно то, что нам пока известна лишь меньшая часть его работ о Щедрина и других талантливых художников слова⁴. Основные псевдонимы Богомолова, раскрытые в "Словаре псевдонимов" И. ф. Масанова: Он, Кто?, Николай Михайлов. К этим псевдонимам нужно добавить и раскрытый нами новый псевдоним — Н. В.⁵

Приводим краткую биографическую справку о талантливом критике-демократе.

Николай Михайлович Богомолов родился в 1841 году в богатой семье откупщика, где получил хорошее домашнее образование. Ко времени поступления Богомолова в Харьковский университет дела отца расстроились, и юноша начал жить трудовой жизнью разночинца, бедняка-студента. В университете Богомолов познакомился с новыми веяниями 60-х годов. Вследствие студенческих волнений ему не пришлось окончить

университетский курс. Стал работать городским учителем. Человек с широким кругозором, хорошо знавший французский язык, богатый знаниями и педагогическим опытом, он выступил на литературном поприще в журнале "Грамотей", где напечатал цикл статей о Песталоцци. В 70-х годах Богомолов был деятельным сотрудником "Беседн" С. А. Юрьева, газеты А. Краевского "Голос", "Русских ведомостей". К этому времени относится много его серьезных статей по вопросам внутренней политики и экономики. В 1879 году Богомолов вошел в состав кружка журналистов и ученых, решивших основать московскую газету "Русский курьер". Он тесно сблизился с редактором этой газеты Филиппом Диомидовичем Нефедовым, уроженцем и бытописателем Иваново-Вознесенска. С ним он вел оживленную переписку. Долгое время Богомолов жил с семьей в Иваново-Вознесенске (кстати, его письма к Нефедову богаты материалами об этом городе), а Москву навещал наездами, для бесед в революционном кружке и для пополнения своей библиотеки. После того, как распался редакционный кружок "Русского курьера", Богомолов в конце 80-х годов начал редактировать общедоступный научно-популярный журнал "Сотрудник народа" (позднее переименованный в "Сотрудник"). Из крупных работ Богомолова можно назвать: "С всероссийской художественно-промышленной выставки" ("Вестник Европы", 1882, № 7-9); "Сельскохозяйственное производство Северо-Американских Соединенных Штатов и вероятные причины его успешного развития" ("Русская мысль", 1885, № 11-12). Отдельно он издал под псевдонимом Николай Михайлов сборник своих статей из "Грамотей" под заглавием "Очерк жизни и деятельности И. Г. Песталоцци (М., 1874). Умер Н. М. Богомолов 9 января 1888 года от крупозного воспаления легких.

Библиография статей Н. М. Богомолова
о М. Е. Салтыкове-Щедрине

1. Н. Б. (Н. М. Богомолов). Литературная летопись. - "Русский курьер", 1880, № 39, 9 февраля.

Положительная оценка очерка Щедрина из цикла "Круглый год", "Первое ноября - Первое декабря" ("Отечественные записки", 1879, № 12). Щедрин о значении передовой литературы 40-х годов. Роль высказываний сатирика об искусстве и литературе.

2. Н.Б. (Н.М.Богомолов). Литературная летопись. - "Русский курьер", 1880, № 52, 23 февраля; № 53, 24 февраля.

Обстоятельный анализ пьесы "Сердце не камень" А.Н.Островского и "Дикари" А.Островского и Н.Соловьева. О Щедрина как авторе замечательной сатиры на современный помещичий быт ("Современная идиллия", "Убежище Монрепо", "Тревоги и радости в Монрепо"). "Щедрин многое подметил, многое понял в этой жизни, многое угадал в силу свойственной великим художникам силы видения и на многое открыл глаза способному задумывать-ся русскому человеку". Щедрин и Свифт.

3. Н.Б. (Н.М.Богомолов). Литературная летопись. - "Русский курьер", 1880, № 100, 12 апреля.

Исключительно высокая оценка сатиры Щедрина. Деятельность Щедрина как редактора. О связи Щедрина с общественной жизнью.

4. Н.Б. (Н.М.Богомолов). Литературная летопись. - "Русский курьер", 1880, № 159, 14 июня⁶.

Образ Разуваева у Щедрина. "Ходит Разуваев и отравляет своим бесшабашным поучением и грады и веси...". "Сопоставление щедринского Разуваева с "чужазами" С.Атавы, Глеба Успенского, Златовратского и Иванова. О "Разуваевиаде" в русской реалистической литературе.

5. Н.Б. (Н.М.Богомолов). Литературная летопись. - "Русский курьер", 1880, № 287, 21 октября.

Обстоятельный анализ очерка Щедрина "За рубежом". Рецензент называет автора этого очерка "решительно никем незамеченным сатириком".

6. Н.Б. (Н.М.Богомолов). Современная летопись. - "Русский курьер", 1880, № 322, 25 ноября.

Об очерках "За рубежом". "Щедрин вполне отрешается от индифферентных экивоков и прямо высказывается о тяготах жизни. При том условии, когда в любой момент может явиться предписание, а затем - "сейчас руки к лопаткам и к станковому". По мнению критика, "в этом очерке... есть мастерская характеристика г.Берлина. В нескольких словах отмечены такие черты новейшей прусской культуры, что другой турист и целым бы томом наблюдений, заметок и впечатлений не отметил".

7. Н.Б. (Н.М.Богомолов). Литературная летопись. - "Русский курьер", 1880, № 344, 17 декабря.

Отрицательная оценка романа Н.Н.Златовратского "Устои". Положительный отзыв о 3-м очерке цикла "За рубежом" Щедрина. О поучительности и занимательности "Писем из деревни" А.Н.Энгельгардта.

К статье Н. Дауцевой "Проблема любовной лирики в творчестве пролетарских поэтов (1917-1925 гг.)"

- 1 К у л и н и ч А. В. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов. Киев, 1967, с. 217.
- 2 Б о г д а н о в А. Что такое пролетарская поэзия? - "Пролетарская культура", 1918, № 1, с. 17.
- 3 Б е р е з н и к о в а Л. П. Советская критика и концепция личности в литературе 20-х годов. - В сб.: "Вопросы русской литературы", вып. 2. Львов, 1966, с. 121.
- 4 Стихотворение А. К р а й с к о г о. - "Грядущее", 1918, № 7, с. 2.
- 5 Стихотворение И. С и н я к о в а. - В кн.: "Современные рабоче-крестьянские поэты". Сост. П. Я. Заволокин. Иваново-Вознесенск, 1925, с. 23.
- 6 Рецензия Е. Х е р с о н с к о й на журнал "Красный огонек". - "Пролетарская культура", 1918, № 1, с. 33.
- 7 Там же.
- 8 Рецензия В. П о л я н с к о г о на сб. А. Поморского "Цветы восстания", 1919. - "Пролетарская культура", 1919, № 9-10, с. 67.
- 9 "Горн", 1919, № 2-3, с. 113.
- 10 См.: К у л и н и ч А. В. Указ. соч., с. 262.
- 11 Декларация "Кузницы" цит. по "Истории русской советской литературе", т. 1. М., 1958, с. 579.
- 12 "Кузница", 1920, № 1, с. 19.
- 13 П о л е т а е в Н. Реакий свет. Стихи. М., 1926, с. 63.

- 14 "Гудки", 1919, № 1, с. 6.
- 15 А р о с е в А. Внт и поэзия новой жизни. - "Творчество", 1919, № 6-7, с. 37.
- 16 Стихотворение Я. Б е р д н и к о в а. - "Грядущее", 1921, № 9-12, с. 20.
- 17 Стихотворение Н. П о л е т а е в а. "Гудки", 1919, № 6, с. 4.
- 18 Рецензия, подписанная инициалами П. Л., на сб. стихов Вл. Кириллова, 1918. - "Пролетарская культура", 1918, № 4, с. 39.
- 19 П о л я н с к и й В. Письма о литературной критике. "Творчество", 1921, № 1-3, с. 25.
- 20 "Творчество", 1920, с. 13, 20.
- 21 См. об этом: Ф а р б е р Л. М. Советская литература первых лет советской власти. 1917-1920 гг. М., 1966, с. 90.
- 22 "Грядущее", 1921, № 4-6, с. 14.
- 23 "Грядущее", 1921, № 7-8, с. 10.
- 24 "Грядущее", 1920, № 5-6, с. 1.
- 25 Рецензия И. М а ш б и ц-В е р о в а на сб. С. Обрадовича "Винтовка и любовь", 1924. - "Октябрь", 1925, № 3-4, с. 238.
- 26 "Круг", 1923, кн. 1, с. 12.
- 27 В о р о н с к и й А. На перевале. - "Красная новь", 1923, № 6, с. 314.
- 28 "Творчество", 1920, № 11-12, с. 47.
- 29 "Печать и революция", 1923, кн. 4, с. 276.
- 30 "Современник", 1922, кн. 1, с. 276.
- 31 Е х о в И. С. Революционная поэзия XX века. - В кн. "Русская поэзия XX века". Антология русской лирики от символизма до наших дней. М., 1925, с. 53.
- 32 М е й е р х о л ь д В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2. М., 1968, с. 17.
- 33 Н о в о х и л о в а Л. И. Социология искусства. Из истории советской эстетики 20-х годов. Л., 1968, с. 23.
- 34 Стихотворение А. Р а б о ч е г о (Шелганова). - "Чугунный улей". Сб. пролетарских писателей. Вятка, 1921, с. 60.
- 35 Б а р к о в а А. Женщина. Стихотворения. М., 1922, с. 63.

- 36 Стихотворение В.А. Александровского. - "Горн", 1919, № 2-3, с. 11.
- 37 Рецензия, подписанная инициалами А.О., на журнал "Грядущая культура", 1918. - "Пролетарская культура", 1918, № 6, с. 40.
- 38 С л о с а р ь А.А. Эстетический идеал поэтов "Кузницы" и его художественное воплощение. - В сб.: "Вопросы русской литературы", вып. 2(20). Львов, 1972, с. 5.
- 39 К а р п о в А. Продиктовано временем. Тула, 1974, с. 35.
- 40 "Художественное слово", 1920, № 1, с. 38.
- 41 Рецензия без подписи на журнал "Кузница", № 7, 1921. "Творчество", 1922, № 1-4, с. 78.
- 42 "Кузница", 1921, № 7, с. 10.
- 43 Рецензия М. Павлова на журнал "Кузница", май 1920. - "Творчество", № 2-4, с. 38.
- 44 В о р о н с к и й А. Литературно-критические статьи. М., 1963, с. 199.
- 45 "Творчество", 1920, № 7-10, с. 18.
- 46 Б р о с о в В. Среди стихов. - "Печать и революция", 1922, № 2, с. 147.
- 47 З а м о ш к и н Н. Пролетарские поэты и пролетарский читатель. - "Печать и революция", 1925, кн. 5-6, с. 61.
- 48 Б е а ы м е н с к и й А. К солнцу. Петроград, 1921, с. 42.
- 49 Г е р а с и м о в М. Земное сияние. М.-Л., 1927, с. 67.
- 50 К и р и л л о в В. Вечерние ритмы. М., 1928, с. 102.
- 51 О б р а д о в и ч С. Винтовка и любовь. Стихи. М., 1924, с. 32.
- 52 С л о с а р ь А.А. Указ. соч., с. 9.
- 53 К и р и л л о в В. Отплытие. Стихи. М., 1923 с. 43.
- 54 Цит. по кн.: М у р а т о в а К.Д. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. М.-Л., 1958, с. 166.
- 55 В ы х о д ц е в П. Новаторство. Традиции. Мастерство. Л., 1973, с. 33.
- 56 "Творчество", 1920, № 2-4, с. 14.
- 57 А л е к с а н д р о в с к и й В. Север. Стихотворения. М., 1919, с. 16.

58 Александровский В. Звон солнца. Стихи и поэмы. М., 1929, с. 190.

59 Там же, с. 66.

60 "Художественное слово", 1921, кн. 2, с. 6.

61 См. об этом: Кулинич А. В. Указ. соч., с. 176.

62 Кириллов В. Отплытие, с. 60.

К статье А. Кацева "Художественная интерпретация документа в советской литературе первой половины 20-х годов"

1 Фурманов Дм. Собр. соч. в четырех томах, т. 4. М., 1961, с. 215.

2 Д. А. Фурманов. Летопись жизни и деятельности. Библиография. Материалы. - Ученые записки Ивановского государственного педагогического института им. Д. А. Фурманова, т. XXXII. Иваново, 1963, с. 174.

3 Ольпе Л. А. Г. Малышкин (Биографический очерк). - В кн.: А. Г. Малышкин. Рассказы, очерки, киносценарии. Пенза, 1950, с. 14.

4 Повесть "Падение Дaira" опубликована в 1923 году в альманахе артели писателей "Круг", № 1; очерк "Перекоп" - в газете "Красная Звезда", 11 ноября 1924 г.

5 Фурманов Дм. Указ. соч., т. 2, с. 153.

6 Заметки о Туркестане. - "Еженедельник политработника". Орган Политического Управления Реввоенсовета Туркфронта, 1920, № 2, 3 декабря. Авторство А. И. Колосова определяется тем, что эти документы вошли в его рассказ "Кулацкий Октябрь", напечатанный в журнале "Красная нива", 1923, № 16.

7 Зонин А. Дм. Фурманов. Мятех. - "Октябрь", 1925, № 4, с. 240 (Разрядка автора. - А. К.).

8 Ицф. Дмитрий Фурманов. Мятех. - "Красная Новь", 1925, № 6, с. 296-297 (Разрядка автора. - А. К.).

9 Полянский В. Дм. Фурманов. Мятех. - "Печать и революция", 1925, № 6, с. 523.

10 Полонский Вяч. Памяти Фурманова. - В кн.: Дм. Фурманова. Собр. соч., т. 1У. За коммунизм. М.-Л., 1927, с. 15.

¹¹Л е ж н е в А. Константин Федин. Города и годы. "Печать и революция", 1925, № 2, с. 272.

¹²См.: Ф е д и н К. Горький среди нас. М., 1967, с. 243.

¹³История русского советского романа в 2-х томах, т. 1. М. - Л., 1965, с. 87.

¹⁴В н с о ц к и й А. Первый советский роман. - В кн.: В. За-зубрин. Два мира. Новосибирск, 1959, с. 13.

¹⁵М а к а р о в с к а я Г. В. Типы исторического повествования. Саратов, 1972, с. 55.

¹⁶Там же, с. 47.

К статье Н. Ермолаевой "Читатель в творчес-
ком сознании автора поэмы "Василий Теркин"

¹П р о з о р о в В. В. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975, с. 39.

²См.: Б е л е ц к и й А. И. Избранные труды по теории лите-ратуры. М., 1964, с. 33.

³Т в а р д о в с к и й А. О литературе. М., 1973, с. 249.

⁴Там же, с. 256.

⁵Здесь и далее произведения А. Т. Твардовского цитируются в тексте статьи по изданию: Т в а р д о в с к и й А. Т. Собр. соч. в 5 томах. М., 1966-1971. Римская цифра в скобках обозна-чает том, арабская - страницу.

⁶К о н д р а т о в и ч А. Три рукописи. Из воспоминаний о Твардовском. - "Подъем", 1973, № 6, с. 152-153.

⁷Т в а р д о в с к и й А. Василий Теркин. Книга про бойца. М., 1976, с. 293.

⁸Там же, с. 376.

⁹Там же, с. 323.

¹⁰"Литературная газета", 1949, 16 апреля.

¹¹"Литературная газета", 1947, 12 июня.

¹²Т в а р д о в с к и й А. Т. Письмо А. М. Абрамову от 17 ап-реля 1961 года. - "Дружба народов", 1973, № 5, с. 182.

13 См.: К о н д р а т о в и ч А. Дело жизни. (Заметки о литературных взглядах А.Твардовского). - "Звезда", 1976, № 8, с.187.

14 "Литературная газета", 1947, 29 марта.

15 Письма читателей "Василия Теркина" здесь и далее цитируются по изданию: Т в а р д о в с к и й А. Василий Теркин. Поэма. Письма читателей. Ответ читателям. М., 1976. В тексте указывается страница.

16 См., например, с.242,243,245,263 и многие другие в указанном выше источнике.

17 К о н д р а т о в и ч А. Три рукописи, с.149.

18 Там же, с.143.

19 Т в а р д о в с к и й А. О литературе, с.251.

20 Цит. по ст.: К о н д р а т о в и ч А. Поездка в Пахру. - "Москва", 1976, № 9, с.212.

21 Там же.

22 Об этом свидетельствует одно из писем Твардовского А.М. Абрамову (см.: А к а т к и н В.М., Александр Твардовский. Стих и проза. Воронеж, 1977, с.16), воспоминания А.Кондратовича "Три рукописи", его же статья "Поэт и стих" ("Наш современник", 1974, № 12).

23 Т в а р д о в с к и й А. О литературе, с.254.

24 Т в а р д о в с к и й А. Выступление на заседании Военной комиссии ССП с творческим отчетом о работе в период войны (22 июня 1942 года). - "Вопросы литературы", 1975, № 5, с.330.

К статье В.Заманской "Николай Майоров и поэзия фронтового поколения"

1 Н а р о в ч а т о в С. Мы входим в жизнь. - "Знамя", 1975, № 4, с.207.

2 М а й о р о в Н. Мы были высоки, русоволосы... Ярославль, 1969, с.14. Далее стихи Майорова цитируются по этому изданию.

3 См.: А н н и н с к и й Л. Глубина фронта. - "Новый мир", 1974, № 4, с.216-237.

К статье С. Страшнова "Литературный процесс
и принцип сопоставления жанров"

- 1 См.: Т у м и л е в и ч О.Ф. Художественная структура русской народной баллады в ее отличии от смежных жанров. Автореф. канд. дисс. Саратов, 1973.
- 2 С п и в а к И.А. Советская поэзия периода Великой Отечественной войны в жанровом развитии. Изд. 2-е, доп. Львов, 1975, с. 10.
- 3 См.: там же, с. 196-197.
- 4 См., напр., определение стихотворного послания: "Характерные особенности послания: публицистичность, патетика, лиризм" (Там же, с. 63).
- 5 См.: К у з ъ м и ч е в И.К. Жанры русской литературы военных лет (1941-1945). Горький, 1962.
- 6 См.: П а в л о в с к и й А. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. Л., 1967.
- 7 Б е л и н с к и й В.Г. Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954, с. 51.
- 8 А б р а м о в А.М. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. Проблематика. Стиль. Поэтика. Изд. 2-е. М., 1975, с. 268.
- 9 С и м о н о в К. Стихи и поэмы. 1936-1954. М., 1955.
- 10 См.: С и м о н о в К. Записки молодого человека. М., 1972, с. 74.
- 11 С и м о н о в К. Стихи и поэмы, с. 104.

К статье П. Куприяновского "А. Волынский-
критик" (Литературно-эстетическая поэзия
в 90-е годы)

- 1 См.: Е в г е н ь е в-М а к с и м о в В. и М а к с и м о в Д. Из прошлого русской журналистики. Статьи и материалы. Л., 1930. Из работ общего характера укажем: История русской критики, т. П. М.-Л., 1958; Очерки по истории русской журналистики и критики, т. 2. Л., 1965; К у л е ш о в В.И. История русской критики XVIII-XIX веков. М., 1972.
- 2 Е г о р о в Б. Перспективы открытые временем. - "Вопросы литературы", 1973, № 3, с. 118.

³ См., например, статьи У. Гуральника (1972, № 7), В. Кантора (1973, № 5), П. Гайденко (1974, № 5), А. Латыниной (1975, № 2) и др.

⁴ Строго говоря, литературная деятельность Волынского началась в 80-е годы в русско-еврейской прессе ("Рассвет", "Восход" и др.), а затем в журналах "Живописное обозрение" и "Новь". О ней см.: Г о л л е р б а х Э. Янъ А. Л. Волынского. - В кн.: Памяти Акима Львовича Волынского. Сб. под ред. П. Н. Медведева. Л., 1928.

⁵ Библиографию трудов А. Л. Волынского и литературы о нем см. в указателе, составленном А. Г. Фоминим (В кн.: "Русская литература XX в.", т. 2. Под ред. С. А. Венгерова. М., 1915, с. 163-166) и Б. Вейкером (в названной выше книге "Памяти Акима Львовича Волынского", с. 83-93), а также в кн.: "История русской литературы конца XIX - начала XX века. Библиографический указатель. Под ред. И. Д. Муратовой. М.-Л., изд. АН СССР, 1963, с. 172-174.

⁶ См.: П л е х а н о в Г. В. Соч., т. X. М.-Л., 1925, с. 163-197.

⁷ См.: Л е н и н В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 543-544. Критику позиции Волынского в этом плане см. более подробно в нашей статье "Из литературно-журнальной полемики 90-х годов", указанной в примечании 8.

⁸ По этим вопросам читатель может найти материал в моих статьях, посвященных журналу "Северный вестник" и его литературной позиции: "А. П. Чехов и журнал "Северный вестник" (90-е годы)". - Ученые записки Ивановского государственного педагогического института, т. XIII, 1958; "Л. Н. Толстой и Н. С. Лесков в журнале "Северный вестник" - Там же, т. XXIX, 1962; "История журнала "Северный вестник". - Там же, т. 59, 1970; "Из истории раннего русского символизма (Символисты и журнал "Северный вестник)". - Сб. "Русская литература XX века". Калуга, 1968; "К проблеме: символисты и левые марксисты". - Там же, сб. 2. Калуга, 1970; "Из литературно-журнальной полемики 90-х годов". - Там же, сб. 3. Калуга, 1971; "Поэты-символисты в журнале "Северный вестник". - Сб. "Русская советская поэзия и стиховедение". М., 1969; "М. Горький и журнал "Северный вестник". - Сб. "М. Горький и его современники". Под ред. К. Д. Муратовой. Л., 1968; К у п р и я н о в с к и й П. "Сквозь время", Ярославль, 1972; "Журнал "Северный вестник" и литературное народничество". - Сб. "Страницы истории русской литературы" М., 1971; "Отдел поэзии в журнале "Северный вестник" в 1892-1894 гг.". - Ученые записки Ивановского государственного университета, т. 135, 1974.

⁹ ЦГАЛИ, ф. 131 (фонд Л. Я. и Я. Г. Гуревичей), письмо Э. И. Мешингу от 14 сентября 1898 г.

¹⁰ Правда, здесь надо сделать некоторое исключение для конца ХУШ - самого начала XIX века (см. главу "Кант в России" в кн.: "Философия Канта и современность". М., 1974).

¹¹ П л е х а н о в Г. В. Соч., т. X, с. 166.

12 Здесь и далее ссылки на цитаты из журнала "Северный вестник" даются в тексте с указанием года, номера и страницы. Неоговоренные подчеркивания в цитатах принадлежат авторам цитируемых работ.

13 Цитирую по перепечатке: В о л н н с к и й А.Л. Книга великого гнева. Спб, 1904, с. 288.

14 Там же, с. 321.

15 Там же, с. 245.

16 Ш о п е н г а у э р А. Мир как воля и представление. Критика кантовской философии. Добавление к 1-му тому. Спб, 1897, с. 71.

17 Ф и л и п п о в М.М. Ребяческий идеализм. - "Русское богатство", 1893, № 9, с. 78.

18 В связи с этой статьей М.П. Соловьев обратился со специальным отношением к председателствующему С.-Петербургского цензурного комитета. Отношение опубликовано в работе С. Цехновицера "Символизм и царская цензура". - Ученые записки Ленинградского государственного университета, № 76, 1941, с. 279; ср. также: ЦГАЛ, № 72, л. 183.

19 ЦГАЛ, № 72, л. 188.

20 ЦГАЛИ, ф. 131 (письмо к Л.Я. Гуревич б.д.) Волынский имеет в виду книгу П.А. Матвеева "Н.В. Гоголь и его переписка с друзьями" (1895).

21 Цит. по кн.: М е н ь ш и к о в М.О. "Критические очерки", т. 1. Спб, 1899, с. 137.

22 Рукописный отдел ИРЛИ, фонд А.Ф. Кони.

23 П л е х а н о в Г.В. Соч., т. X, с. 174.

24 В о л н н с к и й А. Книга великого гнева, с. 331-332.

25 ЦГАЛИ, ф. 131.

26 ЦГАЛИ, ф. 131.

27 См. публичную лекцию Вяч. Иванова "Две стихии в современном символизме" в его книге "По звездам". Спб, 1909 (первоначально - в журнале "Золотое руно", 1908, № 3-4, 5).

28 В о л н н с к и й А. Книга великого гнева, с. X1, У1.

29 "Жизнь искусства", 1924, № 6, с. 18.

30 Рукописный отдел Музея Л.Н. Толстого.

31 В о л н н с к и й А. Леонардо да Винчи. Спб, 1900, с. УП.

32 Там же, с.ХП-ХШ.

33 "Северный вестник", 1897, № 11, с.254. В 1897 г. в предисловии к публичной лекции английского ученого Джона Морлея о Макиавелли Волынский развивает аналогичную точку зрения на Макиавелли и Ницше: "В произведениях Макиавелли, может быть, в первый раз культурная задача Ренессанса поставлена в открытое противоречие с истинно-христианскими стремлениями... Макиавелли живет в наши дни... Изучение его, как писателя, в связи с целой эпохой Ренессанса, должно внести в сознание общества свежую струю, понимание некоторых новейших движений в литературе, которые, как, например, движение, идущее от Ницше, - повторяют психологические ошибки Макиавелли" (1897, № 9, с.71-72).

34 "Мир божий", 1898, № 8, с.84.

35 См.: газета "Миань и искусство" (Киев), 1898, № 353.

36 Ш а г и н я н М. Литературный дневник, изд. 2-е. М.-Пб, 1922, с.23.

37 Газета "Новости", 1899, 28 января.

38 К критике Золя и его теории искусства Волынский прибегал дважды: по поводу его романов "Разгром" /1892, № 2/, "Лурд" и "Рим" /1896, № 9/. Анализ этой критики см. в ст. М.Эйхенгольца "Романы "Лурд" и "Рим" - "Париж" Э.Золя и их судьба в России". - "Литературное наследство" № 33/34, М., 1939, с.581-582.

39 И в а н о в Ив. Подоарительная слава. - "Мир божий", 1895, № 11, с.212.

40 Г о р ь к и й М. Собр.соч. в 30 томах, т.29. М., 1954, с.71.

41 Цит. по кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX в. М., 1975, с.360.

42 "Литературное наследство", № 37/38, М., 1939, с.557.

43 К у л е ш о в В.И. Указ.соч., с.3.

44 "Весн", 1904, № 2, с.67.

45 Там же, с.68.

К статье С.Тяпкина "Леонид Андреев в зеркале критика и пародиста А.Измайлова" (К проблеме соотношения литературной критики и литературной пародии)

¹Здесь и далее под словом "пародия" подразумевается пародия литературная.

²К в я т к о в с к и й А. П. Поэтический словарь. М., 1966, с. 195.

³БСЭ, изд. 2-е, т. 32, с. 146.

⁴См. в кн.: Словарь литературоведческих терминов. Редактор-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974, с. 259.

⁵Т о м а ш е в с к и й В. В. Теория литературы. Л., 1925, с. 148.

⁶См.: КЛЭ, т. 5. М., 1968, стлб. 604.

⁷"Вопросы литературы", 1967, 10, с. 74.

⁸М о р о з о в А. А. Вступительная статья к сб. "Русская стихотворная пародия (XVIII-нач. XX вв.)" Л., 1960, с. 8.

⁹В сб.: "Русская литературная пародия". М.-Л., 1930, с. 39-48.

¹⁰Отметим, что автор в своей статье "Некоторые вопросы теории пародии" (в кн.: "Ученые записки Ивановского государственного педагогического института", т. 119, 1973) пришел к выводу, солидарному со сторонниками интерпретации пародии как специфического вида литературной критики.

¹¹И в а м а й л о в А. А. (А. Смоленский) (1873-1921) известен как критик, театральный рецензент, редактор, беллетрист, поэт и, главным образом, как автор многочисленных, мастерски написанных пародий. Книга его пародий "Кривое зеркало" выдержала 4 издания (СПб., 1908, 1910, 1912, 1914). В 1915 г. вышла вторая книга пародий Ивайлова "Осиновый кол" (Пг.). Сборники рассказов Ивайлова: "Черный ворон" (СПб., 1901), "Рябье слово" (СПб., 1903), "В бурсе" (СПб., 1903), "Осени мертвой цветы западале" (СПб., 1905), "Ураган" (М., 1909), "Юморист. Товарищ слабый пол" (М., 1914) и др. Из критических его сборников наиболее известны: "На переломе" (СПб., 1908), "Помрачение божков и новые кумиры" (М., 1910), "Литературный Олимп" (М., 1911), "Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья" (М., 1913), книга "Чехов. Жизнь, личность, творчество" (М., 1916) - опыт литературной биографии писателя, "Идут Гамсун" - совместно с М. Благовещенской (СПб., 1910) и др. Известные псевдонимы А. А. Ивайлова: Смоленский, Аякс, Стрельбицкий, Астра, Неблагодарный читатель.

¹²Отметим, что параллель, свойственная Ивайлову (критик-пародист), естественно, не распространяется на все отношение "пародия-критика". Однако такой феномен интересен и сам по себе, и особенно заслуживает внимательного рассмотрения в рамках изучаемой нами проблемы соотношения пародии и критики.

¹³См. в кн.: Ф и д л е р Ф. Ф. Первые литературные шаги. Автобиографии современных писателей. СПб., 1911, с. 34. То же в некрологе: К а у ф м а н А. Памяти А. А. Ивайлова. - "Вестник литературы", 1921, № 3, с. 13.

- 14 Уместно вспомнить замечание А.С.Пушкина о пародии: "Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами" (Полн. собр. соч. в 6 томах, т. 5. М., 1950, с. 99.
- 15 "Русская литература", 1962, № 3, с. 199 (Письмо Л.Н. Андреева к А.А.Измайлову от 5 февраля 1908 года)
- 16 И з м а й л о в А.А. Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910, с. УП. В дальнейшем при цитировании этой книги называем ее "Помрачение божков. ."
- 17 К а у ф м а н А. Памяти А.А.Измайлова, с. 13.
- 18 Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 115, оп. 3, ед. хр. 71. Далее везде указываем: ИРЛИ.
- 19 Л е н и н В.И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.
- 20 Помрачение божков. с. 2-3.
- 21 Там же, с. 211.
- 22 Там же, с. 39.
- 23 Там же,
- 24 И з м а й л о в А.А. Литературный Олимп. М., 1911, с. 320.
- 25 Там же, с. 299.
- 26 ИРЛИ, Архив А.А.Измайлова, ф. 115, оп. 3, ед. хр. 8, № 4 (письмо от 13 апреля 1912 г.).
- 27 "Мнимая поэзия". Под ред. Ю.Н.Тынянова, М.-Л., 1931; Русская стихотворная пародия (XVIII-нач. XX вв.). Л., 1960.
- 28 Помрачение божков..., с. 11.
- 29 И з м а й л о в А. "Кривое зеркало". Пародии и шаржи. Изд. 4-е. СПб., 1914, с. 8. Далее везде называем просто "Кривое зеркало" и указываем издание.
- 30 Там же, с. 7.
- 31 Там же.
- 32 И з м а й л о в А.А. Литературный Олимп, с. 301.

33 Кривое зеркало, 2-е изд., с. 103. В 4-м издании Измайлов в этом месте продолжает: "Собственных стихов у них не брали, пародии - с удовольствием"

34 И з м а й л о в А. А. На переломе. СПб., 1908, с. 48.

35 Помрачение божков. с. 63-64.

36 Отметим интереснейшую, на наш взгляд, публикацию В. Гречневой: Письма Л. Н. Андреева к А. А. Измайлову. - "Русская литература", 1962, № 3, с. 193-201. В дальнейшем цитаты из опубликованных писем Л. Андреева к А. Измайлову даются по этому источнику в тексте статьи с указанием в скобках страницы журнала.

37 В кн. Ф и д л е р Ф. Ф. Первые литературные шаги, с. 32.

38 См.: "Биржевые ведомости", 1901, № 94, 9 апреля.

39 И з м а й л о в А. А. Литературный Олимп, с. 236-237.

40 См.: "Русская литература", 1962, № 3, с. 195-196.

41 ИРЛИ, ф. 115, оп. 3, ед. хр. 10. В дальнейшем цитаты из неопубликованных писем Л. Андреева к А. Измайлову даются по этому источнику в тексте статьи с указанием в скобках номера хранящегося листа.

42 Цитированные письма интересны и безотносительно к нашей теме, сами по себе, как пример вдумчивого, трезвого отношения писателя к своему творчеству и к литературной критике.

43 И з м а й л о в А. А. "Литературный Олимп", с. 271 (Подчеркивание в цитатах, кроме специально оговоренных случаев, везде мое. - С. Т.).

44 Помрачение божков. . . , с. 156. Забегая вперед, отметим, что именно эта претензия стала одним из основных объектов пародических выступлений А. Измайлова по поводу творчества Л. Андреева.

45 См. письмо Л. Андреева к А. Измайлову (апрель-май 1901 г.) - "Русская литература", 1962, № 3, с. 195.

46 Помрачение божков. с. 157.

47 Все цитаты даются по кн.: "Помрачение божков. "(1910). В скобках указывается страница книги.

48 Все цитаты из пародии даются по кн.: И з м а й л о в А. А. Кривое зеркало. Пародии и шаржи. СПб., 1908. В скобках указываются страницы книги.

49 "Русская литература", 1962, № 3, с. 199.

50 ИРЛИ, ф. 115, оп. 3, ед. хр. 10, № 6.

51 Помрачение божков. с. 183.

52 И з м а й л о в А. А. Кривое зеркало, изд. 4-е, с. 19.

53 Самоубийство сошедшего с ума щенка, видимо, представилось Измайлову самым нелепым эпизодом рассказа, именно его он вынес в эпиграф пародии. Вынесение в качестве эпиграфа на более характерных мест пародируемого произведения Измайлов использовал очень часто. Этот прием использован и в пародии на "Проклятие зверя". Автор одной из последних работ о пародии Вл. Новиков ("Зачем и кому нужна пародия". - "Вопросы литературы", 1976, № 5, с. 203-204) считает этот прием одним из признаков пародий-рецензий и отмечает, что такой тип пародий характерен для Измайлова-пародиста. В этой работе, кстати, содержатся интересные и, на наш взгляд, плодотворные попытки внести ясность в определение жанровой специфики пародии.

54 И з м а й л о в А. А. Кривое зеркало, изд. 4-е, с. 19.

55 Там же.

56 Помрачение божков. с. 159.

57 У о р о з о в А. А. Мера "раздражения" критика, естественно, может быть различной, и поэтому в разной степени насмешливыми будут его пародии (это зависит, правда, и от личностных качеств пародиста). Вспомним, кстати, цитированные нами слова А. Измайлова, отчасти объясняющие психологические мотивы обращения критика к пародии: "Хотелось в то время дать какой-нибудь дикой выходки, гримасы, злого шаржа, который бы заставил всех этих парнасских меган увидеть себя в кривом зеркале..." ("Помрачение божков.", с. 11.

К статье Э. Пехштедта "Лев Толстой и Бертольд Ауэрбах"

¹Бертольд Ауэрбах (1812-1882). После изучения теологии, права и философии стал профессиональным писателем. В студенческие годы преследовался реакцией. Позже имел поверхностное, мимолетное касательство к кругу "Рейнской газеты" (Рейнская область). После 1845 года завязал тесные отношения с литературными кругами своего времени и немецкими князьями-меценатами. Хотя Ауэрбах был знаком с целым рядом людей, принимавших участие в буржуазно-демократической революции, в 1848-1849 годах не участвовал в политической деятельности. С начала 60-х годов стал активным борником объединения Германии под главенством Пруссии. Поэтому временами оказывался в фарватере прусско-немецкого шовинизма. Был знаком с целым рядом видных русских писателей и общественных деятелей, заслуживших известность своей деятельностью по развитию взаимных литературных связей между Германией и Россией: Л. Н. Толстым, А. К. Толстым, И. С. Тургеневым, М. Л. Михай-

ловым, В. Вольфрамом, супружеской парой Н. В. и Л. П. Шелгуновыми. Об Ауэрбахе см: Neue Deutsche Biographie, Bd. 1, Berlin, 1953, S. 435; desgleichen: Deutsche Schriftstellerlexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weimar, 1960, S. 31 f.

² Большая часть источников - в первую очередь, более старых по времени - содержат фактические ошибки. Особенно это касается места встречи, а также вытекающих отсюда заключений о местных общественных отторжениях и учреждениях. Хотя Ауэрбах уже с декабря 1859 года жил в Берлине (Berthold Auerbach, Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach. Ein biographisches Denkmal, Frankfurt a.M., 1884, Bd. 1, S. 126; Bd. 2, S. 108) многие авторы (Р. Левенфельд, П. Вирков, Э. Бернекер, Д. Дилле и др.) переносят место встречи в Дреден. При этом Р. Левенфельд, К. Штауб, Г. Хальм, Прокс и Д. Фрезе даже утверждают, что в июле 1860 года Толстой в Дредене посещал школы вместе с Ауэрбахом. Некоторые из них пишут о том, что Толстой во время своего пребывания в Дредене в апреле 1861 года вновь навещил Ауэрбаха. В противоположность этому Н. Гусев уже в 1927 году доказал, что встреча Ауэрбаха и Толстого состоялась в Берлине 21 апреля 1861 года. (Гусев Н. Н. Жизнь Льва Николаевича Толстого. Молодой Толстой / 1828-1862/. М., 1927, с. 377). Автор настоящей статьи высказал свое мнение по данному вопросу в следующих работах: *r e c h s t e d t E. Zu L.N. Tolstojs Aufenthalt in Deutschland.* - In: Zeitschrift für Slawistik, Bd. VIII (1963), Hft. 5, S. 724 ff.; *P e c h s t e d t E. Eine Eintragung L.N. Tolstojs im Fremdenbuch des "Hotels zum Kronprinzen" in Leipzig.* - In: Zeitschrift für Slawistik, Bd. XII (1967), Hft. 1, S. 106 ff.; *P e c h s t e d t E. Das Deutschland-Erlebnis des russischen Dichters L.N. Tolstoj. Ein Beitrag zur Biographie.* Phil. Dissertation. Potsdam, 1968, Teil I, S. 187 ff.

³ *G e s e m a n n G. Leo Tolstoj und Berthold Auerbach.* - In: Archiv für slawische Philologie, Bd. 40, 1926, S. 163 ff.; *С к а й л е р Э. (Э. Шуйлер).* Граф Лев Николаевич Толстой. - "Русская старина", т. ХУШ / 1890/, № 10, с. 261 и сл.

⁴ *M e i s l s S. Tolstoj und Auerbach.* - In: Jüdische Rundschau, Nr. 93, 19. 11. 1935, S. 5.

⁵ *С к а й л е р Э.* Указ. соч.

⁶ 21 апреля 1861 года Толстой пишет в дневнике: Ауэрбах !!!!!!!!!!!!!!! Прелестнейший человек! Ein Licht mir aufgedarct. Его рассказ о присяжном, о первом впечатлении пригоды,

Versöhnungsabend², о Клаузере, частной христианства. Как дух человечества, выше которого нет ничего. Читает стихи восхитительно. О музыке как pflichtloser Genuss³. Поворот, по его мнению к развращению. Рассказ из Schatzkästlein. Ему 49 лет, он прям, молод, веруш. Не поэт отрицания". 22 апреля 1861 г., после нового визита к Ауэрбаху, Толстой дополняет: "Ауэрбах, его жена. Холодней с ним, но он все прелестен. Ach Liebster, glauben sie mir, es ist nur eine Tugend auf der Welt - die Ehrlichkeit⁴. Хочется ему денег". - См.: Т о л с т

⁷ Луч света мне блеснул.
Вечер примирения.
Необъясняющем наслаждением.
Ах, милый мой, поверьте мне, на свете есть только одна добродетель - честность.

то и Л.Н. Полн. собр. соч. (в дальнейшем — "Юбилейное издание" с указанием соответствующего тома), т. 48, с. 35 и сл. В дальнейшем мы основываемся на этих записях; комментарии следуют в тексте к соответствующим местам.

7 G e s e h a p p e . , a . a . 6 .

8 О визите Толстого Б. Ауэрбах писал В. Вольфзону 25 апреля 1861 г.: "Граф Лев Толстой был здесь два дня. Я был необыкновенно восхищен столь духовно возвышенным существом этого человека. Мы также говорили и по поводу русских журналов (имеются в виду переговоры Ауэрбаха о публикации некоторых его произведений в журнале "Современник". — Э.П.), и он обещал мне сам и совместно с Вами упорядочить и завершить дело". (Nord und Süd, Bd. 42/1887. S. 431).

Толстой также находился под сильным впечатлением от первой встречи с Ауэрбахом. Так, например, в его дневнике после имени Ауэрбаха следует пятнадцатое восклицательных знаков; при второй встрече первоначальное восхищение уже заметно остыло. Согласно записям Маковицкого относящимся к 1904 году, Толстой так вспоминал об Ауэрбахе: "Мне было очень приятно. Он (Ауэрбах. — Э.П.) был старый человек, я молодой, и он ласково встретил меня". (Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников, 2-е изд., т. 2. М., 1960, с. 242).

9 Г у с е в Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого (1828-1890). М., 1958, с. 133.

10 См. там же, с. 212.

11 См.: Юбилейное издание, т. 48, прим. 356. Имеется в виду статья: R i e h l W.H. Volkskalender im achtzehnten Jahrhundert. — In: Kulturstudien aus 3 Jahrhunderten, 4. Auflage, Stuttgart, 1873. Как следует из примечания, некоторые мысли Риль нашли одобрение у Толстого. По мнению автора, это могло касаться требования о том, что "для народа именно лучшее является достаточно хорошим" ("für das Volk nur gerade das Beste gut genug sei"). Там же, с. 54. (Разрядка автора. — Э.П.). В речи перед Деятелью народного просвещения в феврале 1884 года Толстой повторил это выражение почти буквально; во всяком случае, он приписывал это высказывание не Риль, а Б. Ауэрбаху (см.: Г у с е в Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957, с. 432. Мнение Риль о Б. Ауэрбахе Толстой мог прочитать в его книге "Die Bürgerliche Gesellschaft" (8. Auflage, Stuttgart, 1885) на с. 22 и сл. и 59).

12 L u e r b a c h B. ... a . a . 0 . , Bd. 11, S. 249.

13 См. примечание 11.

14 Хотя Тургенев признавал отдельные недостатки в творчестве Ауэрбаха, как, например, его склонность к философским размышлениям и фальшивую сентиментальность, в целом он хвалил его писательский талант (см. об этом B o e h n a c h e r K. / S c h u l t z e Chr. Turgenyevs Briefe an Berthold Auerbach / 1868-1869/. — In: I. S. Turgenyev und Deutschl. 1. Materialien und Untersuchungen, Bd. I. Berlin 1965, S. 54 ff.).

- 15 *A u e r b a c h* В. Briefe..., а.а.О., Bd. II, S. 431.
- 16 См. беседу Юлиуса Фребеля с Л.Н. Толстым: *F r ö b e l J. Ein Lebenslauf. Aufzeichnungen, Erinnerungen und Bekenntnisse*, Bd. 2. Stuttgart, 1891, с. 75.
- 17 Письмо Е. Ауэрбаха к В. Вольфзону от 16 ноября 1863. - *Nord und Süd*, Bd. 42, 1887, S. 436.
- 18 Толстой заметил в дневнике: "Не поэт отрицания" (Юбилейное издание, т. 48, с. 36; ср. с этим корректору записи в "Литературном наследстве", т. 69, кн. 2, М., 1961, с. 496).
- 19 См.: Г у с е в Н.Н. Лев Николаевич Толстой, с. 480 и сл.
- 20 См. там же.
- 21 *A u e r b a c h* В. Briefe..., а.а.О., Bd. I, S. 85.
- 22 См.: Г у с е в Н.Н. Лев Николаевич Толстой, с. 188, 781, 802.
- 23 К этому взгляду приходит также В. Кинитц. См.: *K i e n i t z W. Leo Tolstoj als Pädagoge*. Berlin, 1959, S. 183 f.
- 24 См.: Г у с е в Н.Н. Лев Николаевич Толстой, с. 366. Подробно изложено УЕ. Pechstedt, *Das Deutschland - Erlebnis des russischen Dichters L.N. Tolstoj*, а.а.О., Teil I, S. 102 ff; Teil II, S. 72 ff.
- 25 См.: *A u e r b a c h* В. Briefe..., а.а.О., Bd. I, S. 403; Bd. I, Seiten 1, 332, 461.
- 26 В апреле 1861 г. Толстой познакомился в Веймаре с профессором Карлом Бидерманном. Подробнее об этом см.: *P e c h s t e d t E. Das Deutschland - Erlebniss des russischen Dichters L.N. Tolstoj*, а.а.О., Teil I, S. 177 f; Teil II, S. 134 f.
- 27 В противоположность максималистским представлениям и педагогической практике Толстого в Ясной Поляне, предложения Ауэрбаха не предусматривают ни общее образование, ни необходимость распространения естественно-научных знаний. См.: *Berthold Auerebach an W. Wolfsohn vom 25. April 1863. - In: Nord und Süd*, Bd. 42, 1887, S. 431.
- 28 С. А. Танеев (1821-1896). Член Государственного совета. С 1859-1862 г. совершил поездку с целью изучения системы европейского образования. Составленная им памятная записка аттестует прусские народные школы как образцовые и рекомендует России ориентироваться на них. Толстой называл Танеева "дураком" и позднее вспоминал не без иронии об этом посланце русского Министерства народного просвещения, путешествовавшем тогда по Европе. (См.: *Т о л с т о й Л.Н. Педагогические сочинения*. М.-Л., 1948, с. 322).
- 29 *A u e r b a c h* В. Briefe..., а.а.О., Bd. I, S. 254.
- 30 "*Schwarzwälder Dorfgeschichten*" (1843/54, 4 Bände), "*Barfüßele*" (1856), "*Joseph im Schnee*" (1861).

31 Ауэрбах писал, что "Деревенские истории" являются "конкретной реализацией пантеизма" (Auerbach V. Briefe..., a.a.O., Bd. I, S. 275. Замечание Толстого "о первом впечатлении природы" намекает на то, что Ауэрбах рассказывал ему о своем ощущении природы (См.: V. Auerbach, Briefe..., a.a.O., Bd. II, S. 142).

32 Имеется в виду Рудольф Каузлер (в Юбилейном издании, т. 48, прим. 436, именуется как Клаузер) — пастор в Штеттене на Альбе, писатель. С ранних лет в тесной дружбе с Ауэрбахом. За исключением политики (Каузлер в противоположность Ауэрбаху был настроен антипрусски), между двумя друзьями, и прежде всего на литературной почве, существовало широкое взаимопонимание. Каузлер не только злился, благодаря оживленному обмену мнений с Ауэрбахом, на его творчество, но и сообщал ему случаи из своей пасторской деятельности, которые тот творчески воплощал в своих рассказах (например, "Barfüßele", "Joseph im Schnee"). Доказано, что Каузлер является также прототипом некоторых образов Ауэрбаха (ср. пастора в "Joseph im Schnee" и образ Рувальда в "Wirtshaus gegenüber").

33 Имеется в виду иудейский праздник "День умиротворения" (Йом Киппур). Ср. также письмо В. Ауэрбаха к Якобу Ауэрбаху от 13 сентября 1861 года: "Я вынужден был думать также о том, что сегодня вечером праздник умиротворения..." (V. Auerbach, Briefe..., a.a.O., Bd. I, S. 180).

34 См.: Юбилейное издание, т. 48, прим. 437. Автор примечания разделяет мнение Геземана (указ. соч., с. 183) о том, что употребленное Ауэрбахом выражение восходит к И. Канту, как считает это и Н. Гусев (Жизнь Льва Николаевича Толстого. Молодой Толстой /1828-1862/, с. 377). Ауэрбах художественно интерпретировал эту мысль в рассказе "Рудольф и Элизабет" (1842). Выражение "необязывающее наслаждение" использует Толстой при обработке послесловия к "Фрейцеровой сонате" совершенно в другой смысловой связи, высказывая свою точку зрения на сексуальные отношения между мужчиной и женщиной. (См. дневниковую запись от 9 февраля 1889. — Юбилейное издание, т. 50, с. 176).

35 Ср. примечание 8.

36 Рассказ "Эдельвейс" (1861) относится к более поздним "Деревенским историям" Ауэрбаха.

37 Из письма Ауэрбаха от 8 июня 1861 г. Якобу Ауэрбаху ясно, что Ауэрбах как раз закончил просмотр "Жены присяжного" (см.: Auerbach V. Briefe..., Bd. I, S. 154). И в письме к И. Л. Михайлову он писал 18 мая 1861 г. о том, что этот рассказ имеется только "в рукописи". Он осведомлялся, ссылась на соответствующее место в записке Толстого, приложенной к письму Михайлова, должен ли он послать рассказ "Жена присяжного" в журнал "Современник" (см.: Levin Ju. M. L. Michajlovs Beziehungen zu Deutschland und zu deutschen Zeitgenossen. — In: Zeitschrift für Slawistik, Bd. VII (1962), Hft. 4, S. 507 f.). Из этого можно заключить, что Толстой раздумывал не только над публикацией в "Современнике" уже известного рассказа Ауэрбаха "Эдельвейс", но и недавно законченного в рукописи рассказа "Жена присяжного".

38 Как выясняется из письма революционного демократа М. Л. Михайлова к издателю журнала "Современник" Н. А. Некрасову (15 мая 1861 г.), Ауэрбах испытывал финансовые трудности. Михайлов, член редакции "Современника", располагая рекомендательным письмом В. Вольфсона, посетил Ауэрбаха в Берлине в конце апреля 1861 года и вел с ним переговоры о публикации в журнале его рассказа "Эдельвейс". Из переписки Ауэрбаха с Михайловым и между Михайловым, Некрасовым и Толстым можно заключить, что и Толстой двумя неделями раньше вел переговоры по этому поводу (см. примечание 37) и о возможности постоянного сотрудничества Ауэрбаха в "Современнике". Переговоры эти с Ауэрбахом, тем не менее, закончились безуспешно по причине несоответствия гонорарных предложений со стороны Толстого и Михайлова (см. об этом подробное сообщение: *L e v i n Ju. a. a. O., S. 505 ff.*); а также письмо Ауэрбаха к Вольфзону от 25 апреля 1861 года в кн.: Nord und Süd, Bd. 42/1887, S. 431;

Т о л с т о й Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1962, с. 56 и сл. Эти выводы подтверждаются в следующих публикациях: *D o r n a c h e r K. und S c h u l t z e Chr. Turgenyevs Briefe an Berthold Auerbach / 1868 - 1869. - In: I. S. Turgenyev und Deutschland. Materialien und Untersuchungen / Sonderdruck aus Bd. I, Berlin, 1965, S. 59 f.; siehe auch H. - J. zum Winkel, Die Briefe russischer Dichter und Journalisten an Berthold Auerbach, in: Zeitschrift für slawische Philologie, Bd. XXXI (1963), S. 123 ff.*

39 См.: Юбилейное издание, т. 48, с. 36. Толстой был также знаком и со второй женой Ауэрбаха, Ниной, урожденной Ландесманн из Вены. Готфрид Келлер в письме к Ф. Фрейлиграту от 30 апреля 1867 г. дает вполне положительную характеристику (ср. *Gottfried Kellers Briefe und Tagebücher / 1830-1861 /, hrg. v. E. Ermatinger, 2. Auflage, Stuttgart und Berlin 1916, S. 441 f.*) замечание о "честности", очевидно, передает высказывания Ауэрбаха. Как видно из писем В. Вольфсона и Я. Ауэрбаха, большое количество случаев коррупции в среде бюргерства, вызванное усиленным развитием капитализма, потрясло В. Ауэрбаха в 50-е и 60-е годы. В это время он много думал над проблемой честности. Так, например, он писал Я. Ауэрбаху: "Ну, что может сделать одна книга против ужасной коррупции в современном мире?" (*A u e r b a c h B. Briefe..., a. a. O., Bd. I, S. 85.*) 15 июля 1869 г. он жаловался В. Вольфзону: "Основной массив современного человечества состоит из обманутых и обманщиков" (*Nord und Süd, Bd. 42/1887 /, S. 297.*)

) Замечание Ауэрбаха о честности людей, зафиксированное Толстым в дневнике, перекликается с мыслями в приведенных выше письмах. Возможно, в беседе обоими писателями затрагивался и скандал с полицейским полковником Пацке, разразившийся как раз в Берлине в это время. Несколькими днями позже о нем подробно информировал М. Л. Михайлов в своем очерке "Из Берлина" (см.: *L e v i n Ju. a. a. O., S. 510 f.*).

К статье Г.Слободкина "История молодого человека XIX века в творчестве И.Нестроя"

- 1 F i s c h e r E. Von Grillparzer zu Kafka. В., 1962, S.67.
- 2 "Talisman", 1, 8. В дальнейшем указания на акты и сцены комедии приводятся в тексте в скобках по изданию: N e s t r o y J.N. Gesammelte Werke. Wien, 1962, Bd.III.
- 3 Цит. по кн.: История зарубежной литературы XIX века, ч.2, кн.1. М., 1970, с.73.
- 4 N e s t r o y J. Sämtliche Werke. Wien, 1924-1930, Bd.X, S.632.
- 5 Т а м же, S.639.
- 6 Т а м же.
- 7 N e s t r o y J. Werke in 2 Bden. Weimar, 1962, Bd.1, S.20.
- 8 В а с и л о. J.Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1967.
- 9 М а у т н е r Fr. Das deutsche Drama. Düsseldorf, 1960, S.104.
- 10 Т ö n z L. Die künstlerische Eigenständigkeit und Eigenart Nestroys. Wien, 1969.
- 11 Н e r l e s H. Nestroys Komödie "Talisman". München, 1974, S.194.
- 13 "Theater der Zeit", 1958, N.4, S.59.
- 14 Слова Титуса. См. "Talisman", 1, 8. Слово "rot" в немецком языке имеет два значения: "красный" и "рыжий".
- 15 "Theater heute", 1966, N.6, S.34.

К статье Е.Волкова "У истоков немецкого политического романа" ("Штехлин" Теодора Фонтане)

- 1 М а р к с К. и Э н г е л ь с Ф. Сочинения, т.19. М., 1961, с.177.
- 2 Fontanes Briefe in zwei Bänden. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1968, Bd.1, S.451.
- 3 Всемирная история, т.УП. М., 1960, с.69.
- 4 Fontanes Briefe in zwei Bänden, Bd.2, S.8.

5 Ebd., S. 69.

6 Ebd., S. 123.

7 Ebd., S. 277.

8 Ebd., S. 128.

9 Ebd., S. 377.

10 Ebd., S. 317.

11 Ebd., S. 450.

12 Ebd., S. 206.

13 Л е н и н В.И. Полн. собр. соч., т. 27, с. 311.

14 Fontanes Briefe in zwei Bänden, Bd. 2, S. 300.

15 Ebd., S. 411.

16 Ebd., S. 419.

17 Ebd., S. 379.

18 Ebd., S. 395-396.

19 Ebd., S. 366.

20 История немецкой литературы, т. 4. М., 1968, с. 191.

21 R i l l a Paul. Essays. Brl., 1955, S. 162.

22 Этим термином писатель оперирует, в частности, в письмах к Р. Лессингу от 8 июня 1896 г. и Э. Гайльборну от 12 мая 1897 г.

/Sieh: Fontanes Briefe in zwei Bänden. Bd. 2, S. 398, 424/.

23 Ebd., S. 427.

24 Ссылки на текст романа "Штехлин" даны по изданию: F o n t a n e Theodor. Romane und Erzählungen in acht Bänden. Aufbau Verlag, 1969 - с указанием в скобках тома и страницы.

25 Fontanes Briefe in zwei Bänden, Bd. 2, S. 428.

26 Ebd., S. 191.

27 Особый интерес в связи с этой проблемой представляют письма Т. Фонтане жене - Э. Фонтане от 12 апреля 1852 г., 3 июля 1878 г., 17 июля 1888 г., Г. Фридлендеру от 29 ноября 1893 г. /Sieh: Fontanes Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, S. 81, 450; Bd. 2, S. 206, 322/.

28 На это указывает, в частности, Шарлотта Иоллес. См.: J o l l e Ch. Und an der Themse wächst man sich anders aus als am "Stechlin". - "Fontane - Blätter". 1967, Bd. 1, H. 5, S. 181.

- 29 F e r t i g Ludwig. Der Adel im deutschen Roman des 18 und 19. Jahrhunderts. Heidelberg, 1965, S.167.
- 30 E l l o e s s e r Neue Bücher. "Neue Deutsche Rundschau". Brl, 1899, S.486.
- 31 "Вестник Европы", 1900, № 5, с.396.
- 32 "Русская мысль", 1899, № 1, с.189.
- 33 M a h n P. Fontanes letzter Roman. "Vorsische Zeitung", 1. Beilage, 1898, 21. Oktober.
- 34 M a u t h n e r F. Fontanes letzter Roman. "Berliner Tagesblatt", 1898, 8. November.
- 35 W a n d r e y Conrad. Theodor Fontane. München, Beck, 1919.
- 36 S p i e r o Heinrich. Theodor Fontane. Wittenberg, 1928.
- 37 M e n n Thomas. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Bd. 1-3, Fischer Bücherei, Frankf.a.M. und Hamb., 1968, Bd.1, S.110.
- 38 P e t e r s e n Julius. Fontanes Altersroman. - "Euphorien. Zeitschrift für Literaturgeschichte", Stuttg., 1928, Bd.29, S.54.
- 39 R e u t e r H.H. Fontane. Brl., Verlag der Nation, 1968. Bd:2, S.844.

К статье Л. Таганова "Неизвестная поэтическая хроника Н.Н. Асеева"

¹См., например: Б р ю с о в В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. - "Печать и революция", 1922, № 7; А с е е в Н. Советская поэзия на шесть лет. - "Вопросы литературы", 1967, № 10.

²Поэма находится в архиве поэта (архив хранится у вдовы поэта - К.М. Асеевой). Используется с разрешения К.М. Асеевой.

³Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский дом) АН СССР, р.1., оп.15, № 152, л.14.

⁴А с е е в Н. Собр.соч. в пяти томах, т.5. М., 1964, с.387.

⁵А с е е в Н. Несгорающий костер. - "Литературная газета", 1940, 1 декабря.

К статье И.Трофимова "О забытом критике
и журналисте Н.М.Богомолове"

¹Труды Владимирской ученой архивной комиссии, кн.ХУШ. Владимир, 1917-1918, с.151 (письмо к Ф.Д.Нефедову от 9 марта 1880 г.). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

²В.И.Немирович-Данченко в 80-е годы плодотворно работал в "Русском курьере", вел театральное обозрение, часто печатал здесь под псевдонимом Вл. рецензии на новые театральные постановки.

³См. об этом: Б е л ь ч и к о в Н.Ф. Народничество в литературе и критике. М., 1934, с.201, 230-237.

⁴В приложении к настоящей статье мы даем аннотированную библиографию работ Богомоллова о Щедрине.

⁵Нами установлено, что под псевдонимом Н.Б. публицист и критик выступал и в других журналах ("Сотрудник", 1887, № 12).

⁶Эта статья пропущена в "Библиографии литературы о М.Е.Салтыкове-Щедрине" Л.М.Добровольского.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

1. СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ.

Н.Д з у ц е в а. Проблема любовной лирики в творчестве пролетарских поэтов (1917-1925 гг.)	3
А.К а ц е в. Художественная интерпретация документа в советской литературе первой половины 20-х годов	16
Н.Ф р м о л а е в а. Читатель в творческом сознании автора поэмы "Василий Теркин"	30
В.З а м а н с к а я. Николай Майоров и поэзия фронтового поколения	37
С.С т р а ш н о в. Литературный процесс и принцип сопоставления жанров (На материале поэзии Великой Отечественной войны)	43
П.К у п р и я н о в с к и й. А.Волынский-критик (Литературно-эстетическая позиция в 90-е годы)	49
С.Т я п к о в. Леонид Андреев в зеркале критика и пародиста А.Измайлова (К проблеме соотношения литературной критики и литературной пародии)	77
Э.П е х ш т е д т. Лев Толстой и Бертольд Ауэрбах	97
Г.С л о б о д к и н. История молодого человека XIX века в творчестве И.Нестроя	105
Е.В о л к о в. У истоков немецкого политического романа ("Штехлин" Теодора фонтане)	118

II. АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ.

Л.Т а г а н о в. Неизвестная поэтическая хроника Н.Н.Асеева	136
И.Т р о ф и м о в. О забытом критике и журналисте Н.М.Вогомолове	142

П р и м е ч а н и я	147
---------------------	-----

ТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Межвузовский сборник научных трудов

Редактор М. Анцыферов.

Технический редактор И. Зайцева.

Художник В. Попров.

Корректор М. Комова.

Подписано в печать 18. УШ. 78г. КЕ-01061. Формат издания 60x84 1/16.

П. л. 10, 75. Уч.-изд. л. 8, 8. Тираж 500 экз. Бумага писчая. Заказ 4623.

Цена 1 руб.

Редакционно-издательский отдел

Ивановского государственного университета, г. Иваново, ул. Ермака, 39.

Типография УУЗ Минэнерго СССР, г. Иваново, ул. Ермака, 41.

ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО В РОССИИ ИВАНОВА-ВОЗНЕСЕНСКОГО
ОБЩЕГОРОДСКОГО СОВЕТА РАБОЧИХ ДЕПУТАТОВ

в 1978 ГОДУ ВЫПУСКАЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ ПО ФИЛОЛОГИИ:

СМЕЖНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ, ПСИХОЛИНГВИСТИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ. Межвузовский сборник научных трудов. Объем - 9,8 уч.-изд.л. Цена 88 коп.

Сборник содержит актуальный теоретический материал по смежным проблемам филологии, психолингвистики и методики преподавания иностранных языков, а также данные практические рекомендации, вытекающие из проведенных научных исследований.

Л. Т а г а н о в. ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ 40-70-х гг. Учебное пособие. Объем - 5 уч.-изд.л. Цена 39 коп.

В пособии рассматривается предусмотренная учебной программой тема войны в послевоенной советской поэзии и своеобразие ее преломления у отдельных поэтов. Издание необходимо для изучения данной темы студентами филологических факультетов в спецкурсах и спецсеминарах.

А Б

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ:

15 3377, Иваново-25, ул.Ермака, 39.

Редакционно-издательский отдел ИВГУ.

