

ПРОБЛЕМЫ
МЕТОДА
И ЖАНРА

Выпуск 3

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Томск — 1976

ПРОБЛЕМЫ
МЕТОДА И ЖАНРА

Выпуск 3

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Томск — 1976

В сборнике ставятся как общетеоретические проблемы метода и жанра, так и вопросы, связанные с рассмотрением метода и жанра отдельных произведений русской классической и зарубежной литературы (романтики 20—30-х годов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. М. Достоевский, Р. Роллан).

Редактор — профессор Ф. З. Канунова

Издательство Томского университета, 1976 г.

Ф. З. КАНУНОВА

ПОВЕСТЬ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

(К формированию теории жанра в русской литературе первой трети XIX в.)

Заметно возросший за последнее время интерес к жанровой проблематике объясняется прежде всего тем, что исследование становления и развития важнейших жанров художественной литературы — один из плодотворных путей постижения закономерностей литературного развития. Глубокое исследование жанровых форм в их исторической конкретности и жизненной обусловленности мы находим в таких фундаментальных трудах, как «Теория литературы. Роды и виды в историческом освещении», «История русского романа». Вопросам своеобразия жанровой природы романа, как глубоко содержательной и эстетически значимой, уделено большое внимание в работе Б. Г. Реизова «Французский исторический роман эпохи романтизма», в книгах о Вальтере Скотте и Викторе Гюго, в монографии Б. И. Бурсова «Лев Толстой и русский роман», Г. М. Фридлендера «Реализм Достоевского», Е. Н. Купреяновой «Эстетика Толстого» и многих других. Отдельные существенные проблемы жанра поставлены в таких исследованиях, как «Слово в романе» М. Бахтина или «Жанры и разрешение конфликтов» В. Шкловского.

Вместе со значительно возросшим интересом к истории и типологии русского романа наблюдается оживление критической мысли в поисках закономерностей развития малых жанров. Наряду с сохранившимися до сих пор научный интерес работами ветеранов советского литературоведения в области изучения «малых форм» прозы (Б. Эйхенбаум, И. Виноградов, Б. Гоффеншефер, В. Шкловский) новые плодотворные поиски в этом направлении предпринимают как литературоведы Н. Берковский, Э. Шубин, так и писатели-критики С. Залыгин, С. Антонов, Мгеладзе, а также некоторые исследователи за рубежом (Е. К. Беннет¹, П. Бранг²). Однако проблема малых повествовательных жанров до сих пор остается проблемой нерешенной и актуальной. Особенно это относится к жанру повести. И сегодня звучат упреком слова Пушкина, сказанные им о повести в 1828 г. (в пору становления и возрастающей популярности этого жанра): «У нас о ней мало говорят». С тех пор повесть заняла весьма значительное место в русской литературе.

Узаконенная сентиментализмом Карамзина повесть прочно утверждается сначала у романтиков 20—30-х годов (писатели-декабристы, Н. Полевой, В. Одоевский, Н. Павлов, А. Погорельский), а затем в русском реализме (Пушкин, Лермонтов, Гоголь).

С жанром повести связано не только становление и развитие русского реализма в творчестве Пушкина и Гоголя, но и глубокое развитие его Тургеневым, Толстым, Достоевским. Более того, именно с повестью связан блистательный венец русского классического реализма в творчестве Чехова и других крупных писателей конца XIX в.

Всестороннее изучение истории повести, этого исконно русского жанра, — один из плодотворных путей синтетического исследования историко-литературного процесса, углубленного осмысления проблемы метода и идеала, типологии русской художественной прозы.

Однако несмотря на многочисленные отдельные попытки в области теоретического и историко-литературного изучения малых повествовательных жанров (главным образом, рассказа и новеллы), история русской повести еще изучена явно недостаточно. Объясняется это многими причинами, одной из которых является недостаточная теоретическая разработка этого вопроса, терминологическая неопределенность, отсутствие четких, общепринятых дефиниций жанра. Однако добиться методологической и теоретической четкости в понимании малых жанров прозы можно лишь в процессе конкретного изучения самого историко-литературного материала. В свое время один из советских исследователей новеллы В. Гоффеншефер имел основание заявить, что «теория новеллы есть ее история»³. То же с большим основанием относится к повести, которая характеризуется меньшей жанровой определенностью, чем новелла или рассказ.

Конкретное историко-литературное изучение повести — важнейший путь к осознанию ее жанровой сущности. Вместе с тем такое изучение невозможно без обобщения (хотя бы в самой краткой мере) истории становления и изучения жанра.

Несмотря на то, что термин «повесть» в смысле определенного литературного жанра употребляется уже в XVII в. («Повесть о Фроле Скобееве», «Повесть о Горе Злосчасти»), до сих пор мы не располагаем более или менее методологически четким представлением об этом жанре. Так, в «Литературной энциклопедии» (первое изд., т. 9, с. 17—18) Б. Розенфельд принципиально исключает такую возможность, характеризуя повесть как «широкий, расплывчатый жанровый термин, не поддающийся единому определению». Справедливо требуя конкретно-исторического подхода к изучению повестей того или иного периода в развитии древней и новой литературы, Б. Розенфельд считает, что в XIX в. «повесть занимает среднее место между романом и новеллой (рассказом)». Подобное определение повести встречаем мы почти во всех современных учебных пособиях, энциклопедиях, словарях.

В «Большой советской энциклопедии»: «Повесть — один из видов эпического рода художественной литературы, специфически русский термин, обозначающий повествовательные произведения, занимающие промежуточное место между рассказом и романом»⁴.

В «Словаре поэтических терминов» А. Квятковского: «Повесть — литературное произведение описательно-повествовательного жанра; по своим размерам и, главное, скорости развертывания эпизодов повесть ближе к рассказу, чем к роману... Она занимает срединное положение между романом и рассказом...»⁵.

У Ф. М. Головенченко: «Повесть — средний вид эпического рода художественной литературы, тесно соприкасающийся с рассказом и романом. По своим размерам повесть занимает промежуточное место между рассказом и романом»⁶.

У Г. Л. Абрамовича: «В то время как роман представляет собою большое эпическое произведение, схватывающее все многообразие жизни, рассказ обычно основывается на изображении какого-либо одно-

го, реже нескольких событий. Повесть же является средней эпической формой»⁷ (ряд эпизодов, большее количество действующих лиц).

Л. И. Тимофеев, говоря о трех формах эпического жанра — малой, средней и большой, пишет: «Малая форма показывает человека лишь в определенном эпизоде, характерном для его жизненного пути. Средняя охватывает определенный период, этап его жизни, ряд таких эпизодов... большая — жизненный путь человека»⁸.

Во всех приведенных случаях отличительным признаком повести является ее среднее, промежуточное место между романом и рассказом. Причем во всех приведенных примерах критерием деления на «малую», «среднюю» и «большую» форму эпического рода является прежде всего объем произведения. В романе — целая жизнь человека, в повести несколько существенных эпизодов из жизни, рассказ — преимущественно один эпизод. Отсюда и соответствующая структура. Роман — многоплановое произведение, повесть и рассказ — одноплановые, где действие и эпизоды сконцентрированы лишь вокруг главного персонажа.

Не возражая в принципе против такого общепринятого определения повести, необходимо вместе с тем отметить его недостаточность. Во-первых, — и это самое главное — оно не дает сколько-нибудь полного представления о жанровой сущности повести, о специфике жизненного материала, осваиваемого повестью, и ее структурных принципах (об этом ниже). Во-вторых, определение повести как средней формы эпического рода в принципе неприменимо к изучаемому нами периоду конца XVIII — начала XIX вв., когда понятия «повесть» и «рассказ» в основном совпадали. Это вынуждены признать и те теоретики литературы, которые считают повесть промежуточным жанром. Так, Г. Л. Абрамович в связи со статьей Белинского «О русской повести и повестях Гоголя» между прочим замечает: «Термин рассказ тогда (30-е годы XIX в. — Ф. К.) был неупотребителен и под повестями разумелись и рассказы»⁹. Об этом же читаем в курсе теории литературы Л. И. Тимофеева: «В начале XIX в. термин повесть соответствовал тому, что теперь называют рассказом»¹⁰. То же отмечено и в указанной выше справочной литературе. Действительно, термин «повесть» был на протяжении долгого времени общим для обозначения «малой» и «средней» прозы¹¹.

Вот почему путем к постижению сущности жанра повести указанного периода должно быть не столько сравнение повести с рассказом и указание на ее «среднее» место, сколько осмысление ее жанровой сущности самой по себе, как она складывалась исторически.

Как же формировалось представление о повести в процессе развития повествовательных жанров и истории их осмысления?

Для конца XVIII — начала XIX вв. в определении повествовательных жанров прозы бросается в глаза терминологическая рыхлость и расплывчатость. Прежде всего, не наблюдается сколько-нибудь существенной разницы в определении двух наиболее распространенных жанров прозы — романа и повести.

Подзаголовок «повесть» можно встретить на самых различных произведениях повествовательной прозы. В. В. Сиповский¹² имел полное основание критиковать А. Неустроева¹³ за классификацию им произведений по употребленным в подзаголовке определениям.

Сам Сиповский легко смешивал обозначения «роман» и «повесть», отказываясь видеть между ними принципиальное различие¹⁴ (применительно к литературе XVIII в.). В первых учебных книгах, словарях, книжных росписях определение жанра «повесть» крайне расплывчато

или отсутствует совсем. Так, в «Смирдинской росписи» нет более или менее четкого жанрового критерия при обозначении типов повествовательной прозы — романов, повестей, сказок. Повестями здесь названы и большие романы Нарезного и «Евгений, или пагубные следствия дурного воспитания и общества» Александра Измайлова.

Однако при всем жанровом произволе того времени в прозе XVIII в. (последняя треть) можно установить стремление к определенной классификации. На это уже указывали ученые, исследовавшие русскую прозу данного периода¹⁵.

Роман в представлении XVIII в. в большей мере связан с вымыслом, чем повесть; роман не мыслился без нагромождения фантастических приключений, свойственных старым рыцарским романам. Характерным романом для XVIII в. был роман Ф. Эмина «Непостоянная fortuna, или похождения Мирамонда». А. Болотов, характеризуя это произведение, видел в нем типичные признаки романа. «Сочинитель уже во-первых тем смешным себя сделал, что всячески и бесстыднейшим образом старался всех уверить, будто бы описанные в ней происшествия с Мирамондом и приятелем его Фридатом основаны на самой истине, .. хотя всякая почти строка наияснейшим образом доказывает, что книга сия составляет сущий роман, наполненный тысячью лжами и выдумками»¹⁶.

Такое же представление о романе у Н. Брусилова, автора «сказки или повести» «Бедный Леандр». Он предупреждает своих читателей, что на протяжении десяти глав сочинения они не найдут «ничего необычного и ничего сверхъестественного или что-либо похужее на роман. Здесь нет ни кораблекрушений, ни дикарей, которые зажаривают людей на вертеле... Все события очень естественны»¹⁷.

Повесть конца XVIII — начала XIX вв. очень часто отличалась от романа сравнительной простотой вымысла, ориентацией на живой материал окружающей жизни. Интересны в этой связи так называемые «справедливые» и «полусправедливые» повести. «С понятием повести, — писал В. Шкловский, — соединялось представление о некоторой достоверности, о некоторой историчности произведения как элементах реализма»¹⁸. Действительно, в большей части русских повестей конца XVIII в. заметна тяга к быту, к обыкновенной жизни частного человека. Последнее вообще характерно для общеевропейской «малой прозы», даже для старой новеллы, в которой эффект новизны, неожиданности, исключительности часто выражен в форме острого сюжета. «Известно, — пишет теоретик новеллы И. Виноградов, — что в эпоху генезиса новелла «вырастала из быта»¹⁹. Эта тяга к быту, к обыденной жизни частного человека станет художественным принципом в сентиментализме, впервые придавшем повести значение самостоятельного жанра в русской литературе.

Вместе с утверждением в литературе русской сентиментальной повести появляются попытки ее теоретического осмысления. Так, в журнале «Патриот» была напечатана статья «Взгляд на повести или сказки», где дается характеристика сентиментальной повести, называемой «сказкою». Автор статьи считает главным делом сочинителя сказок «представить противоречия в борьбе с самим собою, обнаружить тайны сердца... выведь действие страстей, более разгоряченных в наше время, нежели когда-нибудь <...>. С помощью скрытого нравоучения привестъ в согласие рассудок и страсти, натуру и общество... вот в каком смысле и самые сказки могут назваться школою нравов, а сказочники учителями рода человеческого». Пропагандисты сентиментальной повести, и прежде всего Карамзин, резко

осудят сюжетные нагромождения в прозе, поставят перед авторами повестей задачу раскрытия «внутреннего человека», «подробностей чувств», рельефного изображения психологических коллизий в человеке («представить противоречия в борьбе с самим собою»). Одновременно на сентименталистских теориях прозы достаточно явственно печать рационалистической ограниченности (требование нравоучительности, стремление «привести в согласие рассудок и страсти» и т. д.)²⁰.

Н. Остолопов на основе обширного материала русской прозы конца XVIII — начала XIX вв. пытался впервые узаконить жанр повести (сказки), определяя суть этого жанра в своем «Словаре древней и новой поэзии» (1812)²¹ следующим образом: «Сказка есть повествование вымышленного происшествия. Она может быть в стихах и в прозе <...> Существенная разность сказки с поэмою эпической состоит в том, что последняя описывает деяния знаменитые, а сказка имеет предметом дела меньшей важности, и еще в том, что действие поэмы эпической есть истинное, а в сказке оно не должно быть истинное, ниже принимаемое за оное, ибо тогда произвело бы оно не сказку, а историю. В сказках позволено только подражать действительно случившимся происшествиям и то с переменою имен.

Не должно также смешивать сказки с романом и притчею: роман есть связь нескольких происшествий, а сказка заключает одно происшествие; притча изображает только разительный случай из целого происшествия и сохраняет единство места и времени, а сказка не всегда их соблюдает»²². В этом определении самое существенное — попытка осмыслить жанр повести в соотношении с классицистической жанровой поэтикой. Не отрицая значения поэтического вымысла в повести, автор подчеркивает ее ориентацию не на выдающиеся исторические события, а на обыкновенные явления жизни. Что же касается различия в жанрах романа и повести (сказки), то здесь автор видит пока что лишь количественную разницу (роман — «связь нескольких происшествий», «сказка заключает одно происшествие»).

Новым этапом в истории становления, а одновременно и теоретического осмысления жанра повести явились 20—30-е годы. Уже со второй половины 20-х годов проблема прозы приобретает несравненно большее место в журнальной критике и вообще литературной борьбе времени. Объясняется это общими демократическими тенденциями развития русской литературы под влиянием роста освободительного движения, углублением общественного содержания литературы, ее идейной роли и гуманистической направленности.

Страстным пропагандистом прозы явились журналы и альманахи декабристской ориентации — «Сын Отечества», «Полярная звезда», «Соревнователь просвещения и благотворения»²³. О художественной прозе как высоком поэтическом роде говорили такие видные журналы времени, как «Московский телеграф»²⁴, «Московский вестник»²⁵, «Литературная газета», «Телескоп» и др.

Создателем повести в это время читатели, критики, писатели считают А. Бестужева. Единодушно нарекают Марлинского «Пушкиным русской прозы», «зачинщиком русской повести» (Белинский), «бесспорно первым в этом роде» (Пушкин). «Автор русских повестей и рассказов может быть назван создателем повести на русском языке», — писал о Марлинском «Московский телеграф»²⁶. Примерно то же говорил Белинский: «В двадцатых годах обнаружились попытки создать истинную повесть... Г. Марлинский был первым нашим повествователем»... Именно в связи с повестями Марлинского ставился вопрос о судьбе русской повести как жанре, ее настоящем и будущем.

«Русская повесть считалась у нас почти неестественным произведе-

нием, почти как повести китайские, где ищут не поэтические создания, а нелепых черт, напоминающих китайскую азбуку... В таком-то состоянии была Русская повесть, когда в 1823 г. явились первые повести автора «Аммалат-бека»²⁷. «Он оказал искусству услугу незабвенную тем, что нашел в отечестве своем образы и язык для рода повествовательного. Разве мал подвиг: открыть новый мир для искусства»²⁸. Несмотря на преувеличения, эти и многие другие суждения закрепляют за автором Ливонских повестей и «Аммалат-бека» видную роль в истории исследуемого жанра. Русская романтическая проза, начало которой положил Марлинский, ознаменовала собой новый этап становления повести. Острая идейная, философская проблематика, гражданский пафос, новый герой — все это, порождение новой эпохи, делало романтическую повесть 20—30-х годов принципиально отличным явлением по сравнению с сентиментальной повестью.

В начале 30-х годов появились новые учебные издания, которые уже смело закрепили за повестью место вполне определенного и значительного литературного жанра.

Если суммировать то, о чем говорится в журналах и учебных книгах 20—30-х годов о повести, можно кратко это сформулировать так: повесть — жанр поэтической прозы, представляющий собою «часть романа» — «роман в миниатюре». «Вымышленные повествования, — пишет А. Мерзляков в «Кратком начертании теории изящной словесности», — бывают различны по своему содержанию, продолжительности и форме. Самые краткие из них называются повестями»²⁹. «Прозаическая повесть, — говорит Н. Греч в своей «Учебной книге словесности», — есть не что иное, как роман, и отличается от него простейшим действием и краткостью»³⁰. Такой же в общем взгляд и у Н. Кошанского в его «Частной риторике»³¹ и в «Умозрительном и опытном основании словесности» А. Глаголева³².

Однако вместе с необыкновенным ростом популярности русской повести и, главное, в связи с появлением таких ее первоклассных образцов, как повести Пушкина и Гоголя, возникает настоятельная потребность более глубокого теоретического обоснования этого жанра, исследования его специфики. Так, уже критик «Сына Отечества» за 1828 г., придерживаясь традиционной точки зрения о повести как части романа, стремится более внимательно подойти к самому жанру повести: «Роман изображает всю или по крайней мере несколько лет жизни человека. Повесть описывает из сей жизни одно происшествие. Следовательно, в повести должно быть более движения, полноты и живости рассказа»³³.

Заметным шагом вперед в решении проблемы повести явилась статья в «Телескопе» за 1832 г. (№ 17), опубликованная в связи с выходом в свет повестей Михаила Погодина, «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Старой повести» Андрея Безымянного. Есть предположение, что автор ее Надеждин³⁴. Повесть определяется здесь как «художественное произведение творческой фантазии», отличное от «прозаического анекдота» и «исторической были». «Она есть и должна быть не что иное, как одушевленный рассказ происшествий, поэгическое представление жизни».

Предвосхищая Белинского, автор статьи не просто оправдывает популярность повести в русской литературе 30-х годов, закономерность ее. Он утверждает в повести новейшую жанровую «форму времени», «свидетельствующую об эстетической и идейной зрелости литературы». «Повесть в наши дни должна иметь особый смысл, который сближал бы ее с настоящим возрастом жизни»³⁵. В отличие от многочисленных попыток³⁶ в современной ему критике дать в повести «облегченный» вид

романа, автор по-иному расценивает соотношение этих жанровых разновидностей эпоса. Называя повесть «романом в миниатюре» («От романа она отличается только объемом: там жизнь представляется в обширной галерее картин. Здесь в тесных рамках одного сокращенного очерка»), автор, казалось бы, в традиционное определение жанра вносит много нового. Отнесение повести к «категории романа» связано со стремлением подчеркнуть глубину и многогранность ее (повести) жизненного содержания. «В романе жизнь обозревается со всех сторон, исследуется во всех смыслах... Точно так же и повесть, и здесь причина ее современной всеобщности». То есть необычайная популярность повести объясняется отнюдь не ее развлекающей ролью (автор, как указывалось, принципиально отделял повесть от анекдота), а поразительной глубиной и актуальностью ее содержания. В легко обозримой концентрированной форме повесть представляет широкий взгляд на жизнь. «Нынешняя повесть подобно роману есть художественное представление жизни со всех точек зрения». Вот почему автора рассматриваемой статьи не может уже удовлетворить сентиментальная повесть, дающая лишь изображение любовных переживаний. Современный человек, переживший величайшие политические потрясения, убедился в том, «что жизнь не является идиллией и что человеческие чувства несравненно шире, чем «ограниченное чувство любви». Современная повесть не только возвысилась на ступень картины нравов, но и «сделалась полною всеобъемлющею биографией сердца». То есть в очень интересной статье Надеждина уже предпринимается попытка теснейшим образом связать характер жанра повести с уровнем представлений современного человека. Это получит свое дальнейшее развитие у Белинского. В рассматриваемой статье впервые предпринимается классификация русских повестей, называются такие ее три вида, как философская, сентиментальная («в ней жизнь изображается как отголосок чувствований, это отрывок из биографии сердца») и деписательная (изображение жизни как сцепление действий — «верная копия материального содержания жизни»). Как видно, в самой классификации проявилась ориентация автора не на литературные каноны, а на конкретный жизненный (и литературный) материал³⁷.

Таким образом, стремлением увидеть в повести важнейший жанр времени, характером соотношения малых и больших повествовательных жанров, пониманием тесной связи жизненного содержания и жанрового своеобразия рассматриваемая статья в «Телескопе» предшествовала статьям Белинского и была своеобразной их подготовкой.

Принципиально новым этапом в развитии теории повести (и романа) явился труд Белинского. Белинский, как известно, много раз указывал на то, что жанры романа и повести являются самыми актуальными, наиболее отвечающими жизненным потребностям русской действительности 30—40-х годов XIX в. Великий критик связывал развитие этих жанров с характером русской действительности, с утверждением реализма в русской литературе. «Роман и повесть, — писал он, — суть единственные роды, которые появились в нашей литературе не столько по духу подражательности, сколько вследствие потребности».

Глубокий историзм эстетического мышления Белинского определяет собою пафос его теории романа. У истоков современного романа Белинский видит эпопею с ее утверждающим пафосом и необыкновенной гармонией человека и общества, слитым воедино в эпопею. Эпопея могла явиться только во времена младенчества народа, когда его жизнь не распалась на две противоположные стороны: поэзию и прозу.

Роман в современном Белинском понимании имел дело с неизмеримо более сложной действительностью, раздираемой общественными противоречиями, и целью его было — «совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи...»³⁸.

«Роман, как показывает само его название, — пишет Белинский, — возник из новейшей цивилизации христианских народов, в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, а жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов» (5,40).

Рост буржуазных отношений, обострившиеся социальные противоречия, назревшая потребность общественного анализа — все эти отличительные особенности русской действительности 30—40-х годов явились объективной почвой для возникновения русского романа и повести XIX в.

Роман давал широкий аналитический простор для художника. На это настойчиво вслед за Белинским укажут критики революционно-демократического лагеря 60-х годов. «Роман — создание нового времени... прямо вытек из нового взгляда на устройство общественных отношений как на причину всеобщего разлада»³⁹.

С другой стороны, утверждает Белинский, современный роман, как бы глубоко он ни проникал в сущность жизненных событий, не был бы романом, если бы в центре его не оказался человек, частный человек со всеми противоречивыми чувствами и страстями. В этом принципиальное отличие нового романа от древней эпопеи, имеющее глубокую историческую подоплеку. «В древнем мире, — писал Белинский, — существовало общество, государство, народ, но не существовало человека как частной индивидуальной личности, и поэтому в эпопее греков, равно как и в драме, могли иметь место только представители народа — герои, полубоги, цари» (5,41).

Совсем другое дело современный роман. Главное его условие именно в том, что в нем «жизнь является в человеке». Это требовало от романиста проникнуть в мир человеческого сердца, человеческой души. Человек как самостоятельная и богатая индивидуальность, причем обыкновенный человек в его отношении к народу, обществу — вот основной предмет романа. «В романе, — говорит Белинский, — совсем не нужно, чтоб Ревекка была непременно царицей или героиней вроде Юдифи: для него нужно только, чтоб она была женщина» (5,41).

Мысль Белинского об идее личности как важнейшей жанрообразующей идее романа будет подхвачена многими русскими теоретиками эпоса. Так, А. Н. Веселовский в своем известном труде «Из истории романа и повести», исследуя характер образования лирики, драмы и эпоса в процессе выделения личности из народного коллектива, видел в романе «вершину в развитии личного начала в искусстве». Автор в романе — личный творец со своим отношением к изображаемому, а герой — «частный человек» с его индивидуальной судьбой. «Личное начало» в романе обусловило интерес к вымышленному сюжету в обыденной жизни»⁴⁰.

Несмотря на ограниченность историзма Веселовского, проявляющуюся в игнорировании острых классовых причин «выделения личности из коллектива» и, следовательно, в недооценке объективного содержания романа, главная мысль его — о романе как апофеозе высвободившейся личности — восходила к Белинскому и соответствовала объективному литературному развитию.

Д. С. Лихачев, характеризуя истоки русского романа и говоря о

русской повести конца XVII в. с ее своеобразными «прорывами в будущее», указывает прежде всего на решение в ней проблемы человека. В этой повести, по мнению исследователя, изображен своеобразный процесс эмансипации человека, «открытие человеческой личности самой по себе...» «Освобождение личности, рассматривающейся в Средневековье только как часть корпорации, и освобождение литературы от подчинения внелитературным функциям, — пишет Д. С. Лихачев, — явилось главнейшими предпосылками для возникновения первых предшественников русского романа»⁴¹.

С этой точки зрения становится очевидной роль русского сентиментализма, который явился важнейшим этапом в «освобождении личности», связанным с общественным движением конца XVIII в. Не случайным является и тот весьма примечательный факт, что именно сентиментализм, а затем романтизм впервые за повестью место не только вполне определенного, но и одного из ведущих литературных жанров.

Важнейшей предпосылкой развития малых жанров является характерный для эпохи буржуазных революций подъем чувства личности. На заре своего развития капитализм нес с собою первичное раскрепощение человека. Как говорил Ленин, «именно капитализм, оторвавший личность от всех крепостных уз, поставил ее в самостоятельные отношения к рынку... и создал подъем чувства личности»⁴².

Акцент на личности героя и его индивидуализации в малых жанрах подтверждается всей историей литературы. И новелла Возрождения, и романтическая повесть, и, конечно, реалистическая повесть по-разному, но принципиально реабилитировали личное начало человека, поднимали на щит его индивидуальность.

Рожденная на переломе эпох, русская повесть конца XVIII — начала XIX вв. стремилась передать новый строй чувствований, новый тонус мироощущений, новый ритм психологического настроения личности.

Характер понимания человека в его отношении к миру определял собою, с точки зрения Белинского, своеобразие жанра повести.

Говоря о современной русской повести и о ее необычной популярности в литературе 30—40-х годов, Белинский постоянно связывал повесть с романом, рассматривал их как весьма родственные жанровые разновидности эпоса. С точки зрения Белинского, повесть в литературе XIX в., в отличие от старой новеллы с ее ориентацией на необычное, редкостное, удивительное, по способу изображения жизни принципиально близка к роману.

Повесть относится к роману как часть к целому. Если роман — это целая история жизни человека, то повесть — событие этой жизни, но имеющее принципиальное значение, носящее социально-философский характер.

«Повесть, — пишет Белинский, — распавшийся на части... роман, главы из романа. Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одно мгновение сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки» (I, 271). Говоря о соотношении повести и романа, Белинский делает акцент не на том, что повесть часть; для великого критика существенно, что это такая часть, которая заключает в себе смысл общего, «бездну философии и поэзии», как скажет он о повести Гоголя.

Естественно, что основные требования, которые предъявляет Белинский роману, в большей мере относятся и к повести. Его анализ повестей целого ряда русских писателей, и прежде всего Гоголя, убеж-

дают нас в этом. Повесть, так же как и роман, должна проникать в сущность реальной действительности, раскрывая ее сложные коллизии и трагические диссонансы. Героем повести, так же как и романа, должен быть человек — «существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное». А его отношение к действительности, к народу так же определяет предмет повести, как и романа.

Некоторые современные буржуазные литературоведы упрекают Белинского в том, что он рассматривает повесть вместе с романом, принципиально игнорируя якобы различие между малой и большой формой повествовательной прозы⁴³.

Рассмотрение повести в тесной связи с романом имело для Белинского глубокий эстетический смысл, указывало на важнейшие коренные черты русской реалистической прозы, выявляло специфику русской повести, ее особую роль. К повести первой трети XIX в. совершенно неприменимо представление о некоем среднем жанре, потому что, будучи универсальным термином для обозначения «малой прозы», она предшествовала русскому роману, расчищала для него почву.

Для нас принципиально важно то обстоятельство, что именно в русской повести выкристаллизовались многие принципы отображения действительности, которые будут характерны для романа XIX в.

Проникновенный анализ Белинским гоголевских повестей вскрывает эти принципы, один из которых Белинский определяет как «простоту вымысла». «Простота вымысла в поэзии реальной, — пишет он, — есть один из самых верных признаков истинной поэзии, истинного и притом зрелого таланта».

Гениальность автора «Миргорода», «Петербургских повестей» проявилась именно в том, что за обыденными, примелькавшимися фактами действительности, за внешне обыденной формой вскрывался глубокий смысл жизни.

«Для нас, — писал Белинский, — внешняя природа без отношения к идее всеобщей жизни не имеет никакого смысла». Гоголь потряс Белинского именно своим умением в ничтожном факте ничтожной жизни увидеть эту «идею всеобщей жизни».

В. В. Кожин, говоря о романе как эпосе нового времени, видит в нем замечательную способность выражать целостность бытия⁴⁴. Прежде чем с невероятной силой проявиться в творчестве корифеев русского романа XIX в. — Толстого и Достоевского, — эта художественная «универсальность» была убедительно заявлена в повести Гоголя. Не случайно сам Достоевский преклонялся перед Гоголем, называл его «колоссальным демоном», который из «пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию»⁴⁵.

Уже в 30-е годы XIX в. Белинский указывает на это важнейшее новаторство Гоголя, открывшее в равной мере путь и к повести, и к роману. Гоголь и другие русские писатели-реалисты нашли принцип новой, удивительно емкой формы, исключавшей необходимость многоступенчатой, громоздкой прозы; он утверждает повесть (наряду с романом) как ведущий жанр эпохи.

Этому способствовал синтетический стиль повести Гоголя (и его преемников по реалистическому искусству), в котором органически сочетались лирические, драматические и эпические элементы⁴⁶.

Таким образом, видя в гоголевском направлении основной путь развития русской литературы 30—40-х годов, Белинский настойчиво подчеркивал родовую и методологическую близость повести и романа.

Вместе с тем великий критик вовсе не игнорировал жанровой специфики повести. Сравнение повести с романом помогало выявлению сущности последней. «Повесть, — пишет Белинский, — есть тот же ро-

ман, только в меньшем объеме, который обуславливается сущностью и объемом самого содержания» (7, 57). То есть объем произведения в понимании Белинского включает уже в себе определенное художественное качество. Специфика жанра повести обусловлена сущностью самого ее предмета (характер отношения человека к миру, воплощенный в определенной художественной структуре жанра). Белинский делает ряд глубоких замечаний о художественной структуре повести. Так, одной из важнейших черт последней является, как указывалось, особая концентрация, интенсивность содержания. Повесть «...заклучает в свои тесные рамки» такие события, которые «в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века» (1, 271).

Об этом говорят и другие критики конца 20—30-х годов. В приведенной выше статье из «Сына Отечества» указывалось на то, что в связи с особой сосредоточенностью содержания «в повести должно быть более движения, полноты и живости рассказа».

Говоря о «несравненном значении повести», о тайне ее «владычества, деспотического, своенравного, не терпящего соперничества» (1, 271), Белинский связывал это с новым состоянием эпохи. «Жизнь наша современная слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах, и требуем повести» (1, 270—271). Повесть (и вообще малые жанры) активизируется, как правило, в переходные периоды истории как реакция на чрезвычайно сложную, расчлененную, дробную жизнь. Роман чаще всего возникает на почве освоенной действительности, повесть, напротив, — в период исторических сдвигов, контрастов и смешения старого и нового. «Когда перед обществом встает так много новых проблем, в художественном решении их по-прежнему вне конкуренции роль повестей и рассказов»⁴⁷. Таким временем явилась эпоха конца XVIII — начала XIX вв. «Забитая» и неподвижная крепостная Россия начала испытывать воздействие буржуазной идеологии, которая тут же подвергла сомнению с позиций более последовательного и глубокого демократизма, характерной особенностью русского освободительного движения. Напряженные идейные искания, новый строй чувствований русского человека, противоречивость и калейдоскопичность жизни получили художественное отображение прежде всего в малых жанрах. Отсюда необычайная концентрация жизненного содержания повести как важнейшая черта ее художественной структуры, обусловленная спецификой самого жизненного материала.

Белинский (вслед за Надеждиным) указывает и на такую особенность русских повестей, как их многогранность и многопроблемность в изображении русской жизни.

Говоря о жанровом своеобразии повестей, которые могут представлять «и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей» (1, 272), Белинский указывал, что все эти жанровые разновидности, как бы дополняя друг друга, составляют «великую книгу жизни». «Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составила бы из них... Как бы хорошо шло к этой книге заглавие «Человек и жизнь» (1, 272). Энциклопедичность, лежащая в основе малых жанров, связана с эпическим характером русской повести, рассматривающей события в их неизбежной связи между собою. Отсюда стремление к циклизации (А. Марлинский, В. Одоевский, Н. Павлов, А. По-

горельский, Пушкин, Гоголь) как важнейшая родовая черта «малой прозы», тонко осмысленная Белинским.

В более поздних своих работах Белинский пытается соотнести понятия «повесть» и «рассказ» и тем самым еще раз подчеркнуть особенности русской повести.

Термин «рассказ» для обозначения особого, еще не занявшего определенного места в русской литературе вида прозы появляется в 20-е годы XIX в. Так, например, «Рассказы Лужницкого старца» («Благонамеренный», 1820—1821), «Святочные рассказы» Н. Полевого (1816), «Сельская ярмарка», рассказ А. Глебова (1829), «Быль», справедливый рассказ Карлсгофа (1830) и т. д. Это же заметно и в критике конца 20-х годов. Например, К. А. Полевой писал: «Мы должны сказать еще несколько слов о тех прелестных безделках, которые собственно не составляют рода сочинений, но не могут быть исключены из области романов и повестей. Это рассказы, где, как думают многие, все составляет самый рассказ»⁴⁸. Действительно, термин «рассказ» только появился в русской литературе и еще не означал определенного жанрового вида. Чаще всего понятия «рассказ» и «повесть» в 20—30-е годы служили для обозначения одних и тех же литературных произведений. Известно, например, что Пушкин называл «Три повести» Н. Павлова и повести молодого Гоголя рассказами.

Однако Белинский в последних критических выступлениях пытался уже провести жанровый водораздел между рассказом и повестью. В 1848 г. он пишет о том, что «рассказ уже давно существует в литературе как более легкий вид повести» (10, 316). Рассказ в представлении Белинского близок к понятию «новелла» («необычное, анекдотическое происшествие»). «Пиковая дама»,— пишет Белинский,— является собственно не повестью, а мастерски написанным рассказом... впрочем, это не повесть, а анекдот; для повести содержание «Пиковой дамы» слишком необычно и стихийно. Но рассказ этот, мы повторяем, высшего мастерства» (7, 577).

Сравнивая здесь рассказ-новеллу с повестью, Белинский указывает не только на краткость рассказа («облегченный вид повести»), но и на необычность, анекдотичность содержания как средство раскрытия острых жизненных противоречий⁴⁹. Вместе с тем Белинский еще раз подчеркивает особенность русской повести с характерной для нее «простотой вымысла» («для повести содержание «Пиковой дамы» слишком необычно»), ориентацией на обыденную норму действительности, в высшей мере свойственную Гоголю.

Таким образом, Белинский, во-первых, считал повесть и роман жанровыми разновидностями эпоса, обусловленными требованием времени («Роман и повесть суть единственные роды, которые появились в нашей литературе не столько по духу подражательности, сколько вследствие потребности» (6, 112). Почва, на которой появилась русская повесть конца XVIII — первой трети XIX в.,— становление буржуазных отношений, разложение феодально-крепостнической системы, осмысление русскими людьми опыта Великой Французской революции, рост чувства личности. Во-вторых, принципиально сближая роман и повесть по методу изображения действительности, Белинский видел в них различные жанры прозы. Краткость повести, по его мнению, «условливается сушностью и объемом самого содержания». В-третьих, Белинский указал на своеобразие предмета повести — принцип отношения человека к миру, выраженный в определенной художественной структуре жанра. Говоря о последней, великий критик одним из существенных признаков ее считает концентрацию, интенсивность содержания, связанную с характером взятого писателем жизненного материала

ла. В-четвертых, Белинский указал на энциклопедичность, многогранность и многообразие, лежащее в основе «малой прозы», характеризующее ее эпичность, тенденцию к циклизации и исследовательский характер. И наконец, Белинский делает интересные замечания о соотношении повести и рассказа (новеллы).

Теория повести Белинского явилась основой для советского литературоведения в решении проблем «малого эпоса». Так, поставив своей задачей выявление жанрообразующего принципа новеллы, видный советский теоретик «малой прозы» И. Виноградов видит его в концентрированном изображении действительности, новеллистическом напряжении и цельности⁵⁰. Сильной стороной методологии И. Виноградова является единство теоретического и исторического подхода к изучению малых повествовательных форм. Вместе с тем, идя в своей теории новеллы от Белинского, И. Виноградов допускает отнюдь не свойственный последнему формалистический просчет. Говоря об особой концентрации жизненных противоречий в новелле, Виноградов явно недооценивает специфику жизненного материала, во многом объясняющую художественную структуру «малых форм».

Однако оппоненты И. Виноградова⁵¹, критикуя его (иногда излишне резко) за формализм, допускают не менее опасную ошибку. Объясняя все спецификой жизненного материала, они игнорируют художественную структуру произведения, сводят на нет вопрос о жанровых критериях в «малой прозе».

История изучения русской повести убеждает нас в том, что наиболее перспективной методологической основой исследования жанров является их рассмотрение в единстве специфики предмета изображения и типологии жанра.

¹ Bennet E. K. A History of the German Novelle. Cambridge, 1954.

² Brang P. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung. 1770—1811. Wiesbaden, 1960.

³ Гоффеишефер В. Мировоззрение и мастерство. М., 1936, с. 221.

⁴ БСЭ. Второе изд. т. 33, с. 348.

⁵ Словарь поэтических терминов, под ред. А. Квятковского. М., 1966, с. 215—216. Разрядка здесь и ниже, за исключением случаев, специально оговоренных, наша. — Ф. К.

⁶ Головенченко Ф. М. Введение в литературоведение. М., 1964, с. 253.

⁷ Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. М., 1965, с. 247.

⁸ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, М., 1966, с. 344.

⁹ Абрамович Г. Л. Цит. соч., с. 247.

¹⁰ Тимофеев Л. И. Цит. соч., с. 346.

¹¹ Все наиболее интересные и значимые произведения малой повествовательной формы, как правило, названы их издателями «повестями» и вошли в историю литературы как «повести» (Повести Карамзина, повести Погодина, Полевого, Марлинского, «Три повести» Павлова, «Повести Белкина» Пушкина, повести Гоголя и т. д.).

При дальнейшем развитии русской художественной прозы естественно усиливается ее жанровая дифференциация, отпочковываются рассказ и новелла, но это более характерно для второй половины XIX в. (Тургенев, Толстой, Достоевский, Лесков) и приобретает особенный смысл в творчестве писателей 80—90-х годов (Короленко, Гаршин, Чехов).

¹² Сиповский В. В. Из истории русского романа и повести. Ч. 1, 1903, с. 258.

¹³ Неустроев А. Указатель к русским изданиям и сборникам за 1703—1802 гг. и историческим разысканиям о них. СПб., 1898.

¹⁴ Сиповский В. В. Очерки по истории русского романа, т. 1, вып. 1—2, СПб., 1909—1910.

¹⁵ См.: Белозерская Н. В. Г. Надежный. Историко-литературный очерк. Ч. 2, изд. 2-е, СПб., 1896; В. Шкловский. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955;

Р. Вrang. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung. 1770—1811. Wiesbaden, 1960.

¹⁶ Болотов Андрей. Мысли и беспристрастные суждения о романах как оригинальных российских, так и переведенных с иностранных языков. «Литературное наследство», IX—X, с. 199. Подчеркнуто здесь и ниже, за исключением случаев, специально оговоренных, нами. — Ф. К.

¹⁷ Брусилов Н. Бедный Леандр, 1803, с. 2.

¹⁸ Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955, с. 92.

¹⁹ Виноградов И. О теории новеллы. — В кн.: Борьба за стиль. Л., 1937, с. 68.

²⁰ Дидактическая окраска прозы, и в частности сентименталистской повести, — закономерное наследие теории классицизма, которая, принимая эстетическое значение прозы, оправдывала лишь ее дидактическую роль. О дидактическом направлении прозы говорят многие критики и писатели 10—20-х годов XIX в. Так, об этом пишет А. Болотов в цитированных «Заметках о русских романах». Н. И. Греч требовал, чтобы автор романов и повестей «постоянно имел в виду моральную цель и показывал вознаграждение добродетели и наказание порока» (Греч Н. Учебная книга словесности, III, 1820, с. 360).

Даже такой активный пропагандист прозы, как М. П. Погодин, исходил из представления о дидактической направленности прозы: «В романе вдохновение и поучение тесно связаны друг с другом» («Московский вестник», 1829, ч. 4, с. 80).

²¹ «Словарь древней и новой поэзии», вышедший в 1821 г., сначала печатался частями в «Санкт-Петербургском вестнике», в 1812 г.

²² «Санкт-Петербургский вестник», 1812, ч. 2, с. 23.

²³ См. все три обзора А. Бестужева («Полярная звезда», 1823, 1824 и 1825 гг.), статьи О. Сомова («Северные цветы», 1829 г.).

²⁴ См.: Полевой К. Рецензия на «Краткий курс словесности» В. Плакшина. — «Московский телеграф», 1832, ч. 14, с. 352; Марлинский А. О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем». — «Московский телеграф», 1833, ч. 49, № 2, № 835.

²⁵ Титов В. Л. О романе как изображении жизни современной Европы. — «Московский вестник», 1828, ч. 7, с. 170; Рецензия на альманах Дельвига «Северные цветы» за 1826 г. — «Московский вестник», 1826, ч. 7, с. 190.

²⁶ «Московский телеграф», 1833, ч. 49, с. 330.

²⁷ «Московский телеграф», 1832, ч. 43, с. 115.

²⁸ «Московский телеграф», 1833, ч. 49, с. 339.

²⁹ Греч Н. Учебная книга словесности. Ч. 3. СПб., 1830, с. 326.

³⁰ Мерзляков А. Краткие начертания теории изящной словесности, М., 1822, с. 76.

³¹ Кошанский Н. Частная риторика. СПб., 1832, с. 70.

³² Глаголев А. Умозрительное и опытное основание словесности. Ч. 4, СПб., 1832, с. 83.

³³ «Сын Отечества», ч. 118, 1828, № 7, с. 244—245.

³⁴ Это предположение высказал Л. С. Сидяков. См.: Русская критика 20—30-х годов о жанре повести. — «Учен. зап. Латвийского ун-та», 1963, № 46, вып. 4Б.

³⁵ «Телескоп», 1832, № 17.

³⁶ См., напр.: «Московский телеграф», 1829, ч. 25, с. 111; «Московский телеграф», 1831, ч. 42, с. 395—396.

³⁷ См.: Сидяков Л. С. Русская критика 20—30-х годов о жанре повести. — «Учен. зап. Латвийского ун-та», 1963, № 46, вып. 4Б.

³⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5 Изд-во АН СССР, 1955, с. 40. В дальнейшем все ссылки на Белинского даются в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

³⁹ Добролюбов Н. А. Первое полн. собр. соч., СПб., 1912, т. 4, с. 173.

⁴⁰ См.: Веселовский Л. Н. Из истории романа и повести. СПб., 1886, с. 26.

⁴¹ Лихачев Д. С. Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе. — В кн.: История русского романа. Т. 1, Изд-во АН СССР, 1962, с. 37.

⁴² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 394—395.

⁴³ Р. Вrang. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung. 1770—1811. Wiesbaden, 1960.

⁴⁴ Кожинов В. В. К проблеме литературных родов и жанров. — В кн.: Теория литературы, т. 2. М., «Наука», с. 47. См. интересный анализ «Преступления и наказания» как образца эпоса новейшей литературы, где «человек соотносен с целым миром». Там же, с. 139—162.

⁴⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений, в 13-ти т., т. 13. М.—Л., 1930, с. 12.

⁴⁶ См.: Канунова Ф. З. Некоторые особенности реализма Гоголя. Томск, Изд-во Томского ун-та. 1962.

⁴⁷ Бочаров А. Проблемность против описательности. — «Вопросы литературы», 1964, № 7, с. 24; Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Автореф. диссертации на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1966, с. 6—7.

⁴⁸ «Московский телеграф», 1829, ч. 28.

⁴⁹ Интересные мысли о русском рассказе начала XIX в. высказывает П. Бранг, говоря о том, что в рассказе больше, чем в повести, заключается представление об устном повествовании и осылка на личность рассказчика. (цитир. соч., стр. 49). Об этом же см.: Эйхенбаум Б. М. Иллюзия сказа.— В кн.: Книжный угол. Пг., 1918, с. 12—15; Путь Пушкина в прозе.— В кн.: Литературная теория. Критика, полемика. Изд-во «Прибой», 1926, с. 18—20; Как сделана «Шинель» Гоголя. Там же, с. 149.

⁵⁰ Виноградов И. О теории новеллы.— В кн.: Борьба за стиль. Л., 1937. В определении повести И. Виноградов придерживается традиционного взгляда: «Повествовательное произведение среднего размера называется повестью». О «концентрации», сгущенности жизненного материала в новелле вслед за Белинским говорит и В. Гоффеншефер (Указ. соч.) и Н. Берковский (См.: Берковский Н. О повестях Белкина.— В кн.: О русском реализме XIX в. и вопросах народности литературы. М.—Л., 1960).

⁵¹ См., например: Соскин А. Возможности жанра.— «Звезда», 1953, № 3, с. 147—148.

В. Д. МОРОЗОВ

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ЖУРНАЛЕ Н. А. ПОЛЕВОГО «МОСКОВСКИЙ ТЕЛЕГРАФ»

Громадное значение журнала Н. А. Полевого «Московский телеграф» в общественно-политической и литературно-художественной жизни последекабрьской эпохи неоспоримо признано еще со времени Белинского и Герцена и не нуждается в доказательствах. Как одно из ведущих изданий второй половины 20-х — начала 30-х годов «Московский телеграф» отразил сложные пути развития литературно-эстетической мысли, ее достижения и внутренние противоречия, представил романтическую платформу искусства в наиболее законченном и вместе с тем динамичном варианте, вобравшем в себя лучшие достижения и западноевропейской и русской романтической теории.

Поэтому вполне закономерен постоянный интерес исследователей к журналу Полевого, появление все новых и новых работ об этом издании. Однако следует отметить, что в большой литературе о Полевом и его журнале преобладают пока работы суммарного и даже обзорного характера. А между тем многие проблемы, чрезвычайно широко и остро поставленные в «Московском телеграфе», требуют специального внимания и, в первую очередь, проблема соотношения литературы и действительности, являющаяся центральной проблемой эстетики.

* * *

Одной из первых серьезных заявок на разрешение проблем эстетики в целом и проблемы соотношения литературы и действительности в частности была обстоятельная статья Полевого об «Опыте науки изящного» А. Галича.

Написанный в 1825 году «Опыт» профессора философии, логики и психологии Петербургского университета, одного из пропагандистов Шеллинга в России, А. Галича сыграл значительную роль в эстетическом образовании последекабрьской молодежи как первый на русском языке систематический курс теории изящного, созданный на основе новейшей немецкой идеалистической философии и прежде всего лекций по философии искусства Шеллинга. Компактная книжечка Галича, отличаясь четкостью основных положений, распределенных по параграфам, тем не менее представляла весь круг проблем, освещенных с новых позиций, и поэтому являлась своеобразным катехизисом сторонников романтизма в их борьбе с «классиками».

В целом одобряя работу Галича, поддерживая ее главные положе-

ния, Полевой не выглядит робким учеником, делающим первые несмелые шаги в собственном эстетическом образовании. Он свободно оперирует материалом книги, довольно часто отходит от ее формулировок и излагает по-своему, оригинально интерпретируя отдельные мысли, обнаруживая знакомство с подлинниками.

Так же, как и Галич, Полевой заостряет свои суждения против теории «подражания природе»: «Не природа творящее, но человек — природа только творимое. Человек развил в своих способностях и знаниях внутренний духовный мир свой»¹. Природа «многообразна», и отдельные предметы или явления, составляющие ее «многообразие», «изящны или неизящны только по отношению духа человеческого» как источника «свободно-производящего», что опровергает в корне теорию подражания как «низшую степень ведения человеческого»². В соответствии с этим сердцевинной суждений Полевого становится утверждение определяющей роли творческого духа, его способности пересоздавать видимый мир «по идеалам».

«Начало поэзии и музыки, — заявляет издатель «Телеграфа», — в первых выражениях духа человеческого, а не в слепом подражании видимой природе. Человек взял краски и очертания из природы, но взяты их побудило его стремление выразить самого себя»³. Ум «в области свободной фантазии» или «обозревает природу», «вещественное» переносит в сферу «высшего идеала» и, как Пигмалион, «оживляет красоты ее жизни духа», или, «похищая идеалы свои в царстве бесконечной фантазии, как Прометей, сносит в вещественность и облекает их внешними формами»⁴. Таким образом, мир изящного как область «бесконечной, свободной фантазии, заключенной в мире идеалов», представляет диалектическое единство внешнего многообразия природы, связанного единством духа, и внутреннего, «сокрытого в человеке» и «разливаемого из духа многообразно в вещественность», то есть в природу. Творя в окружающей природе, человек «проявляет» или «символы предметов природы, образованные по законам ума», или «символы самого себя, облеченные в условия вещественности», или «символы соединения того и другого»⁵.

«Истинная теория изящного» представляется Полевому универсальной, обнимающей «все явления изящного во всем мире», обращенной к синтезу реального и идеального, расковывающей творческие силы личности, богатства ее субъективного мира. Теория же классиков бессильна перед обширным и разнообразным полем истинного искусства: она не знает «ни Востока, ни Севера, ни Юга... для нее не существуют величие скандинавских скальдов, роскошные песни арабов, высокая мудрость индийской поэзии и необходимая, потребностями века оправдываемая, романтика»⁶. Нанося еще один удар по классицизму, издатель «Телеграфа» подчеркивает, что «истинная теория изящного совсем не новое открытие, что она гораздо древнее теории, основанной на подражании природе». В новейшее время «знаменитые немецкие мыслители только привели истинную теорию в надлежащую точность», первым же, кто «дал о ней идею», был Платон⁷.

В «Филебе» Платона Полевого привлекла прежде всего мысль о том, что «понятие наше» должно проникнуть «за наружную видимость» предметов, в «сущность природы и глубину ее основания», и только тогда оно откроет «другой мир, другие цвета, другие линии, другие образы», под вещественным обнаружит «идеальное»⁸.

В 1826 г. обращается Полевой и к книге Вакенродера и Тика «Размышления отшельника, любителя изящного». В пояснениях переводчиков — С. Шевырева, Н. Мельгунова и В. Титова — Полевому оказались очень близкими опять-таки суждения о «бесконечной произво-

дительности духа», представляющего не «холодную компиляцию предметов внешней природы», но «свободное и живое произведение». Показывая «тесное соединение пиитического восторга со стремлением духа к бесконечному», «любитель изящного», по мнению Полевого, неизмеримо поднимал роль искусства, обнажал его «благороднейшую, духовную сторону»⁹.

В последующие годы в «Телеграфе» неоднократно возвращаются к проблеме соотношения литературы и действительности, то выделяя и заостряя мысль о безграничных возможностях вдохновения, фантазии, духа, то апеллируя к природе и обществу. «Поэзия — это живой плод фантазии, творимый по неизменным законам идеалов», — утверждает К. Полевой¹⁰. И. Давыдов подчеркивает, что творения искусства несут на себе «знамение бессмертной души», что «созерцания духа или идеалы, выраженные словом, суть образцы изящной словесности». «Дух наш, — говорит Давыдов, — не довольствуется ни явлениями видимыми, ни действиями человека: стремясь к совершенству, он творит и свою природу, и свое человечество. Сей мир, населенный иными существами, творениями духа, есть мир эстетический»¹¹.

«Где начало, источник изящного? — спрашивает В. Ушаков и отвечает: «В гениальной мысли, подобно тому как и самый свет есть порождение предвечной мысли»¹².

Требование «истинного вдохновения», «фантазии», «воображения», взгляд на поэзию как на «дитя непринужденного развития духа человеческого» — все это приобретало животрепещущий смысл не только потому, что выступало противоядием рационалистической ограниченности классицистов, но и потому, что рассматривалось как еще одна предпосылка развития и укрепления самобытности. Утверждая неограниченную деятельность духа, в «Телеграфе» возвращали гению его «божественные права» — «не подражать бранным существам, а творить, или выражать бессмертные идеалы в изящных искусствах»¹³. С общеэстетических высот рассуждений о высоком творчестве, не подражающем природе, эта мысль тут же переключалась в план критики конкретной литературной подражательности: грядущему поколению не придется тратить чернил на доказательство того, что, например, «роман, подобно всем другим произведениям поэзии, есть дитя воображения и что воображение романиста должно обитать в душе его, а не в романах заморского старика»¹⁴. Где нет порождения собственной нашей души — вдохновения, жизни, восторга, — там нет и поэзии.

Однако культ вдохновения не перерастал в «Телеграфе» в проповедь субъективизма, что резко отделяло эстетическую платформу журнала от заостренно субъективистских концепций многих русских и особенно немецких романтиков. Более того, с годами явно усиливается озабоченность сотрудников журнала по поводу возможных последствий разгула необузданного воображения. Уроки в этом отношении преподают и отечественная романтическая литература и, конечно, «неистовая юная словесность» Франции. Из блага неограниченная работа воображения могла превратиться в превращалась порой в выпущенного на свободу «джина», и в «Телеграфе» все чаще пытаются «укротить» его, начиная разговор о «правилах» для романтизма. Но главным, что должно было контролировать работу воображения, являлось требование историко-национальной характерности, вытекающее из обусловленности искусства не только духом, но и до определенных пределов какими-то сторонами реальной действительности.

Так, в заслугу автору «Недоросля» Фонвизину В. Ушаков ставит то, что он «поймал на ходу» и «подарил Россию верным изображением своей эпохи»¹⁵.

Н. Полевой, анализируя «Евгения Онегина», пишет, что Пушкин «освещает перед нами общество и человека», что «мысли философа, опытного знатока и людей и света, отливаются в ярких истинах»¹⁶.

К. Полевой, подчеркивая, что «история России богата и обильна разительными событиями», советует романистам обращаться к «истинным происшествиям», к «истинным событиям», ибо «никакой ум, никакое воображение не могут выдумать такой поэзии в предметах, какая существует в природе»¹⁷.

Развитие отдельных родов поэзии в «Телеграфе» пытаются связать с характером времени, эпохи. Здесь, например, упорно возвращаются к мысли о «непоэтичности» своей эпохи, идущей «наперекор поэзии вообще, а не одной поэзии лирической», затухающей в «веке умственного переворота»¹⁸. К. Полевой считал, что тяга к историческим жанрам была вызвана, помимо других причин, еще и тем, что «мир современный представляет мало возможности к поэтическому одушевлению»¹⁹.

Критерий действительности, выдвинутый в «Телеграфе», был органически обусловлен всей системой исторических, философских и эстетических воззрений его издателя и в целом означал шаг вперед в развитии теоретических и художественных представлений. В последнедекабрьскую пору, когда принцип объективности все больше проникает в историческую науку, когда господствующей философской системой становится система объективного идеализма, когда углубляется интерес к народно-национальной стихии, фактор действительности в ее национально-историческом разрезе приобретает огромное значение и в критике, и в творчестве, свидетельством чему является целая лавина «нравственно-описательных» повестей и романов, национально-этнографических очерков и в общем сочувственное отношение к ним во многих журналах того времени, в том числе и в «Телеграфе».

Если проблема национально-исторического своеобразия в поэзии декабристов преломлялась прежде всего в гражданско-политической сфере, то в последнедекабрьскую эпоху происходит вполне понятный сдвиг, резко определяется установка на более широкое, в свете общеполитической идеи, ознакомление с историческим и национальным бытием народа. Это не значит, что литература уходит от острой общественной проблематики, — она остается, но формы ее выражения становятся иными, отнюдь не непосредственными и ярко субъективно-эмоциональными, как это было у декабристов.

Издание Полевого, без сомнения, явилось самым сильным продолжателем традиций декабристов и в плане борьбы за общественно насыщенный поэзию. В 1825 году Полевой успел дать в целом сочувственный отклик о «Полярной звезде»; характер этого декабристского органа оказал плодотворное влияние на «Телеграф», на его, так сказать, общественное лицо. П. Вяземский в «Письме из Парижа» прямо заявляет, что поэзии не может вредить политика. Вспоминая о «политическом сатирике» Ювенале, о сатирических и политических стихах Державина, о Байроне, который «неожиданно и ярко выбрасывает свои политические мнения и говорит в стихах то, что говорил бы прозою в вышней палате», Вяземский заявляет: «Я готов назвать поэзией политическую всякую народную или гражданскую поэзию, объемлющую возвышенные общественные истины, и почему поэту не быть наравне с оратором-стражем народных выгод и блага общественного?»²⁰.

Высокий взгляд на задачи поэзии сохраняется в журнале и после ухода Вяземского. Автор статьи о стихотворениях Н. Языкова необходимым свойством лирического поэта считает «современность», ибо «кроме того, что он человек, он еще сын какой-нибудь земли и гражд-

даний какого-нибудь века». Поэт, не знающий «ни отечества, ни времени», останется равнодушным «при взгляде на свою природу, на могилы и деяния своих предков», его не увлекают идеи, волнующие сограждан; такой поэт «есть существо слабое, себялюбивое, ничтожное», видящее «во всей природе, во всем мире, во всем отечестве... только собственную особу»²¹.

Эпоха реакции, либерализм Полевого ставили существенные препятствия на пути последовательного претворения идеалов декабристской поэзии, переключали внимание критика на иные проблемы. Не отрицая возможности введения политики в «состав поэзии», он, конечно, не мог гражданскую направленность считать, как декабристы, сущностью поэзии. Но, как верно пишет Н. А. Гуляев, «уступая декабристам в революционности, Полевой вместе с тем пошел дальше их в обосновании творческих принципов романтического направления»²².

Литературно-эстетическая платформа Полевого, ограниченная в смысле идеи общественного служения поэзии, ее наполненности животрепещущим политическим содержанием, в то же время расширяла «права» реальности, санкционировала интерес к более разнообразным аспектам действительности. Вместе с развитием жизни, углублением знаний человека об окружающем мире диапазон тем и образов литературы должен становиться все универсальнее, «многозахватнее». «Область ума бесконечна..., человек идет не останавливаясь, и океан его познаний, область его воображения раздвигают далее и далее границы, охватывая то, что казалось предкам нашим недоступным», — с удовлетворением отмечает Полевой в «Обзрении русской литературы в 1824 году»²³.

В «Телеграфе» то и дело раздаются призывы не ограничивать поэзию, не вменять ей в обязанность «описывать только порывы чувств высоких, любовь отеческую, детскую, примеры великодушия, пожертвования собою»²⁴. В рецензии на историческую драму барона Розена «Россия и Баторий», раздумывая над сплетением в человеческой жизни противоположных начал, Полевой вынужден констатировать неутешительный, но закономерный факт преобладания «прозы». «Да так и должно быть, — рассуждает критик. — Жуковский давно сказал:

Друзья! Вселенная красна;
Но ежели рассудим строго,
Найдем, что мало в ней вина,
А что воды уж слишком много!

Словесность должна быть и есть отражение жизни; следственно, и в ней прозы должно быть более; в этом скрываться не для чего; смело надобно глядеть на этот закон необходимости»²⁵.

Немалую роль в утверждении принципа более широкого (по сравнению с предыдущим периодом) охвата жизненных явлений в поэзии, «универсализма» ее интересов к человеку, природе и обществу сыграло обращение к творчеству Шекспира, попытки осознать новаторство подхода великого драматурга к художественному осознанию человека и природы. Может быть, яснее, нежели во всех других журналах, в «Телеграфе» проступал именно романтический взгляд на автора «Гамлета», романтическая интерпретация не только его пьес, но и самого облика. Но универсализм Шекспира, постоянно подчеркивавшийся и в переводных материалах и в собственных статьях Полевого, даже воспринятый как качество романтической поэзии, вносил в ее трактовку новый элемент.

В «Историческом обозрении английской поэзии» Шекспир предстает как удивительно тонкий сердцевед, как внимательный и чуткий на-

блюдатель всех контрастов внешнего мира, переходящий «с чудною легкостью от высокого и ужасного к простому, от страстного к забавному», замечающий «все малейшие изменения внешней природы и самые тонкие неправильности души». Образы драматурга — «не мечтательные существа: они — живая существенность; мы чувствуем, что они живут, что мы находимся в истинном мире человечества»²⁶.

Вслед за статьей из английского журнала появляется статья из французского, посвященная уже специально творениям Шекспира. В ней также отмечается, что Шекспир глядит на природу «со всех сторон, дабы сделать совершеннее свою картину человечества», что он то возвышается «до небес», то нисходит «на землю», проникает «в глубину бездны». Чтобы остаться «глубоко и постоянно верным истине», Шекспир «нигде не усиливает красок в своих картинах, но смягчает их и приводит в оттенки»²⁷.

Барон Экштейн в статье «О драматической литературе новых народов» отмечает способность Шекспира обнимать характер «в общности», олицетворять его «во всей полноте» и представлять «существо действительно живое и поэтическое», что придает действующим лицам «характер идеальный и вместе истинный»²⁸.

С подлинной страстью, вдохновенно пишет о Шекспире одну из своих самых задушевных статей Н. Полевой. Анализу «Сна в летнюю ночь» он предпосылает общий взгляд на смысл и значение изумляющих открытий этого гения, за которым не угнаться «старичишке уму» и его «чопорной дочке Пиитике» с их «линеечками и записными тетрадками, доставшимися... по наследству от дедушки Аристотеля». «Мир Шекспира безмерен, как вселенная — утверждает Полевой, — поэзия его всецветна, как свет, в ней нет ни конца, ни края созданиям, переливам, краскам, блеску, видам, глубине, высоте, пространству и времени... Можно ли и исчислить все явления Шекспировой вселенной?»²⁹ Не случайно в этой статье как итог раздумий Полевого над творчеством Шекспира появляется обобщающий вывод: «Поэзия живет всюду, как всюду есть воздух, вода, огонь и люди»³⁰.

Чрезвычайно плодотворным для критики 30-х годов в целом было и осмысление опыта романного творчества «шотландского чародея» В. Скотта. В «Московском телеграфе» В. Скотт занимал особенное место — и как романист, и как историк; его художественные произведения и исторические работы оказали влияние на формирование исторических взглядов Полевого и вместе с тем явились одним из источников его общеэстетических представлений. Полевой отмечал широкую известность В. Скотта в России, чтение «нарасхват» каждого нового его романа. Это радует издателя «Телеграфа», так как В. Скотт «разбил», наконец, «густые колонны романов» Радклиф, Жанлис, Дюкре-Дюмениля, Лафонтена, дал «хорошее чтение», после которого «самый обыкновенный читатель не будет уже безотчетно любоваться пугалами Радклиф, плаксивостью Лафонтена и мнимо-исторической повестью Жанлис»³¹. Как исторический романист В. Скотт ответил на потребность века, верно угадал и воплотил то новое, что необходимо должно было обнаружиться в литературе в ту эпоху, «когда события обнажили жизнь человека вполне, когда герои явились людьми, быт общественный раскрылся, когда изменился образ воззрения на все предметы»³². «Основание» романов В. Скотта, что и обусловило их новаторство, — «человек, как он есть», изображение того, что допускает «возможным история», народность, «местная декорация нравов и обычаев». Правда, В. Скотт не лишен недостатков, среди которых Полевой особенно подчеркивает «запутанность интриги», иногда «подготовленную чудесность», «театральную нечаянность», и — самое главное — «льсти-

вость» освещения человека, если «это не простолюдин»³³. Объясняется это тем, что автор «Айвенго» «англичанин, тори и первый узнал истинную идею романа».

Однако именно В. Скотт, по убеждению Полевого, из всех современных романистов наиболее правильно понял, «как изображал Шекспир историю в драме». Без драм Шекспира не было бы и исторических романов В. Скотта. Вот почему уроки романиста так настоятельно и постоянно преподносятся русским писателям. В статье о «Юрии Милославском» М. Загоскина, обнаруживая тонкую художественную наблюдательность, Полевой вскрывает новаторство В. Скотта, связывая его, в первую очередь, с торжеством объективности и многосторонностью в раскрытии действительности. «Выставить толпу характеров и лиц; заставить их действовать и говорить, совершенно скрывшись за ними; не иметь ни одного героя, в котором бы автор высказывал самого себя; перенестись совершенно в тех людей, которых изображаешь, во время, которое описываешь; представить ряд событий, перепутанных одно с другим, и переходом от одного к другому, мелкою живописью подробностей, изображением непостижимо-верным века, нравов, обычаев, поверьев, заставить читателя забыть, думать, что он живет, действует вместе с действующими лицами романа», — вот, справедливо считает Полевой, самые «выигрышные», самые поучительные стороны исторических романов В. Скотта³⁴.

К. Полевой в большой статье «О русских повестях и романах» также отмечает многие достоинства В. Скотта, хотя в общем он настроен более критически. Характерна та же тенденция — выделение в романах писателя не только идеального, но и реального. Романист, по мнению критика, «неподражаем в живости и точности изображений не только характеров и больших предметов, но даже всех мелочей, часто досаждающих читателю, но всегда описанных с отчетливостью фламандской школы»³⁵.

Разумеется, опыт Шекспира или В. Скотта, точно так же, как Сервантеса или Пушкина, значение которых в данном отношении тоже не подлежит сомнению, оказался бы не реализованным, если бы в «Телеграфе» не были соответствующим образом подготовлены к осмыслению этого опыта. Процесс выработки новых взглядов отличался диалектической сложностью, — существенные тенденции творчества гениев мировой литературы «проявляли» порой неясные догадки, дополняли и углубляли «изначальные» теоретические предпосылки, и, наоборот, отдельные положения теории, «спроецированные» на конкретный художественный материал, побуждали заметить то, что раньше казалось мало достойным внимания.

Большой победой, достигнутой сотрудниками журнала в результате этой работы, явилось требование объективности характеров, осуществление которого, как уже говорилось, рассматривалось в качестве одного из самых разительных достижений В. Скотта.

Высочайшим достоинством письма и разговора Татьяны из «Евгения Онегина» считается то, что они «не отзываются авторством: в них слышится женский голос, гибкий и свежий»³⁶. В рецензии на повесть В. Ушакова «Киргиз-Кайсак» Н. Полевой упрекает автора в том, что он «иногда слишком явно говорит сам, забывая, что не его должны мы видеть, а действующие лица, им выводимые на сцену»³⁷.

Даже великий Шиллер отступает от подлинной художественности, когда в «Разбойниках», стараясь выразить все, что «таится в глубине его души», превращает героев в прямых проводников собственных мыслей; а между тем автор «никогда не должен выказываться из-за своих действующих лиц»³⁸.

На этой основе выросло неприятие дидактизма, морализирования, рассматриваемое большинством исследователей «Телеграфа» как серьезный шаг на пути к эстетике Белинского. Достоинство поэта — в «точном и верном описании», моралистом должен быть читатель, выводящий заключения, «слишком сухие для поэзии», но скучающий за книгой, где преподносятся готовые заключения. Все большие писатели «понимали это и не делали поэтических сочинений... сборниками избранных примеров нравственности, добродетели и высоких изречений». Лишь незрелый, неискушенный художественный вкус может выдержать «целую книгу нравственных и высоких дел и изречений, особливо прочитанную актерами на сцене»³⁹.

Отвергая морализирование, подрывающее принцип объективности, Полевой указывал на тот тупик, в который зашла литература классицизма, проводя линию на поучение. Во многом этим объяснялось настойчивое утверждение независимости поэзии от внешних целей («поэзия — цель сама себе»), которое нет никаких оснований рассматривать как «апологию чистого искусства», — тем более, что издатель «Телеграфа» прилагал все усилия к тому, чтобы превратить литературу в один из действенных рычагов прогресса.

Критерий пользы, прямого поучения нивелировал художественное творчество, стирал специфические качества поэзии как искусства и ставил ее в один ряд с научно-популярной литературой. В прикладном смысле понимал задачи романа, например, Булгарин, предисловие которого к роману «Мазепа» показалось Полевому ужасающим анахронизмом. В своей рецензии издатель «Телеграфа» отвергает мысль Булгарина о том, что «люди порядочные» не пренебрегают романом, так как в нем «можно сказать нечто дельное», что задача романа — «поучать, забавляя». «Если вы хотите поучать, то для этого есть проповеди, есть науки... — убежденно заявляет Полевой. — В самой мысли устремить все силы романа к доказательству истины очень обыкновенной, известной всякому, но, к несчастью, редко препятствующей делать все возможные злодейства и подлости для достижения высшей власти и богатства, — в самой этой мысли слишком много прозы»⁴⁰.

Установка на морализирование выдвигала почти непреодолимые препятствия на пути постижения многоцветности характеров, их живой соотнесенности с каким-то конкретным жизненным материалом: важно было дать урок, а это отсекало «ненужные подробности», «лишние детали», обуславливало схематизацию, «чистое» выражение идеалов «порока» или «добродетели» в их абстрагированном от порождающих условий виде.

В «Телеграфе» значительно приблизились к пониманию сложности многих литературных типов, не укладывающихся в привычные рамки добра и зла, почувствовали в диалектическом сцеплении различных черт, составляющих характер, возможности неисчерпаемой художественной жизни и, что не менее важно, выдвинули проблему обусловленности героя окружающими обстоятельствами.

В многочисленных статьях, рецензиях, коротких отзывах сотрудников «Телеграфа» можно найти примеры поразительно верных суждений, схватывающих самую суть вопроса, свидетельствующих о том, что предшественники Белинского предугадывали одно из магистральных направлений развития его мысли.

Так, В. Ушаков в исключительно глубокой статье о «Недоросле» подчеркивает, что герой Фонвизина порожден условиями жизни мелкопоместного дворянства. Автор комедии «отыскал недоросля не в столице и не в большом городе... Он умел удалить его от мест, более или менее согреваемых благотворными лучами просвещения; он уединил его

от сверстников, более или менее образованных, с коими сообщество могло бы хотя несколько уладить грубое невежество Митрофанушки». Решающее значение имело то, что Митрофанушка живет в деревне, «где родители его, по званию дворян и помещиков, были первыми и самовластными особами»⁴¹. «Во всем блеске талант автора» развернулся и в описании характера недоросля, который «представлен не слабоумным, не вялым, не одним из тех существ, которые, будучи как будто обижены природою, лишены всех телесных и умственных способностей и более жалки, нежели смешны. Напротив, его Митрофанушка здоров, добр, силен, не глуп и даже гораздо на выдумки»⁴². Подобный взгляд В. Ушаков утверждает в противоположность сухости, однолинейности и абстрактности героев классицизма. Не случайно свою статью он начинает резкими, язвительными выпадами против классицистской пиитики и прославлением творческого подвига художника, «пожертвовавшего» всеми «предписанными условиями» ради «живости действия, верности изображений и резких черт, определяющих характер лиц».

В истории критики за «Телеграфом» навсегда останется заслуга и наиболее близкого к истинному прочтения «Горя от ума», в котором и В. Ушаков и Н. Полевой видели «сколок» с общественной жизни. Грибоедов изобразил своих современников, по словам В. Ушакова, «с их причудами, с их смешными приличиями, с их недостатками, словом, со всем тем, что мы все видим, все осуждаем и тем не менее все соблюдаем и все извиняем в самих себе и в наших ближних»⁴³. Автор «Горя от ума» «привел» зрителя «именно в Москву» и показал ему «дух общества сей столицы не ранее, как в 20-х годах текущего столетия». Поэтому действующие лица кажутся знакомыми, каждый старается угадать, «с кем они схожи, приискивает подлинников» для героев пьесы⁴⁴.

Но венцом усилий «телеграфской критики» в осмыслении «Горя от ума» является заметка 1833 года, ставящая проблему самобытности, «первообразности» характеров комедии как произведения своего «века и народа». Уловив «множество рассеянных в разных лицах черт характера Московского барина», автор комедии «облек их истинными формами, дал им жизнь и наименовал их: Фамусов». Поэт собрал «самые осязаемые из черт, которые он видел у многих, соединил в Фамусове «основные приметы московского барина», однако здесь не было копирования: Грибоедов не «списал» Фамусова, а творчески «создал» его⁴⁵. Пожалуй, эта заметка содержала в себе почти все для постановки проблемы литературного типа.

Чрезвычайно интересно рассуждает В. Ушаков о происхождении «смешной стороны» пороков, — или она существует неизменно «от начала мира до наших времен», или «зависит от отношений к обычаям, беспрестанно меняющимся». Бессмертный Мольер понимал «смешную сторону порока» в последнем смысле. Если характер скупого он «смело взял у римского комика», то «разительные черты, отношения и подробности... приноровил к своему веку и сделал Гарпагона жителем Парижа и современником царствования Людовика XIV»⁴⁶.

Подход к анализу литературных героев со стороны их обусловленности внешними обстоятельствами, постоянство темы «возможности» или «невозможности» проявления тех или иных качеств личности в данной конкретной обстановке — все это было ново, поучительно и если учесть широкий фронт второстепенной и третьестепенной романтической литературы 30-х годов, не могло не вести к преобладающему оттенку негативности в критических приговорах, что непосредственно расчищало дорогу Белинскому в его неустанной борьбе с квазиромантическими поделками.

Обратившись к повести М. Погодина «Черная немочь», К. Полевой

указывает на кричащие несообразности, объясняющиеся абстрактно-психологической задачей автора. Сын богатого купца-невежды, не имея возможности удовлетворить свою прирожденную склонность к познанию, кончает жизнь самоубийством, когда за него просватали богатую невесту, — такова основа повести. Но М. Погодин «не сообразил», что «всякое явление есть следствие причины, лелеемой обстоятельствами», — иначе он «не вложил бы в ум и душу своего героя таких требований, которые не могли в ней зародиться». «Невозможно, чтобы человек, с малолетства окруженный и возросший между закоренелыми невеждами, думал о человеке вообще, о разделении на полы, мужеский и женский, об их значении, различии и связи, о параллельных явлениях во всей природе» и т. д., — пишет К. Полевой, справедливо упрекая Погодина в «приписывании» герою своих собственных мыслей⁴⁷.

Тот же недостаток К. Полевой обнаруживает и в трагедии А. Хомякова «Ермак», в которой вместо завоевателя Сибири представлен вымышленный образ. Если подлинный Ермак был «мужественным казаком», «простосердечным слугою царским», то в трагедии он дан «рыцарем, баярдом и вместе нежным вздыхателем по небывалой Ольге». И сам Ермак и окружающие его люди не похожи на «дерзких, мужественных казаков», какими они были в то время, а на «немецких студентов, прекрасно разговаривающих по-русски»⁴⁸.

«Шиллеризация» героев многих романов и поэм отнюдь не вызвала сочувствия в «Телеграфе». Например, в поэме Ф. Алексеева «Чека» отмечается тот же недостаток, что и в «Ермаке»: «Казак походит на известных романических героев, мечтает о славе, о свободе», и поэтому от перемены места действия смысл произведения «не претерпел бы никаких изменений»⁴⁹.

В ряде романов и повестей русских писателей Н. Полевой замечает один и тот же недостаток: вместо характеров в них действуют «подвижные куклы», которые приходят, уходят и плачут по воле авторов. Этого во многом избежал И. Лажечников в «Последнем Новике»: «Лица его, каковы бы ни были они, являются не куклами, вместо которых говорит автор, а живыми, одушевленными созданиями», что в соединении с правдоподобием и верностью истине «в самых мелких подробностях» побуждает читателя к внутреннему признанию: «Да, это было так!»⁵⁰.

В журнале Полевого пронизательно заметили одну из характерных тенденций, свойственных подражательной романтической литературе: усвоив требование местности, писатели в самые разнообразные географические и этнографические условия стали помещать одних и тех же штампованных персонажей в установленной «пропорции»: это «несколько отчаянных злодеев, в которых нет ни малейшего зерна добродетели, и несколько идеально добродетельных людей», причем первые обязательно стараются погубить последних, но за них работает судьба, обеспечивающая счастье. «Хорошо, если бы так было в действительности! — восклицает автор рецензии на «Камчадалку» И. Калашникова. — Но еще лучше было бы, если бы автор вообще ближе следовал природе», которая не дает образцов «ни таких злодеев», ни «таких идеальных людей»⁵¹.

Требования объективности и многогранности характеров, их соответствия обстоятельствам, свидетельствуя о наличии в воззрениях сотрудников «Телеграфа» определенных материалистических тенденций, соответствовали новому этапу в развитии романтической литературы и вместе с тем заключали в себе «заявку» на осмысление явлений, не укладывающихся в рамки романтизма. Но речь может идти только о

«заявке», и прежде всего потому, что все эти требования были сформулированы на основе общеромантической концепции.

Отдельные «прорывы», например, В. Ушакова к социальному аспекту не могли существенно повлиять на всю систему представлений; кроме того, нельзя забывать и о том, что наиболее глубокие мысли были высказаны Ушаковым в связи с оценкой произведений комедийного жанра, как правило, более обнаженно демонстрирующих социальное начало. В целом же «обстоятельства», «условия», «жизнь» понимались в «Телеграфѣ» как «местный колорит», как яркие черты «местности», «народности», нравов, быта, исторических событий и природы. Отсюда первый, очень важный критерий оценки — истинность «местности», не только не ориентирующий на исследование социальных отношений, а, напротив, в конкретном приложении, уводящий из сферы социально-художественной деятельности в сферу живописных, необычных, колоритных деталей народности, вскрывающих ее романтический облик. В журнале Полевого, как и во всех других изданиях того времени, не сумели перейти «роковую» черту, четко разграничивающую «дозволенное» и «недозволенное», «высокое» и «низкое» в литературе, даже рассматриваемое не как признаки социального бытия, а в пределах все той же национально-исторической характерности.

Так, ставя в заслугу В. Нарезному способность «описывать быт народный и рисовать характеры», Полевой тут же замечает, что «все затмевается выбором низких предметов»⁵². В отзыве об «Эде» Баратынского данное требование выражено с категорической решительностью: «Из мира поэзии должно изгонять неизящное и порочное... Поэт изображает человека; пусть только изображение его не возмущает нас низостью предметов, будет облечено в поэтические формы, и дело кончено»⁵³. «Телеграф», по словам С. Ставрина, «вооружался как против «низкого слова», так и против изображения жизненной «грязи» и пошлости в их настоящем виде»⁵⁴.

Обращение к «прозе», «наготне» действительности пугало Полевого, затмевало в его глазах высокое призвание литературы, ее «небесное происхождение»: ведь «дело поэта» издатель «Телеграфа» видел, как писал А. Скабичевский, в том, чтобы создавать образы, «которые отвлекали бы людей от мелочных дрязг жизни, показывали бы им в необыкновенных личностях образец величия, до которого люди могут достигнуть, и возбуждали бы таким образом в людях чувство гражданского героизма»⁵⁵. Естественно, что ни гражданского, ни, особенно, нравственного значения «мелкие» и «пошлые» стороны жизни, в представлении критика, иметь не могли. «С именем романтизма» Полевой, по меткому замечанию Л. Татариновой, соединял «все светлое, прогрессивное, героическое»⁵⁶.

Подобная установка, как убедительно показано в работах Н. А. Гуляева, полностью отвечала духу романтической эстетики, утверждающей прямую соотнесенность литературы с областью прекрасного, идеального, обращенного, в первую очередь, к духовной, нравственной стороне человеческого существования. Ход рассуждений и самого Полевого и ближайших его помощников зачастую подчинялся принципу обратного по сравнению с реализмом соотношения: не от действительности к идеалу, а наоборот, — от идеала к «местности», причем вторым настойчиво выдвигаемым критерием (рядом с критерием «местности») выступает «теплота» сердца, «вдохновенность», погруженность в атмосферу высоких чувствований, страстей, душевных коллизий, что не могло быть уделом обычных, «заурядных» личностей и предполагало наличие романтического героя.

«Истинные средства поэзии» заключаются «в глубоком знании

сердца человеческого, в верном развитии страстей, в сильном чувстве описываемого предмета», — неустанно повторяют в журнале Полевого⁵⁷, подчеркивая, что свободно выбранные «нравственные, исторические, политические, философические события» должны поразить воображение романиста «красотами самородными», «яркими красками» и запечатлеться в произведении «сообразно впечатлению и идее» художника. В основу литературы должно лечь исследование «страстей», «противоречий сердца с общественными условиями». В «Наложнице» Баратынского «страсти молчат, душа поэта не говорит с душою читателя», поэт «только рисовальщик портретов, а не живописец человека», — «человека, страстей его, истин сердца — нет нигде»⁵⁸, на этой основе выносится приговор не только поэме Баратынского, но и многим другим произведениям.

Отвергнув в целом «Повести Белкина», в «Телеграфе» тем не менее сочли возможным выделить действительно лучшую из повестей цикла — «Станционный смотритель», но только потому, что в ней «есть несколько мест, показывающих знание человеческого сердца»⁵⁹.

Во имя требования страсти, резких очерков сердца критики журнала могли простить и прощали многое, не замечая порой той самой «нестественности» и «натянутости», против которой так дружно ополчались. Так, пересказав сюжет поэмы А. Подолинского «Нищий», рецензент восклицает: «Содержание очень простое и естественное!» А ведь речь в поэме идет о том, как «итальянец с пламенной душою в бешенстве ревности убил своего брата, счастливого любовью Аньолы», а после освобождения «из оков» бежит «из своей родины и скитается как раскаивающийся преступник»⁶⁰.

С критерием идеального героя, живущего страстями, в журнале подходили и к таким произведениям, в которых отмечалась «нравописательная» сторона, например, к «Горю от ума». Чацкий — это идеальный герой, «существо», которое «духом возвысилось в лучший мир», хотя и подвержен «слабостям бренного бытия». Ушаков готов сопоставить Чацкого даже с Чайльд Гарольдом Байрона как с «разочарованным мечтателем»⁶¹. В другой рецензии отмечается, что Чацкий «одушевлен страстями огненными», что он «пылок, горд, страстен ко всему прекрасному, высокому и родному»⁶².

Разумеется, в этих оценках выделена действительно присущая Чацкому высота помыслов и идеалов, но данное качество героя отлично согласовывалось с общеэстетическими представлениями критиков и поэтому было замечено. Не случайно и в последней главе «Онегина», принятой, как и многие другие весьма настороженно, а то и прямо отрицательно, с удовлетворением констатируется перерождение Онегина: «Между тем Онегин — кто бы поверил? — сделался мечтателем!»⁶³.

«Истина сердца», так же как и истина «местности», не означали обычного «измерения» этих величин. Да, «век любит нагую истину», признавали в «Телеграфе», «но достоинство ли это в эстетическом отношении?» В «Адольфе» Б. Констана верно изображено «современное состояние сердца человеческого», однако это не считается большой заслугой автора, так как его роман дает лишь разительную, но холодную картину «с невымышленной сцены света». Холодная рассудочность «Адольфа» «принадлежит не автору, а нашему веку и, следовательно, нам самим», что как-то оправдывает в глазах критика Б. Констана, но подобные произведения не соответствуют идеальным требованиям. Избирательность подхода ярко сказалась в противопоставлении «Адольфа» и «Чайльд Гарольда». Герои того и другого произведения, признает критик, — «современники наши», но «они так же разны выража-

ют свой век, как французский солдат 1799-го года и Наполеон выражали состояние Франции своего времени». Чайльд Гарольд предстает как «высшее выражение» века, «сосредоточенные лучи, растопляющие всякую бронзу сердца, картина великого художника»⁶⁴.

Литературно-эстетическая программа «Телеграфа» оказывается, таким образом, явно сориентированной на «высшие выражения века», к каким бы сферам жизни они ни принадлежали. Вот почему в творчестве самого Полевого, писал ли он о представителях господствующих классов или о «низах» общества, выводил ли он на сцену купца или крестьянина, — всегда сохраняется колорит необычности, «высокости», особенно по отношению к нравственной идее, выражаемой действующими лицами. Большим достижением Полевого было понимание ограниченности и пошлости жизни так называемого «большого света», который никогда «не был рассадником дарований и, напротив, много раз убивал счастливые надежды». И вдали от большого света писатель может найти «вечную, великую картину природы», «красоту, добродетель и страсти, высокие, творческие»⁶⁵. Под таким углом зрения Полевой и подходил к изображению представителей массы, что существенно ограничивало возможности его демократизма. Между крестьянином из «Мешка с золотом» Полевого и крестьянином из «Мертвых душ» Гоголя — «дистанция огромного размера», и именно потому, что Полевого интересует, в первую очередь, нравственная коллизия, а не социальное исследование.

Но выдвижение на первый план нравственной проблематики еще не дает оснований для суждения о романтическом характере платформы «Телеграфа»: вне проблем морально-этического плана не может существовать никакая, в том числе и реалистическая литература. Здесь все дело в философском осмыслении нравственного существа человека. Над сотрудниками журнала, несмотря на ряд довольно смелых догадок, довлеет идеалистическое представление о неизменяемости человеческой природы как таковой, состоящей из души и тела, подверженной действию одних и тех же страстей и пороков, преломляющихся специфически, в неповторимых формах, обусловленных временем и местом. Типичный пример суждений на эту тему находим в рецензии на стихотворения В. Теплякова.

С одной стороны, констатируется, что время «во многом идет наперекор поэзии вообще, а не одной поэзии лирической». Но этой немолимой закономерности противопоставляется, с другой стороны, человек, как он есть, с его изначальной тягой к поэзии. «Если не отрицать в человеке силы ума и воли, — пишет рецензент, — то едва ли можно сказать, что в наше время нет поэзии. Человек, при всех изменениях обстоятельств, не перестает быть человеком, следственно, всегда обладает тем, что даровано ему свыше; и следственно, обладает в наше время поэзией. Он не был бы полным человеком без поэзии, так же как без сердца, без ума, или, в физическом отношении, без рук, без слуха и языка»⁶⁶.

Известное положение Полевого о необходимости рассматривать каждый предмет «...по соображению историческому века и народа, и философическому важнейших истин души человеческой»⁶⁷, полностью относится и к его концепции личности, дуалистически примиряющей историческое и вневременное, абстрактное. Из «мнимого беспорядка мира и природы, — рассуждает Полевой в статье «О романах В. Гюго», — человек составил законы для блага и счастья». Изображение «человека вполне» всегда неотделимо от «истины и блага». Поэтому «бешенство Ахиллеса, безумие богов Омировых, страдания Дон-Кихота, ряд карикатур и портретов Лесажевых, Юлия — преступная мать,

неверная жена, ненавистный Ловелас, несчастная Кларисса, отчаянный Гяур, клятвопреступник Валленрод — жертва и тиран, добродетель торжествующая и падшая, Ричард III, Фальстаф, Отелло, Гамлет, Макбет, Ромео, Фауст — все они будут уроками нравственности, ибо они суть глубокие создания души, потрясенной восторгом и проникнутся как категория неизменная, неподвластная историческим катаклизмам, национальной стихии и географическим условиям, что отвечало романтическому представлению о высокой духовной сущности и благородном призвании человека, соответствовало характеру романтического утверждения прекрасного «во что бы то ни стало», в отрыве от формирующих его источников, на идеалистической основе.

Подчеркивая двойственность концепции Полевого, И. Замотин, правда, несколько утрируя, писал в свое время: «В самом деле, «истина изображения» в романтизме раскладывается, по толкованию Полевого, на две стороны: «глубокое познание человека в мире действительном», — то есть реалистическое направление, и «высокая философия и всемирность в мире фантазии»⁶⁹, — то есть направление идеалистическое». В воззрениях Полевого И. Замотин пронизательно уловил, хотя и неточно выразил, типичное для романтиков дуалистическое противопоставление мира «бытия вещественного», «осязаемого» и «бытия умственного», протекающего в фантазии и воображении, что «делило» человека между двумя полюсами — телом и душой, материальным и идеальным.

«Истина» человека, то есть представления о прекрасном человеке, об идеале, связывалась в романтизме с миром фантазии, «души», — отсюда — апелляция к духовным ценностям личности и их утверждение в противовес материальному, «низменному» существованию окружающего общества. Духовные, нравственные ценности оказываются «первозданными» единицами, неподвластными воздействию тлетворной прозы «бытия вещественного».

«Мир прекрасен, прекрасен и человек, этот след дыхания божьего. Бури низких страстей портят, бури высоких страстей очищают душную его атмосферу и сметают пыль ничтожных сует», — страстно заявляет герой повести Полевого «Блаженство безумия»⁷⁰.

Все это не могло не привести к серьезным противоречиям в разрешении проблемы художника-творца, занявшей огромное место не только в критических выступлениях, но и в художественном творчестве Полевого.

Задача постижения «местности» и «народности», условий исторического и географического бытия человека должна была, по мнению критика, направлять внимание поэта «вовне», на факты и детали, на нравы и обычаи, что предполагало участие ума в художественном процессе. Во многих статьях Полевой очень остро ставит вопрос о необходимости приобщения поэта к обширному кругу знаний, о значении всестороннего образования, глубокого понимания современного состояния науки и литературы. «Не только людям с обыкновенным талантом, но даже гению надобно учиться, учиться долго, много и основательно!» — призывает критик⁷¹. Там, где нет серьезной подготовки, где отсутствуют «сведения о веке, нравах, отношениях», неизменно начинается подражание, «пение с чужого голоса». Обращаясь к Н. Станкевичу, написавшему трагедию «Василий Шуйский», Полевой наставляет: «Возьмите Шекспира, изучайте его; возьмите греческих и испанских трагиков; прибавьте еще Гете: учитесь, думайте несколько лет. Если хотите русских трагедий, возьмите летописи, легенды наши, узнайте историю нашу, не в Карамзине только, а в самых ее источниках»⁷².

Правда, в призывах Полевого обычно делается упор на «книжное» образование, — в значительно меньшей степени он говорит о важности «эмпирического» знания окружающей жизни, о сознательном изучении человека в обществе. Однако в его суждениях уже есть элементы критики поверхностно-контрастного отношения к действительности, фиксирования внимания лишь на крайних полюсах добра и зла. При ближайшем рассмотрении все оказывается сложнее, но опять-таки в нравственной оценке. Так, Вильгельм Рейхенбах из «Аббадонны» знал «свет только из романов», а поэтому имел о нем «какие-то свои метафизические понятия». В его сознании все представлялось или «слишком хорошим», или «слишком худым», а людей он воображал «либо ангелами, либо демонами»; Вильгельм «не знал, что земля только в воображении поэтов бывала Аркадиею»⁷³.

Замечательный пример богатейшей эрудиции являет для Полевого Пушкин с его «глубокой пронизательностью ума» и «необыкновенной способностью и ненасытимым стремлением к учению». «Пушкина, — справедливо считает критик, — можно назвать ныне одним из просвещеннейших людей в России»⁷⁴.

Обширность и глубина познаний поэта способны придать новые качества поэзии: от «эфемерных стихков» поэты обратятся к «высоким песнопениям», к «философическим изысканиям», к «звучному голосу истории». Естественно, что первостепенное значение среди всех наук отдается «великой, важной науке» — философии, «всему дающей основание, вооружающей «общим взглядом». Требование «мысли», сильно звучащее в критике 30-х годов, не было обойдено и в «Телеграфе», не удовлетворенном «гремушками стихотворными и прозаическими», которые «льстят еще слуху нашему, но уже не кажутся нам краеугольным камнем литературы»⁷⁵.

Присутствие рационального момента не отрицается и на первоначальной стадии, непосредственно предшествующей творчеству, когда потребна «необыкновенная сила умственная, чтобы сбросить с себя предубеждения и предрассудки». Однако в «минуту восторга», когда «человек делается поэтом», он «творит безотчетно». Результатом «минуты восторга», «минуты сумасшествия» может стать великая мысль, исполненная глубокого содержания картина, но само творчество тяготеет к состоянию необычайного эмоционального подъема и не поддается рациональному объяснению. «Царство идеала», царство смелых откровений и прозрений проступает в воображении поэта именно в момент творчества, когда становятся понятными «иероглифы» природы, когда под «вещественным» обнажается «невещественное», под «земным» — «неземное». Изящное в природе и человечестве не всем доступно, оно слишком редко «показывается вполне», чаще дает себя только провидеть и предчувствовать, поэтому изящным «овладевает» только гений, действующий «при вдохновении».

«Тайны бытия» поэт постигает «просветленным зрением души», открывающим «новый мир, фантастический, прекрасный, великолепный», населенный «чудными созданиями мечты». «Поэт в минуты восторга понимает глубокие философические и политические идеи и разгадывает загадку мира и человека», — заявляет Полевой в статье «О романах В. Гюго»⁷⁶. Так возникает культ души художника, его необычного внутреннего мира, особой творческой настроенности, обуславливающих высоту идеала.

«Если вдохновение истинное оживляет поэта, — пишет Полевой, — он в самом себе найдет начало высокого и прекрасного: область ума и фантазии беспредельна»⁷⁷. Веление души — основной импульс творчества, — с ней, а не с критикой должен советоваться поэт. Никто не мо-

жет очертить ему границы, — его душа «есть тот великий жертвенник, на котором слова и образы облакаются радужными цветами фантазии и летят в небо»⁷⁸. Если в науке человек остается «под законом необходимости», то в искусстве «все зависит от человека», действующего под «законом свободы», все покоряющего фантазии, заставляющего повиноваться себе весь мир. Но живущий редкими мгновениями «озарения» поэт, поднимаясь на крыльях «святого вдохновения», прежде всего познает самого себя. Нетрудно заметить, что своими путями Полевой идет здесь к утверждению несоединимости идеала и действительности, связывая возможность появления идеала только с субъективным миром поэта. Но раз это так, то совершенно естественно возникла мысль о специфическом характере творческого процесса: художник создает идеальное сам, в себе самом находя «высокое и прекрасное», что и было равнозначно великому понятию «творчества».

Таким образом, решая проблему соотношения литературы и действительности, в журнале Полевого «Московский телеграф» разграничивали внешние приметы действительности и ее сущность, «видимость», «внешность» и «дух», эмпирические приметы реальности и ее внутреннее содержание, в конечном итоге, материальное и идеальное, обращаясь к которым художник идет разными путями: или путем наблюдения, изучения, конкретного познания, или путем «провидения», «откровения», «самопознания». Без внешних знаков, отличающих, например, народность, национальность, местность, исторический период, точно так же, как отдельного человека или явление, невозможно выполнить основную задачу — определить их внутреннюю суть, их «субстанцию», которые не поддаются обычному наблюдению и требуют восхождения на новую высоту — высоту творчества, в процессе которого изображение приобретает эстетическое достоинство.

Подобное решение было несвободно от противоречивых тенденций, дающих возможность различных, порой довольно смелых толкований, однако в общем соответствовало романтической концепции, а не как конгломерату застывших, раз и навсегда данных требований, а как системе, имеющей внутренний резерв динамичности и в связи с этим не только охватывающей художественные явления нового этапа романтизма — романтизма последекабрьского, но и заключающей в себе определенные возможности дальнейшего развития отдельных чрезвычайно важных посылок.

¹ «Московский телеграф», 1826, ч. 8, с. 247.

² Там же, с. 133.

³ Там же, с. 131—132.

⁴ Там же, 1826, ч. 9, с. 126.

⁵ Там же, с. 128.

⁶ Там же, ч. 8, с. 136—137.

⁷ Там же, с. 218.

⁸ Там же, ч. 7, с. 16.

⁹ Там же, ч. 9, с. 20, 22, 24.

¹⁰ Там же, 1829, ч. 27, с. 371.

¹¹ Там же, 1830, ч. 31, с. 10—11.

¹² Там же, ч. 34, с. 109.

¹³ Там же, ч. 31, с. 11.

¹⁴ Там же, 1832, ч. 43, с. 401.

¹⁵ Там же, 1829, ч. 23, с. 505.

¹⁶ Там же, 1825, ч. 2, с. 48.

¹⁷ Там же, 1829, ч. 28, с. 324—325.

¹⁸ Там же, 1832, ч. 44, с. 107, 112.

¹⁹ Там же, с. 230.

- ²⁰ Там же, 1826, № 22, с. 52.
²¹ Там же, 1833, ч. 50, с. 230—231.
²² Гуляев Н. Литературно-эстетические взгляды Н. А. Полевого.— «Вопросы литературы», 1964, № 12, с. 79.
²³ «Московский телеграф», 1825, № 1, с. 76.
²⁴ Там же, 1826, ч. 8, с. 69.
²⁵ Там же, 1833, ч. 52, с. 567—568.
²⁶ Там же, 1828, ч. 19, с. 263—264.
²⁷ Там же, ч. 21, с. 351, 360.
²⁸ «Московский телеграф», 1829, ч. 27, с. 418.
²⁹ Там же, 1833, ч. 53, с. 370—371.
³⁰ Там же, с. 373.
³¹ Там же, 1828, ч. 23, с. 224.
³² Там же, 1832, ч. 43, с. 233.
³³ Там же, с. 234, 235, 236.
³⁴ Там же, 1829, ч. 30, с. 463—464.
³⁵ Там же, ч. 23, с. 315.
³⁶ Там же, 1827, ч. 16, с. 87.
³⁷ Там же, 1831, ч. 37, с. 258.
³⁸ Там же, 1827, ч. 14, с. 295.
³⁹ Там же, 1830, ч. 34, с. 258—259.
⁴⁰ Там же, 1834, ч. 55, с. 650—653.
⁴¹ Там же, 1829, ч. 28, с. 505.
⁴² Там же, с. 506.
⁴³ Там же, 1830, ч. 33, с. 386—387.
⁴⁴ Там же, с. 514.
⁴⁵ Там же, 1833, ч. 53, с. 249.
⁴⁶ Там же, 1830, ч. 31, с. 405.
⁴⁷ Там же, 1829, ч. 28, с. 320.
⁴⁸ Там же, 1832, ч. 44, с. 239—240.
⁴⁹ Там же, 1829, ч. 26, с. 81.
⁵⁰ Там же, 1833, ч. 51, с. 328.
⁵¹ Там же, ч. 50, с. 245.
⁵² Там же, 1825, ч. 1, с. 87.
⁵³ Там же, 1826, ч. 8, с. 70—71.
⁵⁴ Ставрин С., Н. А. Полевой и «Московский телеграф.— Дело», 1875, № 5—6, с. 138.
⁵⁵ Скабичевский А. Очерки развития прогрессивных идей в нашем обществе. 1825—1860, СПб., 1872, с. 65.
⁵⁶ Татаринова Л. Е. Журнал «Московский телеграф», Изд-во МГУ, 1959, с. 24.
⁵⁷ «Московский телеграф», 1825, ч. 6, с. 73.
⁵⁸ Там же, 1831, ч. 38, с. 240.
⁵⁹ Там же, ч. 42, с. 256.
⁶⁰ Там же, 1830, ч. 32, с. 355.
⁶¹ Там же, ч. 33, с. 388—390.
⁶² Там же, 1833, ч. 53, с. 249—250.
⁶³ Там же, 1832, ч. 43, с. 121.
⁶⁴ Там же, 1831, ч. 41, с. 534—536.
⁶⁵ Там же, 1830, ч. 31, с. 226—227.
⁶⁶ Там же, 1832, ч. 44, с. 107—108.
⁶⁷ Там же, 1831, ч. 37, с. 381.
⁶⁸ Там же, 1832, ч. 43, с. 229.
⁶⁹ Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. СПб.-М., 1911, с. 212.
⁷⁰ Полевой Н. А. Мечты и жизнь. Ч. 1, М., 1833, с. 28.
⁷¹ «Московский телеграф», 1825, ч. 1, с. 256.
⁷² Там же, 1830, ч. 34, с. 85.
⁷³ Полевой Н. А. Аббадонна. М., 1903, с. 117.
⁷⁴ «Московский телеграф», 1829, ч. 27, с. 390.
⁷⁵ Там же, 1830, ч. 31, с. 218.
⁷⁶ Там же, 1832, ч. 43, с. 95.
⁷⁷ Там же, 1825, ч. 1, с. 86.
⁷⁸ Там же, 1833, ч. 49, с. 333.
-

Э. М. ЖИЛЯКОВА

К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 40-х ГОДОВ

(Статья первая)

Обращение русских писателей 40-х годов к традициям сентиментальной культуры было явлением, обусловленным глубокими историческими и философскими причинами. Оно определялось ходом общественного развития и его потребностями. Своеобразие второй половины 40-х годов характеризуется единством процессов, проявившихся как общественные закономерности. Следствием их осмысления явились завоевания русской общественной мысли, которая ко второй половине 40-х годов пришла с принципиально важными итогами. Это прежде всего идея историзма, диалектическое понимание истории и общественного развития; вытекающий из историзма принцип социального детерминизма. Но вместе с тем идея историзма в 40-е годы органически включала в себя повышенный интерес к проблеме суверенной, сознающей себя личности. И, наконец, пафос социальности, рожденный всеобщим процессом демократизации общественного сознания, развитие социалистических утопий, поиски «общего» в стихии народа.

Взаимопроникновение этих важнейших процессов определило общий характер художественных исканий русской литературы 40-х годов. Более всего новые тенденции проявились в опытах «натуральной школы». Одной из особенностей литературы этого времени явилось обращение писателей к художественному наследию сентиментализма. Эта тенденция носила всеобщий характер, ею отмечено творчество и реалистов, и романтиков: поэтов, прозаиков и драматургов. Целая группа писателей была выделена современниками в направление «сентиментального натурализма», «истинным поэтом» которого был назван Ф. М. Достоевский, а вершиной «сентиментального реализма» — «Белые ночи»¹.

Среди исследований, посвященных этой проблеме, особый интерес представляет работа К. И. Тюнькина «Романтическая культура и ее отражение в творчестве Достоевского»². Оригинальна сама постановка проблемы, когда сентиментализм и романтизм рассматриваются как «этап истории культуры и соответственно ...ее тип»³.

Выделение «понятия романтизма как культуры», которое «шире понятия романтизма как формы эстетического сознания и художественного освоения мира, хотя романтизм в искусстве способствовал оформлению культуры в целом, являясь наиболее ярким ее выражением»⁴, — такое выделение позволяет подойти к проблеме традиций и новаторства с более общим критерием философского и эстетического содержания

романтизма и его эволюции в творчестве Достоевского как «предмета художественного изображения» или «как авторского принципа (метода) художественного изображения»⁵. Однако спорным в работе кажется включение сентиментализма в общий поток развития культуры, где его место определяется только под углом зрения «предромантического этапа». Вызывает возражение мысль об исчерпанности сентиментальной культуры: «В литературном плане проявления сентиментальной культуры в годы формирования творческой личности Достоевского в конце 30-х — начале 40-х годов исторически уже были изжиты. Жизнеспособной в литературном смысле оказалась культура собственно романтическая»⁶.

Соотношение сентиментального и романтического начал в творчестве Достоевского второй половины 40-х годов приобретает принципиальное значение для выражения авторской концепции мира.

Достоевский-петрашевец, близкий кругу Белинского литератор, захваченный проблемами переломного времени, ищет путь к выражению «действительного» сознания. Отвергая ставшую уже традиционной тему развенчания романтической односторонности, Достоевский в «Белых ночах» дает свою концепцию героя, движущегося в соответствии с духом времени от абстрактных иллюзий индивидуалистического сознания к постижению общих интересов⁷. Перспектива развития героя намечена в соприкосновении его жизни с большим действительным миром, в возрождении через любовь простой девушки Настеньки. Эпохальная философская категория «общего» наполняется у Достоевского демократическим содержанием: «общее» — это жизнь простых людей. Она рассматривается как антитеза романтической идеальности. Поэзия чувства, братского сострадания простых людей реализуется Достоевским в стихии сочувственно обрисованного прозаического мира, в стихии сентиментального. Об этой особенности «натурализма» 40-х годов, порожденной филантропическими идеями, писал В. В. Виноградов⁸.

Обращение к традициям сентиментализма было продиктовано прежде всего задачей художественного воспроизведения эпоса будней и воссоздания поэзии духовного мира бедного чиновника. Эстетическая установка «сентиментального натурализма» на поэтизацию жизни простых людей была верно отмечена уже А. А. Григорьевым. В статье 1859 года по поводу «Дворянского гнезда» И. С. Тургенева недовольный «застоем, закисью, моральным мещанством» русской жизни, в ожидании «героического», критик обрушился на «натуральную школу», которая в литературе положила основание эстетике обыденного и обыкновенного: «Весь натурализм есть не что иное как узаконение такого обычного строя, узаконение ежедневности»⁹.

В отношении «сентиментального натурализма» А. А. Григорьев писал: «Вопль идеалиста Гоголя за идеал, за «прекрасного человека» — перешел здесь в вопль и протест за расслабленного, за хилого морально и физически человека»¹⁰.

В характеристике негодующего критика заключено признание истинной заслуги «сентиментального натурализма»: очеловечение униженных и оскорбленных.

Идея сочувственного, филантропического отношения к миру маленьких людей была идеей эпохи, во многом определявшей развитие искусства 40-х годов.

Теоретик «натуральной школы» В. Н. Майков, обосновывая «закон симпатии» и апеллируя к человеческой природе, строит здание эстетической теории на материале и средствами «сентиментального натурализма»: «Отчего может нравиться нам ландшафт, вовсе не поражающий

красотой линий изображаемой местности? Какое-нибудь плоское захолустье, две, три кривые березки да серенькие тучки на непрозрачном горизонте, напоминающем своими колерами цвет снятого молока, что в них такого, что могло бы приковать к себе наше внимание, заставить нас прочувствовать и полюбить картину? Не отворачиваемся ли мы, на самом деле, от этой голой плоскости и от этих хворых березок? Не ворчим ли мы на эти грязные тучки по десяти раз в час? Так; но это-то и влечет нас в картину; во всех ее печальных подробностях человек находит частичку самого себя, узнает плоскость, которая ему так надоела в действительности; узнает березки, которые всегда казались жалкими усилиями бедной, но все-таки заботливой природы скрасить безотрадную гладь поляны; узнает дождевые тучки, от которых он кутал обвеванное ветром лицо свое в высокий воротник пальто, когда возвращался из департамента на дачу, — и эта странная встреча с самим собою проливает для него неизъяснимую прелесть на какой-нибудь ландшафт петербургского художника»...¹¹

Тяготение «натуралистов» к наследию сентиментальной культуры было продиктовано их углубленным интересом к самой натуре, духовному строю маленького, обыкновенного человека. А. Д. Галахов в повести «Сто-один (Из записок человека)», посвященной П. Н. Кудрявцеву-Нестерову, дает развернутую позицию современной литературы в отношении к герою обыкновенному, «сто-первому»: «В этой скромной обыкновенности есть своего рода достоинство — тождество ее жизни с жизнью других, общность признаков, которыми наделено большинство рода. Как в темных жилищах бедности, в тихом сердце доброго человека совершаются иногда великие жертвы, является героизм, тем более достойный похвалы, что нет ему свидетелей, кроме совести, что он живет без надежды на славу, так точно в жизни обыкновенного человека являются великие законы человечества, которые мы обязаны заботливо подмечать»¹². Эта мысль о значимости судьбы каждого маленького человека для современного художника будет скоро повторена Галаховым в обзоре литературы за 1947 г.: «Натуральная школа не пренебрегает ни одним сословием общества, ни одною степенью, или видом жизни сословий, хотя, подчиняясь истинно человеческому духу времени, клонится преимущественно к стороне бедных классов народа.

Предметом наших повестей сделались горе и радости людей невымышленных, которые живут вместе с нами и на которых равнодушно смотрело прежде романтическое и классическое искусство»¹³.

Особенность понимания Ф. М. Достоевским художественных проблем, стоявших перед современным искусством, проявлялась в «Петербургской летописи» 1847 года. В заметке от 13 апреля 1847 года Достоевский, высоко оценив роман Гончарова «Обыкновенная история», высказал некоторую неудовлетворенность «запоздалостью, книжностью идеи», придавшей роману «догматизм и сухость»¹⁴. А в следующей статье от 27 апреля 1847 года последовал сочувственный разбор повести Кудрявцева-Нестерова «Сбоев», которая в чем-то пафосом своим отвечала интересам Достоевского. Об этом свидетельствует композиционное включение рецензии. Подробно описав сырое петербургское утро, хмурого обывателя, Невский, тоскливые утренние думы, Достоевский внезапно, один лишь раз пронизывает свинцовые тучи солнечным лучом: «Только один луч, светлый и радостный, как будто выпросясь к людям, резво вылетел на миг из глубокой фиолетовой мглы, резво заиграл по крышам домов, мелькнул по мрачным, отсырелым стенам, раздробился на тысячу искр в каждой капле дождя и исчез, словно обидясь своим одиночеством...»¹⁵ Это своеобразная увертюра к рецензии. Таким же «лучом» оказалась повесть Кудрявцева: «Я пришел домой и располо-

жился было писать, мою летопись, но, сам не зная как, раскрыл журнал и начал читать одну повесть. В этой повести описывалось одно московское семейство среднего, темного круга. Там толковалось тоже и про любовь, но про любовь я не люблю читать, господа, не знаю, как вы. И я как будто перенесся в Москву, в далекую родину»¹⁶. Достоевский подробно излагает сюжет повести, сохраняя неторопливый описательный тон Кудрявцева, его интерес к мелочным обстоятельствам, деталям, лицам. Но внимание читателя в рецензии акцентируется не на обстоятельствах, а на коллизиях внутреннего мира людей, на трагедии, разгравшейся в буднях. Достоевский с сочувствием указал и на авторскую манеру Кудрявцева: «Какая-то диккенсовская прелесть разлита в описании последних минут этой тихой, безвестной жизни!»¹⁷. И, как рефрен, через рецензию проходит личное авторское чувство, вызванное этой сентиментально-меланхолической повестью из жизни простых людей: «Вы вот прочли описание одного северного утра. Не правда ли, ведь довольно тоски? Так прочтите в ненастный час, в такое же ненастное утро, эту повесть об маленьком московском семействе, и об разбитом, фамильном зеркале. Я как будто видел еще в моем детстве эту бедную Анну Ивановну, мать семейства, да и Ивана Кирилыча знаю»¹⁸.

Стихия сентиментального в 40-е годы была для Достоевского средством воссоздания эпического мира и являлась формой выражения авторского отношения к этому миру, прежде всего к его субстанциальным началам. Причины такого отношения объясняются характером времени 40-х годов, в исканиях Белинского, Герцена, петрашевцев: осмысление и усвоение материалистической философии Фейербаха с его апелляцией к натуре человека; социалистические идеи фурьеризма и идеал братства; поиски нравственной и социальной основы в народной стихии. Этот комплекс идей в целом объяснял и предопределял тяготение писателей 40-х годов к идеям и образам сентиментализма. Выявляя философскую основу сентиментализма, К. И. Тьюнкин отмечает: «Сентиментальное сознание предполагает в целом приятие этого мира — не той или иной социально-политической конкретности, а именно мира в его некой исходной «натуральной» сути. «Раздор с окружающим», отпадение от мира или бегство из него, неприятие действительности, наконец, протест — все это для сентиментального сознания нехарактерно и в сущности незаконно. Такой «раздор», если он возникает, тут же вызывает непремисное желание вернуться к гармонии, к упорядоченности, «устроенности» связей и отношений — вернуться даже в форме идиллии или иллюзии, снять противоречие»¹⁹. Для Достоевского «приятие мира» как принципа отношения к русской жизни было противоестественным, но в поисках истинной основы Достоевский 40- годов неизменно останавливался на «приятии» естественной демократической стихии как источнике возможной будущей гармонии. Не идеализируя натуру человека, не ограничиваясь антропологизмом, вскрывая социальную природу противоречивого сознания современника, Достоевский в 40-е годы упорно делает акцент на поэтическом, естественном начале человеческой природы, а особенно героев из демократической среды. По словам А. В. Чичерина, Достоевскому была родственна карамзинская «особенная светочувствительная открытость всем впечатлениям бытия, самозабвенная восторженность в обращении к людям»²⁰.

Тяготение к традициям сентименталистской культуры было предопределено у Достоевского особенностями его воспитания («Я возрос на Карамзине»²¹), своеобразием его мировоззрения. Письма Достоевского раннего периода, до ссылки (1835—1849), — свидетельство напряженных духовных исканий. Письма раскрывают и эволюцию сентиментальных тенденций в мироощущении самого Достоевского.

Небольшие послания матери в последние годы пребывания в Москве — это письма чувствительного человека, в буквальном смысле «возросшего на Карамзине»: «Любезнейшая маминька! Душевно радуемся, что хотя несколько строк можем к Вам написать; как сладостны для нас Ваши письма. С каким нетерпением ожидаем мы оные от Вас, чтобы узнать здоровы ли Вы, любезная маминька, и как-то поживаете в разлуке от нас (...) Сейчас мы ходим в Марьину рощу с папильной и досыта нагулялись. Сего дня у нас была маминька крестная с Варинькой, которая целует у Вас ручки, и с нею мы все, целуя Ваши ручки, честь имеем пребыть покорные дети Ваши»²².

Петербург резко надломил патриархальность. Из писем уходит чувствительность, и они превращаются в страстные горестные исповеди человека, вдруг обнаружившего расколотость, дисгармоничность мира. Это письма мечтателя-романтика, но романтика сентиментального. Сознание было ошеломлено катастрофичностью жизни, и это породило романтическую антитезу души и тела, неба и земли: «Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано у удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслью. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира»²³. Письма 37—41-го годов наполнены трагическими размышлениями о быстротечности человеческого существования, об извечном непонимании между ничтожной толпой и чистой, возвышенно-прекрасной душой поэта, знающего таинство небесное; появляются характеры мрачные, байроновские, возникает тень Шильонского узника, отчаяние достигает, казалось бы, апогея. «Видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностью, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные дикие речи, в которых звучит стенанье оцепенелого мира, тогда ни грустный ропот, ни укор не сжимают груди моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтоб не растерзать себя»²⁴.

Но вместе с тем в письмах Достоевского нет ощущения безвыходности. Особенность его позиции заключается в том, что при всем обостренном романтическом восприятии трагического положения вещей, Достоевский каждый раз стремится найти противовес этому разладу, он ищет ускользающую основу и не замыкается в угрюмости и одиночестве: он открыт миру. Рядом с фигурами Байрона и Шиллера являются Гете, Шекспир и Пушкин. История с И. Н. Шидловским рождает ассоциацию: грустная зима Онегина в Петербурге. Горькое отчаяние как бы уравновешивается страстными надеждами на мощь и величие человеческой души, верой в дружбу, в возможность «деятельности душевной и сердечной, чистой и правильной, ясной и светлой как (чисто) наше естественное стремление в (жизни) полной жизни человека»²⁵.

Так, рядом с бурной романтической патетикой рождается сентиментальный поток, более сдержанный, более спокойный; он выражает идею «причастности человека к великости жизни»²⁶ и разрешается в чувствительных мольбах, обращенных к чувству и сердцу друга: «Снова беру перо, милый, хотя и неумолимый брат мой, и снова должен начинать письмо просьбою о незлопамятности, просьбою тем сильнейшею, чем ты будешь более упорствовать и сердиться.— Нет, мой милый, добрый брат! я от тебя не отстану, пока ты не протянешь по-прежнему ко мне руки твоей.— И не знаю, милый мой, ты всегда был справедлив ко мне, всегда извинял меня в случае долгого молчания, а теперь,

когда я представляю причину, причину неопровержимую, сам знаешь; ты как будто глух к словам моим; извини эти упреки, добрый дорогой друг мой, я не скрою от тебя, что они вышли прямо из сердца; я люблю тебя, милый мой, и мне больно видеть твое равнодушие»²⁷.

Стиль писем Достоевского начиная с 1842 г. резко меняется: бурно выраженные романтические антиномии и отчаянно-грустные ламентации почти исчезают. Им на смену приходят разговоры о ежедневной «прозе» жизни — об изнурительной нужде, заработке, но и о творческих планах, о работе. В письмах с 1842 г. определяющим стал сам материал текущей жизни: редакции, друзья, отношения, произведения. Конкретная реальная жизнь как бы выдвинулась, заполнила первый план, отодвинув на второй драматические раздумья Достоевского.

Общий тон писем реально-повествовательный, драматизм приглушен и скрыт, даже при описании душевного состояния автора: «Ты несправедливо говоришь, что меня не мучает мое положение. До дурноты, до тошноты мучает; часто я по целым ночам не сплю от мучительных мыслей»²⁸. Или: «Скука, грусть, апатия и лихорадочное, судорожное ожидание чего-то лучшего мучает меня. А тут болезнь еще. Черт знает, что такое? Кабы как-нибудь пронеслось все это»²⁹. Стиль писем соответствует «реальности» взгляда Достоевского на ограниченность умозрительной отвлеченности: «Вечное думанье и одно только думанье, без всяких внешних впечатлений, чтоб возродить и поддерживать думу,— тяжело!»³⁰. Даже арест и заключение в Петропавловской крепости не меняют характера и стиля писем. Но после казни на Семеновском плацу в прощальном письме Достоевского «обычность» стиля исчезает. Описание событий прерывается отчаянием потрясенной души, осознавшей перед лицом смерти свою неповторимость, индивидуальность: «Боже мой! Сколько образов, выжитых, созданных мною вновь, погибнет, угаснет в моей голове или отравой в крови разольется!»³¹.

Но вместе с тем в этом письме прозвучала не менее сильно вера в жизнь и человека. «Я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я осознал это. Эта идея вошла в плоть и кровь мою. Да! Правда! Та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая осознала и свыклась с высшими потребностями духа, та голова уже срезана с моих плеч. Осталась память и образы, созданные и еще воплощенные мной. Они изъязвят меня, правда. Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и жалеть, и помнить, а это все-таки жизнь!»³². «Жизнь — дар, жизнь — счастье, каждая минута могла быть веком счастья»³³.

Почти одновременно Достоевский работает над тремя произведениями: повестью «Слабое сердце», «сентиментальным романом» «Белые ночи» и «Неточкой Незвановой».

Во всех этих произведениях отчетливо проявилось тяготение писателя к сентиментальному. Достоевский не скрывал этой тенденции, напротив, он ее подчеркивал, расставляя приметы, по которым возникали безошибочные литературные ассоциации.

Самое «сентиментальное» из них — «Слабое сердце», опубликованное во втором номере «Отечественных записок» за 1848 г. В финале повести Аркадий Иванович в горестном отчаянии восклицает по поводу судьбы героини: «Ах, бедная Лиза». Повесть заканчивается отрывком: «Через два года он встретил Лизаньку в церкви. Она была уже замужем; за нею шла мамка с грудным ребенком. Они поздоровались и дол-

гое время избегали разговора о старом. Лиза сказала, что она, слава богу, счастлива, что она не бедна, что муж ее добрый человек, которого она любит... Но вдруг, среди речи, глаза ее наполнились слезами, голос упал, она отвернулась и склонилась на церковный помост, чтоб скрыть от людей свое горе...» (2, 48)³⁴.

Все здесь: и в целом эпический тон повествования, выражающий мысль о том, что время вбирает в себя все страсти и горести человеческие; и взрывающий, но не разрушающий эпического тона скрытый драматизм, выдающий незатихающую боль чувствительной души; само построение фразы, ритм отдельного предложения и отрывка в целом, наконец, имя героини — все указывает на традиции Карамзина в творчестве Достоевского.

Повесть «Слабое сердце» погружена в сентиментальную стихию, однако сентиментальное в ней неоднородно, а многообразно, как и функции, которые оно выполняет.

На первый взгляд, «Слабое сердце» — типичная повесть 40-х годов о бедном чиновнике Васе Шумкове, обитателе «финского неба», о его друге Аркадии Ивановиче, о трудной любви бедняка, погибшего «в столкновении с суровой действительностью, в которой нет места для добрых слабых сердец»³⁵.

Тенденция повести тоже представляется обычной для демократической литературы 40-х годов с ее апофеозом честной бедности: «Мы будем жить бедно, конечно, но счастливы будем» (2, 19).

Однако содержание повести выходит за рамки филантропического изображения маленького человека; более того, оно полемично в отношении исключительного филантропизма. Поэтому стихия сентиментального, воспроизводящая быт и сознание «маленьких» людей, освещается Достоевским двупланово. Это определяется структурой повести, двойным ведением повествования. Весь материал дан в двойной перспективе: рассказчика, который излагает историю, хотя как рассказчик в повести он даже не фигурирует; и собственно автора, позиция которого шире и не идентична позиции рассказчика.

Стихия рассказчика — стилизация сентиментального, но стилизация органичная, обусловленная личностью рассказчика. Образ повествователя — это фигура филантропически настроенного, гуманного сентиментального писателя, сочувствующего и сопереживающего герою в его наивности, естественности и восторженности. Повесть приобретает сентиментальный колорит благодаря, прежде всего, личности рассказчика. В орбиту его восприятия вовлечены чувствительные герои, их мир, их переживания. Повествование рассказчика создает органическое единство — из жанровых сценок, описаний, часто используемых характеристик в форме несобственно-прямой речи, где воедино сплавляются оценки рассказчика и героев. Таким единством Достоевский достигает естественной поэтизации чувства и мира «маленьких людей», используя художественные традиции сентиментализма.

Нежным чувством рассказчика овеян образ героини, в традициях сентиментализма подчеркнуты ее кротость, душевная ясность, чувствительность, непосредственность, то есть красота натуры простого человека. Достоевский открыто стилизует сентиментализм, передавая тип сознания в его формах. Достаточно сравнить отрывки из «Слабого сердца» и «Бедной Лизы» Карамзина.

«Лизанька, и отворяя, не ждала и совсем глазам не верила, и встретила их запыхавшись, с забившимся внезапно

А Лиза, робкая Лиза посматривала изредка на молодого человека; но не так скоро молния блеснит и в облаке исчеза-

сердечком, как у пойманной пташки, вся заалев, зарумянившись, словно вишенка, на которую она ужасно как походила.

Боже мой, какой сюрприз! Какое радостное «ах!» вылетело из ее губок! «Обманщик! Голубчик ты мой!» — вскричала она, обвив шею Васи... (2, 26).

ет, как быстро голубые глаза ее обращались к земле, встречаясь с его взором... Тут в глазах Лизиных блеснула радость, которую она тщетно скрыть хотела; щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и щипала его правую рукою»³⁶.

Ученик Гоголя, Достоевский средствами сентиментального передает поэзию мира «маленьких людей» в ее мелочах, деталях. Но при создании картин действительности на первом плане остается характер чувствования и сознания героев и сентиментального рассказчика: «Ах, боже мой, да где ж вы найдете чепчик лучше?.. Ну, посмотрите сами, господа, посмотрите, что может быть лучше этого амурчика-чепчика! Ну, взгляните... Но нет, нет, мои пени напрасны; они уже согласились все со мною; это было минутное заблуждение, туман, горячка чувства; я готов им простить... Да зато посмотрите... вы уж извините, господа, я все об этом чепчике: тюлевый, легонький, широкая серизовая лента, покрытая кружевом, идет между тульею и рюшем и сзади две ленты, широкие, длинные; они будут падать немного ниже затылка, на шею... Нужно только и весь чепчик немного надеть на затылок; ну, посмотрите; ну, я вас спрошу после этого!.. Да вы, я вижу, не смотрите!.. Вам, кажется, все равно! Вы загляделись в другую сторону... Вы смотрите, как две крупные-крупные, словно перлы, слезинки накалились в один миг в черных как смоль глазках, задрожали на мгновение на длинных ресницах и потом канули на этот скорее воздух, чем тюль, из которого состояло художественное произведение madame Леру»... (2, 27).

Повышенный интерес сентиментального рассказчика к чувствам героев в их переменчивости, движении Достоевский использует как средство поэтизации самой жизни своих героев.

Однако в повести есть еще одно измерение — собственно авторское. Позиция автора проявляется в мире сентиментального, когда его избыток превращается в мягкотелую чувствительность; точка зрения автора сказывается в компоновке материала, в постоянном подведении второго, реального, но сниженного плана, рождающего юмор и иронию в отношении прекраснодушных героев. Подрыв сентиментального внутри позволяет Достоевскому создать образ сложного противоречивого характера «сентиментального мечтателя», который уже осознал недостаточность только личной доброты, нежности, комплекса сентиментальных достоинств в узком смысле; он уже проникся идеей общего, но еще не может принять, постичь мир истинно всеобщих интересов. Переходность его состояния породила драматизм.

В такой трактовке характера Васи Шумкова была новизна позиции Достоевского. Писатель подошел к герою из демократических кругов с более высоким критерием: необходимость развития сознания об общественном благе.

Традиционное истолкование образа Васи Шумкова ведется от оценки Добролюбова, высказанной в статье «Забитые люди», где герой повести рассматривается как жертва русской действительности. Сумасшествие — следствие нравственной забитости и униженности. Эту точку зрения, варьируя, развивают многие исследователи³⁷. Толкование справедливо, но лишь наполовину. Действительно, «недостаток уважения человека к самому себе»³⁸, «любовь, ничтожество, гнев Юлиана Мастаковича, недавнее счастье, черная неблагодарность, страх за свое полнейшее бессилие — сламывают несчастного»³⁹. Но такое с ним уже было. Сейчас возникла совсем иная идея: «Помнишь, Вася, пом-

нишь, ведь это было с тобою; помнишь, когда ты чин получил, ты от счастья и от благодарности удвоил ревность и неделю только портил работу. С тобой и теперь то же самое...» «Да, да, Аркадий, но теперь другое, теперь совсем не то...» (2, 35).

Образ Шумкова для Достоевского не был повторением образа Акакия Акакиевича или героя рассказа Буткова «Сто рублей», сошедшего с ума от неожиданного выигрыша.

«Доброе, нежное сердце» Шумкова перевернуло счастье, ему открылась идея, которой не выдержало «слабое сердце». Загадка в самой идее.

Образ Шумкова Достоевский рисует психологически сложным и противоречивым. В духе сентименталистской поэтики Достоевский высвечивает добрую, естественную природу его души, альтруизм. Он, как и его друг Аркадий Иванович, необычайно чувствителен. Эту особенность Достоевский оттеняет в речах героев, подчеркивает ремарками: «и смеялся и плакал», «оба снова бросились в объятия и позабыли о бывшем»; «произнес Вася расслабленным от счастья голосом», «потрясенный от восторга», «слезы капали из глаз Васи». Вася нежен с другом, любовь к Лизе родилась из сострадания к ней, когда ее бросил жених.

Но вместе с тем герой «слаб», словами друга «непростительно слаб», он «мечтатель». Знаменательно замечание, сделанное Достоевским в «Петербургской летописи» в 1847 г.: «Как будто какая диковинка, иметь в наше время доброе сердце!»⁴⁰. «Слабость» героя, несостоятельность его «чувствительной доброты» Достоевский оттеняет постоянным присутствием комического плана: прозаическими деталями жизни или сознательным преувеличением чувствительности. «Путь лежал с Петербургской стороны в Коломну. Аркадий Иванович отмеривал шаги бодро и энергично, так что по одной походке его уже можно было видеть всю его радость о благополучии все более и более счастливого Васи. Вася семенил более мелким шажком, но не теряя достоинства. Напротив, Аркадий Иванович никогда не видал его в более выгодном для него свете. Он в эту минуту даже как-то более уважал его, и известный телесный недостаток Васи, о котором до сих пор еще не знает читатель (Вася был немного кривобок), вызывающий всегда глубоко любящее чувство сострадания в добром сердце Аркадия Ивановича, теперь еще более способствовал к глубокому умилению...» (2, 23). Вся повесть, как и приведенный отрывок, строится на перепадах «возвышенной чувствительности» и «натуралистической прозы», на перемежении «наивной» стилизации с откровенным пародированием сентиментального слога: «неожиданный крик восторга вырвался из мощной груди Аркадия Ивановича»; «Аркадий Иванович был влюблен, на смерть влюблен в Лизаньку».

Создав представление о противоречивом характере, Достоевский не замкнулся в рамках традиционной повести 40-х годов о «бедном» чиновнике: новая идея, так поразившая Васю Шумкова, придала повести особый смысл. Содержание идеи первоначально проясняется из разговоров друзей, а затем из исповеди героя. Следует заметить, что, хотя в целом во второй части повести господствующим остается сентиментальный слог, простой по структуре, временами тон «рассказчика» меняется: восторженная чувствительность уступает место напряженному драматизму: «...Вася... вдруг присмирел, замолчал и пустился чуть не бегом по улице. Казалось, какая-то тяжкая идея вдруг оледенила его пылавшую голову; казалось, все сердце его сжалось».(2, 30).

Толчком к осознанию «идеи» явилось счастье. В доброй душе героя родилось чувство, неведомое ему ранее, его бедному чиновничьему

сердцу: «Аркадий,— сказал Вася, так значительно смотря на своего друга, что тот решительно испугался, ибо никогда Вася не тревожился так ужасно.— Если б я был один, как прежде... Нет! я не то говорю. Мне все хочется тебе сказать, поверить, как другу... Впрочем, зачем же беспокоить тебя?.. Видишь, Аркадий, одним дано много, другие делают маленькое, как я. (Разрядка здесь и далее моя.— Э. Ж.). Ну, если б от тебя потребовали благодарности, признательности — и ты бы не мог этого сделать?..» (2, 32).

«Чувство благодарности», родившееся в душе героя, критики склонны рассматривать как искажение нравственного достоинства, т. е. так, как судит Аркадий Иванович. И мечтатель Аркадий Иванович пронизательно объясняет эту идею: «Потому что ты счастлив, ты хочешь, чтоб все, решительно все сделались разом счастливыми. Тебе больно, тяжело одному быть счастливым! Потому ты хочешь сейчас всеми силами быть достойным этого счастья и, пожалуй, для очистки совести сделать подвиг какой-нибудь!» (2, 38). На это Вася спросит друга: «Послушай... я давно хотел спросить тебя: как это ты так хорошо меня знаешь?» (2, 39). Но указав на содержание идеи как жажду подвига для других, Аркадий Иванович идею переводит в «чиновничий» план: благодарность за доброту начальника. В ответ на это Вася возразит: «Нет, я сгублю свое счастье! У меня есть предчувствие! да нет, не через это,— перебил Вася, затем что Аркадий покосился на стопудовое спешное дело, лежавшее на столе, — это ничего, это бумага писаная... вздор! Это дело решенное...» (2, 40).

Настойчиво исповедью героя Достоевский отклоняет только «бытовое» толкование идеи, хотя идея неотделима от «быта»; ее трагический финал предопределен несоизмерностью величия идеи служения людям с сознанием собственной ничтожности героя. Но суть в том, что она могла вырасти именно в душе бедного, но краснодушного мечтателя. «Полно; ты хочешь, чтоб я успокоился, а я никогда еще не был так спокоен и счастлив! Знаешь ли... Послушай, мне бы хотелось тебе все рассказать, да я все боюсь тебя огорчить... Ты все огорчаешься и кричишь на меня; а я пугаюсь... смотри как я дрожу теперь, я не знаю отчего! Видишь ли, вот что мне сказать хочется. Мне кажется, не знал себя прежде,— да! да и других тоже вчера только узнал. Я, брат, не чувствовал, не ценил вполне. Сердце... во мне было черство» (2, 39). Апофеозом идеи становится финал, полный символики. Можно предполагать, какой глубокий социальный смысл приобретали для Достоевского-петрашевца эти фантастические грезы, рождаемые в петербургском мечтателе в виду грозного великолепного города над Невой⁴¹. В контексте повести финал венчает «идею», в нем ее кульминация, аллегорически выраженное чувство великой любви к людям и ответственности, даже решимости бороться за их счастье: «Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жилищами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурит паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощу-

щения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...» (2, 48).

Знаменательна первая строка следующего абзаца, последнего в повести: «Он сделался скучен и угрюм и потерял всю свою веселость» (2, 48).

Это новое состояние Аркадия Ивановича — не только результат психического потрясения; несчастье открыло ему «идею» — и чувствительность переродилась в глубокое чувство братства людей.

Таким образом, тяготение Достоевского к традициям сентиментальной культуры в «Слабом сердце» связано прежде всего с демократизмом писателя, видевшего естественные, жизненные начала в демократической среде, отсюда и культ нравственных ценностей — «добро, нежного сердца». Но, по логике произведения Достоевского, идея равенства, развиваемая сентименталистами, должна в эпоху 40-х годов быть социально содержательной. Идеал братства, прочитанный по Фурье, диктовал не только филантропическое, «сентиментальное» отношение к «маленькому» человеку, но требовал от него самого высокого осознания его гражданской миссии, способности соотнести свой мир со всеобщим.

¹ Григорьев А. А. И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо». Статья вторая. — «Русское слово», 1859, № 5, отд. 2, с. 22.

² Тюнькин К. И. Романтическая культура и ее отражение в творчестве Достоевского. — В кн.: Романтизм в славянских литературах. М., 1973.

³ Там же, с. 279.

⁴ Там же.

⁵ Там же, с. 280.

⁶ Там же, с. 284.

⁷ См.: Жилиякова Э. М. О типе характера «сентиментального мечтателя» в «Белых ночах» Ф. М. Достоевского. — Сборник трудов молодых ученых, вып. 2. Томск, 1973.

⁸ Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Л., 1929.

⁹ Григорьев А. А. И. С. Тургенев и его деятельность. — В кн.: Литературная критика. М., 1967, с. 268.

¹⁰ Там же, с. 264.

¹¹ Майков В. Н. Собр. соч. в 2-х т., т. I, Киев, 1901, с. 24.

¹² Галахов А. Д. Сто-один. — «Отеч. зап.», 1847, т. 4, кн. 12, отд. 1, с. 302.

¹³ Галахов А. Д. Русская литература в 1847 году. — «Отеч. зап.», 1848, т. 6, кн. 1, отд. 5, с. 12.

¹⁴ Достоевский Ф. М. Петербургская летопись. «Эпоха», Пб., Берлин, 1922, с. 32.

¹⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений. Т. 13. М., 1930, с. 13.

¹⁶ Там же, с. 14.

¹⁷ Там же, с. 15.

¹⁸ Там же, с. 14.

¹⁹ Тюнькин К. И. Романтическая культура и ее отражение в творчестве Достоевского. — В кн.: Романтизм в славянских странах. М., 1973, с. 282—283.

²⁰ Чичерин А. В. Ранние предшественники Достоевского. — В кн.: Ритм образа. М., 1973, с. 129.

²¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 2. М.—Л., 1930, с. 300.

²² Там же, т. 1, с. 40.

²³ Там же, с. 46.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же, с. 61.

²⁶ Там же, с. 63.

²⁷ Там же, с. 60.

²⁸ Там же, с. 77.

²⁹ Там же, с. 93.

³⁰ Там же, с. 127.

³¹ Там же, с. 130.

³² Там же, с. 129.

³³ Там же, с. 131.

³⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 2. Л., «Наука», 1970.

В дальнейшем цитируется по тому же изданию с указанием тома и страницы в тексте.

³⁵ Гус М. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. М., «Худож. лит.», 1971, с. 111.

³⁶ Карамзин Н. М. Избр. соч. в 2-х т., т. 1. М.—Л., 1964, с. 609—610.

³⁷ Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964; Гус М. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. М., «Худож. лит.», 1971; Туниманов В. А. Сюжеты и герои повести натуральной школы. — В кн.: Русская повесть XIX в. Л., 1973.

³⁸ Добролюбов Н. А. Забытые люди. — В кн.: Русские классики. М., «Наука», 1970, с. 320.

³⁹ Там же, с. 336.

⁴⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений. М., 1930, т. 13, с. 10.

⁴¹ См. об этом: Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970, с. 40—58.

Э. М. ЖИЛЯКОВА

К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 40-х ГОДОВ

(Статья вторая)

В 1848 г. Достоевский пишет «Белые ночи», «сентиментальный роман», опубликованный в двенадцатом номере «Отечественных записок». В «Белых ночах» Достоевский решает проблему героя в духе эстетических исканий 40-х годов. Его петербургский мечтатель, отличающийся от Васи Шумкова сознанием ценности и возможностей своей личности, чувством достоинства, уже разочарован в отвлеченных романтических иллюзиях и обращен к миру «всеобщих интересов». Этим «всеобщим», давшим надежду на возрождение, стала любовь простой девушки Настеньки. Пафос «Белых ночей» заключен в поэтизации мира простых людей: Настенька, ее бабушка, бедный студент, обитатели набережной Фонтанки, старичок, бедный петербургский люд. Описание Петербурга выдает в мечтателе не только жителя «отдаленнейшей части города», но и человека с чувствительной душой: «Мне тоже и дома знакомы. Когда я иду, каждый будто забегает вперед меня на улицу, глядит на меня во все окна и чуть не говорит: «Здравствуйте; как ваше здоровье? и я, слава богу, здоров, а ко мне в мае месяце прибавят этаж». Или: «Как ваше здоровье? а меня завтра в починку». Или: «Я чуть не сгорел и притом испугался» и т. д... Но никогда не забуду истории с одним прехорошеньким светлорозовым домиком. Это был такой маленький каменный домик, так приветливо смотрел на меня, так горделиво смотрел на своих неуклюжих соседей, что мое сердце радовалось, когда мне случалось проходить мимо. Вдруг, на прошлой неделе, я прохожу по улице и, как посмотрел на приятеля — слышу жалобный крик: «А меня красят в желтую краску!» Злодеи! варвары! они не пощадили ничего: ни колонн, ни карнизов, и мой приятель пожелтел, как канарейка. У меня чуть не разлилась желчь по этому случаю, и я еще до сих пор не в силах был повидаться с изуродованным моим бедняком, которого раскрасили под цвет поднебесной империи» (2, 103). А далее следует заключительное предложение: «Итак, вы понимаете, читатель, каким образом я знаком со всем Петербургом» (2, 103). Акцент на поэтическом воспроизведении обыденного как антитезе отвлеченному романтизму приобретал глубокий смысл. В переоценке Достоевским романтической отвлеченности и ее неприятии большую роль сыграли традиции сентиментализма. В «Белых ночах», как и в «Слабом сердце», Достоевский «оброняет» детали, по которым можно найти «сентиментальные источники». В «Белых ночах» указателем становится жанровое определение «сентиментальный роман».

В 87, 88 и 89 номерах журнала «Библиотека для чтения» за 1848 г. (март — апрель, май — июнь, июль — август) печатается сентиментальный роман Ричардсона «Кларисса». Роман предваряется выдержками из предисловия Ж. Жанена: «Восхитительная нежность, спокойная и кроткая ясность, доходящая иногда до веселости; прелесть и вкус в самых неизысканных своих нарядах; изящная простота, успокаивающая душу от всех тревожений, какими окружена Кларисса; редкая бесподобная идеальная грация, божественное чувство, которое возвышает чистую и простую душу и составляет для нее вознаграждение на земле в ожидании награды на небе, — вот жизнь, вот сила, вот торжество Ричардсона»¹. В оценке Ж. Жанен выделил особенности художественной манеры Ричардсона-сентименталиста: «Я хотел в первобытном величии восстановить эту драму домашней жизни, так, чтобы ее в каждом доме приняли как давно оплаканное дитя, которое стучится у родного порога, закутанное в обрывок своего савана и украшенное венком из роз, расцветших на могиле»². Особенность публикации романа заключалась в том, что в журнале печатался перевод, сделанный А. В. Дружининным не с оригинала, а с французского перевода, выполненного одним из представителей «неистового романтизма» Жюлем Жаненом. Такой «двойной» перевод несколько трансформировал и форму романа, и трактовку отдельных образов.

Представляется, что можно говорить об определенном влиянии этого перевода на замысел сентиментального романа Достоевского. Достоевский как бы развивает «сентиментальное ядро» романа, «простую и вместе с тем трогательную историю, в которой Ловлас играл благородную роль»³. Эта история, дважды выплывающая в романе, — единственная светлая страница в жизни Ловласа, но страница необычайно важная для героя и писателя-сентименталиста.

Ричардсон этой историей доказывает возможность доброй природы и в злодее, погубившем Клариссу. Сентиментальный сюжет был развит Достоевским в «Белых ночах» в истории Настеньки и в отношениях к ней мечтателя. В письме к Бельфору Ловлас рассказывает: «Мои хозяева добрые люди, хотя и бедные. Грязный ветхий домишко молодится и украшается свеженькою девушкою... На прошедшей неделе семнадцать лет минуло. Я называю ее Розовым Бутончиком. У нее есть бабка, столько приятная, сколько, может быть, честная старушка, торчащая в углу у очага... Девочка однако ж очень мила... беленькая, свеженькая, лицо нежное и вместе очень аппетитное. Простота, скромность, невинность совершенно детские, с примесью деревенской стыдливости»⁴. Из писем Бельфору известно, что Ловлас «сделался поверенным любви» этой девушки, узнал имя ее возлюбленного Джона Бакстона, зависящего от богатой матери. Мисс Гоу сообщает Клариссе, что именно Ловлас, «преклонившийся перед такую высокою добродетелью», «устранил все препятствия» и содействовал счастью девушки⁵. Можно подумать, что Достоевский развернул эту сюжетную линию, содержащую в себе сентиментальный заряд: поэтизация великодушия человеческой природы, благородства и естественности простых людей. Возможно, что из Ричардсона в «Белые ночи» перешла и атмосфера сентиментального преклонения и восхищения добродетельной простотой. В письме к Бельфору Ловлас признается: «Я не хуже тебя знаю, что мое старое сердце источено злым червем, интрига — моя жизнь; тщеславие — моя преобладающая страсть; я искуснее вас всех на адские изобретения, я довольно богат, чтобы не нуждаться в богатстве, словом, я совершеннейший повеса, а между тем, черт меня возьми, если при мысли о моей обожаемой не находят на меня иногда минуты, когда бы я отдал все на свете и всех вас на придачу за то, чтоб иметь честное, любящее сердце

Джона Бакстона, сердце, достойное невинной любви Розового Буто-
чика»⁶.

В связи с поэтизацией женского образа, несущего в себе прелесть естественного начала, в романе Ричардсона приобретает огромный смысл художественный символ кроткой всевозрождающей любви — образа цветка. В романе содержание этого образа разрастается до символа жизни. Бедную девушку Ловлас сравнивает с цветком. «В последние десять лет это единственный цветок, распустившийся в моей окружности. Пусть же этот цветок, редкости ради, сохранится»⁷.

Клариссу Ловлас называет «нежной фиалкой весны» — молодости, которая могла бы бороться с бурей его страсти. Но следует обрыв: «О, звезды, простите мне покушение этой ночи!»⁸ Погибшая Кларисса напоминала «полевой, раздавленный плугом цветок»⁹.

Эпитафия на ее могиле вбирала размышления о ходе всей человеческой жизни: «Белая лилия, повесив голову на утомленном своем стебле после сильной только что стихнувшей грозы, служила рамою этим трогательным словам, взятым из псалтыря: «Жизнь человеческую можно уподобить полевым цветам; нежный цветок не успеет еще распуститься, как ветер поражает и уносит его, и даже то место, где он блистал своею красотою, забывает о его существовании»¹⁰. Мотив красоты мира и скоротечности сияния этой красоты Достоевский развивает в философском опусе «Ночи первой». Развитие этого мотива строится на образе девушки, уподобляемой цветку¹¹.

Особенностью сентиментального мироощущения в романе Ричардсона является пафос приятия мира, несмотря на потрясения и драмы. Доверием, благодарностью к людям наполнено прощальное письмо Клариссы: «О возлюбленная обожаемая моя мамочка! вами, вашим священным именем на устах, вашим милым образом в сердце я хочу кончить эту духовную!.. Целую прекрасные ваши ручки и прошу со слезами, простите меня! простите мне все горе, которое я вам причинила. Я так раскаиваюсь! Да услышит милосердный бог мою молитву! да ниспошлет на вас все земные и небесные свои блага!»¹²

Весь «сентиментальный роман» Достоевского пронизан светло-грустным тоном восторженного поклонения открывшейся жизни. Исповедь мечтателя заканчивается благословением Настеньки и ее мира: «Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!» (2, 141).

Жанровое определение «роман» заключало идею причастности героя к большому миру. Но этот мир реализуется в особой сфере — духовного общения. Поэтому реальность в романе особая, «сентиментальная», реальность духовной жизни, чувства. Эта особенность требовала стилистического решения.

Весь роман строится как исповедь мечтателя, заключающая в себе еще исповедь — Настеньки.

Можно выделить несколько стилистических пластов, которые, переплетаясь, передают процесс духовного перерождения героя.

История Настеньки, ее рассказ о жизни с бабушкой в Петербурге, встрече с бедным студентом, их отношениях созданы Достоевским в стилизованном сентиментальном слоге. Для него характерна простота повествовательной интонации, строгая структура предложения, синтаксическая симметрия. Начало истории Настеньки: «Есть у меня старая бабушка. Я к ней попала еще очень маленькой девочкой, потому что у меня умерли и мать и отец. Надо думать, что бабушка была прежде богаче, потому что и теперь вспоминает о лучших днях» (2, 120). К стилизации сентиментального слога Достоевский прибегает при изображении Петербурга, увиденного бедным мечтателем.

Создавая исповедь мечтателя о его безумных ночных грезах, о фантастических мечтаниях, Достоевский передает этот тип сознания и психическое состояние героя стилизацией романтического стиля, часто пародируя его: «Неужели он только и видел ее в одних обольстительных призраках и только лишь снилась ему эта страсть? Неужели и впрямь не прошли они рука в руку столько годов своей жизни — одни, вдвоем, отбросив весь мир и соединив каждый свой мир, свою жизнь с жизнью друга? Неужели не она, в поздний час, когда настала разлука, не она лежала, рыдая и тоскуя, на груди его, не слыша бури, разыгравшейся под суровым небом, не слыша ветра, который срывал и уносил слезы с черных ресниц ее?» (2, 117).

Романтические отвлеченности мечтателя снижаются введением в высокую сферу романтической патетики «низкой прозы», часто окрашенной сентиментальным тоном: «Нахмурясь с досады, шагает он дальше, едва замечая, что не один прохожий улыбнулся, на него глядя, и обратился ему вслед и что какая-нибудь маленькая девочка, боязливо уступившая ему дорогу, громко засмеялась, посмотрев во все глаза на его широкую созерцательную улыбку и жесты руками» (2, 115).

Синтез романтической патетики и «натуралистического стиля» создает представление о расколотом романтическом сознании, уже понявшем комизм отвлеченности, тяготеющем к простоте, но еще бесконечно дорожащем неповторимостью.

Функции «натурального стиля» не ограничиваются снижением романтизма. В «Белых ночах» создается социально-конкретная картина реальных бедственных обстоятельств петербургских обитателей. Контраст возвышенных мечтаний и положения обостряет ощущение тоски и отчаянья: «Стены и полы облиняли, все потускнело; паутины развелось еще больше. Не знаю отчего, когда я взглянул в окно, мне показалось, что дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь, что штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась, что карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие...» (2, 140—141).

Преобладающей стилевой манерой в «Белых ночах» является сентиментально-романтическая, где простота, безыскусственность поднимаются до восторженной патетики.

Этот синтез характеризует сознание и состояние героя в блаженные минуты, когда его одиночество вдруг озарилось теплым светом братского сострадания. И весь мир, вовлеченный в стихию сентиментально-романтических переживаний мечтателя, преображается: письмо к студенту и письмо Настеньки, ее поведение, ее речь. Героиня, ее облик и духовный мир тоже меняются — усложняются. В облике героини и характере ее обрисовки много от Лизы из «Слабого сердца», но духовный мир Настеньки изменился, стал ярче и драматичнее, появилась интонация но, знакомая кроткой сентиментальной Лизе: «Я мельком взглянул на нее: она была премиленная и брюнетка — я угадал; на ее черных ресницах еще блестели слезинки недавнего испуга или прежнего горя, — не знаю. Но на губах уже сверкала улыбка» (2, 106).

Это но — в пределах сентиментального сознания, в нем заключена радость и богатство человеческого чувства.

«Письмо...— отвечала Настенька, немного смешавшись,— письмо... но...»

Но она не договорила. Она сначала отвернула от меня свое личико, покраснела, как роза, и вдруг я почувствовал в моей руке письмо, повидимому уже давно написанное, совсем приготовленное и запечатанное. Какое-то знакомое, милое, грациозное воспоминание пронеслось в моей голове!

— R, o-Ro, s, i, -si, n, a, -па,—начал я,—Rosina!—запели мы оба, я,

ить не обнимая её от восторга, она, покраснев, как только могла покраснеть, и смеясь сквозь слезы, которые, как жемчужинки, дрожали на черных ресницах» (2, 127).

Но в «Белых ночах» сентиментальное сознание героини потрясено мучительными чувствами любви бедных людей, вызывая не кротость и смирение, а гнев и отчаяние: «Боже мой! Как вспомню, что я пришла к нему в первый раз сама, что я перед ним унижалась, плакала, что я вымаливала у него хоть каплю любви... И после этого!.. Послушайте, — заговорила она, обращаясь ко мне, и черные глазки ее засверкали, — да это не так! Это может быть так...» (2, 133).

«Я целый год его любила и богом клянусь, что никогда, никогда даже мыслью не была ему неверна. Он презрел это; он насмеялся надо мною, — бог с ним! Но он уязвил меня и оскорбил мое сердце. Я — я не облю его, потому что я могу любить только то, что великодушно, что опирается на меня, что благородно; потому что я сама такова, и он недостойн меня, — ну бог с ним! Он лучше сделал, чем когда бы я потом обманулась в своих ожиданиях и узнала, кто он таков... Ну, конечно! Но почему не знать, добрый друг мой, — продолжала она, пожимая мне руку, — зачем знать, ...может быть, и вся любовь моя была обман чувств, воображения» (2, 137). В этом «но» было схвачено Достоевским само движение, текучесть чувства, диалектика духовной жизни, разрешившейся в итоге в восторженную благодарность и примирение: «Благодарю! да! благодарю вас за эту любовь. Потому что в памяти моей она напечатлелась, как сладкий сон, который долго помнишь после пробуждения; потому что я вечно буду помнить тот миг, когда вы так братски открыли мне свое сердце и так великодушно приняли в дар мое, убитое; чтоб его лечить, лелеять, вылечить его...» (2, 140).

II

Проблема сентиментальных традиций остается важной и для понимания романа «Неточка Незванова», публикация которого началась с первого номера «Отечественных записок» за 1849 г. Непосредственно эта проблема связана с темой воспитания и становления женского естественного характера. Сложное переплетение сентиментальных и романтических тенденций раскрывает сущность и другого, родственного по структуре характера, музыканта Ефимова. В связи с созданием сложных противоречивых типов особый интерес приобретает проблема характера и психологического анализа, выявляется новая грань сентиментальной культуры, связанная с именем Ж. Ж. Руссо.

Отношение Достоевского к Руссо и его художественному наследию было двойственным, как и вообще восприятие Руссо и руссоизма в 40-е годы XIX в.

Эпоха исторического мышления, осваивающего материалистическую философию и стремящегося постичь механизм общественного развития, определила скептическое отношение к руссоистскому просветительскому культу естественности, направленному против цивилизации. Характерна в этом плане позиция А. И. Герцена. В 1845 г. свое первое философское письмо «Эмпирия и идеализм» Герцен начинает оценкой Руссо: «Что касается до Руссо, я не могу безусловно принять за врага того, что он говорит об искусственности в жизни современного ему общества: искусственным кажется неловкое, натянутое, обветшалое. Руссо понял, что мир, его окружавший, неладен, но нетерпеливый, негоующий и оскорбленный, он не понял, что храмина устаревшей цивилизации с двух дверей. Боясь задохнуться, он бросился в те двери, в которые входят, и изнемог, борясь с потоком, стремившимся против него. Он не сообразил, что восстановление первобытной дикости более искусственно, нежели выжившая из ума цивилизация»¹³. Речь идет об

ограниченности философской позиции Руссо в понимании общественного развития, но вместе с тем отмечается пронизательность его в отношении искусственности, ложности основ буржуазной цивилизации. В герценовской оценке Руссо слышится и тон внутренней симпатии русского революционера к «нетерпеливому, негодующему, оскорбленному мечтателю, его протестующему демократическому пафосу». В романе «Кто виноват?» в 1846 г., вновь обращаясь к идеям и личности Руссо Герцен дает диалектически сложную оценку: высота гуманистических идей сочетается с узким ограниченным филантропизмом. Печать двойственности лежит на определении, которое дает Герцен Руссо: «Приведенном взгляде своем на мир Женевец имел какую-то незыблемую основательность, даже своего рода холодность. Холодный мечтатель не исправим: он останется на веки-веков ребенком»¹⁴.

Двойственно отношение к Руссо и у Достоевского 40-х годов.

В «Неточке Незвановой» имя Руссо прямо упоминается в связи с его педагогической системой, следовательно, и с «Эмилем». С одной стороны, Достоевский принимает самую идею естественного воспитания, описывая с симпатией обучение Неточки Незвановой под руководством Александры Михайловны¹⁵. Однако «Александра Михайловна... смело объявила себя против системы мадам Леотар» (2, 230).

Мадам Леотар в романе — последовательница Руссо в системе воспитания. Следуя наставлениям в «Эмиле», мадам Леотар в наказание посадила Неточку в пустую комнату на всю ночь. После этого произошло объяснение возмущенного этой жестокостью князя с мадам Леотар: «Бедная мадам Леотар, со слезами на глазах, в смущении начала объяснять ему все дело, сказала, что она забыла обо мне, что к ней приехала дочь, но что наказание само в себе хорошее, если продолжается недолго, и что даже Жан-Жак Руссо говорит нечто подобное.

— Жан-Жак Руссо, сударыня! Но Жан-Жак не мог говорить этого: Жан-Жак не авторитет... Жан-Жак Руссо отказался от собственных детей, сударыня! Жан-Жак дурной человек, сударыня!

— Жан-Жак Руссо! Жан-Жак дурной человек! Князь! князь! что вы говорите?

И мадам Леотар вся вспыхнула» (2, 216).

В гневной филиппике мягкого и доброжелательного князя, очевидно, сказались и позиция Достоевского.

Но в этом же романе Достоевский создает с глубоким чувством симпатии образ и исповедь мечтателя в духе Руссо: горячее и страстное «самоуничижительное письмо» (2, 412).

Достоевский остается верен демократическому пафосу руссоизма, воодушевлявшему все творения французского мыслителя и определившему основание руссоизма как типа культуры. Огромный интерес Достоевский проявлял и к открытиям Руссо в области изображения духовного мира. Но влияние на него Руссо и руссоизма шло опосредованно, прежде всего через Ж. Санд¹⁶. В творчестве Ж. Санд, романы и повести которой не сходят в 40-е годы со страниц русских журналов, идеи Руссо и руссоизма представляли как бы трансформированными, в формах, приемлемых для русских 40-х годов: культ простого человека, идеал социалистического переустройства на основах нравственной красоты. Ф. Энгельс в работе «Развитие социализма от утопии к науке» как раз указывал на то, что утопический социализм в существе своего учения корнями связан с Руссо, а социализм «по своей теоретической форме... выступает сначала только как дальнейшее и как бы последовательное развитие принципов, выдвинутых великими французскими просветителями XVIII в.»¹⁷. В творчестве и эстетике Ж. Санд

гавились и проблемы художественного воспроизведения психологии сына века».

Страстный плебей Сен-Пре и родственный ему по духу автор «Исзведи» становятся моделью для героя романтической литературы. Ре-листа́м же психологический анализ Руссо открыл путь для воспроиз-едения трагических глубин духовного мира современника.

В аспекте проблемы Достоевский и традиции сентиментальной ультуры линия Руссо представляет исключительный интерес.

«Письмо», найденное Неточкой, занимает узловое место в романе. ему сходятся все сюжетные линии, истории всех героев связыва-ются в нем драматическим узлом, в нем была загадка и тайна всех ищ.

Письмо, «омытое слезами», стало переворотом в судьбе Неточки: С этой минуты как будто переломилась моя жизнь. Сердце мое было отрясено и возмущено надолго, почти навсегда, потому что много вы-вало это письмо за собою» (2, 240). Оно было найдено в одну из роко-ых минут. «Бывают такие минуты, когда все умственные и душевные илы, болезненно напрягаясь, как бы вдруг вспыхнут ярким пламенем ознания, и в это мгновение что-то пророческое снится потрясенной уше, как бы томящейся предчувствием будущего, предвкушающей го» (2, 239). Трагический тон письма, «прощального, последнего, трашного» (2, 240), подготовлен описанием состояния Неточки до и осле чтения письма, резким переходом от радости к ожиданию жи-зи, когда «сердце как будто вызывает будущее, со всей его тайной, со сей неизвестностью, хотя бы с бурями, с грозами, но только бы с <изнию» (2, 239). Письмо становится квинтэссенцией романа, камер-оном его трагических перепадов. Образ человека, написавшего эту ис-юведь, оказался структурно родственным характерам других героев и прежде всего Неточке (или Оварову, нашедшему это письмо. В черно-юм автографе значится: «Писавший это письмо как будто стоял перед ним: он понимал его как себя самого») (2, 412).

«Повесть эта была странная; она отзывалась всюю жизнью мечта-еля; но горячая и страстная; в ней сосредоточился весь порыв страстно-ю, но неопытного сердца, волнующегося долгим неутоленным жела-нием и надеждою тем более соблазнительною, чем менее быточною» (2, 411—412).

Соприкосновение Достоевского с Руссо в романе «Неточка Незва-юва» сказалось прежде всего в выборе героя. Автор письма — человек ретьего сословия, плебей, оказавшийся среди чуждой ему аристокра-ической среды. У героя Достоевского — предыстория, типичная для бедного петербургского мечтателя: «До тебя я был груб и прост, вид мой был уныл и угрюм. Жизни другой я не желал, не помышлял о ней, те звал ее и призывать не хотел. Все во мне было как-то придавлено, я не знал ничего на свете важнее моей обыденной срочной работы. Одна забота была у меня — завтрашний день; да и к той я был равно-душен. Прежде, уж давно это было, мне снилось что-то такое, и я мечтал как глупец. Но с тех пор ушло много-много времени, и я стал кить одиноко, сурово, спокойно, даже и не чувствуя холода, который теденил мое сердце» (2, 241).

В этой предыстории все «натуралистические» приметы страшной еальности жизни бедного петербургского чиновника: нищета, одино-ество, мечтательство, разочарование, отчужденность и равнодушие к кизни. Любовь ввергла его в пучину — и он, как и Сен-Пре, оказался в драматической коллизии со светом. Мир раскололся на две враждебные илы, появились «они» — роковая непреодолимая преграда: «Боже мой! что там еще говорят о тебе? Они не знают, они не могут, не в си-

лах понять!» (2, 243). «Если б они только знали, как прекрасно было твое чувство! Но они слепы; их сердца горды и надменны; они не видя и вовек не увидят того. Им *ничем* увидеть! Они не поверят, что ты невинна, даже перед их судом, хотя бы все на земле им в том поклялось. Им ли это понять! Какой же камень поднимут они на тебя? чья первая рука поднимет его? О, они не смутятся, они поднимут тысячи камней! Они осмелятся поднять их, затем что знают, как это сделать. Они поднимут все разом и скажут, что они сами безгрешны, и грех возьму на себя! О, если б знали они, что делают!» (2, 243—244).

Обостренное осознание социальной враждебности становится основой драматизма героя Достоевского.

В противовес несправедливости и жестокости мира он провозглашает культ чувства, поэзию самой любви. В основе этого культа души лежит глубочайшее уважение к человеческой природе, вере в ее предназначенность и доброту. «Я ведь знал и решил, что для меня никогда не взойдет другого солнца, и верил тому, и не роптал ни на что, потому что знал, что так *должно было быть*. Когда ты проходила мимо меня, ведь я не понимал, что мне можно сметь поднять на тебя глаза. Я был как раб перед тобою. Мое сердце не дрожало возле тебя, не ныло, и вещало мне про тебя: оно было покойно. Моя душа не узнавала твоей, хотя и светло ей было возле своей прекрасной сестры. Я это знаю; я глухо чувствовал это. Это я мог чувствовать, затем что и на последнюю былинку проливается свет божией денницей и пригревает и нежит ее так же, как роскошный цветок, возле которого смиренно прозябает она» (2, 241).

В самом сравнении былинки и роскошного цветка, равных перед солнцем, сентиментальная вера в человека вообще у Достоевского, как и у Руссо, корректируется обостренным чувством социального неравенства.

Герой Достоевского, как Сен-Пре и автор «Исповеди», переживает чувство роковое: «Страсть, как огонь, охватила меня, как яд, пролилась в мою кровь» (2, 241). Письмо, как и исповеди в «Новой Элоизе» пишется в роковые минуты: «Нам нужно расстаться, пробил наш час!» (2, 240).

Общий тон письма — отчаяние: «Вся душа моя полна тобою. О за что же, за что это нам? Зачем расстаемся мы? Научи — ведь я не понимаю, не пойму этого, никак не пойму — научи, как разорвать жизнь пополам, как вырвать сердце из груди и быть без него?» (2, 243)

Но содержание чувства, понимание любви у Достоевского и Руссо различны. И в этом различии возможна полемика.

Трагизм положения Сен-Пре идет от неразумности мира. В XXV письме к Юлии он с горечью рассуждает о противоестественности жизни в которой вынужден жить человек с чувствительной душой: «Что за роковой дар неба — чувствительная душа! Того, кто обладает этим даром, ждут на земле одни лишь скорби и печали. Он — жалкая игрушка погоды и времен года; солнце или туман, хмурое или ясное небо управляют его судьбою, и по воле ветров он либо доволен, либо удручен. Он — жертва предрассудков, и бессмысленные правила возводят непреодолимую преграду для справедливых стремлений его сердца. Люди покарают его за независимость взглядов, за то, что судит он обо всем по совести, пренебрегает условностями. Таким образом, он сам навлечет на себя несчастья, забывая о благоразумии и поддаваясь божественной прелести всего, что благородно и прекрасно, меж тем как тяжкие цепи необходимости привязывают его ко всему низменному. Он будет искать высшего блаженства, забыв, что он человек; его сердце и разум будут находиться в непрестанной борьбе, а желания, не

знающие границ, уготовят ему лишь вечную неудовлетворенность»¹⁸. Это общее рассуждение Сен-Пре затем уточняется его социальными обстоятельствами: «Не будь тебя, о моя роковая любовь, мне никогда не довелось бы ощутить, как нестерпимо противоречие между возвышенным духом и низким общественным положением»¹⁹.

При всей мучительности пережитых страданий и трагичности исхода любви Юлии и Сен-Пре акцент Руссо ставит на глубине и силе чувств плембя и на победе выстраданной добродетели как торжестве разума.

«Но как различны ваше и мое положения,— пишет Сен-Пре Юлии,— подумайте об этом, прошу вас. Я вовсе не имею в виду основное положение или же богатство — честь и любовь все восполняют»²⁰. Героя Руссо не смущает его социальное положение. Правда, оно губит его счастье, мучительно усложняет жизнь, доводя до мыслей о самоубийстве, но не лишает его внутренней силы, его самобытности, а главное, — сознания собственного достоинства и значимости.

Мир героя Достоевского бесконечно противоречив и сложен. Зерно характера бедного мечтателя четко определено в черновом автографе: «Это самоуничжительное письмо, которое он посмел написать». «Слог витиеватый в такую минуту — рабское желание, хотя неудачное, показаться хоть как-нибудь достойным этой любви, подавлявшей его, желание, преследовавшее его даже перед тою, перед которой он ничего не скрывал, преследовавшее его на этом письме, в котором никто, кроме нее, не стал бы осуждать слогу...» (2, 412).

Письмо начинается с мучительного признания неравенства героя и его возлюбленной: «...Мы были *неровня*; я всегда, *всегда* это чувствовал! Я был недостойн тебя, и я, один я, должен был нести наказание за прожитое счастье мое!» (2, 240).

Но неравенство, так мучавшее героя, состояло не столько в их социальном положении, сколько в драматически расколоте сознании героя. Драматизм переносится Достоевским во внутренний мир героя. Он исследует проекцию противоречий внешнего на психике героя. Неравенство в любви продигновано «слабостью сердца» героя: «Ты горько во мне ошиблась». «О, как я виновен, что был недостойн тебя! Хотя бы я имел важность, личную оценку в их мнении, внушал больше уважения, на их глаза, они бы простили тебе! Но я низок, я ничтожен, я смешон, а ниже смешного ничего быть не может. Ведь кто кричит? Ведь вот оттого, что *эти* уже стали кричать, я и упал духом; я всегда был слаб. Знаешь ли, в каком я теперь положении: я сам смеюсь над собой, и мне кажется, они правду говорят, потому что я даже и себе смешон и ненавистен. Я это чувствую; я ненавижу даже лицо, фигуру свою, все привычки, все неблагородные хватки свои; я их всегда ненавидел! О, прости мне мое грубое отчаяние!» (2, 242).

Таким образом, Достоевский создает тип слабого, изломанного жизнью сердца, следствие бедственного социального положения.

Любовь осмысливается Достоевским, в противоположность Руссо, не просто как естественное чувство, страсть, от которой «мысли и чувства» «как в чаду», а как сострадание, духовное высокое братство. Герой обвиняет себя за то, что отвечал на «чистую, *сострадательную* любовь... не как равный ровне, не как достойный чистой любви..., а без сознания, без сердца» (2, 241).

«...Ты любила меня как свое создание, потому что воскресила мое сердце, разбудила мой ум от усыпления и влила мне в грудь сладкую надежду; я же не мог, не смел; я никогда доселе не называл тебя сестрою моею, затем что не мог быть братом твоим, затем что мы были *неровня*, затем что ты во мне обманулась!» (2, 242). Идея братства ста-

новится доминирующей в понимании любви. В черновом автографе она выражена еще резче: «Оварову хотелось бы обнять его теперь как брата своего, потому что из души его вылились слезы братской любви, когда он прочел эту исповедь невыразимой муки, исповедь, написанную так странно, на чужие глаза, даже более чем странно» (2, 412).

Так сентименталистская идея любви как естественной добродетели трансформировалась у Достоевского в идею любви братской, всеобъемлющей основы духовной близости всех людей, их взаимопонимания и возрождения.

Переосмыслив понятие чувства, Достоевский развил традиции Руссо в изображении глубокого напряженного драматического течения этого чувства. Метания Сен-Пре «от умиления к ярости» родственны глубоким страданиям героя — автора письма. Самоанализ — форма исповеди — корнями уходит к Руссо²¹.

¹ Библиотека для чтения, 1848, т. 87, р. II, с. 140.

² Там же, с. 141.

³ Там же, с. 236.

⁴ Там же, с. 190—191.

⁵ Там же, т. 88, с. 75.

⁶ Там же, с. 192.

⁷ Там же, т. 87, с. 192.

⁸ Там же, т. 88, с. 175.

⁹ Там же, т. 89, с. 61.

¹⁰ Там же, с. 35.

¹¹ См. об этом: Жилиякова Э. М. Поэтика образов ночи и дня в сентиментальном романе Ф. М. Достоевского «Белые ночи». — В кн.: Сборник трудов молодых ученых, вып. 2. Томск, 1973.

¹² Библиотека для чтения, 1848, т. 89, р. II, с. 48.

¹³ Герцен А. И. Письма об изучении природы. — «Отеч. зап.», 1845, т. 39, отд. 2, с. 82.

¹⁴ Искандер. Кто виноват? — «Отеч. зап.», 1846, т. 14, отд. 1, с. 172.

¹⁵ См. Комментарий к «Неточке Незвановой» в кн.: Достоевский Ф. М., Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 2. Л., «Наука», 1972, с. 499.

¹⁶ См.: Жилиякова Э. М. О типе характера «сентиментального мечтателя» в «Белых ночах» Достоевского. — В кн.: Сборник трудов молодых ученых, вып. 2. Томск, 1973.

¹⁷ Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2, т. 19. М., 1961, с. 189.

¹⁸ Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза, М., 1968, с. 79.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, с. 65.

²¹ Автор статьи, естественно, не претендует на полное и всестороннее освещение проблемы творческой связи Достоевского и Руссо. Цель статьи — поставить некоторые вопросы, уточняющие понимание творческого метода раннего Достоевского.

Д. Л. СОРКИНА

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

I

Жанровая структура произведений Ф. М. Достоевского — предмет давнишнего и неослабевающего внимания исследователей его творчества. К настоящему времени в литературоведении накопилось довольно много (может быть, даже слишком много) типологических определений того феномена мирового искусства, который носит имя «роман Достоевского».

Значительно менее обстоятельно исследована жанровая «индивидуальность» различных произведений писателя¹. Между тем Достоевский уже в самом начале работы над новой книгой стремился определить ее жанровую неповторимость. Весьма показательны те жанровые подзаголовки, которыми он снабжал свои произведения. Так, «Бедные люди» обозначены как роман; «Двойник» назван автором «Петербургской поэмой»; «Белые ночи» имеют два подзаголовка: «Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя». «Кроткую» и «Сон смешного человека» Достоевский выпустил в свет с ярлыком «фантастических рассказов» и счел при этом необходимым в предисловии к «Кроткой» мотивировать эту жанровую дефиницию. Весьма часто Достоевский вводил жанровые определения непосредственно в название произведений: «Роман в девяти письмах», «Скверный анекдот», «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Зимние заметки о летних впечатлениях», «Житие великого грешника». Некоторым исключением являются романы «великого пятикнижия», они не содержат жанровых «адресов» ни в названиях, ни в подзаголовках, но и в них писатель не оставил читателей без жанровых ориентиров. «Бесы» в первом же абзаце текста именуется хроникой. В «Подростке» Аркадий Долгорукий сразу же сообщил читателю о том, что он «сел записывать историю своих первых шагов на жизненном поприще», что пишет «автобиографию», но не так, как ее обычно пишут литераторы. «Братья Карамазовы» в авторском предисловии названы «жизнеописанием героя», но и здесь оговариваются некоторые особенности «жизнеописания», не характерные для произведений такого рода. Можно заключить, таким образом, что проблема жанра была для Достоевского очень важна, что он мыслил жанровыми категориями и не абстрактно мыслил, а очень конкретно, учитывая вариантность каждой жанровой формы. Об этом свидетельствуют и довольно многочисленные теоретические рассуждения Достоевского о различных жанрах художественной литературы, публицистики и живописи, которые встреча-

ются в его журнальных статьях, в «Дневнике писателя» и в беллетристических произведениях.

Выбор того или иного повествовательного жанра Достоевский, как правило, связывал с теми конкретными целями и задачами, которые он стремился сформулировать для себя, приступая к работе над произведением. Характер «Преступления и наказания» в ту пору, когда работа над произведением была еще в начальной стадии, определен в письме к М. Каткову как «психологический отчет одного преступления», преступления, которое родилось под воздействием современных «недоконченных идей»². Задумав роман «Бесы», Достоевский сообщил Н. Н. Страхову, что, движимый желанием «высказать несколько мыслей» о «нигилистах», провести свою тенденцию, он готов написать памфлет, «хотя бы погибла при этом художественность»³. В первом же наброске к роману «Подросток» есть такая запись: «Фантастическая поэма - роман: будущее общество, коммуна, восстание в Париже, победа 200 миллионов голов, страшные язвы, разврат, истребление искусств, библиотек, замученный ребенок. Споры, беззаконие. Смерть.

Застрелившийся и бес вроде Фауста. Можно соединить с поэмой романом и т. д.»⁴.

В самом же романе Аркадий Долгорукий сразу же известил читателя о том, для чего он «сел записывать» историю своих первых шагов на жизненном поприще. «Если я вдруг вздумал записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся». И Подросток тут же бросил презрительное замечание о литераторе, который «пишет тридцать лет и в конце концов совсем не знает, для чего он писал столько лет»⁵.

В главе «От автора», которой начинается роман «Братья Карамазовы», мотивируется выбор главного героя и причина, побудившая писателя построить свое произведение как «жизнеописание» Алексея Федоровича Карамазова.

Достоевский часто жаловался на то, что ему при работе над каждым отдельным произведением очень мешало «обилие планов»: «Множество отдельных романов и повестей разом вписываются у меня в один»⁶. Интересуясь самыми различными явлениями и сторонами действительности, имея, как правило, на все свой взгляд, Достоевский всегда стремился «высказаться целиком», в каждом произведении «перерывать все вопросы», волновавшие его, занимавшие общество. Но так как множество планов и вопросов неизбежно влекли за собой «нарушение чувства меры и гармонии», писателю приходилось от каких-то планов отказываться, оставлять их на будущее. Для выражения же своих взглядов по разным не терпящим отлагательства «текущим вопросам» Достоевский широко использовал публицистику и литературную критику. Так он поступал в 40-е годы, такую возможность открыли перед ним свои журналы «Время» и «Эпоха», этой цели служил «Дневник писателя».

Роман «Идиот» — одно из немногих произведений, написанных в ту пору, когда у Достоевского уже не было своего журнала и еще не созрел замысел «Дневника писателя». Работа над романом о «положительно прекрасном человеке» протекала в особых условиях. Находясь в вынужденном и томительном изгнании, писатель жил впечатлениями тех идейных баталий, в которых совсем недавно активно участвовал и из которых «почвенники» не вышли победителями. Достоевский явно не желал с этим мириться, не намеревался сложить оружие и выйти из игры. Он утешал своего единомышленника Страхова и од-

новременно себя тем, что почвенническая концепция не забыта, видя доказательство тому в ее критике («Если бранят, значит, не молчат, а говорят»), и тем еще, что все, что «слишком скоро и быстро понимается, то не совсем прочно»⁷. В этих словах слышится надежда на реванш, вера в то, что когда почвенничество будет понято, то уже прочно.

Чувствуя себя чужим в Европе, Достоевский жил интересами своего отечества. Читая «от доски до доски» русские газеты и журналы, жадно впитывая каждое сообщение своих русских корреспондентов, пристально вглядываясь в своих соотечественников, приезжавших за границу, Достоевский сразу же записывал наиболее поразившие его факты, случаи, слова и свои впечатления и суждения о прочитанном, увиденном и услышанном, а также ответы корреспондентам и критикам в те тетради, в которые заносил планы будущего романа, записывал не как заметки на полях, а как основной материал для книги. Записные тетради, отражающие процесс работы писателя над созданием романа «Идиот», свидетельствуют о его намерении охватить все стороны российской действительности, «перерыть все вопросы», указать русскому обществу на грозящие ему опасности, поставить диагноз его болезней и прописать спасительные рецепты. В трудах и муках добивался писатель решения этих сложнейших задач, не желая ни от чего отказаться и оттого, что был убежден в важности своего замысла, и потому, что не было у него в это время другой возможности высказаться.

Достоевский достиг цели. Нет в его творческом наследии произведения, в котором бы освещался такой широкий круг вопросов, как в романе «Идиот», так широко и многосторонне изображалась бы действительность, так органически объединялись почти очерковые зарисовки «с натуры», материалы совсем свежей газеты с попыткой «вступить в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества»⁸. Роман «Идиот» характеризуется отчетливой полемической заостренностью и прямо выраженной и зашифрованной, для нас утратившей свою очевидность, но для читателей прошлого века, которым в первую очередь адресовался роман, ясной без комментариев.

Французский писатель Шарль Луи Филипп не без оснований назвал роман Достоевского «Идиот» «самой густой книгой в мировой литературе», книгой, в которой «бунтуют все человеческие вопросы».

Роман «Идиот» с полным правом и в большей степени, чем другие книги писателя, можно назвать программным произведением. Уже то одно, что в образе главного героя романа писатель воплотил свое представление об идеале человеческой личности (при том значении, какое для него имела антропология) дает такое основание. Но это не просто программный роман, а роман-учебник, в котором и сам его создатель — Федор Михайлович Достоевский, и главный герой — Лев Николаевич Мышкин — выступают в роли учителей, Мышкин — в буквальном значении этого слова, Достоевский как писатель-учитель.

«Учительская» функция литературы для Достоевского была бесспорна и обязательна. «Пророк и провозвестник» — ничего выше этих оценок писателей для него не существовало. «Пророком и провозвестником» назвал он Пушкина. «Я всегда верил в силу гуманного, эстетически выраженного впечатления. Впечатления мало-помалу накапливаются, пробивают сердечную кору, проникают в самое сердце, в самую суть и формируют человека. Слово — слово — великое дело», — писал Достоевский в 1861 г. в одной из своих статей⁹. Получив за границей письмо от А. Н. Майкова с изложением замысла серии поэмо-рассказов из русской истории, Достоевский очень восторженно ото-

звался о планах поэта, дал ему ряд советов и размышлялся о том, что эти поэмы «все мальчики в школах будут знать и учить наизусть», а заучив поэму, «заучат ведь и мысль и взгляд, а так как этот взгляд верен, то на всю жизнь в душе каждого мальчика и останется». «И потому,— убеждал и вдохновлял Достоевский Майкова,— это не просто поэма и литературное занятие,— это наука, это проповедь, это подвиг»¹⁰. Литература поставлена в один ряд с наукой и проповедью по основному их воспитательному назначению.

Эти мысли Достоевского вполне согласовывались с дидактической тенденцией литературы 1860-х годов. Именно в эти годы появился в России классический образец романа-учебника — «Что делать?» Чернышевского. Достоевский несомненно был осведомлен о той широкой популярности, какую имел роман его идейного противника, и о воздействии романа на поведение и характеры людей. Имя Чернышевского постоянно встречается на страницах записных книжек и тетрадей Достоевского 60-х годов (они опубликованы в 83 томе «Литературного наследства»). Полемикой с Чернышевским отмечены некоторые страницы «Преступления и наказания». В ноябре 1863 года Достоевский сообщал брату о намерении написать критическую статью о романе «Что делать?»¹¹. Эта книга была у него в памяти, когда шла работа над романом «Идиот». В черновых набросках встречается имя Рахметова, в каноническом тексте генеральша Епанчина, намекая на сцену прощания Веры Павловны с матерью, возмущалась девушкой, которая «вдруг среди улицы прыг на дрожки: «Маменька, я на днях за такого Карлыча или Иваныча замуж вышла, прощайте»¹².

«Есть что делать, Парфен. Есть что делать на нашем русском свете!» (250) — уверял Мышкин Рогожина, имея в виду, разумеется, иной ответ на этот животрепещущий вопрос, чем тот, который предложил Чернышевский, но подчеркивая важность самого вопроса. Достоевскому не чужда была мысль противопоставить «науке» Чернышевского свою «науку», его идеалу личности — свой, суждениям автора «Что делать?» о счастье и путях к нему — свои мысли об этих вековечных заботах человечества. «Наши идеи должны заменить «нигилизм», и тогда все будет спасено в нашем отечестве», — писал Достоевский Страхову в 1867 г.¹³. Роман «Идиот» задуман был как своего рода антитеза роману Чернышевского «Что делать?»¹⁴.

При этом Достоевский всегда сознавал опасность прямого поучения с некой высоты, того, что он определял как «тон Гоголя» в «Переписке с друзьями»¹⁵. Московским студентам, обратившимся к нему как к издателю «Дневника писателя», Достоевский писал: «Если хотите мне сделать большое удовольствие, то, ради бога, не сочтите меня за какого-то учителя и проповедника «высока»¹⁶. В разговоре «высока», в «заволакивании в облака величия» чудилась Достоевскому неискренность, которую сразу же распознает читатель.

Итак, задача всестороннего изображения «текущей действительности» с исследованием ее связей с прошлым и возможным развитием в будущем с целями полемическими и дидактическими — вот что определило структуру романа «Идиот»¹⁷.

2

В одном из своих писем Достоевский высказал предположение, что «для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме»¹⁸. Требовали соответствующей формы различные «ряды поэтических мыслей», которые писатель стремился соединить в романе «Идиот», невозможно было в

одной форме говорить о «рыцаре бедном», Дон-Кихоте и позитивистах и либералах, о Христе и об одном тунаядце двенадцатого столетия, который занимался антропофагией, о человеке, который знал, что живет последние пять минут, и об уличном скандале. Не могли в одной поэтической форме обнаружить свою сущность и самосознание разноликие герои романа: Мышкин и Фердыщенко, Ипполит Терентьев и Лебедев, генеральша Епанчина и Настасья Филипповна, Аглая и Келлер. И Достоевский смело ввел в роман различные формы искусства, сохранив их «суверенность», не дав им раствориться в сложном синтезе наклонного к «узурпации» жанра романа.

В романе «Идиот» очень широко представлены самые разнообразные жанры публицистики, литературной критики, малые беллетристические жанры и даже элементы научных исследований. Создателями этого жанрового многоцветия романа являются его действующие лица, выступающие в этой роли или по собственному желанию или по необходимости, по воле обстоятельств. Способность к творчеству — одно из самых устойчивых качеств героев Достоевского, но ни в одном другом произведении писателя нет такого большого количества «сочинителей», как в романе «Идиот». Широкий круг «авторов», «работающих» в разных жанрах, дал писателю возможность сохранить «многоголосие мира», не нарушая законов искусства. Достоевский, можно сказать, объединил различные ряды поэтических мыслей, разделив их. Распределил между героями романа темы, идеи, сюжеты и жанры, писатель добился мотивированности их сосуществования в одних «романных корочках».

«Сочинения» персонажей романа, включенные в его текст, выполняют сложные и разнообразные функции: они, во-первых, характеризуют автора, его отношение к людям, миру и самому себе, во-вторых, эти «сочинения в сочинении» раздвигают временные и пространственные рамки романного повествования, увеличивают населенность произведения, в число героев которого попала и бедная девушка из швейцарской деревушки, и провинциальный лекарь, приехавший в Петербург за справедливостью, и гильотинированный француз, и монахи, жившие в двенадцатом веке. И, наконец, обладая, как всякое творение ума и рук человеческих, способностью отчуждаться от своих создателей, произведения героев романа «Идиот» самостоятельно диалогизируют и корреспондируют друг с другом, вступают в сложные идейно-художественные отношения, наталкивают на всевозможные ассоциации, компрометируют одни идеи, поддерживают и утверждают другие, подчиняясь воле демиурга романа — Писателя, сочинившего всех этих героев со всеми их произведениями.

Как правило, приводимые в романе полностью или в отрывках сочинения его героев сопровождаются жанровой характеристикой, осуществляемой с некоторой даже подчеркнутой нарочитостью, и выполнены с соблюдением основных требований жанра.

Целиком приведена в романе статья Келлера о Мышкине, которую автор, по собственному признанию, «напечатал в журнале искреннего друга в виде корреспонденции», воспользовавшись «всеобщим, благородным и благодетельным правом гласности». Уличенный в искажении фактов, неправде и безграмотности, Келлер в оправдание себе сказал, что «все так пишут». Как установила В. С. Дороватовская-Любимова, Келлер пародийно воспроизводил содержание и стилистическую манеру публикаций отдела «Нам пишут» сатирического журнала «Искра»¹⁹. «Сочинение» Келлера, которое по просьбе генеральши Епанчиной прочитал вслух Коля Иволгин, получив от Лебедева отчеркнутую газету, вызвало всеобщее возмущение и гневную филиппику Лизаветы Про-

кофьевны. Ее речь при самой незначительной редакторской правке (исключении нескольких чрезмерно экспрессивных замечаний и реплик, обращенных к мужу и дочерям) могла бы быть опубликована как политический фельетон в любом антидемократическом издании. Генеральша разоблачала «нигилистов», поворачивая против них их же собственные принципы, обнажая противоречивость их позиции, обыгрывая их слова и словечки, а главное, противопоставляла их концепции свой собственный взгляд. Достоевский мог бы, пожалуй, привести речь Лизаветы Прокофьевны Епанчиной в качестве иллюстрации к определению фельетона, которое он дал в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», назвав в качестве обязательных примет фельетона новое слово автора, его собственный взгляд и скрепляющую мысль, утверждая, что «без жара, без смысла, без идеи, без охоты все будет рутинной и повторением, повторением и рутинной»²⁰.

«Диссертацией» не без иронии, но и не без оснований названо резонерствование толкователя Апокалипсиса Лебедева о некоторых закономерностях развития истории человечества, о тех метаморфозах, которые претерпела природа человека в девятнадцатом веке, веке «проковок и железных дорог», Автор «диссертации» в соответствии с требованиями этого жанра излагал свою оригинальную историческую концепцию, аргументируя ее разнообразными фактами и даже цифрами, ссылаясь на своих предшественников и полемизировал с ними. Лебедев разоблачал Мальтуса, прямо назвав его, но еще с большим гневом он грошил экономическую теорию Чернышевского, искажая наиболее существенные ее положения.

Евгений Павлович уверял, что, не будучи литературным критиком, взялся бы написать «убедительнейшую литературную критику на книги, учения, мемуары социалистов». Его разглагольствования о русских либералах, о социалистах и адвокатуре выдержаны в духе газетных передовиц. Кстати, Евгений Павлович обратил внимание своих слушателей на оригинальность своих суждений о русских либералах (379).

Целенаправленное, подчеркнуто логичное, отличающееся точностью и даже в некоторых случаях афористичностью формулировок истолкование баллады Пушкина «Рыцарь бедный», которое развернула перед слушателями Аглая Епанчина, несколько раз названо в романе «лекцией». Тема этой «лекции», проведенное девишкой сопоставление Рыцаря Бедного с Дон Кихотом должны были, вызвать свежее еще воспоминание об очень популярной лекции-речи И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот». «Лекция» Аглаи содержала, таким образом, характеристику двух литературных героев, являлась откликом на значительное событие литературной жизни 60-х годов — статью Тургенева (кое в чем Аглая не соглашалась с маститым писателем, хотя и не вступила с ним в открытую полемику). Кроме того, Аглая сказала о том, каким человеком считала князя Мышкина, в чем видела его подлинное достоинство. И, наконец, незавуалированная субъективность оценок, личный тон «лекции» позволяет судить о нравственных идеалах и душевных качествах героини.

Итак, корреспонденция, фельетон, политическая речь, лекция, диссертация — вот те научно-публицистические жанры, которые Достоевский вмонтировал в роман как плоды творчества его героев. В этих жанровых формах естественно и закономерно освещались экономические, политические, социально-исторические и нравственные проблемы. Вся публицистика романа пронизана отчетливой антинигилистической тенденцией. Достоевский вел массированное наступление против своих политических противников, выпуская по ним снаряды из разных орудий. Свои идеи писатель доверял с большой осторожностью, они

получили позитивное выражение лишь в «речи» Лизаветы Прокофьевны и в «лекции» Аглаи. В качестве рупора для своих самых заветных убеждений Достоевский использовал князя Льва Николаевича Мышкина.

3

Достоевский был противником «голых идей» даже в публицистике. В своих публицистических статьях он постоянно отталкивался от фактов действительности, широко использовал достоверный материал.

«Публицисты» романа «Идиот» тоже приводили и толковали факты, хорошо известные читателю газет по обширным полосам отделов судебной хроники и происшествий²¹. Однако законы художественного произведения и та «сверхзадача», которая вдохновляла писателя, требовали соотнесенности каждой мысли и идеи не только с частными фактами, но и с картиной всей жизни, с ее «живыми» явлениями. Действия и поступки героев, их взаимоотношения, природные и социальные качества, иными словами «лик мира», в общей концепции романа должен был демонстрировать силу и справедливость одних идей и ложность и «маловыжитость» других.

«Аристократ есть тот, который не имеет понятия об труде для своего существования», — так записана в предварительных тетрадах одна из мыслей, которая должна была прозвучать в будущем произведении. И вслед за этим автор помечает для себя пути реализации замысла: «un million des faits»²² — миллион фактов, случаев нужно было продумать, чтобы мысль обрела плоть и кровь. «Но где только он (Мышкин. — Д. С.) ни прикоснулся — везде оставил неисследимую черту», — так резюмировал Достоевский итог пребывания человека «грядущего града» в Петербурге 60-х годов девятнадцатого столетия. И сразу за этим: «...поэтому бесконечность историй в романе (misérabl' ей всех сословий) рядом с течением главного сюжета»²³. Одного главного сюжета оказалось недостаточно, понадобилась еще «бесконечность историй... рядом с течением главного сюжета». Эти «истории» и вошли в роман как плоды художественного творчества ряда его героев: Епанчина и Иволгина, Фердыщенко и Ипполита и особенно Льва Николаевича Мышкина.

Все «вставные новеллы» автобиографичны, хотя ни в одной из них повествователь не является единственным действующим лицом.

Фердыщенко, Епанчина и Тоцкого сделало «сочинителями» петижé, затеянное на вечере у Настасьи Филипповны. По условиям игры, каждому участнику ее надлежало рассказать о самом худшем поступке в своей жизни. Началу игры предшествовало обсуждение вопроса о том, возможно ли в таком рассказе не сфальшивить, можно ли повествовать о своем худшем поступке «похоже на правду» (166). Рассказы на заданную тему отличались не только своим содержанием, но и стилем и жанром. Рассказ Фердыщенко выдержан в жанре физиологического очерка, с характерной для него безыскусственной точностью описаний, нарочитым выбором темных, грязных, удручающих сторон жизни, демократическим героем и автором, являющимся одним из действующих лиц. Даже такая особенность физиологического очерка, как диалог писателя с читателем, не упущена в рассказе Фердыщенко²⁴. Но в «сочинении» Фердыщенко оказалась «перелицованной» позиция автора-рассказчика. Писатели «натуральной школы» выражали в очерках свое сострадание к жертвам несправедливости, они являли образец благородства и звали к гражданской совести читателей. Фердыщенко не был ни благороден, ни гуманен, и в своем диалоге со слушателями он апеллировал к низким качествам натуры, которые, по его убежде-

нию, были свойственны и «самому честному человеку». О первостепенном значении авторской позиции в искусстве Достоевский писал в своей статье «Рассказы Н. В. Успенского». Он утверждал, что достоинство художественного произведения, роль искусства в развитии общественного сознания определяется главным образом тем, «как сам-то художник способен смотреть, из чего составляется его собственный взгляд — гуманен ли он, прозорлив ли, гражданин ли»²⁵. В духе требований Достоевского оценила рассказ Фердыщенко Настасья Филипповна: «Как это грязно!» — вскричала она, передав этим замечанием свое отношение к сути рассказа, его духу, позиции автора. «Это психологический случай, а не поступок», — заметил Афанасий Иванович Тоцкий, которого всегда и во всем интересовала «форма».

Что касается самого «случая», который рассказал Фердыщенко, то в нем слышатся отзвуки «Сороки-воровки», исторической мелодрамы Кенье и д'Обиньи, сюжет которой в России был хорошо известен из одноименного рассказа А. И. Герцена.

Генерал Епанчин, когда подошла его очередь рассказывать, уведомил слушателей, что он «уже приготовил свой анекдот» и считает его «самым сквернейшим анекдотом из всей своей жизни» (171). «Скверным анекдотом» назвал Достоевский один из своих рассказов. Характерной приметой этого жанра является несоответствие между намерением героя и результатом его действий, направленных на осуществление этих намерений. Молодой прапорщик Епанчин, «выведенный из последних границ» сообщением денщика о присвоенной его бывшей квартирной хозяйкой суповой миске, пылая благородным негодованием, «вскочил, полетел» к ней и «целый гром на нее так и вывалил, «такая, дескать ты и сякая», защищая справедливость, отстаивая свою собственность. На деле же «молодой, отчаянный прапорщик, избоченясь и фертом проводил с поверхности земли русским элементом забубенных ругательств за погибшую миску» восьмидесятилетнюю совершенно одинокую старуху.

В рассказе-анекдоте Епанчина тоже просвечивает литературный источник — «Пиковая дама», которую Достоевский часто и по-разному варьировал в своих произведениях²⁶. Восьмидесятилетнюю графиню заменила в рассказе Епанчина восьмидесятилетняя подпоручица, вариацией трех карт явилась суповая миска, обе старухи «отошли» под брань молодых людей, которых привели к ним меркантильные цели. Одинаково странно смотрели на них старухи: «Графиня сидела... качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изобразилось совершенное отсутствие мысли». Подпоручица «глаза вылунила, и ни слова в ответ, и странно так смотрит, как бы качается». Епанчин, как и Германн, испытал угрызения совести, и ему, как и Германну, старуха приснилась, он, как и Германн, на третий день пошел в церковь на похороны.

Близкий Германну как человек делового склада, Епанчин как личность мельче пушкинского героя, поэтому и «анекдот» его оказался более прозаичным и будничным. Случай, закончившийся для Германна безумием, оставил в Епанчине лишь «скребущее по сердцу впечатление», правда, он сообщил, что «не мог успокоиться, покамест не завел... двух постоянных больных старушонок, на свой счет в богадельне, с целью смягчить для них приличным содержанием последние дни земной жизни» (173). «„В самом деле, генерал, я и не воображала, чтоб у вас было все-таки доброе сердце; даже жаль“, — небрежно проговорила Настасья Филипповна» (173—174). И в этом случае она оценила не рассказ, а автора, характер которого в рассказе проявился.

Никак прямо не связанная с главным сюжетом, «побочная» исто-

рия, рассказанная Иваном Федоровичем как доподлинный факт, имеет самое прямое отношение к проблеме «единичной милостыни», о которой говорили Мышкин и Ипполит, которая очень занимала Достоевского.

Что касается Тоцкого, то он выдержал свой рассказ в духе романа Дюма-сына «Дама с камелиями», в котором его восхищала «прелесть рассказа, оригинальность постановки главного лица, этот заманчивый мир, разобранный до тонкости, и наконец, все эти очаровательные подробности, рассыпанные в книге (насчет, например, обстоятельств употребления букетов белых и розовых камелий по очереди), одним словом, все эти прелестные детали...» (175).

Совершенно иначе оценивал нашумевшие в России произведения Дюма-сына Достоевский. В статье «Ответ «Русскому вестнику» (журнал «Время», 1861, май) он писал, что в романах Дюма-фиса чрезвычайно много сального, цинически обнаженного, грубо извращенного. Тоцкий в своем рассказе не скупился на «очаровательные подробности» и «прелестные детали», но в его изложении грубо извращены все естественные человеческие чувства: любовь, дружба, добро, зло, горести, радости. Тоцкий, не только укравший счастье своего друга, но и бывший причиной его смерти и сознающий это, не испытывает никаких тревог совести. Произнеся последнюю фразу рассказа: «И не перебей я у него этот букет, кто знает, жил бы человек до сих пор, был бы счастлив, имел бы успехи, и в голову б не пришло ему под турку идти», — назвав себя по существу убийцей человека, которого он считал другом и погубил из простой шалости, — «Афанасий Иванович примолк с тем же солидным достоинством, с которым и приступал к рассказу» (177). Вот когда дальше на вечере дело коснулось его интересов, он и «побледнел и начал заикаться и бормотать». Утонченный аристократ Афанасий Иванович Тоцкий предстал нравственно более низким человеком, чем «сальный шут» Фердыщенко, который уж по крайней мере не красовался своими дурными поступками и не окутывал их флером очаровательных подробностей и красивых слов.

Таким образом, очерк Фердыщенко, анекдот Епанчина и мелодраматическая беллетристика Тоцкого — весь этот своеобразный тематический цикл, своего рода «Вечер у Настасьи Филипповны» обнажил «души» рассказчиков и в какой-то мере и слушателей, дал факты для решения важных проблем действительности, которые получили отражение в романе (это и проблема природы человека, и сущности аристократии, и единичных добрых и злых дел, способных и спасти ближнего и погубить его и т. д.), кроме того, эти рассказы несколько замедлили чрезвычайно стремительный в романах Достоевского бег времени, отграничили описание странного визита князя Льва Николаевича Мышкина, незваным гостем явившегося к Настасье Филипповне, от появления в ее доме Рогожина с компанией и последовавших за этим бурных драматических сцен, в которых главными «исполнителями» наряду с Настасьей Филипповной становились поочередно Парфен Рогожин, Ганя Иволгин и Лев Мышкин.

К автобиографическим произведениям Фердыщенко, Епанчина и Тоцкого примыкают, своеобразно с ними перекликаясь, воспоминания генерала Иволгина, который использовал каждую возможность, чтобы поведать слушателям историю своей жизни, точнее истории, которые, как он уверял, случились с ним в разные годы. Иволгин лгал, и это его «свойство» получило, можно сказать, почти документальное подтверждение уже в первой части романа, когда Настасья Филипповна «поймала» генерала на том, что он сделал себя главным действующим лицом происшествия, о котором она читала в газете „Indépendance”.

И тем не менее Достоевский и дальше не жалел страниц романа для «мемуаров» Иволгина. В последней, четвертой части романа приведены довольно обширные разделы его воспоминаний, которые, по его словам, были уже написаны и лежали у него в пюпитре. Генерал уверял Мышкина, что не отдаст их в печать лишь из опасения вызвать бурю в критике, задеть «литературные тщеславия», но высказал твердое убеждение, что, обнародованные посмертно, они «без сомнения переведутся на другие языки, не по литературному их достоинству, нет, по важности громаднейших фактов, которым он был свидетелем» (564). Иволгин весьма точно определил существенные черты мемуарного жанра: достоверность приводимых в них фактов и их важность для человечества. Сам он рассказывал о войне 1812 года, о Наполеоне в России, о личности французского полководца, которого наблюдал «хотя и ребенком, но тем паче, как ребенок, проникнув в самую интимную, так сказать, спальню «великого человека». Так вошла в роман «Идиот» наполеоновская тема, лишившись трагического и мрачного колорита и вместе с тем и значительности, с какой она прозвучала в «Преступлении и наказании». Думая о том, с какой легкостью Наполеон и другие «властелины» совершали свои злодеяния, Раскольников заключил: «Нет, на таких людях, видно, не тело, а бронза!»²⁷ В «воспоминаниях» Иволгина Наполеон вполне «телесен»: он плачет, страдает, сомневается, нуждается в совете и помощи. (Правда, генерал заметил, что «ночные слезы и стоны этого великого человека никто не видел, кроме него»). Один из центральных эпизодов генеральских «мемуаров» — рассказ о том, как в самый ответственный момент, когда Наполеону предстояло принять окончательное решение о судьбе всей кампании, он обратился за советом к русскому десятилетнему мальчику и поступил так, как тот посоветовал, перекликается с одним из узловых моментов главного сюжета — сценой, когда Настасья Филипповна попросила Мышкина решить, выходить ей или не выходить замуж за Ганю, и последовала его совету, — «хотя тут вся ее жизнь на одном волоске висела».

Иволгин своими вымыслами восполнял недостаток в его жизни подлинных событий, он рисовал себя человеком высокого благородства. Иногда он даже, как Хлестаков, верил своим выдумкам, иногда же с тревогой поглядывал на слушателей и начинал доказывать достоверность приводимых фактов. Так, он уверял Мышкина, что мог помнить о событиях 1812 года, хотя ему в ту пору было лет десять-одиннадцать. Утешая и поддерживая его, Мышкин заметил, что «один из наших автобиографов начинает свою книгу именно тем, что в двенадцатом году его, грудного ребенка, в Москве кормили хлебом французские солдаты»²⁸. Поддержанный авторитетом Герцена, Иволгин воспрянул духом: «Вот видите, — снисходительно одобрил генерал, — случай со мной, конечно, выходит, не из обыкновенных, но не заключает в себе и ничего необычайного. Весьма часто правда кажется невозможною» (561). И дальше между собеседниками произошел диалог о правде жизни, правде факта и выдумках романиста, т. е. подверглась обсуждению очень принципиальная, с точки зрения Достоевского, эстетическая проблема.

Так и «ложь» «мемуаров» Иволгина писатель поставил на службу правде, той правде, которую он стремился провозгласить в своем романе-учебнике.

Самым обширным и наиболее художественно завершенным и оформленным среди разнохарактерных «сочинений» персонажей романа «Идиот» является «Мое необходимое объяснение» Ипполита Терентьева, идейного антипода Льва Мышкина. Ипполит принес свой

опус в большом канцелярского размера пакете, запечатанном красной печатью, и после того, как на брошенной по его просьбе монетке выпал орел, «как будто раздавленный решением судьбы», «дрожащими от волнения руками распечатал пакет, вынул из него несколько листочков почтовой бумаги, мелко исписанных, положил их перед собой и стал расправлять их» (436). Сочинение Ипполита до того, как он его прочитал, трижды было названо статьей, в роман оно введено словами: «Вот вся эта «статья». Дальше это нейтральное определение исписанных Ипполитом листков уточняется, и его сочинение определяется во всех дальнейших разговорах как «исповедь». Коля Иволгин соотнес «Необходимое объяснение» своего старшего друга с известными ему литературными фактами: «Напиши это Вольтер, Руссо, Прудон, я прочту, замечу, но не поражусь до такой степени. Но человек, который знает наверно, что ему остается десять минут, и говорит так, — ведь это гордо!» (500). Коля не назвал имени Гюго. Между тем, «Объяснение» Ипполита ближе всего соприкасается с произведением Гюго «Последний день приговоренного к смертной казни». Это произведение французского своего собрата Достоевский считал шедевром, поражаясь, правда, не столько силой духа героя, который ведет свои записки «не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту», сколько писательской фантазией, без которой не существовало бы и самого произведения — «самого реальнейшего и самого правдивейшего из всех им написанных»²⁹.

Жанр «исповеди» очень распространен в произведениях Достоевского, опираясь на литературные традиции, он многое в этом жанре изменил и обновил, но это требует специального исследования. Специального исследования требуют и те многочисленные нити, которые идут от «Объяснения» Ипполита к главному сюжету романа и к другим его историям, развивающимся рядом с главным сюжетом, и от главного сюжета к «Объяснению»³⁰.

Эпистолярный жанр представлен в романе письмами Настасьи Филипповны, адресованными Аглае. Они, как и корреспонденции Келлера и исповедь Ипполита, существуют в романе не как условность, а как реальность: Мышкин держит в руках письма, «долго не решаясь раскрыть который-нибудь из этих трех кувертов» (513). Самый факт существования и возможности этих писем кажется ему похожим на кошмар. Письма не были для Настасьи Филипповны литературой, так же, как не были они сочинительством для героев первого романа Достоевского Макара Алексеича Деушкина и Вареньки Доброселовой. Но именно искренность и непосредственность этих посланий является их главным литературным достоинством. В одном из писем Настасьи Филипповны есть и сочинение, как сочинение осознанное. Она, по ее словам, «выдумала» картину о Христе, написанную не так, как «пишут живописцы все по евангельским сказаниям, а иначе» (516). Почти как стихотворение в прозе звучит описание этой картины о Христе и ребенке. В самом же сюжете этой картины эхом отзывается и тема Христа, одна из центральных в романе (Князь — Христос — под этим именем Мышкин долго «жил» в черновиках романа), и разговоры о занятиях живописью Аделаиды Епанчиной, которая никак не могла придумать сюжетов для своих картин (один сюжет ей подсказал Мышкин), и несколько раз повторяющееся в романе описание картины Ганса Гольбейна-младшего «Христос в гробу», копия которой висела в доме Рогожина.

Среди персонажей романа «Идиот» есть еще одно лицо, не принимающее участия в событиях, стремящееся остаться в тени, но тем не менее присутствующее в романе — это лицо рассказчик, ведущий по-

вестование и, таким образом, тоже причастный к литературным занятиям. Он передает все, что происходило и случалось с людьми, за которыми он взялся наблюдать, иногда как очевидец, иногда с чужих слов, «по слухам», удерживаясь от сколько-нибудь подробных объяснений и комментариев.

По существу рассказчик и выступает в роли романиста. Стержнем его романа является история драматической борьбы, разыгравшейся вокруг Настасьи Филипповны Барашковой между Ганей Иволгиным, движимым жаждой денег, Парфеном Рогожиным, пламенеющим страстью, и Львом Мышкиным, проникнутым христианской любовью. Большая или меньшая причастность к этой борьбе связывает в «романный узел» многих других персонажей романа: Тоцкого и Евгения Павловича, семейства Иволгиных и Епанчиных. Ревность, самопожертвования, роковые поединки соперников и соперниц, побег из-под венца — вот те перипетии сюжета, которые завершаются трагической развязкой. Все это вместе взятое — несколько, пожалуй, перенасыщенный сюжет любовного романа. Многие действующие лица и тем более их творчество не имеют прямого отношения к любовному сюжету. Но дело в том, что и этот «роман» рассказчика так же, как и все остальные публицистические, научные и беллетристические «сочинения» героев, входят в единство высшего порядка, в тот роман-учебник, автором которого является Ф. М. Достоевский³¹.

4

В осуществлении главного замысла, предполагающего не только всестороннее изображение действительности в различных разрезах, но и ответы на бесчисленные вопросы, общие и частные, которые вставляли перед всем обществом и перед каждым отдельным человеком, ведущая, главная роль принадлежит Льву Николаевичу Мышкину. Если в «любовном романе» рассказчика Мышкин один из главных героев, как непосредственный участник событий (он виновник столкновения Аглаи и Настасьи Филипповны и ревности Рогожина), то в романе писателя рядом с Мышкиным поставить некого, он единственный «главный», ибо не может за одной кафедрой стоять одновременно два учителя, на одной трибуне — два оратора, на одном амвоне — два проповедника. Даже только два. «Князь — Христос» — это характеристика не только душевных качеств положительного героя, но и указание на его единственность.

Достоевский приложил много творческих сил, добываясь, чтобы художественно мотивированным явилось «учительство» Мышкина, чтобы авторитетными были его слова. Он наделил своего героя нравственной красотой, необыкновенной пронизательностью, огромным интересом к жизни, педагогическим опытом и жаждой деятельности³².

Приехав в Россию с намерением «исполнить свое дело честно и твердо», Мышкин приступил к нему буквально через два часа после того, как сошел с поезда. Поезд прибыл в Петербург «часов в девять утра», а в одиннадцать князь был уже у Епанчиных и в ожидании приема у генерала излагал камердинеру свои мысли о смертной казни, возмущаясь убийством за убийство («Сказано «не убий», так за то, что он убил, и его убивать? Нет, это нельзя»), доказывая, что «убивать за убийство несоразмерно большее наказание, чем самое преступление», что «убийство по приговору несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойничье» (25—26). Через голову камердинера Мышкин обращался к императору всея Руси, который в 60-е годы в связи с ростом революционно-освободительного движения особенно часто подписывал смертные приговоры. У генерала Епанчина Мышкин заговорил об «общих

точках», которые существуют между самыми «разными людьми»; которые эти точки лишь «от лениости.. не могут найти...» и оборвал себя: «А впрочем, я, может быть, скучно начал? Вы, как будто...» (31). Показывая по просьбе Епанчина свой почерк, «последний в роде князь» написал школьную мудрость, которую «миллионы и миллиарды раз» повторяли и повторяют учителя всего света: «Усердие все преодолевает». В салоне генеральши Епанчиной князь, понаблюдав за хозяйкой и ее дочерьми, и вовсе вошел в свою роль учителя: завладел разговором, поразив своих собеседниц сообщением о том, что за границей «все время был очень счастлив». После этого признания их странного гостя, которого глава семьи поручил им проэкзаменовать, что они и делали поначалу, Епанчины дружно решили, что князь может еще «их поучить» и стали его просить об этом. «Вы философ и нас приехали поучать», — заметила Аделаида. Мышкин не стал этого отрицать: «Вы, может, и правы, — улыбнулся князь, — я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею поучать... Это может быть; право, может быть» (69). Спустя некоторое время «он пытливо и серьезно еще раз обвел глазами своих слушательниц, и спросил вдруг, как бы в замешательстве, но, однако ж, прямо смотрел всем в глаза», не сердятся ли они на него за то, что он «все как будто учит» (72).

Если разговор Мышкина с Епанчиными при первом знакомстве имел характер беседы учителя с ученицами, то, оказавшись среди многочисленных гостей Епанчиных, «исконный князь» обратился к «людям света» как трибун, с речью, в которой говорил об исторических судьбах мира и роли России в развитии будущего человечества. Эта «речь оратора», «горячешная тирада» (618), неожиданно прерванная падением прекрасной китайской вазы, разбившейся вдребезги, завершилась искренним признанием, которое сделал пришедший в себя оратор: «...Давеча я шел сюда и думал: «Ну, как я с ними заговорю? С какого слова начать, чтоб они хоть что-нибудь поняли...» И, совсем как Достоевский Страхова, он утешал себя и их: «Чтобы достичь совершенства, надо прежде многого не понимать! А слишком скоро пойдем, так, пожалуй, и не хорошо пойдем. Это я вам говорю, вам, которые уже так много умели понять и... не понять. Я теперь не боюсь за вас, вы ведь не сердитесь, что вам такие слова говорит такой мальчик?» (625).

Как публицист, трибун и оратор, Мышкин опасался отвлеченности. «Слушайте! — Я знаю, что говорить нехорошо: лучше просто пример», — выдал секрет своей «методики» Мышкин. И он постоянно, как учитель, прибегал к «историям» и примерам, учил примерами и историями. В отличие от других персонажей романа, каждый из которых «сочинил» не больше одной истории и владел лишь одним жанром, Мышкин был более творчески плодovit и широк. Он с большим художественным мастерством передал историю Мари, соединив в своем рассказе элементы библейской притчи с реалистически достоверным изображением характеров, быта, нравов швейцарской деревушки. Психологическим этюдом можно назвать точно воспроизведенное им описание своего душевного пробуждения от крика осла на городском рынке («выздоровления через внешний толчок», по замечанию Александры). К мемуарным зарисовкам можно отнести описание казни (гильотинирования), свидетелем которой Мышкин был в Лионе, и воспроизведенный им рассказ человека, который на эшафоте ожидал исполнения приговора, а потом был помилован. Мышкин сочинил для Аделаиды Епанчиной почти фантастический сюжет картины, заметив при этом, что «картина будет полезная» (73—76). Классическим очерковым циклом являются три «картинки с натуры», героями которых были: крестьянин, зарезавший своего приятеля с молитвой на

устах; солдат, торговавший своим нателным оловянным крестом, выдавая его за серебряный; и молодка, которая набожно перекрестилась, заметив первую улыбку своего ребенка. Князь привел все эти «примеры» в беседе с Рогожиным, чтоб разъяснить ему «сущность религиозно-го чувства» (248—250).

Оберегая своего положительного героя от невыигрышной роли резонера, Достоевский вынес часть его «уроков» за пределы романа, оставив в тексте лишь краткие сообщения о них (например, о том, что в Москве они с Рогожиным «Пушкина читали, всего прочли») и некоторые изречения Мышкина, которые цитировали другие герои («Мир спасет красота», «Смирение есть страшная сила» и т. д.). Чувство меры удержало писателя от претворения в романе всех своих изначальных замыслов. В предварительных тетрадах Мышкину планировалось значительно больше речей, «лекций» и «проповедей». Отказался Достоевский и от намерения сделать Мышкина главой детского клуба и издателем детского журнала. От этого замысла в романе сохранились лишь «школьные слова» в речи князя и сделанное им Аглае признание, что он хотел «держат экзамен на домашнего учителя».

Писатель несколько «разгрузил» своего положительного героя, передав часть своих мыслей другим персонажам. Но во всех случаях, когда кто-нибудь говорил за Мышкина, он апробировал эти речи, вносил в них уточнения и дополнения, расставлял акценты. Мышкин же выступал арбитром во всех спорах. Так было, когда Евгений Павлович дал свое определение либералам и свою оценку преступлениям (380, 382), и когда Лебедев сравнивал современных людей с людьми прошлых эпох (427), и во многих других «ученых диспутах».

Нравственная и духовная красота Мышкина, его поведение, суждения и мысли явились, таким образом, главным звеном в художественной структуре романа-учебника. Мышкин призван был спасти мир не топором, а Словом, словом Учителя и Проповедника.

«Учительность» романа «Идиот» сказывается в проблемном характере всех сюжетных ситуаций, в движении художественной мысли от конкретных фактов к обобщениям, в чередовании выводов («правил») и примеров, эти правила подтверждающих или иллюстрирующих, в проверке и испытании идей судьбами и характерами героев.

Если «расплести» роман «Идиот» и сгруппировать его страницы по жанровому признаку, то можно было бы составить толстый литературно-критический журнал и заполнить все основные его разделы: публицистический, литературно-критический, беллетристический. Можно бы написать о романе «Идиот» исследование по тому же плану, по которому построила свою монографию о журналах братьев Достоевских «Время» В. С. Нечаева³⁴. В романе достаточно материала и для характеристики капиталистического развития в России, и реформы суда, и проблемы преступления и наказания, и судьбы бедного чиновника. Представлена в романе и проблема народного образования. Есть политика и русская история. Есть литературная критика и журнальная полемика. Можно написать о «сотрудниках» журнала-романа, даже о «читательском» восприятии отдельных произведений, подвергшихся критической оценке слушателей.

Но при всей своей законченности, самостоятельности и независимости все эпизоды, сцены, картины, «вставные новеллы» романа-журнала находятся в организующей власти редактора, который распределял между «сотрудниками» задания, строго проконтролировал их выполнение, приложил ко всему свою руку и, главное, расположил

весь материал так, чтобы он передал логику его мысли, служил распространению, пропаганде его идей, разоблачал идеи его противников. В романе весь материал прочнейшим образом смонтирован и скреплен творческим замыслом писателя.

Органичное и свободное сочетание в романе «Идиот» разнообразных жанровых форм, объективно воспроизводящих многоголосие мира, с писательской тенденциозностью и дидактичностью, своеобразная жанровая структура этого романа предвосхитила и подготовила «Дневник писателя», замысел и форма которого определялись потребностью Достоевского сказать — и незамедлительно — свое слово о всех сторонах и явлениях жизни, желанием выполнить главное назначение писателя — «послужить возрождению самосознания русского человека».

¹ Следует отметить, что в самое последнее время появились интересные работы на эту тему: глава о жанре «Преступления и наказания» в монографии В. Я. Кирпотина «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова» (М., 1970), диссертация и статьи В. Е. Ветловской о поэтике «Братьев Карамазовых». Определение своеобразия романов Достоевского дает Л. П. Гроссман (Гроссман Л. П. Ф. М. Достоевский, ЖЗЛ, М., 1962).

² Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., «Наука», 1970, с. 685.

³ Достоевский Ф. М. Письма, в 4-х т., т. 2. М.—Л., 1930, с. 257.

⁴ Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи.— Литературное наследство, т. 77. М., «Наука», 1965, с. 59.

⁵ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., ГИХЛ, 1957, с. 5.

⁶ Достоевский Ф. М., Письма, т. 2, с. 358.

⁷ Там же, с. 165, 182.

⁸ Щедрин Н. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1937, с. 438.

⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений в 13-ти т., т. 13. М.—Л., ГИЗ, 1930, с. 191.

¹⁰ Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 193.

¹¹ Там же, т. 1, с. 341.

¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 6, М., ГИХЛ, 1957, с. 324. Далее ссылки в тексте на это издание с указанием страницы в скобках.

¹³ Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 167.

¹⁴ См.: Соркина Д. Л. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» и общественно-литературная борьба 1860-х годов. Автореф. диссертации на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Л., 1956.

¹⁵ Достоевский Ф. М. Письма, т. 4, с. 211.

¹⁶ Там же, с. 19.

¹⁷ Л. М. Лотман рассматривает роман «Идиот» в связи с литературным жанром утопии (Лотман Л. М. Русская художественная проза 1860-х годов. Автореф. диссертации на соиск. учен. степени доктора филологических наук. Л., 1972). Черты этого жанра несомненно присутствуют в романе, но не охватывают, как нам кажется, всего содержания произведения.

¹⁸ Достоевский Ф. М. Письма, т. 3, с. 20.

¹⁹ «Достоевский». Труды ГАХН, М., 1928, стр. 27—30.

²⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений, т. 13, М.—Л., ГИЗ, 1930, с. 155.

²¹ Использование газетного материала в романе «Идиот» установлено В. С. Дороватовской-Любимовой. См.: Дороватовская-Любимова В. С. «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени.— «Печать и революция», 1928, № 3.

²² Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. М.—Л., ГИХЛ, 1931, с. 156.

²³ Там же, с. 123.

²⁴ Особенности физиологического очерка описаны в книге: В. И. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе. М., «Просвещение», 1965, с. 125.

²⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений, т. 13, с. 550.

²⁶ О варьировании в произведениях Достоевского мотивов, характеров, сюжетных ситуаций произведений других писателей интересно пишет В. Турбин в статье: «Герои Достоевского» («Дружба народов», 1971, № 11).

²⁷ Достоевский Ф. М. Собр. соч., т. 5. М., ГИХЛ, 1957, с. 284.

²⁸ Этим воспоминанием начинается книга А. И. Герцена «Былое и думы».

²⁹ Достоевский Ф. М. Собр. соч., т. 10. М., ГИХЛ, 1957, с. 379.

³⁰ Связи «Исповеди» Ипполита с проблематикой романа прослежены в статье В. И. Ариповского «Образ Ипполита в композиционной структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (Вопросы русской литературы, вып. 3. Изд-во Львовского университета, 1966).

³¹ Я. О. Зунделович выделяет три повествовательных начала в романе, три голоса: «чистый» автор, «чистый» рассказчик и автор-рассказчик. См.: Зунделович Я. О. Своеобразие повествования в романе «Идиот». — В кн.: Романы Достоевского. Ташкент, 1963.

³² См. об этом подробнее в ст.: Д. Л. Соркина. Замысел и его осуществление (Из истории создания образа князя Мышкина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»). — «Учен. зап. ТГУ», № 50, 1965.

³³ Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Незданные материалы. М.-Л., ГИХЛ, 1931, с. 102, 104, 123, 126, 136, 137, 156, 157. Особенно примечательна одна из последних записей. Для князя, от которого из церкви убежала невеста, Достоевский запланировал обращенную к множеству людей, у него собравшихся, «лекцию об образовании, самопознании, петролее, машинном производстве, которое должно поглотить все и освободить людей от борьбы за существование, тогда разрешится и социализм и вопрос о браке и придет к Христу» (1865).

³⁴ Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время», 1861—1863. М., «Наука», 1972.

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Решающее воздействие на идейно-эстетическую концепцию Достоевского оказала эпоха 60-х годов, когда, по словам В. И. Ленина, происходила «быстрая, тяжелая ломка всех старых «устоев» старой России»¹. Эта ломка породила «колоссальную этическую разруху»². Произошли решительные сдвиги в экономике и сознании людей, все чрезвычайно осложнилось.

Утверждение буржуазного строя воспринималось Достоевским как «регресс» и «хаос», начало «особняка» и нравственного упадка.

Силы, способные преодолеть обособленность людей, восстановить «человека в человеке», Достоевский усматривал в самой личности, ее нравственном сознании. «Чтобы переделать мир по-новому,— проповедует он устами старца Зосимы,— надо, чтобы люди сами психически повернули на другую сторону. Раньше чем не сделаешься, в самом деле, всякому братом, не наступит братства»³. Идейной сердцевинной его творчества и стала проблема самоопределения личности, вопрос о путях ее духовного развития. Задачу искусства XIX в. Достоевский видел в «восстановлении погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоем веков и общественных предрассудков»⁴. Средством перестройки жизни Достоевский считал братскую любовь и сострадание людей друг другу. «Сострадание,— сказал он в романе «Идиот»,— есть главнейший, может быть, единственный закон бытия человечества» (6, 261).

Эта утопическая программа перестройки жизни, определила острый интерес Достоевского к природе человеческой личности, стала идейной основой его психологизма. Он искал в человеке те положительные основы, которые смогли бы противостоять буржуазному индивидуализму, стать залогом всеобщего братства людей.

Проблему социального и духовного освобождения личности Достоевский рассматривал в тесной связи с вопросом о сущности и назначении человека. Первопричину царящей несправедливости и зла он склонен был видеть не только в социально-экономическом строе общества, но и в самой человеческой природе.

В отличие от Л. Толстого, который считал, что человек — «алмаз», положителен по своей природе, общечеловеческое, в понимании Достоевского, представляет собой единство светлой и темной стихий («идеал Мадонны» и «идеал Содомский»). Достоевский абсолютизировал

вал двойственность человеческой природы, считал ее уделом высокообразованной личности. По его мнению, раздвоенность — «самая обыкновенная черта людей... не совсем, впрочем, обыкновенных»⁵. Только раздвоенный человек способен к духовному развитию и совершенствованию. Целые герои у Достоевского, за исключением народных типов, отличаются душевной окостенелостью, примитивизмом.

Признавая раздвоенность истинным свойством человеческой личности, Достоевский в то же время рассматривал ее в конкретном социально-историческом содержании. Проявление противоречивых возможностей, заложенных в человеке, зависит во многом от воздействий на него социальной среды. Под влиянием неблагоприятных социальных условий низменные влечения могут всецело завладеть человеком, заглушить в нем нравственный инстинкт (Валковский, Свидригайлов, Федор Карамазов и др.).

На страницах «Преступления и наказания» Достоевский организует спор героев и вместе с ними приходит к выводу, что влиянием среды можно многое объяснить в действиях человека. «Среда многое в преступлении значит; это я тебе подтверждаю», — настаивает умудренный своей профессиональной практикой следователь Порфирий Петрович (5, 266).

Достоевского и интересует прежде всего социально-исторический тип сознания. «Натура подчиняется тоже разным эпохам», — читаем мы в записных книжках к «Преступлению и наказанию»⁶. И в каноническом тексте романа Достоевский настойчиво проводит мысль о социально-исторической определяемости поведения человека. Основной причиной преступления Раскольникова является воздействие на него буржуазной идеологии, философии сильной личности. Одной из решающих причин убийства Достоевский считает также и социальное падение героя. Раскольников «задавлен бедностью», и ему необходимо спастись от материальных лишений и унижения мать и сестру.

Наиболее суверенной сферой человеческой психологии Достоевский считает область подсознательного, которая наиболее ярко выражает себя в форме страстей. Страсть и является выражением несоциальной природы человека, но в своем проявлении обретает оттенок сословного характера человека. Страсть Рогожина к Настасье Филипповне вырывает его из колеи традиционной купеческой жизни, приводит к трагической развязке. В то же время она дика и эгоистична, является страстью закоренелого собственника.

Проявление темных сил в человеке Достоевский связывал, в первую очередь, с заблуждениями разума, воздействием антигуманистических идей. Он не верит в искренность рассудка, доверяет лишь человеческим чувствам. «Ум подлец, а глупость пряма и честна», — уверяет он в «Братьях Карамазовых».

Иррациональной основой человека, открывающей возможность его морального совершенствования, является нравственный инстинкт: Он сопротивляется проявлению человеком злых склонностей, ориентирует его поступки.

Достоевского поражала сложность и неисчерпаемость человека. Раздвоенность порождает хаотическое состояние души, таит в себе разные возможности, о которых не подозревает и сам герой. Раскольников убежден, «что никто не знает, что с ним может случиться» (5, 198). Он мечтал стать «благодетелем человечества», но стал преступником. Митя Карамазов решил убить отца, но в решающий миг удержался от этого шага. Герои Достоевского постоянно обнаруживают в себе непредвиденные свойства. Их мысль не в состоянии постичь всю сложность живой человеческой жизни, которая не укладывается ни в какие

рационалистические представления. В этом смысле человек для Достоевского является «тайной», «загадкой».

Концепция человека определяет манеру психологического анализа, его формы и приемы.

В отличие от Л. Толстого, которого интересует эволюция человека, процесс его нравственного совершенствования, Достоевский сосредоточен на воспроизведении духовной драмы героев, диалектики полярных сил в их душе.

Идея развития и становления не чужда Достоевскому. Он воспроизводит историю жизни и душевного становления Нечки Незвановой в одноименном романе. Известную эволюцию претерпевают все его центральные герои. Аркадий Долгоруков («Подросток») признается: «Конечно, между мной теперешним и мной тогдашним — бесконечная разница» (8, 66). Однако предметом его художественного исследования в большинстве случаев является кризисный этап в духовном развитии героев, который предшествует их решающему перелому.

Достоевский берет человека как незавершенную данность и проникает в диалектику противоборствующих сил его сознания. Основная душевная коллизия уже намечена в начале романа. Содержанием внутреннего конфликта героев Достоевского является борьба противоположных впечатлений. «Это-то состояние колебания и составляет роман», — писал он, определяя характер конфликта в задуманном произведении «Житие великого грешника». В этой борьбе полярных сил заключены все возможности в человеке, в том числе и возможность становления. Но процесс выпрямления человека у Достоевского не является предметом художественного изображения. Сюжет не включает в себя самый процесс душевной борьбы.

Художественный характер у Достоевского и построен на основе взаимодействия двух амбивалентных качеств. Его динамика заключается в резкой смене противоположных состояний, метаниях между этими крайностями. Версильев говорит о себе: «Знаете, мне кажется, что я весь раздваиваюсь». Разумихин так характеризует Раскольников: «Полтора года я Родиона знаю: угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время (а может, гораздо прежде) мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорей жестокость сделает, чем словами выскажет сердце. Иногда, впрочем, вовсе не ипохондрик, а просто холоден и бесчувственен до бесчеловечия, право, точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются» (5, 222). Эта смена «противоположных характеров» и составляет основу психологического развития образа. Согласно своей теории, Раскольников должен презирать людей, быть свободным от нравственного самоограничения. Но он искренне страдает каждому обиженному человеку, идет на самопожертвование ради других людей. Конфликт сердечных влечений и рациональных принципов и составляет основу развития его душевной жизни.

Подобная же борьба «двух бездн» — принципа «все позволено» и живых человеческих чувств происходит в душе Ивана Карамазова и других героев Достоевского.

Понимание человека как «загадки» обусловило стремление Достоевского к изображению внутренней жизни с помощью «фактов», средств самовыражения героев. Романы Достоевского предельно драматизированы. Характер раскрывается у него путем самовыявления героев. Решающее значение в психологическом исследовании персонажей приобретают сцены драматического действия, поступки героев, их монологи-исповеди. Драматизация романа Достоевского и вызвана

потребностью сосредоточить внимание на внутренней коллизии героев, глубже раскрыть их душевную драму.

Достоевский сводит к минимуму авторский комментарий и повествование. Центральное место в системе средств создания характеров занимают у него сцены непосредственного действия, диалоги и монологи героев. Психология персонажей постигается также с помощью «двойников» — материализованного сознания героев.

В соответствии с новыми принципами познания человеческого духа для Достоевского «мелочи», «черточки», непосредственно отражающие движения сердца, оказываются важнее всех заочных, теоретических знаний о герое. Этот принцип писатель четко сформулировал в «Преступлении и наказании».

Характеризуя письма Сони к родным Раскольникову, Достоевский замечает: «Вместо попыток разъяснения его душевного настроения и вообще всей его внутренней жизни стояли одни факты, то есть собственные слова его, подробные известия о состоянии его здоровья, чего он пожелал тогда-то при свидании, о чем попросил ее, и прочее. Все эти известия сообщались с чрезвычайной подробностью. Образ несчастного брата под конец выступал сам собою, нарисовался точно и ясно; тут не могло быть и ошибок, потому что все были верные факты» (5, 564). «Без фактов чувств не опишешь», — сознает Достоевский (8, 21). Подобная «определенность» психологического анализа делает его зримым и точным.

Достоевский полемизирует с просветительским реализмом, утверждает ограниченность человеческой мысли в познании мира и человека. Он не доверяет рационалистическому анализу внутренней жизни. Герой «Преступления и наказания» Разумихин, который выражает мысли самого автора, заявляет: «С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадывает три случая, а их миллион» (5, 266).

Способом проникновения в глубь сознания у Достоевского являются непосредственные наблюдения внутренней жизни — «черточка» как выражение цельной натуры. По таким «черточкам» (физиогномическим наблюдениям, изучению статьи Раскольникова, тайному наблюдению за его поведением, провоцирующему разговору с ним) следователь Порфирий Петрович безошибочно узнает в нем преступника. И, напротив, прокурор Ипполит Кириллович, следуя внешней логике фактов и одностороннему рассудочному анализу, не может постичь характера Мити Карамазова и его невиновность в убийстве отца.

Достоевский верит лишь в верность интуитивного познания, доверяет разуму сердца. «Нужно иметь сердце, чтобы понять», — утверждает он в «Идиоте» (5, 551). Лишь сочувствие и сопереживание открывают возможность познания другого человека. Решающее значение в прояснении психической жизни человека он придает миру «предвидений и предчувствий», если говорить словами Салтыкова-Щедрина.

Достоевского и интересует, в первую очередь, диалектика сознательного и бессознательного в человеческой жизни, идей и страстей. Одной из специфических сфер психологического анализа у Достоевского являются страдания мысли, тщетно бьющейся над постижением «вековечных вопросов», неразрешимых в пределах индивидуалистического сознания.

Сфера психологического анализа Достоевского сужена по сравнению, например, с Л. Толстым, Тургеневым, Гончаровым. Он подвергает художественному анализу преимущественно те стороны психики, которые связаны с диалектикой иррациональной и рассудочной жизни человека.

Нам представляется ошибочным бытующее в нашем литературо-

ведения мнение о том, что формой психологического анализа у Достоевского, как и у Л. Толстого, является «диалектика души»⁷. «Диалектика души» в том смысле, который вкладывал в это понятие Чернышевский,— это метод художественного исследования внутренней жизни героев путем синхронного изображения потока психической жизни в ее живом течении.

Как отметил Чернышевский, Толстого занимает более всего «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином»⁸. «Диалектика души» служит средством отражения сложного и противоречивого процесса эволюции личности, ее морального обновления⁹.

Признание непрерывной текучести человека определяет интерес Толстого ко всему многообразию внутренних проявлений героев. Он изображает все «подробности чувств» и движения мысли и прежде всего их возникновение и развитие, взаимосцепленность и переходы, влияние ассоциативных связей, воспоминаний и воображения на психический процесс. Для Толстого, по его свидетельству, «главное — работа внутреннего, душевная, и чтобы была показана не окончательная работа, а процесс работы (Разрядка наша. — О. О.) на самом деле»¹⁰.

Средством обозначения непосредственного потока сознания служит авторский комментарий и внутренний монолог героев в форме прямой речи, которыми изобилуют произведения Толстого. Во внутренних монологах его персонажей представлены все стадии становления мысли героев от ее эмбриональных форм до закрепления в окончательном словесном выражении.

В структуре же внутренних монологов Достоевского запечатлены итоговые звенья психической жизни героев, выявлен их внутренний разлад. В его произведениях сравнительно мало внутренних монологов в форме прямой речи. Явно преобладают внутренние монологи в форме несобственно-прямой речи, которые в обобщенно-систематизированном виде передают итоги размышлений героев. Внутренние монологи в форме прямой речи у Достоевского «логизированы» значительно больше, чем у Толстого. Они не имитируют процесс выработки и становления мысли. Достоевский воспроизводит лишь оформившиеся мысли и соответственно передает внутреннюю речь на той ее стадии, когда она приближается к речи коммуникативной.

Неся в себе расколотовость сознания героев, многие внутренние монологи у Достоевского диалогизированы. Раскольников, посетив процентщицу, чтобы проверить свою моральную готовность к убийству и обдумать детали замысла, размышляет: «Должно быть, верхний ящик, — соображал он. — Ключи она, стало быть, в правом кармане носит... Все на одной связке, в стальном кольце... И там один ключ есть всех больше, второе, с зубчатою бородкой, конечно, не от комода... Стало быть, есть еще какая-нибудь шкатулка али укладка... Вот это любопытно. У укладок все такие ключи... А впрочем, как это подло всё...» (5, 77). Последняя фраза монолога выражает нравственную самоощущения героя, отвергает его замысел.

Достоевский не дает всех моментов созревания мысли Раскольникова. Его «рассудок и воля остаются при нем неотъемлемо, во все время созревания задуманного, единственно по той причине, что задуманное — не преступление» (речь идет об убийстве процентщицы). «Вот чем весь тот процесс, — пишет Достоевский, — посредством которого он прошел до последнего решения» (5, 77).

После внутреннего состояния Мити Карамазова, когда он пробрался тайно к своему отцу, ища у него Грушеньку, Достоевский обозначает сменяющиеся доминирующие ощущения героя, сменявшие друг дру-

га, не прибегая к подробному анализу и детализации: «бессмысленная и чудная досада», «тоска неведения и нерешимости», «прилив той самой внезапной мстительной злобы», «омерзение» и др. Стадии психического движения Мити лишь обозначены, но не раздроблены на мельчайшие составные части, не восстановлены процессы их взаимоперехода.

Поэтому переживания и мысли героев Достоевского, их поступки часто выглядят неожиданными. Эта резкая и порой парадоксальная смена психологических состояний у героев Достоевского часто обозначается словом «вдруг». «Скачок» получается потому, что весь промежуточный процесс становления мыслей и чувств писатель не воспроизводит. Но резкий сдвиг во внутреннем состоянии персонажей у Достоевского всегда закономерен, обусловлен логикой обстоятельств и предшествующего душевного движения. Но от читателя скрыта та внутренняя работа, которая приводит к резкому психологическому изменению. Полное уединение Раскольниково явилось следствием его преступления. Беспросветное одиночество он особенно остро ощутил, находясь среди людей в полицейской конторе. «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались душе его», — подводит Достоевский итог предшествующему развитию героя (5, 109).

Во время допроса Мити Карамазова «Грушенька плакала, и вот вдруг, когда горе уж слишком подступило к душе ее, она вскочила, всплеснула руками и, прокричав громким воплем: «Горе мое, горе!» бросилась вон из комнаты к нему, к своему Мите, и так неожиданно, что ее никто не успел остановить» (9, 574—575). Такой на первый взгляд неожиданный и эксцентрический поступок героини произошел далеко не вдруг, он логически вытекает из предшествующего психологического состояния: любви и сострадания к Мите, предчувствия его виновности в убийстве отца.

Достоевский не верит в искренность человеческого разума, сомневается в его познавательных возможностях. По мнению писателя, человек наиболее подлинно и глубоко раскрывается в кризисные мгновения, в моменты душевных потрясений, когда он не владеет собой, выходя из-под контроля рассудка. «Есть минуты, в которые переживаешь сознанием гораздо более, чем в целые годы», — считает Достоевский. Такие кризисные моменты в жизни героев и являются решающими для их постижения. В фантастических ситуациях, в состояниях эмоционального взрыва и выявляется «внутренняя суть» человека, глубинное ядро его личности.

Кризисные состояния вызывают предельное проявление эмоций. Достоевский достиг феноменального мастерства в воспроизведении душевных экстазов и пароксизмов чувств. Ощущения «полной апатии», «нестерпимой муки», «чудовищной боли», «пароксизма бешенства», «бесконечного счастья» являются характерными состояниями его героев.

Чувства у него даются на той грани накала, когда они готовы перейти в свою противоположность: любовь в ненависть, страдание в наслаждение и т. д. Раздвоенность героев приводит к смещению границ между противоположными чувствами, возможности их одновременно сосуществования. Версиков из «Подростка» сознается: «Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время — и уж, конечно, не по моей воле». Герои Достоевского часто одно чувство принимают за другое. «Я не знаю, ненавидел или любил я его», — говорит Подросток о своем отце (8, 20). Митя Карамазов признается Катерине Ивановне: «За многое мы друг дру-

га ненавидели, Катя, но, клянусь, я тебя и ненавюдя любил...»

Все сказанное свидетельствует, что Достоевский не воспроизводит сам психический процесс и его метод — не «диалектика души», а метод изображения психологических контрастов, амбивалентных сил сознания, предельно сложных и противоречивых внутренних коллизий.

По своим идеям и методу Достоевский наиболее близок к Лермонтову. Интеллектуальная насыщенность, острый интерес к нравственно-философскому сознанию современников составляют решающее качество их произведений. В центре их раздумий стал вопрос о духовном самоопределении личности, свободе и предопределенности человеческой судьбы. Достоевский вслед за Лермонтовым выявил бесчеловечность индивидуалистического своеволия, трагизм и бесперспективность интеллектуальных исканий, не ориентируемых нравственным чувством.

Нравственно-философская проблематика определила жгучий интерес Лермонтова и Достоевского к природе человека, его углубленное психологическое исследование.

Их интересует прежде всего тип индивидуалистического бунтарского сознания героя-романтика, пытающегося преодолеть законы объективной необходимости. Основой трагедии их героев является несогласованность эмоциональных и рассудочных склонностей. Писатели и сосредоточены на раскрытии внутреннего конфликта героев, выявлении возможностей их разума и натуры. Психологический анализ направлен у них на развенчание философии индивидуализма. Идея героев Достоевского, как и идея Печорина, проверяется их натурой, ее влиянием на отношение героя с другими людьми. /

Общность проблематики и типа героя обусловили сходство психологической манеры Лермонтова и Достоевского. Предметом их анализа стала диалектика разорванного сознания, его конфликтных сил. Они воспроизводят колебания, резкую смену психологических состояний героев, а не их последовательное развитие. Правда, в «Герое нашего времени» заметно и стремление к изображению процесса развития и течения внутренней жизни. Но эти зачатки «диалектики души» остаются неразвитыми. Преобладающим методом у него является метод заострения противоречий, изображения психологических результатов.

Итак, художественный психологизм Достоевского развивался на гуманистической основе, под воздействием социально-утопических идей. Любовь и сострадание к обездоленным людям обратили взор писателя к текущей действительности, к исследованию нравственно-психологических последствий укладывающихся буржуазных отношений.

Достоевского волновали прежде всего вопросы единения людей, духовного раскрепощения личности. С этой целью он настойчиво изучал закономерности психологической жизни людей, искал в них основы для подлинного человеческого общения.

Писатель сосредоточил свое внимание на исследовании двух типов сознания — буржуазного и народного. Буржуазный индивидуализм приводит к отчуждению личности, ее духовному распаду. Духовное совершенствование и освобождение личности Достоевский неразрывно связывал с ее приобщением ко всеобщему, к насущным потребностям народной жизни.

Он неизмеримо расширил возможности реалистического психологизма, разработал метод анализа диалектики противоборствующих сил сознания, его кризисных форм.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 53, с. 79.

² Луначарский А. В. О «многоголосности» Достоевского. — В кн.: Ф. М. Достоевский в русской критике. М., ГИХЛ, 1956, с. 408.

³ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., ГИХЛ, 1957, с. 393. Далее тексты художественных произведений Достоевского приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 13. М.—Л., ГИХЛ, 1930, с. 526.

⁵ Достоевский Ф. М. Письма. В 4-х т., т. 1. М.—Л., Гослитиздат, 1928, с. 136—137.

⁶ Из архива Ф. М. Достоевского. Преступление и наказание. Неизданные материалы. М., ГИХЛ, 1931, с. 244.

⁷ См.: Спивак Р. С. К вопросу о становлении метода анализа «диалектики души» в творчестве предшественников Л. Толстого. — В кн.: Творчество Л. Н. Толстого. Пермь, 1963; Евнина Е. М. Западно-европейский реализм на рубеже XIX—XX веков. М., «Наука», 1967, с. 23.

⁸ Чернышевский Н. Г. «Детство и отрочество». Военные рассказы графа Л. Н. Толстого. — В кн.: Л. Н. Толстой в русской критике. ГИХЛ, М., 1952, с. 93.

⁹ См.: Бочаров С. Г. Л. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души». — Литература и новый человек. М., АН СССР, 1963.

¹⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 65. М., ГИХЛ, 1953, с. 197.

В. М. ЯЦЕНКО

РОМЕН РОЛЛАН О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

На протяжении многовековой истории литературно-критической, эстетической мысли вопрос о характере творческого процесса, его сущности как специфической формы деятельности человека находится в центре горячих споров, ожесточенность которых не случайна: с ним связан целый комплекс кардинальных философско-эстетических проблем. Это одна из исходных первоначальных точек, идя от которой художники, критики развивают свою концепцию искусства как особой формы видения и отражения мира, свое представление о своеобразии того или иного художественного метода, об истоках неповторимости, неуязвимости эстетической значимости произведений искусства и т. д. В связи с этим первостепенное значение приобретало всегда осмысление специфики творческих способностей, самого процесса создания художественных ценностей, роли, места, характера рационального и чувственно-эмоционального начал в нем.

На разных этапах развития искусства философская, художественная мысль ставила свои особые акценты. На доминантных особенностях этой акцентировки в вопросе о соотношении рационального и эмоционально-чувственного начал в творческом процессе необходимо вкратце остановиться во имя того, чтобы более рельефно представить характер подхода к этой проблеме, своеобразие позиции Р. Роллана. Тем более, что для его энциклопедической всеохватывающей мысли прошлое искусства не история, а материал, который человечество, устремляясь, шлифуя, перерабатывая, стремится взять с собой в своей устремленности к новым эстетическим системам.

При обобщающем взгляде на осмысление этой проблемы в эстетике XVIII—XIX вв. можно выделить следующие основные тенденции.

Первая тенденция — рационалистическая, обоснованием которой служила картезианская, гегелевская философия с ее антропоцентризмом, стремлением поставить в центр вселенной, над внележащим мирозданием человека с его всепостигающим разумом, долженствующим овладеть и овладевающим абсолютной Истиной, Идеей, Красотой. Эстетика просветителей, гегелевская эстетика акцентировала внимание на генерализующей все силы разума художника-творца, постигающего сложную взаимосвязь явлений, где главное — нити, ведущие от единичного, частного к всеобщему, всечеловеческому. Эстетическую значимость в связи с этим приобретает художественный образ, воплощающий идею всеобщего.

«Задача художественного произведения, — писал Гегель, — состоит в том, чтобы постигнуть предмет в его всеобщности и опустить в его внешних явлениях все то, что с точки зрения выражения содержания представляется чем-то внешним и безразличным. В своих формах и способах выражения художник употребляет далеко не весь материал, найденный им во внешнем мире, а если употребляет его, то не потому, что он имел его как нечто данное. Если он хочет создать подлинную поэзию, он схватывает лишь те черты, которые соответствуют понятию предмета»¹.

Все подчинено строго рационалистическому постижению Абсолюта. Разум просветителей дерзнул представить мир в дефинициях своей еще формальной логики². Ромен Роллан в статье «Происхождение классического стиля в музыке XVIII века» глубоко и верно говорит о сковывающих рационалистических доспехах, о проповеди безличности художника, его ступшевывания за упорядоченным материалом. «Конечно, — пишет он, — мы узнаем личность Баха и Генделя в их могучих творениях. Но мы знаем, с какой строгостью создавались эти творения, следуя весьма точным законам, которые не только не соответствовали законам чувств и допускали их только под тем условием, чтобы они были представлены в симметрическом виде... Тогда казалось, что было бы неартистичным непосредственно выставлять свои личные чувства, что необходимо опустить между собой и публикой вуаль прекрасных безличных форм»³.

Вторая тенденция — чувственно-эмоциональная, где на первый план выдвигается роль эмоций, непосредственность ощущений. Еще Кант в своих «Критиках» («Критика «чистого разума» — 1781, «Критика практического разума» — 1788, «Критика способности суждения» — 1790) стремился примирить рациональное и непосредственно-чувственное начало. Напомнив об обвинении, возводимом логикой на чувственность, — что ее познание отмечено узостью (индивидуальностью, ограниченностью, единичным), Кант отмечает, что и рассудок, имеющий в виду общее, а поэтому склонный к абстракции, навлекает на себя обвинение в сухости. «Чувства не запутывают», — писал Кант, отвергая обвинение в том, что чувственное созерцание якобы запутывает способность представлений. По его мысли, «чувственное созерцание снабжает рассудок богатейшим материалом, в сравнении с которым абстрактные понятия рассудка часто убоги, хотя блестящи»⁴.

Шеллинг акцентирует внимание на преимущественной познавательной, эстетической значимости непосредственного чувственного созерцания. Оно объявлено важнейшим началом в романтическом искусстве. В романтической эстетике создается концепция свободного художника, демиурга вселенной. Концепция искусства у романтиков мятежна во всех своих основах. Это «своеобразное 14-е июля в искусстве», по словам Анри Бонне⁵.

Существенным и интересным представлялась не внешность окружающего мира, а максимально яркое выражение переживания, внутренняя работа преобразования, чувство свободы, причастности к всечеловеческому, вселенская точка зрения. Романтизм отказывается от концепции идеальной красоты. Это значит, что он открыл шире двери для реальности, ибо отказался от рассудочных, строго логических построений. «Особенно ценя непосредственность и вдохновенность творчества, романтики обычно считали деятельность художника неким божественным озарением, экзистенциальным порывом, откровением высших истин», — пишет В. В. Ванслов⁶. Произведение искусства в осмыслении романтиков является своеобразной эманацией свободного духа художника, который открывает всечеловеческий смысл бытия. Роман-

тик не только преимущественно интересовался внутренним миром своего «я» и думал, что целый мир совершает свое шествие в нем лично, но и полагал, что он находит в себе самом меру всех вещей. Поэт-романтик, верно пишет Теодор Визева, «превращает себя в центр вселенной, сводя и подчиняя все вещи собственной фантазии»⁷.

Эти тенденции, варьируясь, видоизменяясь, выступая в различном сочетании, соотношении, определяют многие существенные стороны многочисленных литературных течений и направлений конца XIX в. Наиболее четкая, диаметрально противоположность обозначилась в натурализме, с одной стороны, и символизме, импрессионизме, с другой.

Позитивистская философия, расцвет экспериментальных методов, открытия в области медицины, биологии («Физиология страстей» Шарля Летурно, «Введение в экспериментальную медицину» Клода Бернара, труд Чарльза Дарвина «Происхождение видов») изменили представление о месте человека в мире. Объединяющее для различных отраслей «новой» науки — «стремление поставить человека в определенный ряд в ансамбле природы и разрушить иллюзию, что человек в центре всего»⁸. «Прежде всего следует подчеркнуть безличный характер экспериментального метода... Натурализм — это творчество любого писателя, который волей-неволей применяет научные принципы, изучает мир при помощи наблюдения и анализа, отвергая абсолют, явленный в откровении идеал и все иррациональное»⁹, — писал Золя в статье «Экспериментальный роман». Исповедуя абсолютный рационализм, увлеченные духом теорий и систематизации натуралисты акт художественного творчества подчинили рационалистическим поискам порядка сущностей, которые выражают факты. Они уподобляются ученому-экспериментатору, который ставит опыт, наблюдая за поведением определенных героев в определенных обстоятельствах. Они оказывались в плену либо ползучего эмпиризма, фотографии (как у Дюранти) или метафизических логических конструкций (как у Тэна). Очень верные наблюдения в этом плане содержатся в высказываниях Ромена Роллана об Ипполите Тэне, которого он называет властителем университетской философии и истории целой эпохи. «Тэн начал, — пишет Роллан, — с выводов-лейтмотивов, как музыкант, который заявляет сначала о своих темах, затем он занимается кропотливой проверкой фактов, документов. Потом он тщательно исключает (назовем этот способ в лучшем случае интеллектуальной страстью) все то, что не согласуется с его положением, с той же заботой он собирает все, что обосновывает их; он строит, конструируя импозантную гряду, гору документов, демонстрируя все возможности своего неотражимого искусства»¹⁰. В письме к Софье Бертолини от 15 июля 1903 года Роллан с еще большей определенностью говорит о произвольности логических конструкций Тэна, исключающего многообразие жизненных явлений. Сознательное умалчивание одних фактов, пристрастное урезывание других приводит Тэна к неверному отображению реальной действительности (речь идет о французской революции 1789—1793 гг.)¹¹. Роллан верно отмечает иссушающий искусством дух систематизации, блестящий, инвентарно точный, но бескрылый. Центральная идея — взгляд на человека как на социально-биологическое существо (акцентируется преимущественно 2-я составная часть его), а на общество как на естественно-природный организм, обеспечивалась самим методом осмысления — распределением по рубрикам.

Крайности натуралистов, догматизм их мышления явились предметом яростных нападок импрессионистов, символистов, столь же впадающих в другую крайность и односторонность — полный антирацио-

нализм. Жан Мореас, взявший в начале своего творческого пути роль теоретика символизма, в программной статье «Символизм» (1886 г.) писал о том, что искусство своим объектом изображения должно иметь не внешний мир, а то, что лежит за пределами познания — трансцендентальное, сверхчувственное, тайну. «В этом искусстве, — пишет он, — картины природы; человеческие действия, все конкретные явления изображаются не ради их самих», сквозь эту несущественную видимость, внешность явлений «нужно представить их скрытую связь с первичной Идеей»¹² (у Мореаса она синонимична понятию «тайна»). Чтобы добиться воссоздания «сверхчувственного», поэт должен был стать «медиумом», стихийно, бессознательно слиться с потусторонним, являя собой его живой голос; разум, воля в творческом процессе воспринимаются ими как нечто несущественное, даже мешающее творческому акту (его даже стремятся ослабить наркотиками, бессонницей).

Пусть с другими акцентами, но та же теория стихийности творческого процесса — у импрессионистов, стремящихся зафиксировать мимолетные миги впечатлений, непрерывающийся, вечно меняющийся поток их.

И импрессионисты, и символисты позже получили философскую базу для своих устремлений в работах Анри Бергсона, по сути возглавившего поход против разума, науки в эпоху кризиса буржуазной цивилизации¹³. Как и его предшественник Новалис, Бергсон обвиняет разум в абстракции, в том, что знание, даваемое им, удаляется от источников жизни, которые, по Бергсону, единственно неповторимы. Обобщая, синтезируя, абстрагируя, разум якобы лишает явления жизненной полнокровности. Стремясь примирить идеализм и материализм, Бергсон выдвигает понятие творческой интуиции. «Интуицией, — пишет он, — называется род интеллектуальной симпатии, путем которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого. Анализ же, напротив, является операцией, сводящей предмет к явлениям уже известным, т. е. общим этому предмету и другим»¹⁴. По его мысли, художник помещается внутри объекта посредством своего рода симпатии и «интуитивным усилием преодолевает то препятствие, которое становится пространством между ним, художником и моделью. Правда, эта эстетическая интуиция, как, впрочем, и внешнее восприятие, постигает только индивидуальное». И хотя он заявляет, что человек всегда пользуется рациональным, интеллектуальным мышлением, большую значимость он придает бессознательному, интуитивному началу: «Даже в том виде, как она существует, беглая и неполная, интуиция в каждой системе все же стоит больше, чем сама система, и только она переживает систему»¹⁵.

Ромену Роллану присущ постоянный, непрерывающийся интерес ко всем этим проблемам, особенно в 90-е годы, переходные, бурлящие спорами, поисками, когда обнаружился кризис метафизического материализма, когда новые открытия в области физики, химии перевернули многие устоявшиеся представления. Роллан в письме к Гастону Совебуа от 27 января 1913 года пишет, что «головокружительные открытия физики и современной химии, поколебав идеи, которыми жил человек, изменили ось мира...», что они «будут иметь в истории человечества резонанс бесконечно более глубокий, чем грызня политических партий и наций» (С₁₇, 116). По Роллану, «великий закон Относительности, открытие нового континента — Подсознания... ослепительно расширили перспективы мысли» (С₁₇, 282). «Интуиция, — пишет он, — восстановила свои права в искусстве; голос философа, в котором новый век узнал себя, — Бергсона — провозгласил ее царицей

мысли» (С₇, 347). Но, как всегда, у Роллана общие восторженно-патетические высказывания не исключают и остро-критического осмысления явления. Чуждый однолинейности, рассматривая явления на разных уровнях, в различной взаимосвязи, он стремится к диалектически сложному, разностороннему постижению истины. Универсальная образованность, энциклопедизм мышления, беспрецедентная исповедальная искренность там, где он говорит о своих исканиях, тонкое художническое чутье, когда он пишет о творцах искусства, придают мыслям Роллана особую значимость и историческую перспективу.

В стремлении осветить некоторые аспекты творческого процесса в эстетике Роллана мы будем опираться на непосредственные высказывания, содержащиеся в письмах, дневниках писателя, на его художественно-исторические очерки — портреты великих творцов искусства («Жизнь Бетховена», «Жизнь Толстого», «Жизнь Микеланджело», «Музыканты прошлых дней», «Музыканты современности» и др.), на роман «Жан-Кристоф» — энциклопедию эстетических взглядов Роллана 900-х годов.

Роллан рисует богатейшую историческую галерею художников, каждый из которых выписан с блестящим проникновением в своеобразие их личности, творчества. Научная объективность, достоверность созданных им портретов — неоспорима¹⁶. Но они представляют огромный интерес (при всей объективности даже самого способа повествования) как выражение субъективного роллановского угла зрения. Роллан писал Пьеру Абрааму: «Нам хорошо известно, что любой портрет отражает не только объект, но (гораздо больше) субъект художника, который его создает» (С₁₇, 292). Роллановские портреты, взятые в совокупности, при всем своеобразии каждого из них приобретают неуловимое на первый взгляд сходство, сходство, обусловленное в первую очередь самим ракурсом изображения, постановкой настойчиво повторяемого круга проблем, подчинившим себе незаметно для воспринимающего сознания весь широко привлекаемый Ролланом документальный материал. Ключ к роллановским портретам содержится, на наш взгляд, в той оценке, какую дает Роллан высказываниям Толстого о других художниках. Суждения Толстого равно как справедливые, так и несправедливые (в частности о Шекспире, Ибсене), по Роллану, представляют огромную ценность не столько как материал, помогающий лучше уяснить анализируемые Толстым художественные миры, а прежде всего как ключ к пониманию его собственного, толстовского творчества. Даже выписки, цитация мыслей других, по Роллану, — ярчайшее обнажение направленности субъективных интересов. В этом плане определенную характеристичность приобретают размышления Роллана над рукописями Леонардо да Винчи, Бетховена, где вперемешку — цитаты и собственные высказывания, никак не связанные, просто соседствующие. Роллан спрашивает: «Можно ли так просто отделить одно от другого?» — и ход его мыслей подчинен показу их общей основы: «Эти цитаты в совокупности, подобранные и объединенные Леонардо, образуют нечто настолько единое, настолько отмеченное печатью леонардовского мышления, что все в целом принадлежит Леонардо»¹⁷. Пусть с меньшей категорической определенностью, эта особенность прoustупает и у Роллана: он настойчиво варьирует от портрета к портрету определенный круг суждений, как бы апробируя их истинность мыслями, высказываниями великих художников, описанием различных аспектов их жизни и творчества.

Один из центральных роллановских мотивов — специфические, субстанционально значимые особенности личности художника и органически связанный с ним вопрос о характере творческого акта, его

истоках, сущности, цели. Верное осмысление творческого процесса очень важно, по Роллану, для меры целостного осмысления значимости деятельности художника. Так, анализируя характер исследований о Бетховене, Роллан говорит об односторонности подхода критиков. Одни романтически и сентиментально описывают его жизнь, другие — выдвигают на первый план идею, философскую или литературную тенденцию, и каждая из этих точек зрения при всей своей полезности не позволяет «охватить гениальную личность в целом»: «большинству из тех, кто пытается разъяснить сущность Бетховена, не хватает непосредственного восприятия творческого процесса» (12, 267). Свое новаторство как критика-эссеиста Роллан усматривал прежде всего в том, что он стремится проникнуть в святая святых искусства, в самую лабораторию художника, психологию творчества, в самый процесс творческой деятельности. Он пытается заглянуть и в сферу подсознания, уяснить сложную взаимосвязь со всем механизмом интеллектуальной деятельности. В письме к Горькому он так определял одну из целей при создании новых частей своей бетховенианы: «Новая книга бетховенских этюдов, в которой я стараюсь привлечь эскизные тетрадки, проникнуть в творческий гений Бетховена и загадки музыкального подсознания»¹⁸.

Анализ многочисленных портретов великих художников со стороны методологической позволяет увидеть синтетизм роллановского подхода, стремящегося осветить в творческом акте различные грани функциональных явлений искусства — гносеологические и аксиологические аспекты его. Пристальное внимание Роллана к общественной, социальной атмосфере, окружающей художника, питающей его, к биографии, событиям в личной жизни; проникновение в психологические глубины характера художника под пером Роллана вырастает в своеобразное предварение к тому, что, сублимируя все грани жизни художника, находит свое выражение в творческом акте, в процессе превращения обыденной действительности в эстетическую реальность. Роллан утверждает неразрывность простого человеческого бытия художника и его жизни в искусстве. Романтической традиции, идущей еще от Новалиса, Гофмана, традиции показа враждебности этих миров, Роллан противопоставляет мысль об их органической связи — это две неразчленимые стороны, питающие друг друга. В письме к Теодору Визе, автору двухтомника о Моцарте, Роллан как недостаток (преимущественно в предисловии) отмечает наличие этой тенденции: «Простите меня, но мне кажется, что напрасно вы не дорожите (к счастью только теоретически) обыкновенными чертами гения и противопоставляете повседневную жизнь жизни в искусстве. А между тем жизнь в искусстве является лишь высшим расцветом обычной человеческой жизни» (С₁₇, 102). Роллан не представляет «двоемирия» художника в этом плане. «Нужно быть просто человеком. Вот и все»¹⁹.

Но живя, как все, художник не просто человек, как все. Роллан в своих портретах великих людей, в «Жане-Кристофе» всегда акцентирует внимание на исключительной необычности творческих способностей. Роллан сохранил в своем взгляде на художника представление, свойственное еще романтизму, об исключительности природного дара, о всеохватывающей его власти. В борьбе за подлинное искусство Роллану с самого начала важно подчеркнуть, что истинный художник ни в чем не похож на ремесленника, который творит, как ходят в контору, заученно, выверенно. Ненависть к профанирующим искусству определяет пафос многих роллановских страниц. В предисловии к письму Толстого (1902 г.) он пишет: «Мир не нуждается в тех десяти тысячах (так называемых художественных) произведений искусства,

которые из года в год появляются на парижских выставках... Ему нужны 3—4 гения в столетия и такой народ, в котором живы разум, добро и понимание прекрасного...» (14, 92). В эстетике Роллана понятие «творческий гений» занимает важное место. Оно включает в себя своеобразные, существенные грани роллановской концепции личности художника. Гений — высший титул, которым удостаивает Роллан очень немногих художников. Он существенно разнится от большого таланта, хотя и вбирает его. Роллан пишет: «Я готов считать, что французы не способны чувствовать гения, разве что он совмещается с очень большим талантом, благодаря которому они его принимают, причем в этом случае француз любит не гениальность, а очень большой талант»²⁰. Оставим в стороне спорные суждения о национальных границах воспринимающего сознания, акцентируем внимание лишь на размышлениях Роллана о том, что гений в отличие даже от большого таланта включает в себя не только установившееся, воспринимаемое, как нечто привычное, укладываемое в обычные представления. В гении всегда есть нечто невиданное, уникальное по своей сути, и есть в нем то, по Роллану, что не поддается четкому логическому восприятию, что можно лишь почувствовать. Так, Роллан рад, что Р. Штраус берет под свою защиту Берлиоза, своеобразно доказывая его гениальность. Своеобразие этой аргументации и восхитило Роллана: «Он гениален,— говорит Штраус.— Он даже слишком гениален. Он делает ошибки. Неважно! Это вроде Беклина: можно обнаружить плохо нарисованную руку, неправильное движение. Это ничего не значит. Он просто гениален. Вот и все»²¹.

Роллан верен высокому романтическому взгляду на художника как на человека, который своим фактом существования внутри общества чистогана и наживы воплощает собой как контраст этому обществу высший взлет человеческих возможностей в деянии — творчестве героическом, вдохновенном.

Понятие «творческий гений» у Роллана включает в себя то, что в «Жизни Микеланджело» он называет «демоном», «одержимостью гением». Это понятие занимает много места в рассуждениях Роллана. Оно существенно важно для него. В особом специфическом словоупотреблении он мог встретить его у Эмпедокла, которым увлекался и о котором писал (очерк «Эмпедокл Агригентский», 1891), у Гете, к которому всю жизнь было приковано внимание Роллана и который все больше и больше занимал места в его Пантеоне.

В гетевском понимании «демонический» близко к «продуктивности высшего порядка», неподвластной никакому приказу, свободной, как дар судьбы. Роллан вторит ему, рисуя демоническое начало в творческом процессе Микеланджело: «Воля тут ни при чем и почти ни при чем ум и сердце» (2, 83). Здесь, по мысли Роллана, бушует энергия, с одной стороны, благотворная для человека, ибо он — гений, совершая прорыв в неведомое, сталкивается с обстоятельствами, превышающими обычные масштабы: он нуждается в объективной силе, которая несет его и становится при этом деятельной стихией, как бы не зависящей от самой личности. Но, с другой стороны, это сила, опасная для него, переходящая в свою противоположность, слишком свободная для человеческих целей. Человек должен овладеть ею, иначе она подавит его. Что-то неразумное, бесцельное подстерегает гения на вершине этого творческого взлета. «Дуализм души ее демона постоянно встречается в искусстве Бетховена», — пишет Роллан (16, 242). В «Музыкантах прошлых дней» в соответствии с этим он дает свое определение «гения»: «Я называю «гением» великое вдохновение, независимое от нашей воли... Это сила, чуждая духу, которым она владеет;

это бог, обитающий в нас и, однако, не тождественный с нами» (16, 242).

Такое осмысление изначальной сути творческой силы гения побуждает Роллана проводить разницу между «гением» и «великим человеком». В отношении Берлиоза он пишет: «Вот удивительный пример несоответствия, могущего существовать между «гением» и «великим человеком», ибо слова эти не равнозначны: тот, кто говорит «великий человек», подразумевает «величие души», возвышенный характер, могучую волю, в особенности же нравственную цельность. И я понимаю, что Берлиозу можно отказывать в этих качествах. Но отрицать его музыкальный гений, придирается к мелочам перед лицом этой изумительной силы... прискорбно и смехотворно» (16, 275).

Роллан говорит о том, что гений и великий человек подчас могут быть «двойниками»: присущая великому человеку моральная и интеллектуальная высота личности «может очень хорошо сливаться с творческими способностями», но может этого и не быть: «Гений — род творческой силы, могущества природы, которая воплощается в существах иногда в высшей степени нравственных, иногда посредственных и творит так же хорошо Рубенсов, как и Рембрандтов» (С₁₀, 157). Творческая сила природы, по мысли Роллана, не очень разборчива, избирая своим орудием созидания природы, выламывающиеся из обычного, имеющего многовековую историю романтического представления о чистом, возвышенном облике художника-творца, который должен быть на нравственной высоте своего призвания, т. е. «возвышаться над пошлым и мелким, являть собой образец чистого и бескорыстного служения истине и красоте. Размышления Роллана по этому поводу ярко передают его письма к Мальвиде Мейзенбург, убеждающие ее (и себя также) в необходимости трезвого взгляда, лишённого ложного идеализма. (Спор между ними идет о художниках Возрождения. Роллан в юные годы создал романтически светлый, исполненный чистой гармонии облик их, и тем неожиданнее для него было познание реальной противоречивой сложности их натур во время своего пребывания в Италии).

Любопытны его размышления над перепиской Вагнера и Листа: «Я бесконечно восхищен христианской чистотой Листа в переписке Листа и Вагнера. Но когда я слышу, что якобы эта корреспонденция передает превосходство Листа над Вагнером, я думаю, что те, кто говорит так, более восприимчивы к собственной добродетели, чем к Силе, которая управляет миром. Я не порицаю их: может быть, они правы. Но нужно понять вселенную, в которой мораль может не быть высшим законом» (С₁₀, 136). Свою аргументацию он стремится усилить апелляцией к биологическим законам жизни, к той постоянной борьбе, которая происходит в ней во имя продолжения рода. Чтобы понять суть этих законов, он советует прочитать «*Souvenir entomologiques de J-H Fabre*»: «Это восхитительное произведение, наиболее значительное, я думаю, в этом жанре со времен Дарвина» (С₁₀, 137).

Такое осмысление характера, значимости творческой силы гения влечет за собой необходимость особого, эзотерического критерия нравственности по отношению к ним — гения нельзя измерять обычными мерками: «Мораль гения это совсем не то же, что мораль общая» (С₁₀, 136).

Роллан чужд пуританства и во взгляде на психофизиологическую основу этого создающего творческого огня художника. В «Предисловии» к первому французскому изданию сборника новелл Стефана Цвейга «Амок» Роллан сочувственно говорит о Цвейге, прославляющем в своем программном произведении «Борьба с демоном» «гениев,

по которым прошелся лемех безумия». Цвейг, пишет Роллан, «доказывает лживость теории, пытающейся свести такие драмы к патологическим казусам. Термин «патологический» имеет смысл лишь в применении к натурам бесплодным»... Повсюду, где отступление от нормы служит фактором силы, источником созидания, следует говорить не об «анормальном», а о «сверхнормальном» (14, 515). Для Роллана так же, как и для Вагнера, Томаса Манна, не важно, какую оболочку, форму принимает творческая сила, лишь бы она была выражением созидания, проявлением творческих сил природы.

Великий художник, по Роллану, не может, даже если хочет, отчуждаться от того, что составляет смысл его жизни,— творчества. Творить для него так же естественно, как дышать, это условие его существования. Толстой, пишет Роллан, мог из религиозных соображений отказаться печатать свои произведения в последние годы, но он не мог не писать. Творческая сила, заложенная в натуре подлинного художника, не может быть уничтожена ни самим художником, ни враждебными ему обстоятельствами. Это изначальная, непоборимая, уничтожающая все преграды сила. Акт творчества не от забавы, не от профессионального долга, не от личного выбора (хотя они и могут наличествовать) — изначально он от природы, от властной внутренней потребности. Не случайно он цитирует Толстого, размышляющего над личной несвободой подлинного художника, того, «кто и рад бы не мыслить и не выражать того, что заложено ему в душу, но не может не делать того, к чему влекут его две непреодолимые силы: внутренняя потребность и требование людей» (2, 295). Поэтому одна из пафосных стержневых линий жизни великих людей — физическое ощущение избрания власти этой потребности, возникающей, по Роллану, «в светотени подсознания», превращающей жизнь художника в великолепную, напряженно-насыщенную, драматическую картину горения творческого духа, когда художник свою жизнь и жизнь окружающих, как в пасть ненасытного вулкана, бросает в горнило собственного творчества, когда он «отдыхает» от одного произведения в другом, когда независимо от выпавших на его долю бед, горестей ощущается в его созданиях радость бытия от избытка творческих сил. Именно избыток последних и рождает эту радость бытия, которая шире, объемнее обычных радостей, она эстетически значима, ибо определяет всю атмосферу произведений художника. Именно в этом суть полемики Роллана с Шиндлером, разбирающим последние вариации Бетховена и увидевшим в них «розовое настроение»: «Шиндлер не умеет отличить обычную радость от непосредственной радости бытия, которая изливается в избытке творческих сил» (12, 142).

Гений уподобляется Ролланом могучему источнику жизни, плодотворному, вечнотворящему, в котором нетрудно узнать вечный «жизненный порыв» многих философов. «Воображать, будто Бетховен творил, чтобы удовлетворить требованиям «чистой музыки» или чтобы выразить в звуках некие абстрактные идеи, чтобы излить свои горести — не что иное, как наивная ограниченность. Те, кто так говорит, совершенно не понимают могучей жизни, которая отчасти сознательно, отчасти бессознательно творит, получая удовлетворение от созидания, подобно дереву, приносящему плоды; без этого дерево погибло бы» (12, 267).

Для Роллана эстетически значимы накал, напряженность этой творческой силы, в эмоциональной атмосфере которой трансформируются все художественные компоненты произведения, получая особый смысл, иную наполненность. По Роллану, в произведении искусства «нужно услышать порыв сердца, увидеть вздувшиеся мускулы, твер-

дую руку, большой палец, натягивающий тетиву, линию прицела и полет стрелы, то, что Энгельсман называет «Schwungkraft» и «Schwungrichtung» (силой и направленностью порыва), «Spannungsenergien» (рвущейся наружу энергией), а также скрытыми «Entwicklungsfaktoren» (факторами развития) — все эти грядущие жизни, таящиеся в зародышах. Одна и та же фраза может быть холодной, пустой, ничтожной, если она выходит из-под пера посредственности, и обжигать, как лава, когда ее извергает вулкан. Именем господи заклинаю вас: принимаясь за изучение гениального произведения, не гасите его пламени. Ибо именно оно составляет сущность гения» (12, 44—45).

Напряженность этого порыва, стихийность его проявления при всех возможных издержках для Роллана более важны, чем чувство меры, гармонии, ибо непосредственность восприятия и художественного отображения, по его мысли, более жизненны, более приближают искусство к реальной действительности. Непосредственно-чувственное восприятие в соответствии с эстетикой романтизма представляется ему более богатым, чем прокрустово ложе «интеллектуального механизма». В «Причинах упадка живописи в Италии 16 века» Роллан усматривает порок художников, вступивших на неправильный путь, в том, что «они не стараются достичь того состояния, когда образы возникают свободно, сами собой, а напротив, берут эти образы под тщательный контроль. Они спрашивают себя, сообразуются ли приданные фигурам движения и соответствует ли их выражение законам разума» (14, 55).

В письме к Софье Бертолини от 31 мая 1907 года, сопоставляя аристотелически утонченного «с гениальным чувством меры» Дебюсси и Штрауса, Роллан пишет о последнем: «Это варвар шекспировского толка; его музыка — это водопад, в котором несутся вперемежку золото, песок, камни и нечистоты, у него почти нет вкуса, но есть сила страсти, которая доходит до неистовства... И несмотря ни на что, я его предпочитаю всем, так как он наиболее живой» (С₁₀, 303).

Одной из линий в «Жане-Кристофе» в портретной галерее великих людей становится изображение неожиданности проявления этой силы по отношению к самому художнику, то, что Ролланом именуется «озарением». В очерке «Жан-Жак Руссо» Роллан даже склонен к некоторому мистицизму, к романтической игре антитезыми — обыденная жизнь «мелкого буржуа», «праздношатающегося фантазера, мечтающего лишь о спокойном, праздном существовании заурядного человека, и вдруг... «Ничто,— пишет Роллан,— словно не предвещает его судьбы, как вдруг, в 1749 году его озаряет свет... вдруг совершенно неожиданно гений сверкнул, точно молния, сбил его с ног, как апостола Павла, озарил и вложил ему в руку раскаленный меч — его перо» (14, 609). Но чаще у Роллана — объективно-спокойное изображение прихотливо-капризной жизни этой стихийной силы. Это не нечто неизменное, равновеликое, раз навсегда данное. «Поистине, это опасный и переходящий дар,— пишет он в очерке «Жан-Жак Руссо» (т. 14, 610). Кристофу, озаренному ею, вначале кажется, что она идентична ему самому, что она будет спонтанно бить ключом всю его жизнь, но наступают минуты, когда вдруг все потухло и ему приходится томиться продолжительным безмолвием души, «он не без страха думал о непонятной силе, которая приходила к нему, покидала его, возвращалась, исчезала» (4, 18). По Роллану, этот порыв вдохновения являет собой высший взлет всех творческих сил, предельное напряжение их, и в этой предельности оно сверхчеловечно, в том смысле, что превосходит постоянные возможности творца. Находясь в состоянии вдохновения, на высшей точке взлета своих творческих способностей, художник не может пребывать там всегда: «Такая длительность усилия, такая затра-

та усилия выходит за пределы человеческих сил. Воля заступает место вдохновения, но она не равна ему и отступает перед тяжестью задач» (16, 315).

С преходящим характером проявления вдохновения Роллан связывает художественную неравнозначность, незавершенность многих кусков произведения искусства, даже саму возможность создания совершенных творений. Называя «Тристана» Вагнера «памятником несовершенной мощи», Роллан говорит, что это произведение несовершенно. «Для создания подобных произведений требуется усилие настолько чрезмерное, что его невозможно поддерживать на одной высоте, а тут его приходилось поддерживать долгие годы». Поэтому ощущаются перебои, разнородность, являющиеся признаком «человеческой немощи», что не мешает этим творениям составлять славу человеческого духа (16, 315).

Осмысление характера творческого процесса, в котором, как мы стремились показать выше, значительное место занимает в соответствии с традициями эстетики романтизма стихийное, импульсивное начало, непосредственно-чувственное восприятие действительности неизменно связывается Ролланом с познавательными функциями искусства. Художник-гений всегда воплощает собой прорыв в неведомое ранее, неизвестное. Он какою-то частью своего существа врывается туда, где художественное познание ведет поиск, где прежние знания, представления могут помочь ему, облегчить путь поисков, но не заменить их. Прорыв в неизвестное раньше неизменно включает пробелы в точном знании, то, что добывается интуицией или, как именует еще Роллан, «сердцем». Цитируя фразу Бетховена из письма Вильгельму Герхарду — «не так уж легко достигнуть границ моего царства», Роллан пишет: «Да, не так уж легко. Но «царство» именно там. Сердце никогда не дожидалось разрешения разума, чтобы проникнуть туда. Пусть же оно наберется смелости и увлечет разум, и пусть они вдвоем, проверяя и поддерживая друг друга, отправятся в разведку» (12, 290). «Царство» гения — создание произведения, которое сродни рождению нового организма в природе, еще не виданному, не освоенному знанием, ибо знание всегда включает старое, общеизвестное, а новое — смелый прорыв в то, что позже разум «сделает знанием. Роллан рассматривает интуицию как великолепное средство для такого прорыва. «Венец искусства — интуиция», — пишет он Мальвиде Мейзенбург (С₁, 164). Ему могло импонировать бергсонианское восхваление интуиции как великолепного инструмента постижения неповторимой сущности явлений. В 90-е годы он склонен даже к преимущественному акцентированию роли интуиции в творческом процессе. То, что она осмысливалась в эти годы как всемогущее средство познания, как позже объяснял Роллан, «от крайностей молодости», которая не хочет мириться с мыслью, что у нее недостаточно жизненного опыта, «что ее знания не всеобъемлющи, она заменяет их внутренним видением, интуицией и т. д.»²². В ряду субстанциональных свойств художника для него первостепенное значение приобретает интуитивная способность быть Протеем, «способность принимать тысячу форм и трансформироваться в них».

Протеизм — проявление непосредственно чувственного, интуитивного начала в творческом процессе, осмысливается Ролланом в различных аспектах — и в плане общезстетическом как непрменная предпосылка для образного отражения действительности, как вопрос об истоках самодвижения, полисемантизма произведения искусства, и в плане более узком, как вопрос о характере и мере объективизации личности художника в созданных им персонажах. Рассмотрим обе грани.

Для освещения их необходимо обращение к некоторым аспектам философской мысли Романа Роллана.

В противовес декартовскому «мыслью — следовательно, существую» Роллан утверждает в «Credo quia vegeto»: «Чувствую, следовательно, оно существует» (С₄, 358). В этом определении для Роллана равновелики, неотделимы друг от друга обе части его, и ему важно подчеркнуть включенность субъективных ощущений в восприятие объективно реальных явлений. Именно в этом Роллан видит при всей своей увлеченности Спинозизмом существенное отличие собственных устремлений. Философская система Спинозы с ее подчеркнутым рационализмом, культом достоверно-математического и теоретизирующего мышления не может полностью удовлетворить Роллана. В письме к Сюаресу он пишет: «Я мечтаю о чем-то вроде Спинозизма Ощущений, а отнюдь не Идеи, или по крайней мере о том и другом» (С₄, 77). Этот сенсуалистский элемент, ведущий к утверждению значимости непосредственного, конкретно-чувственного восприятия, чувственной интуиции, входит существенным компонентом в роллановскую концепцию художественной гносеологии. Для Роллана существенно важно, что местоположение субъекта не вне, над внележащей объективной реальностью, а включено в поток ее в самом процессе познания, представляет собой постоянно изменяющееся формообразование ее.

Художественное сознание гения и есть не что иное, как форма для овладевшего им материала, форма, посредством которой и происходит рождение «новой природы», отнюдь не являющейся копией — удвоением действительности, а включающей самосознание, переживание мира, активное отношение к нему, Творческий процесс гения, его произведение, по Роллану, представляет собой *Gestaltung*, *Unterstaltung*, *Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung* — развитие формы, которая сама себя создает — «это вечное собеседование бессмертного разума с самим собой» (12, 287). Он солидаризируется с Гете, писавшим: «Ни один человек не желает понять, что высшим и единственным в своем роде актом как в природе, так и в искусстве является образование формы, а в самой форме специфики (создание особой формы), чтобы каждая становилась, была и оставалась единственной в своем роде и значительной» (12, 287). Роллана и занимает более всего внутренний процесс образования «формы» и специфики ее. Какова улавливаемая нами нить размышлений Роллана? Роллан очень часто использует образ чана, громадного тигля, которому уподобляется внутренний мир художника. В воспринимающем «я» творца, как в тигле, кипят, переплавляются, уничтожаются, кристаллизуются массы, тысячи явлений. Гениальный художник, по Роллану, «губка, сосущая океан действительности», и мера значимости его определяется этой океанической широтой восприятия. Но гений не подобен механическому насосу, он вбирает, впитывает, переплавляет избирательно, синтезируя эти явления, придавая им особое органическое единство, становясь в творении специфической совершенной формой для жизненного материала, его новым «состоянием», включающим в себя активное отношение к нему. И в создании неповторимости этого единства, «второй природы» Роллан львиную долю отдает интуитивному началу, роду инстинкта, тому, что составляет «тайну гения». Так, восхищаясь Бетховеном, поражающим богатством мировосприятия, Роллан пишет: «Но как же эти столь противоположные взгляды, вкусы и мысли разных людей, обитавших в душе Бетховена, могли быть приведены к единому синтезу? Это тайна гения. Есть все основания думать, что настоящая необходимость — у крупного художника больше чем на 3/4 инстинктивная — участвовала в этом скорее, нежели рассудок и воля,

нежели ум, который, вероятно, не всегда осознавал задачу, возложенную на него природой» (12, 29).

Следует обратить внимание на то, что интуиция, инстинкт связываются у Роллана с понятием необходимости, выражающим внутреннюю, не всегда, как полагает Роллан, полностью осознаваемую разумом творца, связь явлений. Тайна гения как раз и состоит в верном интуитивном угадывании этих связей.

В этом — принципиальное отличие роллановской точки зрения от импрессионистической, символистской концепции творца искусства, о которой говорилось уже выше. Рембо писал, что, если подходящее к поэту из трансцендуса «бесформенно, он представляет его бесформенным... и тогда поэт — форма хаоса, где все неясно»²³, — утверждение, ставшее краеугольным камнем декадентских течений XX в. Роллан ведет бой с подобными взглядами, и на территории бессознательного, признавая наличие его, он не отдает его стихии субъективистского произвола, иррациональному. Критерий объективной, значимости непременно сохраняется им. Чувственная интуиция, художнический инстинкт, бессознательное в творческом процессе у Роллана оказываются сродни тому, что можно назвать чувством разума на его пути к истине, к воплощению реальных связей между явлениями мира. «Каким образом, — спрашивает он, — можно различить откровение и обман?.. Первое условие — чтобы вдохновение не противоречило разуму. Так же, как старик не есть противоположность ребенку, но являет собой завершение его развития, так и то, что мы называем откровением, есть завершение разума. Путь интуиции проходит через разум. Если откровение противоречит разуму, выкиньте его за борт» (20, 35).

Глубокая и верная мысль Роллана об искусстве как «форме», которая сама себя создает» (мысль, которую он нашел у Гете и постоянно ссылаясь на него), многоаспектна, имеет много выходов в философско-эстетическую проблематику. Способность к «самосозданию» предстает как специфическое свойство произведения искусства, которое, благодаря чувственно-образной природе своей, уподобляется как единственное из всех созданий человеческой деятельности организации самой природы, где единство частей становится источником саморазвития. У гения дар — сродни самой природе, в которой по каким-то высшим законам в постоянном движении, изменяемом равновесии взаимотносятся части ее системы. «...Чем больше углубляешься в творческий процесс Бетховена, — пишет Роллан, — тем больше поражает непостижимое, концептуальное единство этой огромной композиции... Оно ощущается всюду, даже в самых фрагментарных, я бы сказал, молекулярных кусках. Поистине, это нечто большее, чем сила воли, прирожденная сила — это сила самой Природы. Воля Бетховена идет не от разума — ее ощущаешь в произведении не столько как следствие ума рассуждающего, которому подчинены все части композиции, сколько как стихийную силу (Urkraft); она движется и развивается согласно собственным законам. Сущность работы гения заключается в том, чтобы открыть эти законы» (т. 12, 43 и др.). Эту взаимосотнесенность частей, явлений гений схватывает непосредственно-чувственным восприятием, и мысль, разум не предполагают всех возможностей, таящихся в них. Так, осознавая это, Роллан при изображении творческого процесса Кристофа говорит о своеобразном, подчас и не воспринимаемом самим творцом конфликте между его чувственной интуицией и сознанием, мыслью. «Как бы сильно ни захватывала его музыкальная идея, — пишет Роллан о Кристофе, — он часто не мог сказать, что она означает. Она изливалась из глубин души, тех глубин, что лежат далеко за пределами сознания, и в этой девственной силе, которую

нельзя было мерить общими мерками, сознание не могло различить ни одной из волновавших его мыслей, ни одного из человеческих чувств, которое оно определяет и различит по рубрикам: радости, страдания — все нераздельно сливалось в единую страсть, которую нельзя было понять разумом, потому что она была выше разума. Но даже не постигая ее, разум вынужден дать название этой силе, включить ее в одно из тех логических построений, которые человек неустанно создает в улье своего мозга», между тем как стихийные силы имели «совсем иной смысл, еще не понятный ему самому» (14, 19). Поэтому, в частности произведение гения, по Роллану, может жить самостоятельной жизнью, неожиданной для творца, так же как оно таит в себе и поливалентность, многозначность отношения между автором и публикой. «Каждый воспринимает Мизантропа, Гамлета, Жюльена Сореля по-своему, со своей точки зрения. А разве великие актеры не по-разному толкуют свои роли? Разве каждый из этих вариантов не обогащает содержание произведения, отнюдь не исчерпывая его?» (12, 292).

Наиболее ярко мысли Роллана о характере протеизма художника-творца проступают там, где Роллан говорит о трансформации художника в созданные им персонажи. Роллан выступает против тенденции «искать портрет автора в том или ином создании». «Это инстинкт читательский. Ошибка, когда его обращают к истинному творцу. Это абсолютно противоположно естественным законам подлинного искусства. Задуманный персонаж развивается согласно законам собственной природы, независимо от Творца» (С₁₇, 271). Но уловить эти собственные, неповторимые индивидуальные законы героя художник не может, воздвигнув между собой и им только дистанцию наблюдения. Роллан выступает против стремления критиков непременно найти тот или иной реальный прототип для персонажей «Жана-Кристофа». Кларе Коллет он писал в 1905 г., что любое реальное лицо, с которого якобы списан герой, «известно нам обычно только краткими моментами своей жизни и не наиболее характерными» (С₁₇, 67). Художник непременно в своем восприятии носит бесчисленное множество этих «незавершенных» существ, и он «старается жить свободно и полно всякими неясными маленькими сознаниями, которые спят в нем. Но он старается также при этом всегда удерживать господство. Нужно, чтобы он он смог заставить их говорить или умолкнуть по своей воле, как различные инструменты оркестра, которыми он управляет. Вот, мой друг, как я становлюсь Жан-Кристофом (и другими)», — пишет он Козетте Паду (С₁₇, 71).

«Радость искусства — сбросить свою кожу и войти в кожу других» (С₁₇, 272), — утверждает он. Интуиция позволяет художнику стать неповторимой «формой» для каждого из множества существ, создаваемых им, верно воссоздать индивидуальный абрис, очертание самости, как то качество, которое делает каждого самим собой во всей неповторимости. «Будь я Жаном-Кристофом, я никогда не смог бы написать Жана-Кристофа и еще того менее — всю толпу товарищей, друзей и врагов Жана-Кристофа. Художником можно быть лишь тогда, когда ты полностью — в творимых тобой образах, но и когда ты совершенно отстраняешься от них после завершения работы, отстраняешься с той мощью равнодушия и забвения, которая присуща природе. Я могу воздать себе должное — теперь, когда разрезана нить, соединяющая меня с Кристофом», — писал Роллан в 1912 году²⁴. Роллан особенно настаивает на том, что это действительно акт творчества, «рождение нового организма» в природе, которому нет полного аналога ни по отношению к личности, ни по отношению к объектам-реципиентам.

Интересуясь художником, находящимся в состоянии творчества,

утверждая, что в художественной деятельности интуиция и элементы подсознательного (вернее, еще не осознанные, еще не поднятые до уровня сознательного контроля) занимают большое место, Ромен Роллан, чуждый однолинейности, свое преимущественное внимание отдает изображению сложного переплетения непосредственно-чувственного и опосредованного восприятия, взаимоотношения интуитивного, бессознательного и рациональных начал.

В годы похода против разума, логического мышления (конденсированным выражением этой тенденции явились, как известно, философские труды Бергсона) Ромен Роллан писал Луизе Круппи в 1910 г.: «Я восхищаюсь разумом, у меня культ разума, я боготворю его; он, по моему, шестое чувство, удивительно гибкое. Веками человечество создавало из него инструмент несравненной точности» (С₁₇, 90). Говоря о верности «старого определения искусства», где основа всему — Природа, действительность, Роллан подчеркивает: «Но природа — не рабски увиденная, природа, подчиненная суверенным Духом. Все в равновесии этих взаимоотношений» (С₁₇, 111). В роллановском Пантеоне суверенного духа разум занимает почетное место. Это определяет существенные грани его концепции творческого процесса.

Характер осмысления им значимости эстетической ценности рационального, непосредственно-чувственного начала в отправных своих положениях не может быть понят без обращения к его юношескому философскому трактату «Credo quia verum» (1888). О нем писали многие исследователи²⁵. Не оставлял без внимания его и сам Роллан, неоднократно обращаясь к оценке «Символа веры» в письмах, «Внутреннем путешествии», «Воспоминаниях». При всей «наивности» (это одна из оценок самого Роллана), незрелости «Символ веры» отражает направленность интересов Роллана, он является своеобразным средоточием определенного круга проблем, занимавших его в 900-е годы.

Он писал Полю Сейпелю в 1912 г.: «До последних лет света этого «Кредо» молодости было достаточно, чтобы светить мне»²⁶. Не ставя перед собой задачу освещения всех аспектов роллановской мысли, включенности их в дальнейший эволюционирующий поток мировоззрения писателя (очень интересное начало такому подходу положено в работе В. Е. Балахонова «Ромен Роллан и его время. Ранние годы»), мы ограничим свою задачу аспектом философско-гносеологическим, уяснением тех основ, которые помогают понять осмысление Ролланом художественного процесса познания.

Роллан центральным, стержневым положением своих философских воззрений делает гераклитовскую мысль о вечном движении и постоянном изменении, текучести явлений. В письме от 16 января 1934 года к Лесуру он так пишет: «Я был... очень увлечен философией пресократиков: у Гераклита, Эмпедокла была могущественная мысль о вечном движении (и благодаря ей они намного ближе нашей эпохе, чем философы абстрактного и неподвижного разума)»²⁷. Нет ни одного аспекта человеческой жизни, касаясь которого, Роллан не включил бы в этот поток движения, не проводил мысль о постоянной изменчивости. «Я не знаю ничего абсолютного. Все в движении», — почти повсеместно утверждает он (С₁₇, 332). Именно то, что Роллану так близка идея движения, могло обусловить внимание Роллана к Бергсону, его дефинициям настоящего, прошлого, будущего времени, длительности и т. д., как и к вопросу о самом местоположении познающего субъекта.

Штудирова в школьных классах философию Декарта, который, как известно, начинал свою систему сомнением в существовании мира и искал достоверности в недрах субъективного сознания, Роллан открыл для себя материалистический пафос объективности в трудах Спино-

зы. «И конечно,—пишет он,—в Спинозе меня покори́л не созданный им геометрический метод доказательств — *Etnica ordine geometrico demonstrata* («Этика, доказанная в геометрическом порядке» (лат.)) — и не его рационализм, а реализм, доставивший мне эстетическое наслаждение волшебной игрой мысли»²⁸.

Объективная сущность материального бытия у Спинозы и Роллана получает наименование Субстанции, Бога, лишаясь религиозно-мистического смысла, она совпадает в их представлении с природой, имеющей причины в самой себе. «Божественное» носит земной, пантеистический характер. «Субстанция,— цитирует он позже мысль Спинозы из «Трактата об усовершенствовании разума»,— это Существо единственное, бесконечное, то есть это все бытие и то, помимо чего нет никакого бытия»²⁹. «Эти бесчисленные потоки Божественного моря я чувствую в моем сердце лентой ощущений»,— поэтически излагает в «Символе веры» Роллан мысль об объективном источнике субъективных ощущений. Это одна из важных мыслей роллановской онтологии, которая и в 1931 г. зазвучит в восторженном восхвалении материализма Гете: «Он не принадлежал к числу тех неоиdealистов (каким бы ярлыком сюрреализма они не омолаживали свои старые сосуды), у которых реальность объекта зависит от субъекта. Он мечет молнии своих олимпийских глаз в Шопенгауэра, возымевшего притянуть, проповедовать ему это... Этот мощный реализм защищает его от галлюцинизирующей гордости гения, считающего себя вправе создавать формы, не существующие в природе» (14, 538—539). Необходимость постижения действительности таковой, какова она есть, как она существует независимо от человеческих интересов в качестве самобытия и — существенный акцент для Роллана — самодвижущегося бытия, имеющего цель в себе, все более и более познается Роменом Ролланом. Выдвинутая еще Кантом богатая содержанием категория «объективных целей», целей в себе, занимает большое место и в философской системе Спинозы, где она органично связана с диалектическим осознанием антиномий свобода—необходимость. У Спинозы, Роллана идея Бога становится по сути своей синонимом истины ее законов, того высшего духа их, который ощущается в каждом проявлении жизни. «Бог есть причина существующих в нем вещей»,— пишет Спиноза в «Этике»³⁰.

Если вначале для Роллана в признании объективных законов самобытия — мистически напряженное внимание к метафизическим проблемам: ритму сражения бытия с небытием, абстрактно понятых сил старого и нового, добра и зла (что осталось и в идейной конструкции «Жана-Кристофа»),— то постепенно он будет освобождаться от идеализма в понимании характера этих объективных закономерностей, идя к конкретно-историческому, социальному мышлению, постигая реальные движущие силы истории. Но, с другой стороны, познание этих объективно существующих законов может быть только лишь в себе и через себя (*ep soi et par soi*). Искусство осознается Ролланом как такая форма субъективной, духовной творческой деятельности, которая позволяет ему строить внешний мир в соответствии со своим пониманием и разумением. Мир таков, каким художник его воспринимает, мыслит, осознает, насколько он доверяет свидетельствам и показаниям своего собственного разума. Ролланом всегда делался акцент на суверенности и автономности индивидуального человеческого мышления. Поэтому один из постоянных вопросов, который всегда занимал Роллана,— как совместить субъективную творческую мощь и свободу человеческого сознания с тем объективным внеличным и необходимым мировым порядком, который открывается в акте сознания. Как совместить суверенность, самостоятельность и независимость инди-

видуального мышления с всеобщей взаимосвязанностью и взаимообусловленностью явлений мира?

Своеобразный выход был найден с помощью Спинозы, его диалектической концепции единства конечного и бесконечного, «всего сущего в ослепительном солнце Субстанции». Спинозовская мысль, что в каждом единичном явлении отражается Бог, законы Всеобщего, явилась для Роллана ключом к пониманию единства индивидуального и общего, субъективного и объективного. «Каждое индивидуальное существование,— пишет Роллан,— имеет как идеал ощущение бытия всех индивидуальных существ. Это капля воды, в которой отражается вселенная» (С₄, 76).

Чтобы вырваться за пределы субъективистских рамок, чтобы субъективное сознание обрело объективную значимость, необходимо, внутреннее постижение объективных закономерностей, слияние мира художника с вселенским бытием. «Быть всем, что есть,— вот моя мечта» — эта запись в юношеском дневнике содержит то в понимании характера субъективности художника, что составит основное в устремлениях зрелого Жана-Кристофа, который в конце романа сродни могут чему Рейну, несущему в себе тысячи влившихся в него потоков. Не случайно идеалом для Жана-Кристофа станет древний аэд, отождествлявший себя со всеми теми, для кого он поет, «аэд, который, освобождаясь от «я», проникается страстями, бушующими над миром» (5, 336).

Подобная содержательность субъективного «я» художника не только снимает противоречие между субъективным и объективным, но и является необходимым условием, по Роллану, обретения художником полной свободы: сделав объективный мир своим, личностным, художник не ощущает более своей зависимости от природы. Наиболее ярко характер роллановских мыслей передает его размышление над творческим процессом Гете. Его восхищает энциклопедическое, широкое, универсальное знание жизни Гете, ощущение в самом себе тех законов, которые текут в мире, в силу чего «Гете не надо смотреть на модель, чтобы ее видеть: он отождествился с нею» (14, 539). «На этой ступени терпеливой и страстной объективности Гете перекликается с противоположным полюсом творческого ума, при котором мистическое растворение субъекта в объекте приводит к такому тождеству, когда объект становится субъектом. Осуществление тождества полное. Уже не Гете «говорит о природе, а она говорит в нем» (14, 539).

В роллановской бетховениане десятки восторженных страниц, восхваляющих дерзкую свободу гения, которая залог открытий нового, которая означает разрыв со старыми представлениями. Но в конечном итоге это умение обнаружить новые тенденции самой жизни, а не безудержный полет фантазии. «Непреложный закон гения — повиновение своим законам, если он терпеливо продумал и испытал их. Можно с уверенностью сказать, что никогда они не вступят в противоречие с незыблемым порядком самой природы. Ведь именно от нее, а не от кодексов, всегда неполных и меняющихся, исходят подлинные законы, и только они справедливы» (12, 82).

В этой настойчивой и звучащей все громче и громче у Роллана установке на объективность — этическая, нравственная и эстетическая интенция. Сжатая суть ее — искусство этично, ибо реализует идеал объективного познания, служит поискам объективной истины. В роллановском словоупотреблении нужно различать истину как соответствие описания факту, истину как верность подробностей и истину как результат творческого проникновения в сущность изображаемых яв-

лений. В этом последнем смысле истина не кажется Роллану незыблемой, подчиненной выверенным нормам, объясненной и готовой для воплощения в образах — она может быть добыта в результате исследования, поисков, непосредственного погружения художника в поток самодвижущегося бытия, где ситуации, которые противоречат общепринятым нормам предсказуемости, когда главное — показ взаимоотношений между частями, раскрытие противоречий, а не простой выбор между да и нет.

Мера гениальности художника измеряется у Роллана относительно, по его мысли, способностью проникнуть в сущность объективных законов, которые выявляются в системе взаимодействий явлений. В эстетическом аспекте это именуется Ролланом бетховенским словесным образом, «поисками художественной идеи».

Так, Роллан по крупицам собирает воспоминания, высказывания самого Бетховена, чтобы показать сам процесс рождения художественного организма как ансамбля, образную кристаллизацию этого единства, в которой ум художника «находился на уровне творческого гения и непосредственно участвовал в этом процессе» (12, 277). Он обильно цитирует Бетховена, чтобы воссоздать картину этих поисков: «Я гоняюсь за ней, хватаю ее, но она вырывается и исчезает в кипящем водовороте, я настигаю ее с новой страстью. Охваченный восторгом, я размножаю ее в разных модуляциях» (12, 271). «Она никогда не покидает меня — она растет, ширится, я слышу, я вижу всю картину целиком», и Роллан комментирует: «Ясно, что речь идет не о фразе, не о какой-нибудь мелодии — речь идет о целой картине, «во всей совокупности» (12, 276). С изумительным мастерством и проникновением проанализировав творчество Бетховена, Роллан дает глубокую по своей теоретической сути характеристику специфики рационального начала, познавательную функцию в реалистическом искусстве. Бетховенскую художественную систему он называет «новым видом мышления» (обычные компоненты сравнительного сопоставления у Роллана — классицизм, романтизм). Ничего подобного он не видит в романтическом искусстве и потому выводит Бетховена за рамки романтизма. Некоторую похожесть из предшественников Бетховена он обнаруживает лишь у Шекспира и в греческой трагедии, «где все части органически спаяны между собой в силу необходимости, заложенной в самой сущности произведения и раскрытой гармоническим разумом» (12, 289).

Рациональное начало в реалистическом искусстве неотделимо от формы произведения: сохраняя конкретно-чувственную плоть явлений самим характером их взаимоотношений, произведение несет в себе художественную Идею. Главное для Роллана — поиски нитей, связывающих явления, образующих особое подвижное единство, в котором сопрягаются противоположности. Эти мысли находят свое концентрированное выражение в письме к Ж.-Р. Блоку от 6 декабря 1913 года по поводу критиков, писавших о «Жане-Кристофе», ищущих выражение смысла произведения в тех или иных высказываниях персонажей, отчленяющих звучание идей романа от конкретно-образного воплощения их: «Говорят только об ИДЕЯХ (выделено Р. Р.—В. Я.). И это о «Жане-Кристофе», где идеи существуют лишь в поступках персонажей... Я никогда не выражаю свою мысль формулами. Я выражаю ее в людях, чьи связи и столкновения образуют симфонию. Ритмы и аккорды в мире душ — вот та плоскость, в которой движется моя мысль»³¹. Для Роллана принципиально важны «связи и столкновения», несущие в себе нечто третье, не высказанное прямо в логических рассудочных дефинициях, рождающее все нарастающий многоступенчатый

поток движущейся художественной мысли — эстетическая гулкость, звучания этих столкновений.

Мера этой гулкости генетически уходит своими корнями и в характер познавательной деятельности художника. «Между объектом восприятия и осознанным впечатлением, — пишет Роллан, — целый мир, и гений сказывается в той гулкости, с которой внешние явления в нем запечатлеваются и преобразуются» (15, 260). Эта «гулкость» служит выражением специфики художественного образа, который просвечивается изнутри видением, сознанием творца, происходит не простое воспроизведение явления, а его изображение. Роллан особо подчеркивает эту способность гения трансформировать обыденное своей перспективой осмысления. Гений наделен, по Роллану, острейшим взглядом аргонавта Линкея, взглядом, который сопрягает близкое и далекое. (Не Аргус, видящий все, количественно обнимающий все, а Линкей, имеющий особую перспективу взгляда). Поэтический аналог этой мысли Роллан находит в стихотворении: «Рожденный, чтобы видеть, заключен я в башню... Я взираю на близкое и я вижу далекое (разрядка моя. — В. Я.)», (т. 12, 276).

Это сопряжение означает просвечивание любого, одиночного факта, случая жизни через ее глубинную сущность (принцип, составляющий краеугольный камень реалистической эстетики), сопряжение частного и общего, конечного и бесконечного. Мир не раздроблен на мозаику ощущений, тончайших оттенков чувств и мыслей, как это было в сентиментализме (Роллан в этом плане дает исполненный едкой иронии обзор немецкой сентиментальной музыки, в частности Шумана, в первых книгах «Жана-Кристофа»), они собираются воедино на основе напряженной активной работы художника. Существенным и общеинтересным представляется не столько внешность окружающего мира, сколько постижение внутреннего взаимодействия явлений в движении их.

Роллан с самого начала осознает опасность отождествления видимости и сущности, опасность позитивистской натуралистической концепции процесса познания, с чрезвычайным доверием относящегося к истинности пластически воспринимаемой картины бытия, описательной фактографии. «Сиешинутные ощущения не всегда бывают достоверны, разум может сомневаться в них», — пишет он в «Кредо» (С₄, 358).

Это осознание помогло Роллану избежать того величайшего подвоха, который таит в себе буржуазное общество, искушающее художника внешней ясностью, иерархической упорядоченностью, являя мистифицированную видимость. Самое трезвое, ясное по видимости, оно — самое мистическое по сути, со своим замаскированным механизмом отчуждения, властью товарного фетишизма, заменой природных связей социальными, производственными, не имеющими чувственного облика, невидимыми пластично. Внутренняя суть этого общества не может быть постигнута лишь непосредственно-чувственным созерцанием.

Не случайно одной из тем в «Жане-Кристофе» является тема прорыва Кристофа через тенета туго сотканной лжи «ярмарки на площади», через ту все наполнившую накипь иллюзорных видимостей, которые обрушиваются на него, стремясь выдать себя за истинное, настоящее. Постепенно перед мысленным взором Кристофа будут проступать контуры реальных связей в сложном механизме социального, исторического бытия эпохи. Поэтому таким важным субстанциональным свойством художника предстает у Роллана способность «видеть без иллюзий»: «это идеал настолько высокий, что нет, может быть, человека, который не изменял бы ему» (С₁₀, 198). В письме к Софье Бертолини от 1 октября 1904 года, развивая эти мысли, он обращается к примеру

Толстого и, говоря о его страстной приверженности к истине, отмечает, что тем не менее даже Толстой («С собственного ведома или нет?») изменял своему идолу: «Очень трудно быть истинным до конца. Какой героизм нужен для этого!»—воскликает он (С₁₀, 198). В «Жане-Кристофе» львиную долю своего внимания Роллан отдает показу различного рода «ложного идеализма». Термином «идеализм» Роллан обычно обозначает представления человека о норме жизни, детерминированные характером индивидуального, общественного, национального бытия. Эти представления, формирующие способ, принципы видения, могут подчас выступать как пелена ограничения, мешающая прорваться к постижению истины во всей ее глубине, они являются выражением ограничительного восприятия жизни, как та слепота Модесты, которую понимает, но не принимает Кристоф.

В тесной связи с этим — мысли Толстого «об эпидемических внушениях», царящих в религии, в философии, в политике, в искусстве и в науке, которые включает Роллан в контекст собственных рассуждений: «...люди ясно видят безумие этих внушений только тогда, когда освобождаются от них. До тех же пор, пока они находятся под влиянием их, внушения эти кажутся им столь несомненными истинами, что они не считают нужным и возможным рассуждение о них»,— цитирует Роллан (4, 899).

Мера относительной по своей сути способности художника вырваться из-под власти общественного диктата рассматривается Ролланом как один из важнейших критериев его значимости. «Из всех свойств художника независимость — самое ценное, ибо на ней зиждется все остальное» (16, 320). Роллан восхищается Толстым, Гете, ревниво оберегающими созерцательный покой, трезвость видения даже от властного гипноза эстетических эмоций (в этом аспекте, в частности, он говорит о причине их «боязни» музыки). Выводом из цепи предшествующих размышлений звучат слова Роллана: «Все, что таит в себе опасность уменьшить независимость наблюдающего и экспериментирующего разума... есть семя будущего упадка, преступлений, безумия...» (20, 46).

Художественная Идея осмысливается Ролланом как результат недогматического поиска Истины, на ней всегда отблеск непредвзятости, она несет в себе открытие нового, ранее не изведенного разумом ансамбля связей жизненных явлений. И если у Спинозы картина мира во всем целесообразна, если во многих дефинициях I части «Этики» он настойчиво варьирует мысль о том, что «в вещах нет решительно ничего, почему бы они могли бы быть названы случайными»³², универсум у Роллана при всей устремленности сознания к постижению «Необходимости божественной природы» несет в себе нечто от загадочного сфинкса. Роллан пользуется словами Новалиса, чтобы обозначить его — «глаза Хаоса, светящиеся сквозь покрывало порядка» (6, 273). Процесс познания, по Роллану, должен означать овладение жизненным потоком со всеми его внешними случайностями, непредвиденным (то, что исключалось рационализмом XVIII в., накладывающим логические конструкции разума на мир). «Наслаждение, которое доставляет разуму порядок — только результат извращения непосредственного восприятия сущего. Время от времени гений, соприкасаясь на миг с землей, замечает вдруг поток реальной жизни, перехлестывающий за рамки искусства. Трещат плотины, стихия устремляется в щель»,— пишет Роллан в «Жане-Кристофе» (6, 359).

Он осознает шаткость самоуверенности рационализма Спинозы, метафизического мышления просветителей, не представляющих в мире ничего, что не могло быть освоено их логикой (формальной). Между

тем как реальная жизнь оказывается безгранично богаче их логических категорий и классификаций, которые сложились до восприятия ее и потому не могли учесть нового, появившегося в изменяющейся действительности.

В роллановском словоупотреблении для обозначения категорий творческого процесса разграничиваются два понятия — разум и рассудок (*intelligence, raison*). Последний служит обозначением рассудочного, намеренного, сложившегося до восприятия умственного анализа, это «горделивая мертвенность интеллектуальных формул» (14, 88). Слагая гимн рассудку, Роллан нигде не говорит о полной, всеохватывающей сознательности творческого процесса, боясь рассудочности. «В подлинном художнике,— пишет он,— слишком много жизненности, для того чтобы сводить себя целиком к формулам своей воли и своего разума. Если эти последние и указывают художнику верный путь, то они никогда не могут, однако, помешать его творческой фантазии отклоняться и на другие пути; и чем чаще эти случаи, чем больше в художнике жизненности» (16, 143). В роллановской концепции творческого процесса, как и у романтиков, важное место занимает прославление содержательной стихийности его, когда художник, освобождаясь от предвзятости, становится органом жизни, которая в нем свободно звучит. Романтическая теория интуиции, ведущей поиск на плацдарме нового, неизведанного, при всем внешнем иррационализме несет у Роллана пафос объективности, выражает доверие к разуму, логике самой жизни, которые оказываются эстетически более значимы, чем субъективные о ней представления.

Таким образом, исследуя специфику проявления бессознательного начала в творческом процессе, Роллан диалектично подводил к мысли о необходимости координировать его с работой разума; делая же преимущественным объектом изучения рациональное начало, он непременно говорит о необходимости проверять его интуицией.

Рассматривая искусство как специфическую форму познания, Роллан утверждает принципиально важную значимость единства сознательного и бессознательного начал в нем. Роллан против односторонности их проявления, мешающей полнокровному воссозданию движущегося моря бытия, художественной правды в искусстве. Шиллер, полемизируя с Шеллингом, который утверждал, что «в природе все идет от бессознательного к сознательному, в искусстве же, наоборот, идут от сознательного к бессознательному», говорил: «Бессознательное в соединении с разумом и делает поэта-художника»³³. Эта мысль выражает основное зерно концепции Роллана. «Пламенный поток в гранитном русле» (15, 293) — так определяет он образно творческий процесс Бетховена, подчеркивая единство страсти и разума, чувства и воли. Поэтому так легко сопрягаются при характеристике гениев внешне, казалось бы, диаметрально противоположные понятия, так часто встречающиеся в стилистике Роллана: «спокойствие в пылу вдохновения», «благоразумие в фантазии», «самообладание в потрясающих все эмоциях» и т. д.

Характер осмысления Ролланом этих гносеологических категорий определяет существенные грани как художественного метода Роллана, так и его теоретических суждений о многообразных явлениях искусства конца XIX — начала XX вв.

- ¹ Гегель. Эстетика. Т. 1. М., 1968, с. 173.
- ² Думик Р. в статье «La science et la Littérature au XX siècle» верно отмечает, что наука, определившая и характер художественного мышления в этот период, «носила более математический характер. «La Revue de deux Mondes» (1901, t. 6, p. 910).
- ³ Роллан Р. Собр. соч. в 20-ти т., т. 17. Л., ГИХЛ, 1935, с. 207. По данному изданию с указанием тома и страницы в скобках даются ссылки на тома с 15 по 20.
- ⁴ Кант И. Критика способности суждения. М., 1898, с. 145.
- ⁵ Henri Bonnet. De Malherbe à Sartre. Paris, 1964, p. 42.
- ⁶ Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966, с. 180.
- ⁷ T. de Wyzeva. Les oeuvres completes de Paul Verlaine. «Revue de deux Mondes», 1901, Janvier, p. 453.
- ⁸ René Dummic. La science et la littérature au XX siècle. «La Revue de deux Mondes», 1901, t. 6, p. 914.
- ⁹ Золя Э. Собр. соч. в 26-ти т., т. 24. М., 1966, с. 308.
- ¹⁰ Цит. по: Josimovic, P. Knyizevni pogled Romena Rollana. Beograd, 1966, с. 14.
- ¹¹ Cahiers Romain Rolland, Chere Sofia, 1959, p. 128. Последующая ссылка на Cahiers в тексте статьи с обозначением номера и страницы — (С₁₀, 128).
- ¹² «Les manifestes littéraires de la belle époque 1866—1914», p. 28.
- ¹³ О влиянии Бергсона см. работу Arbour R. «Henri Bergson et lettres françaises» (Paris, 1955), где автор сопоставляет бергсонизм с символизмом, импрессионизмом, футуризмом, сюрреализмом.
- ¹⁴ Бергсон А. Собр. соч., т. 5. СПб., 1913, с. 6.
- ¹⁵ Там же, т. 1, с. 211.
- ¹⁶ Жюль Экоршевилль особо акцентирует внимание на максимальной правдивости созданных Ролланом образов (J. Ecorcheville. «Deux livres di Romain Rolland» — Bulletin Français, sjm, 1908, p. 841). Об этом же см. в работе: Б. Урицкой «Ромен Роллан — музыкант» (Л.—М., Изд-во «Советский композитор», 1971).
- ¹⁷ Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти т., т. 12. М., 1957, с. 296. Последующие ссылки на это издание — в тексте статьи с указанием тома и страницы в скобках.
- ¹⁸ ЦГАЛИ, ф. 130, ед. хр. 584.
- ¹⁹ Цит. по: J. V. Vargere. «Romain Rolland, L'Âme et L'Art», P. 1966, p. 236.
- ²⁰ Рихард Штраус и Ромен Роллан. М., 1960, с. 143.
- ²¹ Там же.
- ²² Роллан Р. Воспоминания. М., 1966, с. 30.
- ²³ Rimbaud A. Oeures completes. P. 1954, p. 25.
- ²⁴ «Иностранная литература», 1966, № 11, с. 224.
- ²⁵ См. работы: Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время. Ранние годы. Изд-во Ленинградского университета, 1972, с. 16—19, 27—29; Roos J. Romain Rolland et Spinoza. «Revue de littérature comparee», Janvier — mars; Асанова Н. А. Р. Роллан и Спиноза.—«Учен. зап. Казанского университета», 1972, т. 129, кн. 7, с. 228—246.
- ²⁶ Цит. по: Jouve P. I. Romain Rolland vivant, 1914—1919. P., 1920, p. 298.
- ²⁷ R. Rolland à J. A. Lesourd, 16 janvier 1934. Цит. по кн.: Josimovic, Knyizevni pogled Romena Rollana. Beograd, 1966, 330.
- ²⁸ Роллан Р. Воспоминания. М., 1966, с. 30.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Спиноза Этика. М.—Л., 1932, с. 8.
- ³¹ «Иностранная литература», 1966, № 11, с. 226.
- ³² Спиноза. Цит. соч., с. 26.
- ³³ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 7. М., ГИХЛ, 1957, с. 560.

Н. Б. РЕМОРОВА

ПУШКИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДМ. КЕДРИНА

(Статья третья. Драма «Рембрандт»)

В статье «Пушкин и проблемы русской культуры» Б. С. Мейлах указывает, что к числу актуальнейших проблем современного пушкиноведения относится вопрос о «влиянии творчества Пушкина на современную советскую литературу и на ее эстетический идеал, воплощаемый прежде всего в человеческих характерах, одухотворяемых великой целью познания и творчества»¹. Советский поэт Дм. Кедрин относится именно к числу тех художников слова, в произведениях которых главное место принадлежит героям-творцам: зодчим, художникам, поэтам, знающим «одной лишь думы власть», власть свободного творческого вдохновения. Пушкинское влияние ощутимо в творчестве Кедрина на протяжении всей его поэтической биографии. Оно дает ощутить себя то темой и ритмом стихотворения («Зимнее», «Ермак»), то отдельным образом, то воспоминанием о пушкинских местах («Двойник», «Зимнее», «В парке»), то неожиданным восприятием какого-то жизненного явления «через Пушкина», через образы его поэзии («Подмосковная осень»). Значительный материал для понимания того, как воспринимал советский поэт творчество гения русской литературы, дают и довольно значительные архивные материалы: записные книжки, пометки на книгах личной библиотеки.

В предыдущих статьях² мы пытались указать на ряд моментов в творчестве Дм. Кедрина, свидетельствующих о продолжении этим талантливым советским поэтом пушкинских традиций в лирике и балладах, в поэме «Конь».

В исторических балладах и поэме «Конь» как бы воедино слились три поэтические стихии: лирическая, эпическая и драматическая. Причем драматическое начало определяется в них не только драматизмом ситуаций, в которые поставлены герои, не только раскрытием характеров в процессе действия, столкновения, но и очень значительной ролью диалога, который представляет собой в балладах Кедрина не просто разговор героев, не спор их, а борьбу, столкновение. Интерес к остроконфликтным ситуациям, широкое использование диалога как средства раскрытия характера в эпических, лиро-эпических и даже лирических произведениях как бы «толкали» поэта к созданию драматического произведения. Драма «Рембрандт» является своеобразным художественным итогом творчества Кедрина второй половины 1930-х годов, периода, когда поэт испытывал очень большое влияние пушкинского творчества.

Теснейшим образом связан «Рембрандт» с кедринскими историческими балладами и поэмой «Конь» и в плане проблематики. Как и в других произведениях на исторические сюжеты, в драме главной является тема искусства, тема художника-творца. Но если в балладах и поэме главным было изображение столкновения поэта и тирана, а тема конфликта художника и общества была только намечена, то основной конфликт драмы — столкновение великого голландского художника-реалиста, носителя передовых и демократических взглядов на роль и назначение искусства с буржуазными и клерикальными кругами Голландии.

Лишь слабо, так сказать, пунктирно намечено в балладах и поэме изображение самого процесса художественного творчества, без чего невозможно в полной мере показать личность поэта, художника, человека-творца. Сам жанр баллады, требующий динамичности в развитии действия, при небольшом объеме произведения не позволял сколько-нибудь детально раскрыть эту тему. Поэтому в «Приданом», «Зодчих» и поэме «Конь» ей отведено незначительное место.

Между тем проблема изображения творческого процесса, проблема психологии творчества очень волновала Кедрина, о чем свидетельствуют некоторые архивные материалы. Так, в записной книжке Дм. Кедрина среди различных планов на будущее есть запись: «Написать книгу о психологии творчества»³. И, видимо, именно в связи с этим размышляет поэт о «важности среды для художника (Тургенев, Бунин, Шалапин)»⁴, о соотношении объективного и субъективного в искусстве, о «праве художника на историческую неточность во имя точности внутренней»⁵, мечтает о создании «книги о богеме», об «официальном и подспудном»⁶. В числе своих любимейших книг Кедрин называет «Жана-Кристофа», книгу, в которой центральное место занимает изображение творческой личности.

Размышления на эту тему косвенно отразились, как нам думается, и в том большом внимании, которое уделял Кедрин высказываниям других художников слова о поэте и поэзии. Как уже было отмечено⁷, значительное количество пометок, сделанных рукой Кедрина на книгах, сохранившихся от его библиотеки, касается именно высказываний поэтов по проблемам творчества. Такие пометки есть на книгах Баратынского и Дельвига, А. К. Толстого и Жуковского. Но особенно много таких пометок содержится в однокотомнике А. С. Пушкина. И именно пушкинские строки полнее всего соотноствуют собственным кедринским мыслям на эту же тему, выраженным в таких произведениях, как «Зодчие», «Конь», «Приданое» и др.

Книги о психологии творчества Кедрин не написал. Неизвестно даже, были ли какие-либо наброски, попытки конкретизировать замысел. Но в художественных произведениях интерес к этим темам ощущается постоянно. Начиная с юношеской «Афродиты» (1931) и кончая такими стихотворениями, как «Красота» (1942) или «Другу поэту» (1945), Кедрин и в своих лирических стихотворениях постоянно обращается к теме искусства и поэтического творчества. Следует заметить, что в 30-е годы Кедрин был почти единственным поэтом, продолжавшим разрабатывать ее в широком общечеловеческом аспекте.

Тема искусства и художника в эти годы часто упрощалась, сводилась к вульгарно понятой и столь же вульгарно истолкованной теме «социального заказа». И хотя, как уже отмечалось в критике, в эти годы обострился интерес к историко-биографическому жанру, хотя было создано большое количество романов, драм, поэм и стихотворений, посвященных поэтам и писателям прошлого, авторам не удавалось «ввести читателей в тайное тайных художественного творчества, ра-

скрыть художественный опыт и развитие писателя, восстановить первоначальные импульсы душевных волнений, вызвавших впоследствии конкретные замыслы или образы»⁸.

В ряду произведений историко-биографического жанра в 30-е годы главное место принадлежит произведениям об А. С. Пушкине. К сожалению, личность Пушкина часто привлекала авторов не с точки зрения возможностей изображения творческой личности, а лишь в плане создания «образа положительного героя». Желание во что бы то ни стало приблизить поэта к современности, революционизировать его вело к вульгаризации в изображении взаимоотношения Пушкина и народа. Неудачными, особенно в драматических произведениях, оказывались попытки показать процесс творчества. Чтобы заставить строки поэта звучать на сцене, драматурги прибегали к своеобразным «разговорникам», составленным из пушкинских цитат, вырванных из писем, статей или даже стихотворных произведений. Однако это не достигало цели.

Кто-то однажды сказал, что «короля нельзя играть, его играют окружающие», ибо величие короля не в нем самом, а в том, какое впечатление производит он на окружающих, какое влияние на них имеет его личность, его действия, его поступки. Так же почти невозможно играть великого поэта, ибо нельзя за скудное время, отведенное драматургу, диктуемое ему законами жанра, показать одновременно его личность и раскрыть непреходящее значение его творчества.

Пытаясь показать Пушкина или другого поэта в «бытовом окружении», во взаимоотношениях с людьми своего круга, авторы большинства произведений не могли показать именно Пушкина-поэта. Перипетии личных, семейных отношений заслоняли главное — творца, создателя поэтических ценностей. Величие поэта в его произведениях, а рассказать о произведении словесного искусства можно лишь познакомясь с произведением в том виде, в каком оно вышло из-под пера самого автора. Л. Н. Толстой говорил, что художественное произведение «есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в какой оно выразилось»⁹ и что если в разговоре «можно рассказать то, что вы хотите выразить» в произведении, его незачем писать¹⁰.

Может быть, именно поэтому лучшей советской пьесой о Пушкине является написанная в 1940 г. пьеса М. Булгакова «Последние дни», где самого поэта на сцене нет, но где правдиво раскрыта концепция пушкинской трагедии, вырисовывающаяся, по словам Б. Ростокского, из переплетения двух моментов: «неизбежности гибели поэта, которого преследует свет во главе с венценосным жандармом, и бессилия этой клики гонителей «свободы, гения и славы» убить Пушкина-поэта, бессмертного в своей поэзии»¹¹.

Как известно, в 1937 г. Кедриним была задумана поэма о Пушкине. Отрывок из этого неоконченного произведения («Сводня») свидетельствует, во-первых, о том, что в основу конфликта поэмы должно быть положено непримиримое противоречие, существующее между поэтом, вольнолюбивые произведения которого читала вся передовая Россия и «чьи стихи в бумагах декабристов фатально находил почти что каждый пристав», и светской чернью, чуждой всякому подлинному искусству, то есть конфликт, который, будучи непосредственно связан с проблематикой других произведений Кедрина на исторические сюжеты, в то же время являет собой совершенно новый этап в раскрытии темы поэта и поэзии. Во-вторых, данный отрывок, без сомнения, говорит и о том, что в поэме, как и в других произведениях Кедрина этого периода, должен был быть очень силен драматический элемент.

Поэму о Пушкине Кедрин не закончил. Не закончил, быть может, именно потому, что прекрасно представлял задачи и трудности, стоящие перед автором, взявшимся за столь важную тему. Желая показать Пушкина-поэта, он остановился перед крайне сложной задачей: рассказать о художественных созданиях поэта и процессе творчества, не вульгаризируя, не упрощая, не подменяя документальность фактографией.

Между тем, судя по «Сводне», именно Пушкин должен был стать героем, о создании которого Кедрин мечтал давно, героем, сознательно отстаивающим свое право на независимость творчества, обладающим осознанной эстетической программой и имеющим силу ее отстаивать. Такого героя не было еще в балладах, не был таким героем и Федор Конь. Героем, сознательно отстаивающим творческую и личную независимость, стал Рембрандт, герой одноименной драмы, в которой получил свое развитие и полное художественное воплощение конфликт, намеченный в «Сводне».

Произведение о творчестве живописца, а не поэта давало драматургу уже то преимущество, что избавляло его от необходимости либо передавать содержание произведений поэта с помощью каких-то иных слов и образов, что, естественно, сразу же разрушает впечатление от произведения, либо широко пользоваться цитатами, опять-таки поставленными в какой-то иной, не художественный, а условно-жизненный контекст, что также ведет к нарушению целостности восприятия произведения или даже может исказить его подлинный художественный смысл. В то же время разговор о произведении изобразительного искусства, о его идее, композиции, формах передачи образов звучит вполне естественно и не ведет к разрушению художественной структуры самого произведения.

Но почему Рембрандт, почему именно голландский художник привлек внимание поэта? Впечатления от рембрандтовской выставки, проходившей в Москве в 1937 году? Возможно, что выставка могла явиться последним толчком при определении выбора героя. Но сами причины, сами истоки темы лежат значительно глубже.

Замысел драмы, как нам представляется, родился в результате длительных размышлений Кедрина о значении искусства в жизни человека, о роли поэта и поэзии в обществе, размышлений, на которые влияли как события окружающей поэта действительности, так и самое пристальное изучение пушкинских высказываний на эту тему. Имя голландского художника могло быть «подсказано» Кедрину «самим Пушкиным». Ведь у Пушкина с именем Рембрандта и фламандской школы живописи связано представление о глубоко правдивом, реалистическом отражении действительности. Так, в своем программном стихотворении «Домик в Коломне», которое, по мнению Б. В. Томашевского, связано с появлением в творчестве Пушкина темы «маленького человека»¹², желая подчеркнуть обычность, так сказать, заурядность избранного героя, поэт замечает, что он

...сто крат видал точь-в-точь
В картинах Рембрандта такие лица...¹³

Новый демократический герой и его правдивое изображение — вот что импонирует самому Пушкину в творчестве голландского живописца.

С подобной же своеобразной «ссылкой», но на фламандскую школу живописи, мы встречаемся и в отрывках из «Путешествия Онегина», где после строфы, содержащей ироническую оценку предшествующего творчества поэта, когда ему «казались нужны Пустыни, волн

края жемчужны, И моря шум, и груды скал, И гордой девы идеал». Пушкин говорит о своей тяге к «презренной прозе», которая для него ассоциируется, в частности, с фламандской школой живописи. Отныне его влекут к себе иные картины: «...прозаические бредни, фламандской школы пестрый сор» (3, 169).

Интересно, что, читая Пушкина, Кедрин на полях III главы «Евгения Онегина», отчеркнув XIII строфу, делает пометку: «Поворот от романтизма к фламандскому началу»¹⁴.

Еще раз сопоставление пушкинского творчества с живописью Нидерландов возникает в кедринских заметках в связи со статьей Вл. Ходасевича «О «Гаврииаде». Ходасевич отмечает, что Пушкин, подобно художникам Возрождения, брал сюжеты своих произведений везде, извлекал их из сокровищницы всех народов и стран, но умел давать этим сюжетам свое, пушкинское, глубоко национальное и в то же время общечеловеческое истолкование. В связи с этими рассуждениями автора статьи на полях книги Кедрин замечает: «А Рембрандт, одевавший своих святых в голландские меховые шапки?»¹⁵. Эта последняя пометка почти дословно вошла в текст «Рембрандта».

Так, в первой сцене Флинк, устами которого во многом говорит «болтливый голос общества», упрекает Рембрандта в незнании итальянского искусства, в нарушении, как ему кажется, верности при воплощении библейских сюжетов:

Флинк

Он малевал вчера, а я глядел,
Смеясь в душе.
(Указывая на одну из папок)
Рисуя в этой папке
Страданья Иисуса, он надел
Евангелистам... меховые шапки!¹⁶.

Создавая свою драму, Кедрин как и всегда, пристально изучает жизнь и творчество Рембрандта. Он максимально точно следует за свидетелем фактам жизни голландского художника-новатора, художника, сказавшего новое, революционное слово в искусстве. Целый ряд сюжетных моментов драмы свидетельствует о несомненном знакомстве автора с работами о творчестве Рембрандта М. В. Добровольского, А. Калининой, В. Невежиной, Э. Верхарна¹⁷. Тем не менее к числу трудностей, с которыми пришлось столкнуться поэту при создании образа Рембрандта, относится, прежде всего, недостаточность достоверных фактов из жизни художника и полное отсутствие подлинных высказываний его о своем творчестве или о творчестве других художников. Драматург был поставлен не только перед необходимостью прибегать к «необходимым анахронизмам» (Гегель), то есть, сохраняя существо, смысл фактов и суждений, свойственных XVII веку, придать им образ и форму, доступную для эмоционального восприятия людей XX века, но ему предстояло «домыслить», воссоздать на основании имеющихся косвенных данных весь строй мыслей и чувствований своего героя. И здесь, как это ни покажется, быть может, странным, на помощь Кедрину пришел Пушкин. Как замечал Пушкин, «все мятежи похожи друг на друга».

Перевероты в искусстве также имеют некоторые общие черты. Внимательно вчитываясь в Пушкина, осмысляя процесс его творческой эволюции, характер его творчества, его художнической психологии, драматург пытался познать некоторые общие закономерности, существующие в системе «художник и среда», понять одного художника через другого. И суждения Пушкина об искусстве, будучи переос-

мыслены драматургом, явились своеобразным связующим звеном, позволившим ему воссоздать и сделать понятным для современников облик великого голландца. Отсюда и некоторые реминисценции из Пушкина, встречающиеся в «Рембрандте». Все они касаются общих вопросов, основных принципов художественного творчества. Не являясь прямыми цитатами, они не бросаются в глаза и могут быть совершенно не замечены при обычном чтении или слушании драмы. Однако для нас они интересны как определенный материал, свидетельствующий о характере влияния Пушкина на формирование кедринской эстетики.

Но прежде чем рассматривать роль пушкинских реминисценций в тексте кедринской драмы, следует заметить, что в самих принципах подхода к историческому сюжету, как и к сюжету иноземному, у Кедрина есть глубокая общность с аналогичными принципами в творчестве Пушкина.

В иноземном сюжете и Пушкина и Кедрина привлекала не бытовая экзотика, удивившая в далекий от современности мир, но возможность выразить посредством образов других народов и других эпох глубочайшие общечеловеческие проблемы, проблемы, не утратившие своего значения и в их эпоху.

Как отмечают исследователи, «у Пушкина своя особая мера исторической конкретности. Ему не важна четкая датировка действия, на первом плане у него точность в передаче мировосприятия и социально-исторического самочувствия персонажей»¹⁸. В связи с этим, не пытаясь дать целостного и всестороннего анализа всей пушкинской концепции драмы, обратим внимание на статью А. С. Пушкина «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного Рая» (1836—1837), где автор высказывает свой взгляд на характер изображения действующих лиц в произведениях историко-биографического жанра. В статье содержится резко отрицательная оценка драмы В. Гюго «Кромвель» и романа Альфреда де Виньи «Сен-Марс».

В драме Гюго, как указывал Пушкин, есть отступление от исторической точности, есть отклонения от хронологии. Однако не эти отступления составляют главный порок произведения, не на них акцентирует Пушкин-критик свое внимание. Подобные отступления могут быть и оправданы, ибо на суд читателя представляется «драматический вымысел, а не историческое сказание».

Главный порок «этой драмы скучной и чудовищной» (5, 185) состоит в том, что в ней нет «ни исторической истины, ни драматического правдоподобия» (5, 187). Отступление же от исторической истины и драматического правдоподобия состоит в искажении образов исторических персонажей (Мильтона и Кромвеля), искажении того облика, который сложился в сознании всех, знакомых с произведениями великого английского поэта. Причем Пушкин исходит в данной оценке не из наличия или отсутствия каких-либо засвидетельствованных документами фактов жизни английского поэта, а из несоответствия между образом Мильтона в драме Гюго и тем обликом поэта, который вырисовывается из его собственных произведений: «Не таков был Джон Милтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец Иконокласта и книги «*Defensio populi*». Не таким языком изъяснялся бы с Кромвелем тот, который написал ему свой славный пророческий сонет «*Cromwel, our chief etc.*».

Не мог быть посмешищем развратного Рочестера и придворных шутов тот, кто в злые дни, жертва злых языков, в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал «Потерянный Рай» (5, 187). Пушкин не занимается выяснением вопроса, был ли Милтон в Париже, мог ли молодой еще поэт в салоне Марии Де-

лорм в присутствии Корнеля и Декарта читать отрывки из «Потерянного Рая» или разговаривать о нем же в присутствии Кромвеля, умершего до написания эпопеи. Он говорит о психологическом неправдоподобии данных сцен, несоответствии их общественно-историческому характеру героя. «Или мы очень ошибаемся, — пишет Пушкин, — или Мильтон, проезжая через Париж, не стал бы показывать себя как заезжий фигляр, и в доме непотребной женщины забавлять общество чтением стихов, написанных на языке, неизвестном никому из присутствующих, жеманясь и рисуясь, то закрывая глаза, то возводя их в потолок. Разговоры его с Дету, с Кромвелем и Декартом не были бы пошлым и изысканным пустословием; а в обществе играл бы он роль ему приличную, скромную роль благородного и хорошо воспитанного молодого человека» (5, 189).

Не о таком ли психологическом правдоподобии говорил в своих заметках и советский поэт, когда считал необходимым отстаивать «право художника на историческую неточность во имя точности внутренней?»¹⁹

В письмах Кедрина начинающим авторам содержится несколько интересных замечаний относительно драматических произведений. Так, в письме тов. Ваврисевичу он указывает на необходимость отражать в каждом произведении, а в драме в особенности, главное, существенное, определяющее в том или ином жизненном конфликте. Общий закон искусства, закон типизации в драме, как жанре, требующем единого действия, строго ограниченного законами сцены, проявляется с железной необходимостью. И если, по выражению Пушкина, «роман требует болтовни» (5, 114), то есть позволяет останавливаться на отдельных, частных деталях и положениях, то «строить пьесу на частных, нехарактерных фактах, настроении» нельзя²⁰.

В драматических произведениях, героями которых являются исторические личности, действие должно быть подчинено раскрытию общественно-исторического значения этой личности, то есть изображению ее деятельности, оказывающей влияние на процесс преобразования жизни. Сосредоточивать внимание на изображении семейных конфликтов в узком смысле слова (то есть вскрывающих противоречия в семейном быту) нельзя. Нужно уметь выявлять общественные, исторические конфликты, могущие проявляться и в семейных отношениях. Так, в письме к драматургу Мерзлякову Кедрин пишет: «Пьеса неудачна... и потому, что показаны в ней лица второстепенные, не игравшие в поэзии Пушкина большой роли (мать и отец Натали, граф Толстой, грузины и т. д.). Сам же Пушкин очерчен крайне бегло. Все, что происходит в пьесе, рисуя довольно верно полный обывательский быт семьи Гончаровых, — вместе с тем почти не имеет касательства к Пушкину, а ведь Гончарова интересна нам только как его невеста, только во взаимоотношениях с ним...»²¹.

То есть Кедрин вслед за Пушкиным акцентирует внимание на том, что «довольно полное» изображение бытового окружения («историческая истина») еще не означает полноты раскрытия характера поэта («драматическое правдоподобие»), ибо сущность поэта в его творчестве и значимость бытовых фактов определяется для историко-биографической драмы степенью их значимости для творчества художника. Родственники Натали могли играть и играли в жизни Пушкина определенную роль, но те факты биографии, которые не стали фактами и поэзии, не имеют права на существование в произведении о поэте, не могут определять главного драматического конфликта. И создавая свою драму о голландском художнике, Кедрин все свое внимание сосредоточил на изображении конфликта, вытекающего из

объективно существующих, не знающих примирения противоречий между передовыми устремлениями художника-реалиста и охранительными тенденциями правящих классов. Движущей пружиной драматического конфликта в произведении Кедрина является борьба Рембрандта за свою творческую индивидуальность и независимость, за право отразить в своем творчестве жизнь простого народа. Истинный художник, связавший свою судьбу с передовыми общественными силами, «вследствие вдохновения независимого» желающий пользоваться лишь одним благом — «для власти, для ливреи не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...» — неизбежно оказывается в положении человека гонимого и одинокого, мужественно и бесстрашно идущего навстречу своей судьбе и сохраняющего, несмотря на все невзгоды, верность своему образу мыслей. Таков образ поэта в цикле пушкинских стихотворений о «поэте и толпе», таковы образы кедринских художников-творцов в балладах, таков образ Рембрандта²².

Раскрыть в драме характер Рембрандта, сделать его образ жизненно достоверным помогло Кедрину изучение пушкинских статей и писем, реминисценции из которых, как было уже упомянуто, встречаются в кедринском произведении.

Для кого создает художник свои произведения, кто имеет право выносить приговор его созданиям? На этот вопрос неоднократно откликается Пушкин в своих письмах и литературно-критических заметках. С обсуждения его в разговоре учеников Рембрандта начинается кедринская драма:

Ф а б р и ц и у с

Хозяин говорит, что портит нас
Успех дешевый у солдат и женщин.

Ф л и н к

.....
Холсты его берут монастыри
Да ратуши, а дамы брать не станут.
(274)

Ф л и н к

.....
Счастливые французское барокко!
Оно пленяет благородных дам...
(275)

«Корнилович славный малый и много обещает — но зачем пишет он для снисходительного внимания милостивой государыни NN и ожидает одобрительной улыбки прекрасного пола».

(6, 67)

«...я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола».

(6, 68)

«Улыбка прекрасного пола» и «снисходительное внимание милостивой государыни NN» для Пушкина являются в данном случае символом легкомысленной и ветреной моды, которой никогда слепо не следовали лучшие, крупнейшие художники («Мильтон и Данте писали не для **благосклонной улыбки прекрасного пола**». 5, 18). Эту же внутреннюю свободу выделяет драматург и в творчестве Рембрандта в период зрелого его творчества.

Тема независимости художника от сильных мира сего, пытающихся диктовать свою волю поэту, была для Пушкина глубоко личной темой. К ней он обращался постоянно и ревниво подчеркивал благородную независимость русской литературы. Это же подчеркнутое стремление к независимости было характерно и для Рембрандта, который в отличие от многих художников своего времени не прибегал к покровительству властительных меценатов, не был придворным художником.

Да, это были разные эпохи, но суть, но сама идея творческой сво-

боды создает возможность переклички художников, разделенных двумя веками. Отсюда и возможность сближения их поэтических деклараций, отсюда и пушкинские реминисценции в кедринском произведении:

С а с к и я
Все дамы в бархате. А у мужчин
Белеют кружева под шелком

Тебе Вильгельм пожаловал бы чин,
Назначил бы художником
придворным...

Ты б написал его парадный въезд:
Чернь рукоплещет!..

Р е м б р а н д т (насмешливо)
Или громко свищет!
Нет, я от принца ни чинов, ни мест
Не принял бы: я живописец нищих.
(305—306)

«Никто из нас не захочет великодушного покровительства просвещенного вельможи... Нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно независима».

(6, 73)

«...Наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем перед ними отличается, что не несет на себе печати рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы...»

(6, 113)

Отсюда проистекает и благородное негодование, которое испытывает художник при всякой попытке оказать на него давление, повлиять на характер создаваемых им произведений. Так, в кедринской драме в сцене с Банингом Куком и группой стрелков, неудовлетворенных тем, как Рембрандт изобразил их в картине «Ночной дозор», на требование переделать полотно художник резко отвечает:

Нет, не перепису.
Как пес хвостом, я кистью не виляю.

Не продаются кисть, перо и лира
(322)

И здесь вновь очень ошутимая перекличка с Пушкиным, с его письмом Бенкендорфу по поводу драмы «Борис Годунов» и со стихотворением «Разговор книгопродавца с поэтом». В указанном письме Пушкин пишет: «Согласен, что она (трагедия. — Н. Р.) более сбивается на исторический роман, нежели на трагедию, как государь император изволил заметить. Жалею, что я не в силах уже переделать мною однажды написанное» (6, 168).

Сдержанный, но решительный отказ от переделки произведения, выраженный в пушкинском письме, без труда соотносится со значительно более эмоционально насыщенной репликой художника кедринской драмы. В известных же строках пушкинского стихотворения «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать» (1, 377), с одной стороны, в афористической форме высказана мысль о неподкупности, свободе поэтического вдохновения, неподкупности таланта. Эта мысль была очень дорога Кедрину, и она красной нитью проходит через такие произведения, как «Приданое», «Конь», «Певец», и, наконец, она является одной из основных в драме.

С другой стороны, в этих строках отразился и взгляд поэта на неоднократно дискутировавшийся в его время вопрос об отношении поэта к дальнейшей судьбе плодов поэтического вдохновения. Видимо, этот вопрос вставал и перед Кедриным, сумевшим издать за 20 лет своей поэтической деятельности одну тоненькую книжку в полтора десятка стихотворений. Для поэта было не безразлично, поймет ли читатель его произведение. Если купюры редакторов исказили смысл, он не публиковал произведения совсем.

Любопытно, что в черновом варианте драмы «Рембрандт» есть

эпизод, когда уже разоренный, нуждающийся Рембрандт отказывается отдать заказчику Яну Сиксу его портрет. Причина? Причина в обнаружившейся возможности иной, принципиально отличной от авторской трактовки произведения. Художник, создавая портрет, намеренно подчеркивает неискренность, скрытность, холодность изящного аристократа Яна Сикса:

Рембрандт

Все говорят, неплохо вышел он:
Он нарисован тонко, он изящен...
Но как бесцветен платя серый тон,
И как неверен этот взгляд скользкий!
А губы скупы, а лицо в тени...
Его лукавую сухую душу
Я обнажу для всех, но я ни-ни
Изящества работы не нарушу!

Однако Ян Сикс видит в своем воплощении на полотне нечто иное:

Сикс

(рассматривая портрет)

Да, знаете: из множества холстов
Работы вашей — этот самый лучший.
Ах, если б вы всегда писали так!
Тут губы у меня, как у ребенка.
Глаза опущены пристойно в знак
Моей всегдашней скромности. Так тонко
Избрали вы для платя серый тон
С жемчужными застежками у пястья.
Ведь лучше слов свидетельствует он
О благородстве, сдержанности, власти.
А в повороте этой головы —
Породы сколько! Как я горд и статен!²³

Несмотря на предложение Сикса щедро заплатить, Рембрандт оставляет портрет у себя. Художнику вовсе не безразлично, как будет воспринято его искусство, как будет понято его произведение, ибо это непосредственно касается авторской совести. А как замечал еще Пушкин, можно приходить «в книжную лавку с продажной рукописью, но с неподкупной совестью» (5, 191).

То есть кедринская драма, как всякое произведение историко-литературного жанра, порождена как бы двумя стихиями. Она необходимо отражает определенное объективное содержание изображаемой эпохи, и в то же время в ней выразились размышления самого автора о современных проблемах, волновавших его и его собратьев по перу.

Какие же черты личности художника особенно привлекали драматурга, какие человеческие качества считал он необходимым подчеркнуть в характере живописца, в характере своего положительного героя? Кедрина очень привлекала мысль о щедрости души действительно талантливой личности, мысль о самоотверженной готовности настоящего художника бескорыстно и самозабвенно служить своему единому божеству — искусству, не видя в этом служении жертвы, а лишь единственную возможность обрести и выразить себя. Рецензируя рукопись поэта С. Иванова, Кедрин подчеркивает, что в строках:

Я богатею, если я дарю,
А ты народы грабишь и нищаешь.
Я вечен потому, что я творю,
Ты смертен потому, что разрушаешь —

«очень экономно и выпукло подчеркнута самая суть противоречия между поэтом и властелином». Герои его собственных произведений («Зодчие», «Конь», «Приданое» и др.) просто, без позы и высоких слов, «не требуя наград за подвиг благородный», создают художественные ценности, отдавая делу весь жар своей души. Однако герои произведений, предшествующих «Рембрандту», еще не осознают себя художниками. Отсюда и отсутствие осознанной эстетической программы. Герой драмы в соответствии с историческими фактами уже пытается осознать свою роль художника и место искусства в обществе.

Как человек, обладающий истинным талантом, кедринский Рембрандт щедр в его проявлении. Он не считает себя гением, и ему, как пушкинскому Моцарту, претят высокопарные рассуждения о божественности его дара. Поэтому в разговоре с откровенно льстящим ему Флинком художник нарочито резко снижает тему. И здесь драматург вновь прибегает к своеобразным реминисценциям из Пушкина, поэта, «возродившего само Возрождение» (В. Ходасевич):

Флинк

Какой торжественный момент,
Когда последние удары кисти
По прихоти своей, как некий бог,
Кладет на холст искуснейшей
художник!

Рембрандт

Да это все равно, когда сапог
Несет на полку, сшив его,
сапожник.
(310)

И несколько раньше:

Рембрандт

...бессмертный вкус нам дан,
Чтоб разглядеть и в прачке
Афродиту.
(285)

Сальери

Ты, Моцарт, бог и сам того
не знаешь;
Я знаю, я.

Моцарт

Ба, право? может быть...
Но божество мое проголодалось.
(3, 294—295)

«На конченную свою поэму я смотрю,
как сапожник на пару своих сапог:
продаю с барышом».
(3, 50)

Не об этом ли умении «разглядеть и в прачке Афродиту» думал Пушкин, когда в «Домике в Коломне» и в «Отрывках из путешествия Онегина» заявлял о симпатии своей музы к тем же объектам действительности, которые привлекали Рембрандта и художников фламандской школы?

Герой кедринского произведения истинный сын своего века, наделенный пониманием ценности отдельной человеческой личности и высоким самосознанием, свойственным людям той эпохи. Удары судьбы могли сломить его силы и здоровье, но не сломили его духа. Он до конца сохранил веру в великое предназначение того дела, которому он служил всю жизнь, в то, что, подобно «черной строке поэта», пережившей «венцы тиранов и гербы вельмож», его искусство будет служить потомкам. Предсмертный монолог Рембрандта, подобно пушкинскому «Памятнику», есть выражение трезвой самооценки, истинность которой подтверждена временем:

Лишь вы, душеприказчики мои,
Мои эстампы, папки и полотна,
Идите в будущее. В добрый час.
Возникшие из-под музейной пыли,
Откройте тем, кто будет после нас,

Как мы боролись, гибли и любили,
Чтоб грезы те, что нам живили дух,
До их сердец, пылая, долетели,
Чтобы в веках ни разу не потух
Живой и чистый пламень Прометей!

(361)

Случайны ли все эти реминисценции? Не являются ли они результатом лишь хорошей поэтической памяти? Безусловно, не случайны. Кедрин был очень чуток к слову, о чем свидетельствуют многочисленные его пометки на полях книг других поэтов. Он безошибочно определял органичность того или иного образа в стихотворении, часто указывал на реминисценции у других художников.

Сознательное обращение к Пушкину помогало драматургу через познание некоторых сторон мировосприятия одного художника понять и воспроизвести в художественных образах (при недостатке фактических данных) определенные черты другого. То есть в данном случае драматург исходил из наличия определенных типологически сходных моментов в характере мироощущения художников различных эпох, но объединяемых тем, что каждый в свою эпоху они связали свой талант с наиболее передовыми общественными силами своего времени.

Кедринское произведение выгодно отличается от большинства историко-биографических драм (большинство из них посвящено Пушкину) характером изображения взаимоотношения главного героя и народной массы.

Стремление художников, изображавших в своих произведениях передовых деятелей прошлых эпох, и в частности Пушкина, подчеркнуть демократизм своих героев было естественным и в значительной мере симптоматичным. Сама эпоха рождения нового общества, нового человека, эпоха, всколыхнувшая, поднимавшая к активной творческой жизни огромные массы тружеников, стремилась и в наследии прошлого выделить и взять его демократические элементы. Но правильно и правдиво раскрыть пушкинский демократизм художникам не удавалось в силу неисторического подхода к самому понятию «демократический». Отсюда и вульгаризация при изображении взаимоотношения Пушкина и народа.

Драматургам, видимо, казалось недостаточным показать связь Пушкина с деятелями первого, дворянского этапа русского освободительного движения. Стремясь во что бы то ни стало «демократизировать» поэта, авторы заставляли его читать стихи везущему его извозчику, обсуждать причины поражения декабрьского восстания с бунтовщиком из крестьян, а рассуждения о причинах трагической гибели поэта вкладывали в уста «старика с седыми кудрями», что приводило к искажению облика поэта.

Глубоко демократические симпатии Рембрандта непосредственно отразились в его живописи, в изображении на полотне простого человека, в использовании в качестве моделей для картин с мифологическими и библейскими сюжетами людей из «низов» общества. Однако в драме это должно найти выражение в поступках героя и в словесных действиях, об этом нельзя просто рассказать. И Кедрину в значительной мере удается достигнуть необходимой действенности. Зритель видит голландского художника то возвратившимся из путешествия по городу в поисках натурщика («уговорил бродягу на этюд»), то договаривающимся о возможности рисовать царя Давида с еврейского юноши («когда ему не вменит это в грех фанатик наш Манассе бен-Израиль»), то в споре-столкновении с бургомистром Яном Сиксом, упрекающим Рембрандта в пренебрежении к «голосу общества» и т. д.

Все эти факты, так сказать, «исторически засвидетельствованы» самим творчеством художника, о них так или иначе говорят все исследователи. И если даже считать сцену с оповещением стрелков об истинных намерениях принца Оранского целиком вымышленной, то и тогда придется признать, что она полностью вписывается в наше представление о Рембрандте, художнике эпохи «всеобщей революции» (Энгельс), согласуется с характером человека, написавшего «Ночной дозор» и «Кляту Юлия Цивилиса».

Драматург, проводя мысль о демократическом характере творчества и общественных взглядов художника в качестве лейтмотива драмы, удачно избегает обширных и прямолинейных высказываний героя на эту тему, стремясь сюжетно и психологически мотивировать каждую его реплику. Рембрандт не скрывает своих демократических симпатий, но прямо и откровенно говорит об этом только с Саскией, находясь в состоянии сильного душевного возбуждения. Достаточно ясно, но значительно более сдержанно, будучи вынужденным объяснить присутствие в его доме служанки, «что вчера... являлась на сторожевую башню», высказывается он также в беседе с Мортейрой и пушкарем, полагая, что их разговор происходит без свидетелей.

Однако, стремясь к максимальной исторической точности при воспроизведении исторических характеров, автор исторического произведения не имеет права ограничиваться этим, ибо он должен «приблизить» прошлое к настоящему, дать прошлому свое, современное истолкование. Только этим может быть «оправдано» существование исторического жанра. Но в драматическом произведении автор лишен возможности непосредственно вмешиваться в ход событий, прямо комментировать их. Одним из средств приближения исторических характеров к современности является наделение их «более высоко развитым сознанием, более сознательным поведением, чем те, которыми они обладали в исторической действительности»²⁴. Достижению этой цели во многом способствовало привлечение и творческое использование драматургом пушкинского эпистолярного и литературно-критического наследия, раскрывшего перед автором драмы некоторые особенности в характере отношения художника-новатора к устоявшимся эстетическим канонам и общественным предрассудкам во взглядах на художественное творчество.

¹ В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 5. Л., Изд-во АН СССР, 1967, с. 6.

² См.: «Учен. зап. ТГУ», № 77. Томск, 1969; Сборник трудов молодых ученых. Вып. II, Томск, 1973.

³ ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 51, л. 48.

⁴ Там же, л. 46.

⁵ Там же, л. 47.

⁶ Там же, л. 4.

⁷ «Учен. зап. ТГУ», № 77. Томск, 1969.

⁸ Левкович Я. Л. Пушкин в художественной прозе и драматургии.— В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967, с. 140.

⁹ См. письмо Л. Н. Толстого П. Д. Голохвастову, 6—10 сентября 1875 г.

¹⁰ Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир». Полн. собр. соч., т. 16, с. 7.

¹¹ Ростокский Б. Советская драматургия на сцене МХАТ. 1917—1947. «Ежегодник МХАТ», М., 1949, с. 180—181.

¹² Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. Материалы к монографии (1824—1837). М.—Л., 1961, с. 151.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 6-ти т., т. 2, М.—Л., «Academia», 1936, с. 433. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, А. С. Пушкин. Собр. соч. в 1 т. Одесса, 1919, с. 291.

¹⁵ Там же. В. Ходасевич. Статьи о русской поэзии. «Эпоха». Петербург, 1922, стр. 102.

¹⁶ Кедрин Дм. Избранное. М., ГИХЛ, 1957, с. 275. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

¹⁷ Добровольский М. В. Рембрандт. Л., 1926; Калинин А. Рембрандт, его жизнь и сочинения. СПб., 1894; Невжина В. Жизнь и творчество Рембрандта.—В кн.: Рембрандт ван Рейн. Каталог выставки. М.—Л., 1936; Верхарн Э. Рембрандт, его жизнь и художественная деятельность. Изд. 2, Петроград, б. г.

¹⁸ Лапкина Г. А. Идеи и образы «маленьких трагедий» Пушкина на советской сцене.—В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967, с. 218.

¹⁹ ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 47, л. 47.

²⁰ Там же, л. 22.

²¹ Там же, л. 68.

²² Примечательно, что в одноименнике Пушкина, сохранившемся из кедринской библиотеки в стихотворении «Позту» рукой Кедрина подчеркнуты строки: «И меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он» и «К ногам народного кумира не клонит гордой головы». ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, указ. книга, стр. 108—109.

²³ ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 165, л. 4.

²⁴ Надь Э. Современность исторической драмы.—В кн.: Проблема личности и общества в современной литературе и искусстве, М., 1967, с. 286.

К столетию восстания декабристов. Сообщение

Э. НАЙДИЧ

ЛЕРМОНТОВ И ДЕКАБРИСТЫ

Декабристы оставили неизгладимый след в русском освободительном движении, в истории русской литературы.

Творчество Лермонтова, устремленное в будущее и представляющее уже новый по сравнению с декабристской идеологией и поэзией этап, многим обязано декабристам.

Поэзия декабристов и вольнолюбивая лирика Пушкина, страшные рассказы о казнях и ссылках — одно из главных впечатлений юного Лермонтова, многообразно отразившееся в его ранней поэзии (вспомним «Жалобы турка», «Новгород», «Последний сын вольности»).

К сожалению, менее изучена связь с декабризмом зрелого Лермонтова. Объясняется это тем, что это воздействие стало сложнее. В условиях жестокой политической реакции, пламенно сочувствуя идеалам декабристов, Лермонтов вынужден был, не отказываясь от них, искать новые пути, раскрывать трагические противоречия своей эпохи.

Самыми декабристскими строками Лермонтова стали его стихи об идеале гражданской поэзии, которая должна звучать «Как колокол на башне вечевой Во дни торжеств и бед народных» («Поэт». 1838 г.).

Страстной проповедью борьбы, противостоящей равнодушию и покорности, прозвучала относящаяся к тому же времени поэма «Беглец». Подобно поэтам-декабристам Лермонтов обращался в ней к теме национально-освободительной борьбы, но решал эту тему не иносказательно-аллюзионно, как это делали поэты-декабристы, а по-новому. Не отступая от точной передачи кавказских преданий, раскрывая подлинную психологию и мораль горцев, Лермонтов создал произведение, имевшее острый злободневный политический смысл. На кавказском материале Лермонтов написал поэму, завершающую традицию декабристов и вместе с тем открывающую новую: подобно «Демону» и «Мцыри», «Беглец» имеет философско-символический смысл.

Встреча с некоторыми декабристами, переведенными в 1837 г. из сибирской ссылки на Кавказ, и прежде всего дружба с самым выдаю-

щимся из них Александром Ивановичем Одоевским оказала воздействие на творчество Лермонтова.

Само стихотворение «Памяти А. И. Одоевского» (1839 г.), посвященное гибели друга-декабриста, далеко выходит за пределы рассказа об одной судьбе. Это стихотворение не только об одном человеке, но и о судьбах декабризма, о судьбах декабристской поэзии.

Но обратимся сначала к стихотворению «Спеша на Север из далека», написанному в декабре 1837 г., когда Лермонтов возвращался из первой кавказской ссылки, уже подружившись с А. И. Одоевским.

Заключительные строки лермонтовского стихотворения

И прах бездомный по ущелью
Без сожаления фазвей —

восходят к стихотворению А. И. Одоевского «Куда несетесь вы, крылатые станицы?», которое заканчивалось словами:

Но кровью жадною обрызганный чакал
Гостей бездомный прах разбросит по ущелью.¹

О настроении Лермонтова, покидавшего Кавказ и оставившего там своих новых друзей-декабристов, можно судить по строкам из более позднего стихотворения «Памяти А. И. Одоевского»:

...тоску изгнания
Делили дружно; но к полям родным
Вернулся я, и время испытанья
Промчалось законной чередой;
А он не дождался минуты сладкой...²

Лермонтов пробыл в первой ссылке около восьми месяцев. Он прибыл в Ставрополь во второй половине апреля — первых числах мая 1837 г., а в середине декабря находился в Ставрополе уже на обратном пути с Кавказа.

К кому же относятся строки:

Что если я со дня изгнания
Совсем на родине забыт!
Найду ль там прежние объятья?
Старинный встречу ли привет?
Узнают ли друзья и братья
Страдальца, после многих лет?
Или среди могил холодных
Я наступлю на прах родной
Тех добрых, пылких, благородных,
Деливших молодость со мной? (II, 103—104)

Ираклий Андронников справедливо заметил, что здесь «речь идет о друзьях юности, которых поэт оставил в Москве»³. После многих лет разлуки (с 1832 г.) произошли серьезные изменения в жизни общества. Эти же проблемы современного состояния русского общества остро волновали декабристов. Лирическое стихотворение о своем возвращении на родину под пером Лермонтова превратилось в произведение, отражающее не только его собственные размышления, но и настроения его друзей-декабристов, страстно желающих поскорее вернуться в родные места.

Как засвидетельствовано А. И. Васильчиковым, а вслед за ним декабристом М. А. Назимовым, в разговорах Лермонтова с декабристами одной из главных тем была характеристика современного поколения. «Когда в невольных странствиях и ссылках удавалось ему встречать людей другого закала, вроде Одоевского, он изливал свою современную грусть в души людей другого поколения, других времен. С ни-

ми он действительно мгновенно сходил, их глубоко уважал и один из них, еще ныне живущий М. А. Назимов, мог бы засвидетельствовать, с каким потрясающим юмором он описывал ему, выходцу из Сибири, ничтожество того поколения, к которому принадлежал»⁴. М. А. Назимов подтвердил истину этого показания: «В сарказмах его слышалась скорбь души, возмущенной пошлостью современной ему великосветской жизни и страхом неизбежного влияния этой пошлости на прочие слои общества»⁵.

В лермонтовском «Спеша на Север из далека» косвенно отразились беседы с декабристами о судьбах современного поколения. «Спеша на Север из далека» отличается большой музыкальностью, соединением ярких предметных образов, связанных с Кавказом, и глубокого содержания, выходящего за сферу этой образности.

Лермонтов не только сознательно соотнес свои заключительные строки со стихотворением А. И. Одоевского, но, очевидно, и в самой стилистике стихотворения откликнулся на требование Одоевского, выдвинутое им в статье «О трагедии «Венцеслав», сочинение Ротру, переделанное г. Жандром». Одоевский писал о необходимости «музыкальной ответственности между смыслом и размером»⁶. Мелодический рисунок стихотворения Лермонтова строго подчинен его смысловой основе.

Своей характеристикой современного общества «Спеша на Север из далека» подготавливало «Думу», а намеченный здесь образ изгнанника вел к стихотворению «Памяти А. И. Одоевского».

В статье о стихотворении Лермонтова 1840 г. Белинский отнес последнее к произведениям, противостоящим «безотрадным и ледящим сердце» «Думе» и «И скучно и грустно». В «Памяти А. И. Одоевского» обрисован человек иного склада, чем представитель современного поколения. Здесь воссоздан облик и духовный мир декабриста. Главное в этом облике «вера гордая в людей и жизнь иную».

Поэт обращает внимание прежде всего на те качества, которые связаны с этой чертой:

Но до конца среди волнений трудных,
В толпе людской и среди пустынь безлюдных
В нем тихий пламень чувства не угас:
Он сохранил и блеск лазурных глаз,
И звонкий детский смех, и речь живую,
И веру гордую в людей, и жизнь иную. (II, 131)

Здесь отражено поэтическое впечатление от встреч с А. И. Одоевским. Н. П. Огарев, познакомившись с Одоевским на Кавказе в 1838 г., отметил позднее, что «Лермонтов списал его с натуры». Да, этот «блеск лазурных глаз, и звонкий детский смех, и речь живую» не забудет никто из знавших его»⁷.

Нам точно не известно, знал ли Лермонтов пушкинское послание «В Сибирь» и ответ А. И. Одоевского. Несомненно только то, что одна емкая лермонтовская строка в приемлемой для цензуры форме сконцентрировала идеи светлого оптимизма, которыми были проникнуты эти замечательные произведения декабристской поэзии. Сопоставление строки о гордой вере в людей и жизнь иную с названными стихотворениями демонстрируют лермонтовский метод «насыщенного стиха», умение несколькими словами обозначить целый круг явлений. Здесь и пушкинский оптимизм («Придет желанная пора», «Оковы рухнут...») и исполненные надежды мысли в стихах Одоевского:

Наш скорбный труд не пропадет.
Из искры возгорится пламя,
И просвещенный наш народ
Сберется под святое знамя.⁸

Убеждения, выраженные в этих строках (в частности, вера в людей), сжато переданы Лермонтовым. При этом примечателен эпитет «гордая».

Тема гордости, независимости, непреклонности пронизывает все творчество Лермонтова. Здесь обнажено гражданское происхождение этой темы. Вспомним начало послания «В Сибирь» («Храните гордое терпенье») и ответ («Своей судьбой гордимся мы»). Характерно, что в «Поэте», где поэзия сравнивается с вечным колоколом, опять-таки противопоставляется современность и героическое прошлое:

Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блески и обманы; (II, 119)

Язык подлинной поэзии, продолжающей гражданские традиции, «простой и гордый».

Облик поэта-декабриста в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского» высоко поднят и вместе с тем это образ трагедийный:

Дела твои, и мненья,
И думы — все исчезло без следов,
Как легкий пар вечерних облаков. (II, 132)

Речь идет не просто об индивидуальной судьбе, а о декабристских убеждениях. Несмотря на «гордую веру», надежды оказались обманутыми.

В «Памяти А. И. Одоевского» говорится о «надеждах поэзии и счастья». Лермонтов пользуется строками своего стихотворения 1832 г. В юношеской элегии речь шла о судьбе личности, о собственном счастье:

Он был рожден для них, для тех надежд
И вдохновений мирных! (II, 63)

Теперь двестишесте изменяется и получает другой смысл:

Он был рожден для них, для тех надежд,
Поэзии и счастья... (II, 131)

Речь идет не о личном счастье, а о надеждах счастья для других, т. е. о главной черте характера А. И. Одоевского, отмеченной Н. П. Огаревым. Огарев писал «о преданности Одоевского общему делу... которое не вертится около своей личности. Отрицание самолюбия Одоевский развил в себе до крайности»⁹.

Для Лермонтова идея личного счастья и счастья для всех были взаимосвязаны. Встреча с декабристами и прежде всего с Одоевским не могли поколебать идею личности, лежащую в основе творчества Лермонтова. Однако для поэта не прошли бесследно те черты самоотречения, забвения своей личности, которые подметил в облике Одоевского Огарев. Они, очевидно, помогли Лермонтову подойти более глубоко, диалектически к проблеме отношения личного и общего, что совпадало с намечившимся еще до кавказских встреч преодолением субъективизма.

Вслед за стихотворением «Смерть поэта» в «Памяти А. И. Одоевского» обрисован антагонизм аристократического общества — «света» и «героя» — поэта:

Пускай забудет свет
Столь чуждое ему существованье:
Зачем тебе венцы его вниманья
И терния пустых его клевет? (II, 132—133)

«Коварным цепям света» противопоставлена природа. Описание степи, гор и моря дается теперь как единое целое, как грандиозное надгробие:

Немая степь синее, и венцом
Серебряный Кавказ ее объемлет;
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
Как великан склонившись над щитом,
Рассказам волн кочующих внимая,
А море Черное шумит не умолкая. (II, 133)

Этот величавый образ бросает свет на все стихотворение, ассоциируется с возвышенной натурой погибшего, который внутренне близок природе, вечному миру бытия.

В этом отношении концовка «Памяти А. И. Одоевского» иная, чем финал пушкинского «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Лермонтовская природа «у гробового входа» отнюдь не равнодушна, недаром она олицетворена и одушевлена. Это часть бытия, к которому был причастен погибший.

«Памяти А. И. Одоевского» содержит весьма серьезное противоречие. «Надежды поэзии и счастья» оказались обманутыми, «дела твои, и мнения, и думы,— все исчезло без следов»; однако след, и очень значительный, остался: «Дружба наша в немом кладбище памяти моей». Само стихотворение, воссоздающее возвышенный образ поэта-декабриста, противоречит мысли о том, что «все исчезло без следов». Нечто подобное было и в «Думе». Строка «над миром мы пройдем без шума и следа» как бы опровергается самим стихотворением, верой в исторический прогресс.

Образы декабристов и человека 30-х годов во многом контрастны. И все-таки гражданские традиции оставили очень важный след в сознании передовых людей, поколения, выросшего в условиях реакции. Несмотря на неверие, они таят «надежды лучшие и голос благородный», «жадно берегут в груди остаток чувства».

«Дума», а затем «Герой нашего времени» были ответом Лермонтова на споры, которые велись между приехавшими на Кавказ декабристами и Лермонтовым об изменениях, произошедших в русском обществе. Вернее, встреча с декабристами, эти споры способствовали созданию произведения о нравственном состоянии поколения. Вспомним строки «Героя нашего времени»: «Я встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного круга молодежи; разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление» (VI, 269). В воспоминаниях Г. И. Филипсона читаем: «Спорам не было конца, и иногда утренняя заря заставляла нас за нерешенным вопросом»¹⁰. Круг доктора Майера (прототипа Вернера), смелого и оригинального мечтателя, друга многих декабристов и особенно Одоевского, способствовал оформлению художественной мысли Лермонтова.

Биограф Лермонтова П. А. Висковатов, беседовавший со многими знакомыми поэта, совершенно прав, когда пишет: «Встреча с такими людьми, как Майер и друзья его декабристы, должна была вызвать сравнение с тем, что окружало его теперь, представляя лучшее общество, и породить «Думу», единственное лирическое произведение, написанное поэтом в 1838 г. по возвращении с Кавказа»¹¹. Это очень важное соображение не получило в литературе развития. Между тем не только «Дума», но и «Герой нашего времени» явился развернутым ответом на вопрос о том, что представляет нынешняя молодежь. Разумеется, встреча с декабристами и Майером была лишь одним из импульсов для создания романа. Тем не менее роль Майера нельзя сводить только к прототипу Вернера. Проблематика романа, его замысел возник не без воздействия всей атмосферы дружеских дискуссий, которые велись в названном кругу.

Об отношении Майера к декабристам можно судить по рисунку, где он изобразил пять повешенных героев «в лучах святости»¹². На другом

его рисунке — портрет декабриста Палицына лицом к женщине с кинжалом и надпись по-французски: «Надо быть твердым»¹³. Известно, что на Майера имели огромное влияние идеи революционной Франции, что он был сторонником революционного террора.

В связи со спором о роли любви и ненависти Майер в 1838 г. писал другу Герцена Н. Сатину с Кавказа в Петербург: «Любовь есть пища души, а ненависть — горькое, но сильное лекарство. Помилуйте, как же вы хотите кормить больного! — Дайте ему прежде понюхать спирту, чтобы он пришел в себя, пустите ему кровь — это редко мешает, дайте очистительное. Appetit сам придет»¹⁴.

Близкие по мысли и терминологии слова Лермонтова в предисловии ко второму изданию романа («Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины») не просто частное совпадение, а идейная позиция, отразившаяся в романе.

На одном листе с черновым автографом «Памяти А. И. Одоевского» сохранился набросок стихотворения «На буйном пиршестве задумчив он сидел», напечатанном уже после смерти Лермонтова. В этом наброске поэт обратился к широко известной легенде Лагарпа о пророчестве Казота — французского писателя-монархиста, казненного в 1792 г. Лагарп сообщал, что якобы на обеде у одного знатного вельможи в 1788 г. Казот предсказал год революции и казнь на эшафоте многих присутствующих на пире гостей, в том числе и свою собственную. Никаких других комментариев к стихотворению, кроме обозначения связи с этой легендой, не было.

В свое время нами было высказано предположение, что в лермонтовском стихотворении заключен иносказательный смысл¹⁵. В России в связи с неурожаем и пожарами в 1839 г. прокатилась волна крестьянских восстаний. Этот год стал рекордным по числу волнений. В «нравственно-политическом отчете» за 1839 г. Николаю I Бенкендорф писал: «Россия представляла в продолжение целого века ряд происшествий, дотоле беспримерных... В народе толкуют... что всему злу причиной господа, т. е. дворяне!.. Вообще крепостное состояние есть пороховой погреб под государством»¹⁶.

В лермонтовских строках «над вашей головой колеблется секира» речь, конечно, шла не о далеком прошлом, а о современности, об угрозе крестьянского восстания, о призраке новой пугачевщины. При постановке темы народной революции учитывался не только русский, но и европейский опыт. Не случайно, что в описании «дерзкого рисунка» Н. В. Майера, который был одним из оснований для его ареста в 1834 г., тесно переплетались русские и французские мотивы. В верхней части рисунка была изображена вооруженная толпа, поверженный на площади труп в мундире с генеральскими эполетами, знамя над толпою с надписью по-французски «Свобода и равенство» и словами Шатобриана «Народ в своем гневѣ поднимается как единое тело», а в нижней части рисунка — на возвышении пять виселиц с повешенными и стол, где сидит восемь человек (очевидно, судейская коллегия)¹⁷.

Рассказу Лагарпа, относящемуся к французской революции, Лермонтов придал иносказательный смысл. Главным для поэта были не детали легенды, а сходство основной ситуации: дряхлеющий мир и секира народной революции.

У первых публикаторов стихотворения были веские основания озаглавить стихотворение именем Казота. Черновой характер наброска не дает возможности в точности вникнуть в смысл последней строки:

«Но что ж из вас ее один увижу я».

(Речь идет о секире). Если слово «увижу» означает будущее время, то

авторская ирония заключается в том, что беспечные и ликующие друзья, над которыми колеблется секира, останутся живы, а пронизательный и печальный герой, заботящийся о судьбах мира, погибнет. Если такое чтение верно, то пророчество оправдалось. «Безумные друзья» благополучно завершили свой жизненный путь через много лет, а поэт погиб через два года. В этом случае «На буйном пиршестве...» внутренне связано с «Памяти А. И. Одоевского». Это все та же тема гибели гражданина, поэта, чуждого светскому обществу. Оно примыкает в излюбленной лермонтовской теме ранней гибели героя на плахе.

Вернемся еще раз к описанию рисунка Майера: в нем обозначена не только связь русских и французских событий, но и различие. Во Франции побеждает толпа и лежит поверженный генерал, а в России идет суд над декабристами, изображены пять повешенных.

Лермонтовский набросок «На буйном пиршестве...» — замечательный образец политической лирики с излюбленным поэтом иносказанием.

Лермонтов вспомнил декабристов и перед последним отъездом на Кавказ в апреле 1841 г. в стихотворении «Графине Е. П. Ростопчиной». В юности поэтесса Ростопчина разделяла передовые взгляды Лермонтова и написала посвященное декабристам стихотворение «К страдальцам-изгнанникам». Прощаясь с Петербургом, «предвидя вечную разлуку», Лермонтов как бы подводил итог своей жизни и писал:

«Я верю: под одной звездой
Мы с Вами были рождены...»

Этой звездой было восстание на Сенатской площади, вера в высокие идеалы декабристов.

¹ Морозова Г. В. Встреча Лермонтова с декабристами на Кавказе. — В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941, с. 621—622.

² Лермонтов М. Ю. Сочинения. В 6-ти томах. Т. II, с. 131. В дальнейшем сокращенно в скобках после цитаты (II, 131f).

³ Андронников И. Л. Примечания. — В кн.: М. Лермонтов. Полн. собр. соч. М., «Правда», 1953, с. 390. (Б-ка «Огонек»).

⁴ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964, с. 377.

⁵ Там же, с. 378.

⁶ Одоевский А. И. Полн. собр. соч. М.—Л., «Academia», 1934, с. 250—251.

⁷ Огарев Н. П. Избранные социально-политические и философские произведения. Т. I. М., Госполитиздат, 1952, с. 406.

⁸ Одоевский А. И. Полн. собр. стихотворений. М., «Сов. писатель», 1958, с. 73. (Б-ка поэта. Большая серия).

⁹ Огарев Н. П. Избранные произведения. Т. 2. М., Гослитиздат, 1956, с. 384.

¹⁰ Воспоминания Г. И. Филиппона — «Русский архив», 1883, № 5, с. 180.

¹¹ Висковатов П. А. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891, с. 267.

¹² «Литературное наследство», т. 45—46, с. 479.

¹³ Там же, с. 478—479.

¹⁴ Там же, с. 491.

¹⁵ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. Т. I. М., Гослитиздат, 1957, Примечания, с. 349.

¹⁶ Крестьянское движение в России 1827—1869 годов. Подготов. к печати Е. А. Мороховец. Вып. I. М., Соцэжгиз, 1931, с. 31—36.

¹⁷ «Литературное наследство», т. 45—46, с. 478—479.

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. З. Канунова. Повесть как литературный жанр	3
В. Д. Морозов. Проблема соотношения литературы и действительности в журнале Н. А. Полевого «Московский телеграф»	18
Э. М. Жилиякова. К вопросу о традициях сентиментализма в творчестве Ф. М. Достоевского 40-х годов (статья первая)	35
Э. М. Жилиякова. К вопросу о традициях сентиментализма в творчестве Ф. М. Достоевского 40-х годов (статья вторая)	47
Д. Л. Соркина. Жанровая структура романа Ф. М. Достоевского «Идиот»	57
О. Н. Осмоловский. Психологическое искусство Ф. М. Достоевского	73
В. М. Яценко. Ромен Роллан о творческом процессе	81
Н. Б. Реморова. Пушкинские традиции в творчестве Дм. Кедрина (ста- тья третья. Драма «Рембрандт»)	103
Э. Найдич. Лермонтов и декабристы	117

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Выпуск 5

Томск. Изд-во ТГУ, 1976 г., 124 с.

Главный редактор **В. С. Сумарокова**
Технический редактор **Р. М. Подгорбунская**
Корректор **Н. И. Викторенко**

К303311. Сдано в набор 11/VI-1975 г. Подписано к печати 12/V-1976 г. Бумага типо-
графская № 3. Формат 70×108¹/₁₆; п. л. 8,85; уч.-изд. л. 10,7; усл. п. л. 12,4. Заказ 5355.
Тираж 500. Цена 1 руб. 07 коп.
КПК. Кемерово, ул. Ноградская, 5.

1-248074

Томский государственный университет



Научная библиотека 00075495