ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

ВОПРОСЫ МЕТОДА И СТИЛЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1963

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

ВОПРОСЫ МЕТОДА И СТИЛЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1963

Редактор доцент Ф. З. Канунова

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

Ф. З. КАНУНОВА

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПОВЕСТИ Н. М. КАРАМЗИНА

Статья первая. Общая постановка проблемы

I.

«С именем Карамзина, — писал Белинский в 1843 году, — соединяется понятие о целом периоде русской литературы, стало быть, от девяностых годов прошлого столетия до двадцатых настоящего. Тридцать пять лет такой блестящей литературной деятельности и около сорока лет такого сильного влияния на русскую литературу, а через нее и на русское общество»[1]).

Подобная оценка деятельности Карамзина у Белинского многократно повторялась, варьировалась, углублялась. Прекрасно видя эстетическую и идеологическую ограниченность Карамзина, Белинский тем не менее всегда подчеркивал его большое историко-литературное значение. Ни один из многочисленных обзоров русской литературы, проникнутых, как известно, у Белинского глубоким историзмом, не обходился без указания на определенное и значительное место Карамзина в русском историко-литературном процессе. Такой взгляд на Карамзина вполне солидаризовался с ведущим мнением прогрессивной критики и журналистики 10—20-х годов XIX века.

В обзорных статьях лучших критиков 10—20-х годов А. Бестужева, О. Сомова, И. В. Киреевского и др. неизменно подчеркивалась большая роль Карамзина-писателя, произведения которого «возвышаются подобно пирамиде на степи русской прозы»[2]).

---

[1]) В. Г. Белинский, Полное собр. соч., Изд. АН СССР, М., 1955, т. VI, стр. 321. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

[2]) А. Бестужев, «Взгляд на российскую словесность в течение I пол. 1824 и начала 1825 годов». «Полярная звезда», 1825, стр. 11.

Высокую оценку Карамзину дает А. Бестужев и в своем первом обзоре «Взгляд на старую и новую словесность в России». Приветствуя языковую реформу Карамзина, А. Бестужев особо выделяет заслуги Карамзина-прозаика. «Карамзин блеснул на горизонте прозы, подобно радуге после потопа... Время рассудит Карамзина как историка, но долг правды и благодарности современников венчает сего красноречивого писателя, который своим прелестным цветущим слогом сделал решительный переворот в русском языке на лучшее». «Полярная звезда», 1824, стр. 14—15.

Между тем в нашей науке о литературе установился за последнее время (40—50-е годы) односторонний взгляд на Карамзина-писателя. Если дореволюционное литературоведение чаще всего безудержно идеализировало Карамзина, на что уже обратил предостерегающее внимание Белинский, то у нас определилась другая крайность*). После работ Г. А. Гуковского и Н. М. Мордовченко[3]), в целом объективно оценивающих Карамзина, на протяжении более двух десятков лет о Карамзине не писали совсем. Причем менее всего повезло Карамзину-писателю. Если о Карамзине-критике и журналисте мы найдем интересные статьи обзорного характера, то о Карамзине-писателе наши литературоведы, как правило, говорят лишь в негативном плане.

Как бы мотивируя это положение, Г. П. Макогоненко в статье «Был ли Карамзинский период в русской литературе»[3а]) не соглашается с периодизацией, данной Белинским, считая, что сентиментализм Карамзина — шаг назад по сравнению с просветительским реализмом Радищева, Державина, Крылова.

В доказательство своей мысли Г. П. Макогоненко подробно, насколько позволяют размеры журнальной статьи, останавливается на заслугах Державина, Крылова, Батюшкова, Д. Давыдова, считая, что они, а до них Фонвизин, Новиков, Радищев подготовили почву для появления Пушкина. Карамзин же сыграл определенную роль как глава школы сентименталистов, но эта роль была значительно скромнее, чем роль целого периода в развитии литературы.

В статье Г. П. Макогоненко есть много бесспорного. Прежде всего правилен основной ее тезис — вряд ли стоит весь период от 90-х до 20-х годов называть именем Карамзина. Советские литературоведы в ряде фундаментальных исследований показали огромную общественную и эстетическую роль таких крупнейших явлений в русской литературе, как Новиков, Радищев, Державин, Крылов, Фонвизин. Было бы теперь нелепостью утверждать, что учителями Пушкина, подготовившими почву для его появления, были только Карамзин и Жуковский.

Трудно (да и просто невозможно) найти сейчас пушкиниста, который, говоря о предшественниках великого поэта, ограничился бы только Карамзиным и Жуковским и не указал бы на Радищева, Державина, Крылова, Батюшкова, поэтов-декабристов. В чем же тогда смысл старой периодизации, если практически советские литературоведы ею давно не пользуются? Прав, конечно, исследователь, пересматривающий такую периодизацию.

Однако в рассуждениях Г. П. Макогоненко есть положения, с которыми мы не можем согласиться. Несмотря на то, что внешне автор признает за Карамзиным определенные и даже значительные заслуги, на самом деле, из всей логики его статьи, роль литературной работы

О. Сомов в «Обзоре Российской словесности за 1927 год» называет Карамзина «великим писателем, которого потерю оплакивает вся образованная Россия». «Слог Карамзина... основан на глубоком познании русского языка... Решительно можем сказать, что легкостью, мягкостью и правильностью русской прозы в нынешнее время обязаны мы трудам Карамзина». «Северные цветы», 1828 г. Спб., стр. 198. Об этом же говорит и в своем «Обозрении российской словесности» И. В. Киреевский. См. «Денница», изд. М. Максимович, М., 1830, стр. XII—XVIII.

*) Эти крайности в оценке творчества Карамзина хорошо показаны в работе В. В. Виноградова «Неизвестные сочинения Н. М. Карамзина». Кн: «Проблемы авторства и теория стилей», М., 1961, стр. 221—246.

3) См. Г. А. Гуковский. «Карамзин и русский сентиментализм». История русской литературы. Изд. АН СССР, т. V, 1941; Н. И. Мордовченко. Карамзин и его роль в развитии русской критики в кн. «Русская критика первой четверти XIX в.» АН СССР, 1959, стр. 35—63.

3а) «Русская литература», 1960, № 4, стр. 4—32.

Карамзина, место его в историко-литературном процессе первой четверти XIX в. определяется неточно. Это следует из характеристики, которую дает Г. П. Макогоненко русскому «просветительскому реализму».

Оказывается, что русский «просветительский реализм» XVIII века решил такие важнейшие проблемы эстетики, после чего не только Карамзину, но и самому Пушкину ничего не оставалось делать.

Действительно, если «просветительский реализм» решил проблему человека и реалистически обосновал идеал прекрасного (задача, над решением которой трудились все крупнейшие реалисты XIX века), разрушил старую эстетику, создал новый стиль, то о какой же прогрессивной роли сентиментализма можно говорить*).

Между тем и сила, и слабость сентиментализма объясняются лишь тем, что актуальные задачи, поднятые им, не были решены предшествующей литературой. Сентиментализм, несмотря на свою ограниченность, сказал принципиально новое и важное слово и, наряду с просветительским реализмом, внес свою значительную лепту для подготовки реализма XIX века.

Мы совершенно не склонны вместе с тем отрицать большие заслуги русского «просветительского реализма» XVIII века, венцом которого явилась деятельность Радищева.

Блестящий мыслитель-энциклопедист и выдающийся писатель XVIII века Радищев внес большой вклад в развитие реалистического искусства, сумел поставить в своем творчестве острейшие социальные проблемы времени, впервые так полно и глубоко открыл социальный детерминизм в искусстве, поставил важнейшую проблему — проблему народа и народной революции, демократизировал язык — создал основы, которые помогли Пушкину подняться на новую высоту мирового художественного развития.

И все-таки проблема человека в том плане, в каком она должна была подготовить Пушкина, решена еще не была. Это проявилось в известном рационализме просветительской литературы, метафизическом противоречии между идеалом и действительностью, схематизме характеров, неумении проникнуть во внутренний мир человека с его противоречивостью и сложностью, наконец, в устарелости языка, затрудняющей решение больших эстетических проблем литературы и полную победу над классицизмом.

Вместе с тем новая революционно-историческая эпоха со своим новым отношением к человеку потребовала и нового искусства. Вера в человека, утверждение его индивидуальности и суверенности, раскрытие внутреннего мира человека, его страстей и порывов к свободе, утверждение внесословной ценности человека — все это становится знаменем нового литературного направления — сентиментализма.

Одним из первых русских писателей, который приобщил русскую литературу к новому общеевропейскому литературному движению, был Карамзин. Несмотря на свой политический консерватизм, несмотря на то, что в постановке целого ряда вопросов Карамзин действительно сделал шаг назад по сравнению с Радищевым, был аспект в его деятельности, в котором он не только теснейшим образом связан с авто-

---

*) Когда настоящая работа была сдана в печать, вышла в свет вторая статья Г. П. Макогоненко, в которой пересматривается прежняя точка зрения ее автора на Карамзина. Однако, сосредоточившись на исследовании творчества Карамзина XIX в., автор, по-прежнему, оставляет в тени эстетику сентиментализма, что нас интересует в первую очередь (см. Г. Макогоненко. Литературная позиция Карамзина в XIX веке, ж. «Русская литература», 1962, № 1).

ром «Путешествия из Петербурга в Москву», но и пошел в некоторой мере дальше его — этот аспект — психологизм Карамзина.

В отличие от Радищева, поставившего проблему человека в его отношении к реальной действительности с ее кричащими социальными противоречиями, Карамзина интересует человек лишь со стороны его внутренней, субъективной жизни. На этом Карамзин и сосредоточился, по-разному в разные периоды своего творчества объясняя отношение человека к миру. Большая заслуга Карамзина заключается именно в том, что он в п е р в ы е в русской литературе и, в частности, в русской художественной прозе открыл внутренний мир человека, мир его страстей, «язык сердца», что явилось важнейшей предпосылкой для решения проблемы «идеального» в литературе (см. ниже). Творчество Карамзина в этом отношении (если его рассматривать в общей исторической перспективе) было не только резко противоположно Радищеву, но и по-своему дополняло его и, наряду с Радищевым, Фонвизиным, Державиным, с одной стороны, и Жуковским, с другой, подготовляло Пушкина.

Именно так понимал роль Карамзина Белинский. И когда он настойчиво из статьи в статью называл именем Карамзина целый большой период в развитии русской литературы, знаменитый критик не умалял тем самым роль других славных предшественников Пушкина, каждому из которых, как известно, он отводил свое место, а лишь подчеркивал то, что Карамзин — очень закономерное и важное звено в русской литературе. Очень высоко ценя реформу русского языка, произведенную Карамзиным («он преобразовал русский язык, совлекши его с ходуль латинской конструкции и тяжелой славянщины и приблизив к живой, естественной, разговорной русской речи»[4]), Белинский видел в этой реформе необходимое средство выразить новые, принципиально важные для русской литературы идеи. «Мы думаем, — пишет Белинский, — что тот не понимает Карамзина и не умеет достойно оценить его подвига, кто думает в нем видеть только преобразователя и обновителя русского языка... Везде и во всем Карамзин является не только преобразователем, но и н а ч и н а т е л е м, творцом».

И далее Белинский поясняет сказанное: «Язык, взятый сам по себе, есть только посредствующий материал, и его движение может быть только формальное. Но всегда важно движение языка вследствие движения мысли: и вот где важность реформы, произведенной Карамзиным. И вот почему Карамзину принадлежит честь основания новой эпохи русской литературы. К а р а м з и н в в е л р у с с к у ю л и т е р а т у р у в с ф е р у н о в ы х и д е й, — и преобразование языка было уже необходимым следствием этого дела»[5]).

Важнейшей из этих новых идей, в сферу которых ввел русскую литературу Карамзин, явилась идея человеческой личности, ее самостоятельности и индивидуальности.

В этом отношении Карамзин широко использовал и развил богатый опыт западноевропейской литературы, преимущественно сентиментальной. Европа к концу XVIII века дает замечательные образцы сентимен-

---

[4]) Том VII, стр. 122. Эти мысли Белинский повторял неоднократно. Так, в статье «Русская литература в 1840 году», говоря о том, что в творчестве Карамзина «язык сверг с себя латино-германские вериги»... Белинский утверждал, что это было шагом вперед: язык приблизился к языку живому, общественному; литература из надуто-героической сделалась сентиментально-общественной и современною. «Бедная Лиза» убила «Кадма и Гармонию» (т. IV, стр. 417).

[5]) Том VII, стр. 134—135, 132. (Подчеркнуто нами—Ф. К.). Знаменательно, что эти мысли Белинский высказывает в цикле статей «Сочинения Александра Пушкина», то есть когда он наиболее правильно и глубоко осмысляет русский историко-литературный процесс.

тализма, предвосхищенного творчеством Ричардсона, получившего богатое цветение в творчестве Руссо, Стерна и Макферсона, Юнга и Томсона, молодых штюрмеров и идиллического Геснера. Уже далеко не полный перечень имен западноевропейских писателей-сентименталистов говорит о наличии внутри сентиментализма самых различных направлений, начиная от бунтарско-революционного творчества Руссо и кончая меланхолической субъективистской поэзией Юнга и Томсона, Грея и Клопштока.

Несмотря на то, что Карамзин принципиально игнорировал социальную остроту и революционный пафос западноевропейского сентиментализма, он широко использует и развивает его, не ограничиваясь идиллической прозой Геснера, но с большим увлечением относясь и к Руссо, и к Стерну, и к другим ярким явлениям европейской литературы. Борьба с рационализмом, апелляция к чувствам, утверждение внесословной ценности человека, преимущественное внимание к внутреннему миру человека — все это привлекает Карамзина у названных писателей. Его произведения, его журналы свидетельствуют не только о прекрасной осведомленности их автора в мировой литературе. Карамзин делается горячим пропагандистом этой литературы, широко знакомит с ней русского читателя и использует ее опыт в своем собственном литературном творчестве.

В то же время Карамзин никогда не был подражателем, эпигоном европейского сентиментализма. Он использовал мировую литературу с единственной целью: на основе ее достижений создать литературу, отвечающую потребностям русской жизни и, в частности, требованиям русской дворянской культуры. Не случайно в годы наибольшей популярности Карамзина в России его творчество воспринималось русскими людьми наряду с лучшими произведениями Ричардсона, Руссо, Гете, Стерна.

Большое влияние на Карамзина-писателя оказала и русская литература. Отношения Карамзина к Фонвизину и особенно к Державину мало изучены, хотя мы располагаем значительным материалом, свидетельствующим о влиянии на Карамзина этих крупнейших представителей просветительской литературы[6]).

2.

Важнейшей заслугой Карамзина перед русской литературой является его роль в создании русской оригинальной повести, в создании русской психологической прозы.

Уже в 70—80-е годы в русской литературе наблюдается небывалый для эпохи классицизма интерес к художественной прозе. Наиболее ценные опыты в прозе мы видим в передовой русской журналистике, преимущественно в журналах сатирического направления: Новикова, Фонвизина, а затем Крылова. Антикрепостническая сатирическая проза Новикова, Фонвизина, Крылова и Радищева сыграла большую роль в развитии русского реализма. Она отличалась большой социальной зоркостью, достаточно глубоким проникновением в сущность отношений своего времени; писатели внесли существенный вклад в решение такой важнейшей проблемы реалистического искусства, как проблема

[6]) В многочисленных письмах Карамзина к И. И. Дмитриеву говорится о большом признании Карамзиным творчества Державина. Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, Спб, 1866, стр. 18, 19, 21, 26, 29, 36, 69, 82.

Не имея возможности в пределах данной небольшой статьи специально говорить на эту тему, укажем лишь, что она нуждается в специальном всестороннем исследовании.

типических обстоятельств, однако проблема характера в этой прозе решалась еще односторонне и схематически. Впоследствии реалисты XIX века и, в частности, Пушкин, используя опыт литературы XVIII века, снимут односторонность сатирической характеристики, отличающую эту литературу. Не случайно ведущим жанром ее был жанр сатирических писем, жанр путешествия, направленный на раскрытие обстоятельств и менее всего преследующий цель проникнуть в сущность человеческого характера, человеческой психологии.

Наряду с этой просветительской прозой широкое распространение в России уже с конца 70-х годов получит жанр так называемого романа. По данным В. В. Сиповского, с конца 70-х годов XVIII века ежегодно появляется до десятка новых русских романов, а в 1788 г. в России появилось около 91 романа самых различных направлений. Из большой пестроты и богатого разнообразия, которое представляет собой русский роман этого времени, можно грубо выделить два направления: бытовой роман (Чулков, «Пригожая повариха», Измайлов, «Евгений» и др.), с одной стороны, и так называемый сентиментальный роман писателей — предшественников Карамзина, подготовивших в какой-то мере почву для его появления («Письма Ернесты и Доравры» Фед. Эмина, «Российская Памела» П. Львова, «Утренники влюбленного» В. Левшина, «Чувства мои над гробом доброй Марии» В. Измайлова), — с другой. Романы в сентиментальном духе пишет и признанный авторитет в литературе М. М. Херасков. Эти произведения, испытавшие на себе влияние западноевропейского сентиментализма, явились своеобразной реакцией на рационализм литературы XVIII века. Авторы этих романов пытались впервые в русской литературе сосредоточить внимание на естественных стремлениях человеческих страстей и показать, как эти естественные стремления трагически сталкиваются с роковыми обстоятельствами. Наполненные пространными, иногда на много десятков страниц, описаниями бешеных страстей, неистовой патетики, безудержным фразерством, они в то же самое время были еще тесно связаны с предшествующей рационалистической литературной традицией и явно выраженной тенденцией поучать, и статичностью, невыразительностью многих образов. Стремление проникнуть во внутренний мир человека пока что не удалось. И все-таки это был первый опыт сентиментальной литературы. Отсюда известная популярность и большой спрос на романы конца XVIII века.

Вместе с тем необходимо отметить, что эти романы, как правильно указывает Г. М. Фридлендер, не были в глазах современников «высокой» литературой. Не они, а стихотворные произведения Ломоносова, Державина, Хераскова, трагедии Сумарокова, Княжина, Озерова воспринимались в XVIII и начале XIX века как образцы подлинно «высокого» художественного творчества, как вершина национального литературного развития. Изменение этой традиционной сравнительной оценки стихотворных и прозаических жанров началось только с Радищева и Карамзина[7]).

Действительно, Карамзин (наряду с Радищевым) сыграл значительную роль в утверждении прав полного гражданства русской художественной прозы как высокого рода искусства. Карамзин явился одним из зачинателей русской повести.

Если стихотворные жанры в литературе XVIII века отличались большой устойчивостью и определенностью, то, напротив, проза, по-

[7]) Г. М. Фридлендер, Особенности реализма Гоголя. Сб. «Проблемы русской литературы XIX века», Л., 1960, стр. 63.

скольку она исключалась из сферы «высокого» искусства, лишалась какой бы то ни было жанровой определенности. Роман XVIII века очень отдаленно напоминает тот жанр романа, который станет ведущим в русской литературе XIX века. Не было еще и повести в понимании XIX века. Повесть как жанр более или менее явно обозначилась именно в сентиментальной литературе, утвердившись в творчестве Карамзина.

Почему возникновение повести как жанра связано, прежде всего, с сентиментально-романтической литературой, а затем четко утверждается в реализме? На этот вопрос мы можем получить ответ у Белинского в теоретическом осмыслении им эпических жанров. 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 века. Великий критик связывал развитие этих жанров с утверждением реализма в русской литературе XIX века и предсказывал им дальнейший расцвет. Прогноз Белинского полностью оправдался всем ходом поступательного развития русской художественной прозы XIX века.

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

Роман, в современном Белинскому понимании, имел дело с неизмеримо более сложной действительностью, раздираемой общественными противоречиями, и цель его — совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи...[8]). С другой стороны, современный роман, как бы глубоко он ни проникал в сущность современных событий, не станет романом, если в центре его не будет стоять человек, обыкновенный и живой, со всеми человеческими чувствами и страстями. В этом принципиальное отличие 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 потому в эпопее греков, равно как и в их драме, могли иметь место только представители народа, полубоги, герои, цари»[9]).

Совсем другое дело — современный роман. Главное его отличие именно в том, что в нем «жизнь является в человеке». Это требовало от романиста умения проникнуть в душу человека, в мир человеческого сердца, человеческой души. Человек как самостоятельная и богатая индивидуальность, и одновременно обыкновенный человек в его отношении к народу, обществу, — вот основной предмет романа. «В романе, — говорит Белинский, — совсем не нужно, чтоб Ревекка была непременно царица или героиня вроде Юдифи: для него нужно только, чтоб она была женщина»[10]).

Эти мысли Белинского имеют прямое отношение к повести, которая отличается от романа, прежде всего, своими размерами. Если роман — это целая история жизни человека, то повесть — событие этой жизни, но имеющее принципиальное значение, носящее социально-философский характер.

---

[8]) Том V, стр. 40.
[9]) Там же, стр. 41.
[10]) Там же.

«Повесть, — пишет Белинский, — распавшийся на части... роман, главы, вырванные из романа. Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки»[11]).

Естественно, что основные требования, которые предъявляет Белинский роману, в большой мере относятся и к повести. Его анализ повестей целого ряда русских писателей и, прежде всего, Гоголя, убеждает 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 также определяет собой предмет повести, как и романа.

Повесть Карамзина, конечно, не удовлетворяет основным требованиям, предъявленным Белинским к этому жанру. В ней, прежде всего, не выполнено первое из названных условий — не было глубокого проникновения в сущность общественных отношений действительности. Но вместе с тем Белинский именно Карамзина считает родоначальником повести в новой русской литературе.

«...Карамзин первый на Руси начал писать повести, которые заинтересовали общество и казались пустыми и ненужными для педантов, — повести, в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного быта»[12]).

Несмотря на то, что повести Карамзина с художественной стороны никогда не могли удовлетворить Белинского, он прекрасно видел их ограниченность не только по сравнению с творчеством Пушкина и Гоголя, но и с романтическими повестями 30-х годов (Белинский очень высоко ценил повести Марлинского), великий критик постоянно подчеркивал историко-литературное значение повестей Карамзина, видя его в том именно, что в них впервые в русской литературе в центр внимания писателя-художника становится внутренний мир обыкновенного человека.

Это явилось огромным вкладом Карамзина в развитие русской литературы и художественной прозы с жанром повести в особенности.

3.

Начало литературной деятельности Карамзина падает на конец 80-х — начало 90-х годов XVIII века. Это период решительной перестройки в русской литературе под влиянием острой общественной борьбы, ярким проявлением которой явилась крестьянская война под предводительством Пугачева.

Уже с 70-х годов XVIII века отчетливо обнажился кризис Сумароковского классицизма. Рушится в сознании современников незыблемость тех строгих рационалистических представлений, которые лежали в основе канонов классицизма. Вышедшая через пять лет после Пугачевского восстания «Россиада» Хераскова воспринимается уже как анахронизм, а ее создатель вступает на путь сентиментализма.

Было несколько путей пересмотра старых традиций. Это, прежде всего, просветительский демократический путь радикальной борьбы с самодержавием и крепостничеством. Был и другой путь, тоже своеоб-

[11]) Том I, стр. 277.
[12]) Том VII, стр. 136.

разного протеста и неприятия екатерининско-потемкинской реакции, но протеста пассивного, ограниченного сословно-дворянскими интересами, путь бегства от политической борьбы, от жизни в область абстрактно-гуманистической дворянско-просветительской идеологии в духе масонства.

Очень близки к этому решению проблемы были первые русские сентименталисты М. И. Муравьев, И. А. Львов, И. И. Дмитриев и др., на этот путь становится и признанный лидер дворянского классицизма Херасков.

Как правильно указывает Н. И. Мордовченко[13]), в масонстве XVIII века переплетались религиозно-мистические идеи с гуманистическим началом Просвещения, лженаучные и реакционные тенденции с передовыми идеями преромантизма. Такая противоречивость масонства объясняет, очевидно, и тот факт, что, с одной стороны, к нему примыкает Новиков, а с другой, — признанный впоследствии вождь русского сентиментализма Карамзин.

Разгул политической реакции в последний период царствования Екатерины II вызвал резкое осуждение не только у деятелей радикально-демократического лагеря, но и в среде либерально настроенного дворянства. Карамзина воспринимали как человека независимого образа мысли, с большим «заквасом» дворянского либерализма. Он смело выступил в защиту Н. И. Новикова и находился на явном подозрении у правительства. Правда, либерализм и оппозиционность Карамзина носили классово ограниченный характер и никогда не представляли собой угрозы существующему строю. Из своего неприятия екатерининско-потемкинской реакции и павловской тирании Карамзин не делает революционных выводов, как Радищев. Если последний разоблачает помещиков и призывает крестьян к революции, то Карамзин, напротив, стремится предложить программу в духе умеренно дворянского либерализма, которая бы «установила» пресловутую гармонию между крепостниками и крепостными.

Этот путь Карамзин видел, прежде всего, в пропаганде просвещения. Карамзин всегда был ревностным пропагандистом культуры, знания, широкого образования. В просвещении он видел источник благополучия народа и «палладиум благонравия»[14]). Он ратовал за расширение сети сельских школ, которые, по его мнению, несравненно «полезнее всех лицеев, будучи истинным народным учреждением, истинным основанием государственного Просвещения»[15]). В статье «О книжной торговле и любви ко чтению в России» Карамзин высоко оценивает издательскую просветительную деятельность Новикова, который был «в Москве главным распространителем книжной торговли... всячески старался приохотить публику ко чтению, угадывал общий вкус»[16]).

Карамзин настойчиво проводит мысль о необходимости расширения казеннокоштного образования для детей разночинцев и других необеспеченных сословий, как о верном способе иметь в России довольно учителей[17]). Он верит, что «когда свет учения, свет истины озарит всю землю и проникнет в самые теснейшие пещеры невежества, тогда, может быть, исчезнут все нравственные гарпии, доселе осквернявшие человечество»[18]). Широкое просвещение народа не мыслится Карамзи-

[13]) Н. И. Мордовченко, «Карамзин и его роль в развитии русской критики» в кн. «Русская критика первой четверти XIX века». АН СССР, 1959, стр. 19.
[14]) «Аглая», кн. I, стр. 71.
[15]) Там же, стр. 75.
[16]) Н. М. Карамзин. Сочинения, СПб, 1848, т. III, стр. 220.
[17]) Там же, стр. 192.
[18]) Там же, стр. 402.

ным без тесного духовного общения его с другими народами, отсюда и «европеизм» Карамзина, умение глубоко и в целом для своего времени прогрессивно поставить вопрос о соотношении европеизма и патриотизма[19]).

Иными словами, просвещение для Карамзина — важнейший источник нравственного перерождения и совершенствования людей.

С этих позиций подходил Карамзин к литературе, определял роль искусства вообще, утверждал новое сентиментальное направление. Уже в своих первых более или менее развернутых литературно-теоретических выступлениях Карамзин излагает важнейшие и принципиальные положения своей эстетической системы, выдвигая на первый план проблему человеческой личности и культ чувства.

Карамзин осуждает рационалистическую нормативную эстетику классицизма, которая не удовлетворяла его, прежде всего, своим решением проблемы человека. Классицистические каноны, рационализм как принцип раскрытия человека лишали по существу писателя возможности показать сложный человеческий характер в его становлении и развитии. Вот почему Карамзин неоднократно противопоставлял рационализм творчества Расина, Корнеля, Вольтера Шекспиру с его гениальным умением постигать, казалось бы, невыразимые глубины человеческой души. «Немногие писатели, — пишет Карамзин в 1787 году, — столь глубоко проникали в человеческое естество, как Шекспир, немногие столь хорошо знали тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения... Дух его парил, яко орел... не хотел он соблюдать так называемых единств, которых нынешние наши драматурги так тесно придерживаются... Он смотрел только на натуру... Известно было ему, что мысль человеческая мгновенно может перелететь от Запада к Востоку, от конца области Моголовой к пределам Англии... С равным искусством изображал он и героя и шута, умного и безумного, Брута и башмачника»[20]).

Эти мысли Карамзин повторяет и в «Письмах русского путешественника», и в ряде критических статей «Московского журнала». Так, через три года Карамзин скажет, что «французские трагедии» можно уподобить хорошему регулярному саду, где много прекрасных аллей, прекрасной зелени, прекрасных цветников, прекрасных беседок. С приятностью ходим мы по сему саду и хвалим его, только все чего-то ищем и не находим, и душа наша холодною остается; выходим и все забываем. Напротив того, Шекспировы произведения уподоблю я произведениям натуры, которые прельщают нас в самой своей нерегулярности, которые с неописанной силой действуют на душу и оставляют в ней неизгладимое впечатление»[21]).

В 1795 году Карамзин, уже прославленный автор и издатель, еще с большей настойчивостью выражает свое отношение к французской Мельпомене, которая «благородна, величественна, прекрасна, но никогда не тронет, не потрясет сердца моего так, как муза Шекспирова. Французские поэты имеют лишь тонкий нежный вкус и в искусстве писать могут служить образцами, только в рассуждении изобретения, жара и глубокого чувства натуры, простите мне, священные тени Корнелей, Расинов и Вольтеров! — должны они уступить преимущество англичанам и немцам»[22]). Под последними Карамзин имел в виду признанных вдохновителей английского и отчасти немецкого сентимента-

[19]) См. С. Ф. Платонов, «Слово о Карамзине». Сочинения, т. I, изд. 2-ое, СПб, 1912, стр. 504—512.

[20]) Юлий Цезарь. «Трагедия Виллиама Шекспира», М., 1787, стр 3—6.

[21]) «Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 104—105.

[22]) «Аглая», кн. II, М., 1795, стр. 128—129.

лизма, которым он и дает восторженную оценку в своей поэтической декларации, в стихотворении «Поэзия»[23]).

Критерием ценности художественного произведения для Карамзина является сила выражения в нем чувств, глубина раскрытия эмоциональной жизни человека, его страстей. Так, в «Эмилии Галотти» Карамзин видит, прежде всего, произведение поэта, «проникшего взором своим в глубины сердца человеческого»[24]). Стерн для Карамзина — несравненный писатель, который «умеет двумя словами потрясать тончайшие фибры сердец наших»[25]). Руссо пленяет Карамзина своим глубоким лиризмом, поэзией сердца, поэзией любви: «человек редкий, автор единственный, пылкий в страстях и слоге, на французском языке никто не описывал любви такими яркими, живыми красками, какими она в Элоизе описана — в Элоизе, без которой не существовал бы немецкий Вертер»[26]).

В то же время Карамзин остается совершенно равнодушным к острым социальным проблемам, поставленным в произведениях этих писателей. Субъективный мир творчества, проникновение художника в душевный мир человека — вот что волнует Карамзина при оценке художественного произведения.

Это преимущественное внимание к проблеме личности, требование от писателя глубокого проникновения в психологию человека, в мир его эмоций, «частных страстей и привязанностей» объяснялось своеобразием мировоззрения Карамзина, его отношением к действительности. Стоя на субъективно-идеалистических позициях в вопросах познания действительности, Карамзин придавал исключительное значение субъективному началу и в жизни, и в искусстве. Отношения и впечатления субъекта, понятые субъективно-идеалистически, — главное, от чего идет Карамзин в своей теории познания и в эстетике. Не окружающая человека социальная действительность, а его чувства, эмоциональный мир являются определяющими в его жизни.

Уже с юношеского возраста для Карамзина характерны напряженные поиски истины. Его письма к Лафатеру поражают и исключительной эрудицией, и напряженными идейными исканиями. Во втором письме к Лафатеру Карамзин задает вопрос философу о том, «каким образом душа наша соединена с телом, тогда как они из совершенно различных стихий... Вопросу этому можно дать такую форму: «Каким способом душа действует на тело, посредственно или непосредственно»[27]). И хотя Лафатер не сумел ответить на него, некоторые рассуждения философии гносеологического характера оказали воздействие на Карамзина. В «Письмах русского путешественника» он вспоминает следующее место из письма Лафатера, которое Карамзин специально внес в свою записную книжку: «Глаз по своему образованию не может смотреть на себя без зеркала. Мы видим себя только в других предметах. Чувство бытия, личность, душа — все сие существует только потому, что вне нас существует по феноменам или явлениям, которые, кажется, до нас касаются»[28]).

Внешний мир для Карамзина существует не сам по себе, а постольку, поскольку он отражен в сознании человека, который в свою очередь

---

[23]) «Письма русского путешественника». Собр. соч., Спб. 1848, т. II, стр. 305.

[24]) «Эмилия Галотти», трагедия в пяти действиях, соч. Г. Лессингом, М., 1788, стр. 3.

[25]) «Московский журнал», 1792, № 5, стр. 231.

[26]) Н. М. Карамзин, соч., Спб, 1848, т. II, стр. 305.

[27]) Переписка Карамзина с Лафатером. Сб. «Отделения русского языка и словесности Импер. Академии наук». 1893, том 54, № 5, Спб, стр. 18.

[28]) «Московский журнал», 1791, июнь, стр. 292—293.

отражает явления внешнего мира. Сущность теории знания, с точки зрения Карамзина, сводится поэтому к «исследованию ощущений и восприятий, к выяснению тех отношений, которые устанавливаются между ними в сознании»[29]). В этом, по существу, заключаются гносеологические основы эстетики Карамзина. Задача искусства не в воспроизведении действительности, а в улучшении или, как говорит Карамзин, в украшении жизни человека.

4.

Из двух важнейших функций искусства — познавательной (способность искусства отражать действительность, художественно познавать ее) и идеальной (способность художника, познавая мир, создавать свой идеал прекрасного), — находящихся в неразрывном диалектическом единстве, Карамзин односторонне резко выдвигает на передний план вторую, явно принижая, а иногда и совсем игнорируя первую. Правда, когда мы говорим о познавательной функции искусства в эстетике Карамзина, нужно помнить, что субъективизм далеко не всегда полностью овладевал его методом[30]). Здесь необходимо рассматривать эстетику Карамзина в развитии[31]) и говорить о том, как по-разному в различные периоды творчества соотносятся в представлении Карамзина «познавательная» и «идеальная» функции искусства.

В начале 90-х годов Карамзин склонен еще утверждать зависимость характера человека от «внешних» обстоятельств. Об этом он пишет в литературно-критических статьях «Московского журнала». Это он подтверждает и своим творчеством («Письма русского путешественника», «Бедная Лиза» и др.). Так, в рецензии на работу доктора философии Гроддека. который сравнивал древнегреческую литературу с новой немецкой литературой, Карамзин утверждает, что о б с т о я т е л ь с т в а определяют и характер поэзии, и ее цели. Различие обстоятельств, в которых формировалась современная и древнегреческая литература, обусловило различный характер ее героев. Поэзия Гомера теснейшим образом связана со своим временем. «У греков происходит и образуется она (поэзия — *Ф. К.*) во время детства и юности нации. Гомер беспримерен и неподражаем для того, что он писал или пел в с и х о б с т о я т е л ь с т в а х». На основании этого автор статьи резко возражает против бездумного подражания древним. «Точно ли творения древних в словесных науках могут быть для поэта и оратора такими верными образцами... Не есть ли красота и совершенство нечто весьма относительное?»[32]).

Большая роль обстоятельств в формировании характера человека подчеркивается писателем в «Письмах русского путешественника». Здесь мы видим не только зеркало души автора: Карамзин в «Письмах» говорит о многих реальных событиях, о десятках встреченных автором людей с их своеобразием, пытается показать различие национальных характеров (немцы, швейцарцы, французы, англичане), приводит массу сведений из исторической, культурной жизни той или иной страны, для чего пользуется не только своими богатыми впечатлениями, но, как

---

[29]) Н. И. М о р д о в ч е н к о, «Карамзин и его роль в развитии русской критики» в кн. «Русская критика первой четверти XIX века», АН СССР, 1959, стр. 35; Б. М. Э й х е н б а у м, «Сквозь литературу», Л., 1924, стр. 37—49.

[30]) См. статью Г. А. Г у к о в с к о г о о Карамзине. «История русской литературы», АН СССР, т. V, стр. 69.

[31]) Об эволюции эстетических взглядов Карамзина см. Ю. Л о т м а н. Эволюция мировоззрения Карамзина», Ученые записки Тартуского университета, вып. 51, 1957.

[32]) «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 265.

убедительно показал В. В. Сиповский, широко использует и литературные, и научные, и исторические источники[33]).

Не случайно деятельность Карамзина — издателя и журналиста, автора «Писем» — вызывает серьезное недовольство масонов, которые видели в ней отход Карамзина от прежних масонских позиций. Отход Карамзина от масонства в начале 90-х годов объясняется не только его неприятием мистических увлечений «братьев», но и их крайнего субъективизма, их взгляда на человека как носителя эгоистических начал, их утверждения полной независимости человека от воздействия внешней среды.

«Письма русского путешественника» и журнально-издательская деятельность Карамзина явились явным отступлением от кутузовско-масонской эстетики и философии. Отсюда и недовольство масонов Карамзиным, пронизывающее их переписку начала 90-х годов. «Сейчас получил письмо от Плещеева с приложением «Объявления» Карамзина, из которого усматриваю, что он не в той уже с нами связи, в которой был прежде»[34]), — заключает Кутузов еще до выхода «Московского журнала». Прочитав первые номера издания Карамзина, он выносит ему окончательный приговор, считая, что автор «Писем» «не может описывать ничего иного, как внешнего внешним образом»[35]).

Характерно, что сам Карамзин видел в своей литературной деятельности отход от масонства. В письме Кутузову от марта 1791 г. он, говоря о своем журнале, о том, что печатает в нем «Письма» и другие материалы, между прочим, как будто походя, бросает фразу: «...Но вообще в нем (журнале. — *Ф. К.*) мало такого, что бы для вас могло быть интересно». И далее уже открытый вызов тем, кто не разделяет его литературной программы. «Впрочем, любезный брат, не бойтесь, чтоб я осмеян был, а если бы и вздумалось кому посмеяться надо мной, то я сказал бы: пусть смеются»[36]). Крайний субъективизм масонов сковывал свободу действия Карамзина по пути того широкого просветительства, которое не мыслилось им без тесного общения с миром, несмотря на идеалистическую ограниченность Карамзина в вопросах познания этого мира.

Вместе с тем, признавая определенную зависимость человека от внешних обстоятельств, Карамзин в силу своей мировоззренческой ограниченности сужал их значение. Внешние обстоятельства, формирующие в какой-то степени характер, Карамзин понимал как общекультурную национальную историческую среду, решительно игнорируя ее социальную природу. В этой ограниченности Карамзина проявляется дворянский характер его творчества и всей его культуры.

Во второй половине 90-х годов под влиянием политических событий в Европе и в России усиливается субъективизм и консерватизм Карамзина, усиливается его пессимизм, писатель все чаще проповедует уход от реальной действительности в вымышленный мир красивых иллюзий и фантазий.

Но даже и в первый, наиболее прогрессивный и широкий по творческим установкам период, когда писатель признает зависимость человека от внешнего мира, определяющим в жизни, по мнению Карамзина, яв-

---

[33]) В. В. Сиповский. «Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899, стр. 410.

[34]) Л. Л. Барсков, «Переписка московских масонов XVIII века», ПТР, 1915, стр. 49. Подч. — *Ф. К.*

[35]) Там же, стр. 100. Подчеркнуто нами — *Ф. К.*

[36]) Там же, подч. нами. — *Ф. К.*
стр. 111.

ляется не окружающая человека социальная действительность, а его чувства, его эмоциональный мир. Проникнуть в этот мир, раскрыть его поэзию — главная задача художника. С ее решением Карамзин связывает свой взгляд на искусство как огромную силу, способную оказать колоссальное воздействие на человека. «Искусства, — пишет он, — возвышают душу, делают ее чувствительнее и нежнее, обогащают сердце наслаждениями и вызывают в нем любовь... к гармонии, к добру...»[37]).

Искусство должно формировать душу человека, делать ее возвышенней и тоньше, изящнее, а вместе с тем улучшать и украшать жизнь. Писатель, по мнению Карамзина, должен заботиться не столько о правдивой передаче событий материальной жизни (это вовсе и не обязательно), сколько создавать настроение, настраивать душу человека на высокий лад, внушать представление о прекрасном, непреодолимую тягу к нему. Без сильного эмоционально-психологического воздействия нет искусства. Великое искусство «потрясает сердца наши». Душой трагедии, по мнению Карамзина, должен быть «ужас» или «жалость». «Историк, — пишет Карамзин, — должен описывать все, как оно было, не думая о впечатлении, которое сделает в читателе описываемое». Поэт же, по мнению Карамзина, совершенно не обязан следовать во всем действительности, но зато он должен «иметь у себя в предмете известное действие производить... или радость или горесть»[38]). Если поэт настоящий, то «питательное эфирное пламя... польется из его творений в нужную душу читателя».

Основную задачу эстетики как науки Карамзин видел в том, что «она должна учить наслаждаться прекрасным». Прекрасное для Карамзина — это, прежде всего, хороший человек, тонко чувствующий, нежный, наделенный добрым сострадательным сердцем, слитый с природой, наслаждающийся ею. Главным источником прекрасного для Карамзина является душа человека. Без раскрытия внутреннего мира человеческой души художник не сможет раскрыть основной источник прекрасного.

Нет нужды сейчас доказывать ограниченность карамзинского представления о прекрасном. Его человек еще во многом оторван от реальной действительности, от борьбы, от труда и народа. Этим объясняется, что Карамзину по существу не удалось раскрыть внутренний мир человека, чувства у него превратились в чувствительность, то есть не получили своего естественного и глубокого раскрытия. Ограниченность Карамзина увидели уже его современники, которые стремились, говоря словами Белинского, высвободиться из-под «деспотического влияния автора «Бедной Лизы» и «Писем русского путешественника».

Однако, несмотря на эту очевидную ограниченность Карамзина, в его эстетике есть такие открытия, которые во многом предопределили собою дальнейшее развитие русской литературы. Карамзин не только обосновал проблему личности как важнейшую, центральную проблему эстетики. Но он впервые, проникая во внутренний мир человека, утверждает человеческое как прекрасное.

В произведениях писателей «просветительского реализма» XVIII века обращалось преимущественное внимание на отрицательные стороны русской действительности, в этом антикрепостническом пафосе — огромная социальная сила просветительской литературы. Однако односторонняя сатирическая заостренность образов лишала произведения даже самых выдающихся из плеяды просветителей XVIII века (особенно прозаиков) сколько-нибудь художественно убедительной, пози-

[37]) «Аглая», кн. I, стр. 39—40.
[38]) «Московский журнал», 1891, ч. III, стр. 100.

тивной, «идеальной» стороны. Идеал свободного человека, сам по себе очень прогрессивный, не был художественно оправдан. Это нельзя было сделать без окончательного преодоления схематизма и рационализма в подходе к человеку, без преобразования языка и стиля, без проникновения во внутренний мир человека.

«Идеальное» в литературе XVIII века, как правило, абстрактно-рационалистическое. Высокие общественные гражданские чувства необходимо было глубоко художественно обосновать общечеловеческими стремлениями.

Карамзин попытался связать «идеальное» с живым человеком, с его внутренним миром, миром его чувств. Он ставит главной эстетической задачей литературы рассказать человеку о нем самом, раскрыть неиссякаемые тайники его духовной жизни — ее высокую романтику, которая означала глубокую веру в человека и несла в себе идею гуманизма, высокое общечеловеческое начало.

Романтика в литературе и, в частности, в русской художественной прозе была открыта Карамзиным, и это не случайно. Романтики нет и не может быть без внутреннего мира человека.

Белинский под романтикой понимал внутренний мир души человека, сокровенную жизнь его сердца, его порывы к прекрасному. «В груди, в сердце человека, — писал Белинский, — заключается таинственный источник романтизма: чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и потому почти всякий человек — романтик»[39]). Здесь всюду под словом «романтизм» Белинский разумеет «романтику». В другом месте той же статьи Белинский поясняет это: «Стороны духа человеческого неисчислимы в разнообразии. Но главных сторон две: сторона внутренняя, задушевная, сторона сердца, словом, романтика»[40]) (подч. *Ф. К.*). В повести Карамзина была впервые раскрыта романтика, поэзия чувств обыкновенного, «частного человека». Именно поэтому Карамзин вводит впервые в русской литературе художественную прозу в сферу высокой поэзии», делает прозу поэтичной.

Но сразу же необходимо сказать о существенной ограниченности Карамзина в постановке проблемы «идеального» в литературе. В силу консерватизма и классовой ограниченности своего мировоззрения, он отрывает «идеальное» в искусстве от «реального». Открытый им человек далеко не достаточно объяснен социально-исторически, оторван от реального мира народной жизни. И просветительская литература XVIII века, сильная своим проникновением в социальную основу действительности, и Карамзин, попытавшийся впервые художественно обосновать проблему «идеального» в искусстве, страдали односторонностью.

Лишь Пушкин, а после него Гоголь и Лермонтов, воспользовавшись достижениями того и другого направления, на новом этапе развития русской литературы смогут в своем творчестве преодолеть метафизическое противоречие между «идеальным» и «реальным», характеризующее всю предшествующую литературу. Понадобилось два с лишним десятилетия напряженной борьбы за реализм, чтобы Пушкин и Гоголь смогли слить «идеальное» и «реальное» в своем творчестве и разрешить тем самым важнейшую задачу реалистического искусства.

Сделанное в этом отношении Карамзиным явилось очень важным подготовительным звеном к Пушкину и Гоголю, не говоря уже о романтической прозе 20—30-х годов XIX века.

---

[39]) Том VII, стр. 145.

[40]) Там же, т. VII, стр. 158.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

В. Н. КАСАТКИНА

ПРОБЛЕМА ЛИРИЗМА В ЭСТЕТИКЕ БЕЛИНСКОГО
конца 30—40-х годов

Проблема лиризма в эстетике Белинского оказалась менее изученной нашим литературоведением по сравнению с другими сторонами эстетической и литературно-критической деятельности великого русского критика. Это объясняется тем, что у самого Белинского в его теории родов и жанров литературы центральное место занимает проблема романа и повести. Тем не менее Белинский не оставлял без внимания и другие роды литературы, он вырабатывал общую систему эстетических взглядов. Он создавал эстетическую теорию реализма, одной из составных частей которой являлась теория лирической поэзии.

1838—1839 годы в деятельности Белинского-литературоведа представляют собою период, непосредственно предшествующий выработке им материалистической теории родов литературы. Это ближайшие подступы Белинского к материалистической эстетике, хотя он стоял в эти годы еще на идеалистических позициях. Его собственная деятельность в области эстетики заставляет его убедиться в несовместимости идеалистической эстетики с теорией реализма. Вдумываясь в пути развития русского реалистического искусства, он начинает все дальше отходить от идеалистических теорий.

Проблема лирической поэзии стояла особенно остро перед Белинским в конце 30-х годов. Отрицая в эти годы субъективное начало в искусстве, он должен был определить свое отношение к субъективной лирической поэзии. В конце 30-х годов Белинский отрицал сатиру, видя в ней выражение авторской субъективности, но по отношению к лирической поэзии он занял иную позицию.

Если эпические жанры явно тяготели в 30-х годах к реалистическому методу, то в лирической поэзии продолжала сохраняться мощная романтическая струя, и примером тому может служить творчество такого крупнейшего поэта, как Лермонтов. В связи с этим лирический род литературы в сознании многих критиков и теоретиков литературы ассоциировался с романтической поэзией. Поэтому в печати того времени нередко высказывались мнения о том, что время романтизма ушло в прошлое, а вместе с ним становится анахронизмом и лирическая поэзия, уступившая место роману и повести.

Никто из современных Белинскому критиков не создал теории реалистической лирической поэзии. Только лишь Пушкин сделал ряд вы-

сказываний, свидетельствовавших о его понимании характера нового развития лирической поэзии, вхождения ее в русло реалистической литературы. Белинский солидаризируется с Пушкиным. В конце 30-х годов Белинский уже закладывал основы реалистической теории лирической поэзии, которая будет им окончательно развита в 40-х годах.

Изучение теории лирической поэзии, сложившейся у Белинского на рубеже 30—40-х годов, интересно и в том отношении, что эволюция взглядов Белинского по вопросам лирики отражала развитие самой лирики в 30—40-х годах от романтизма к реализму.

В своих критических статьях 30-х годов Белинский не обошел своим вниманием ни одного из русских крупнейших поэтов-лириков, таких как Пушкин, Лермонтов, Кольцов, он не оставил без внимания поэзию Баратынского, Полежаева и лирические произведения многих других поэтов, наделенных бóльшим или мéньшим талантом.

Определяя место лирической поэзии в литературе, Белинский писал в 1835 году: «В наше прозаическое время появление альманаха, поэмы и собрания стихотворений — есть ужасный анахронизм»[1]). Однако о хороших стихах он говорил: «Ничто хорошее не может быть анахронизмом»[2]). По мысли Белинского, подлинно художественная лирическая поэзия не может потерять своей эстетической ценности.

Рассматривая лирическую поэзию, Белинский обычно стремился определить ее существенные особенности как литературного рода, он осмысливал эстетическую природу лиризма. Его в это время интересуют не столько жанровые особенности лирической поэзии, сколько общие теоретические вопросы эстетики в их отношении к лирической поэзии и природе лиризма: вопрос о выражении авторской субъективности в лиризме, о творческом процессе создания лирического произведения, об отражении объективной действительности в нем, о выражении прекрасного через лиризм, о специфике воплощения народности в лиризме и т. д.

В 1838—1839 гг. Белинский еще не дает систематического изложения своих взглядов на лирическую поэзию и лиризм, но он как бы накапливает материал для этого, осмысливая различные лирические произведения под углом зрения интересующей его эстетической проблемы.

Нашей задачей является изучение вопроса о создании Белинским теории реалистической лирики в переломный период его жизни, в 1838—1842 годах.

В лирике и лирической поэзии Белинский главным считал субъективное начало: «Лирическая поэзия выражает субъективную сторону человека, открывает нашему взору внутреннего человека, и потому вся она — ощущение, чувство, музыка»[3]). Лирическую поэзию Белинский называл субъективной. Определяя таким образом лирическую поэзию, он отличал ее от других родов литературы — «эпического или объективного» и драматического, который, согласно Белинскому, дает примирение двух противоположных начал (объективного и субъективного).

Субъективность Белинский понимал как выражение внутреннего мира человека вообще, его ощущений и чувств. Поэтому одним из главных критериев Белинского в оценке лирического или лиро-эпического произведения является умение поэта воплотить в нем с наибольшей силой чувство. Положительно оценивая отдельные места поэмы Бернета «Елена», Белинский восклицал: «Сколько любви, сколько огня, страсти,

[1]) В. Г. Белинский, полное собрание сочинений, т. I, стр. 200. Здесь и далее цитаты из сочинений В. Г. Белинского, изд. Академии наук СССР, М., 1953—1957.
[2]) Там же, т. II, стр. 360.
[3]) Там же, т. III, стр. 434.

чувства!..»[4]). Субъективность лирической поэзии Белинский так же понимал как выражение в ней личности самого автора, как исповедь автора и даже как обращение поэта к самому себе. О лирическом начале в драме критик говорит, что в нем поэт «раскрывает перед вами свой внутренний мир, обнажает все изгибы сердца своего; вы подслушиваете его немую беседу с самим собою — вот его субъективная сторона»[5]). И ниже: «В лирической поэме поэт является нам субъектом, и потому-то в ней так часто и такую важную роль играет его личность, его я»... С этим пониманием субъективности лиризма связана и характерная терминология Белинского, которой он пользуется при рассмотрении лирических стихотворений: «исповедь души», «поэзия со дна души», поэзия «из недр души», поэзия, «раскрывающая таинства души» и т. п.

Однако неправильно было бы думать, что Белинский понимал лирическую поэзию только как самоизлияние, лишенное общественного адресата.

Хотя критик и называл лирическую поэзию «исповедью души», он отрицал за поэтом право выражать в лиризме любые свои чувствованьица, улавливать каждое внутреннее побуждение. Субъективный лирический образ, согласно Белинскому, подчиняется общим законам искусства. Эмоциональность лирической поэзии должна иметь общественный интерес, она не может быть чисто индивидуальной, как бы случайной и в силу этого не имеющей общественного значения. Белинский пишет: «Несносны недозрелые, поверхностные мысли; но едва ли сноснее их — недозрелые ощущеньица и чувствованьица. Молодые люди чувствуют — бесспорно, да они часто не знают того, что их чувства, интересные для них самих, не всегда бывают интересны для публики, участие которой возбуждается только чувствами созревшими, выносившимися в сокровенной глубине духа. И публика в этом случае совершенно права: только созревшее верное чувство проявляется в художественной форме»[6]). В этом своем высказывании Белинский предупреждает поэтов-лириков против субъективизма.

В лиризме, полагает Белинский, чрезвычайно важно не только эмоциональное начало, но и интеллектуальное. Его статьи 30-х годов показывают, что он все более и более отчетливо осознавал значение ума, мысли, тенденции в искусстве. Даже когда Белинский резко осуждал тенденциозное искусство, он сохранил в своей эстетической системе мысль о значении ума в поэзии.

Вопрос о роли ума в лирической поэзии решается Белинским обстоятельно в статье «Стихотворения Владимира Бенедиктова» 1836 года. От отрицания роли ума, которое им было выражено в «Литературных мечтаниях», Белинский пришел к признанию его прежде всего в эпическом и драматическом родах литературы. «В романе и драме... поэту надо иметь слишком гигантскую фантазию, чтоб не допустить никакого влияния со стороны ума, расчета, труда»,[7]) — пишет Белинский. В то же время Белинский считает обязательным сочетание в эпическом и драматическом родах литературы ума с чувством.

Творческий процесс создания лирического произведения, с точки зрения Белинского, отличается от процесса создания других родов литературы. «Лирическое сочинение есть плод мгновенной вспышки фанта-

---

[4]) Там же, т. II, стр. 417.
[5]) Там же, III, стр. 434.
[6]) Там же, т. III, стр. 38.
[7]) Там же, т. I, стр. 360.

зии, мгновенное излияние чувства»[8]), — пишет он. Процесс создания лирического произведения более кратковременный, и эмоциональные переживания поэта в это время более интенсивным. Сам творческий процесс, с точки зрения Белинского, оказывается как бы более субъективным. В нем активнее участвуют чувства и фантазия поэта, нежели разум. Вдохновение поэта при создании лирического стихотворения состоит в мощном пробуждении его чувств и фантазии, но не ума, как утверждал Белинский. И только лишь когда вдохновение исчезает, начинает действовать рассудок. Неудачные строчки стихотворения Бернета «Призрак» Белинский объясняет следующим образом: «...У поэта немного недостало вдохновения, за недостатком которого он и прибег к хитросплетениям рассудка, вследствие чего благоухающее, бесконечное чувство, оживлявшее его стихотворение, разрешилось очень определенным и конечным чувствованьицем»[9]). Белинский критиковал стихотворения Баратынского за преобладание в них рассудка. В данном случае Белинский имеет в виду холодный ум, не согретый чувством. Однако в статье «Стихотворения Владимира Бенедиктова» Белинский развивал мысль о диалектической взаимосвязи ума, чувства и фантазии в лирической поэзии.

Творческий процесс создания лирического произведения Белинский объяснял таким образом: мысль поэта, родившись в его голове, дала «толчок его организму, взволновала и зажгла его кровь и зашевелилась в груди»[10]). Процитировав Пушкина, он восклицает: «Вот вам мысль в поэзии! Это не рассуждение, не описание, не силлогизм — это восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль»![11]).

Мысль, по мнению Белинского, должна растворяться в чувстве, а чувство растворяться в мысли. Эта идея Белинского, относящаяся ко всем родам литературы, была им высказана прежде всего по поводу лирической поэзии.

В конце 30-х годов он одобряет те стихотворения, в которых содержится не только сильное чувство, но и значительная мысль. Так, главным достоинством стихотворения Кольцова «Царство мысли» Белинский считает выраженное в нем теплое чувство и возвышенную идею.

В конце 30-х годов Белинский боролся за объективность в искусстве. Однако он не встал на путь отрицания лирической поэзии, а стремился по-новому объяснить сущность лиризма. Признавая лирическую поэзию по своей природе субъективной, он начинает от нее требовать объективности.

Понимание Белинским объективного содержания искусства непосредственно связано с его общественно-политическими и философскими взглядами конца 30-х годов. Недостаточно диалектическое осознание исторических закономерностей развития жизни и общества, привело Белинского к теоретическому примирению с действительностью. Объективным и действительным для него становится разумное — «разум в сознании и разум в явлении — словом, открывающийся самому себе дух есть действительность; тогда как все частное, все случайное, все неразумное есть призрачность, как противоположность действительности, как ее отрицание, как кажущееся, но не сущее»[12]).

«Примирительная» позиция Белинского конца 30-х годов, хотя она и не имела глубоких корней и совмещалась у него с ненавистью к кре-

---

[8]) Там же, стр. 360.
[9]) Там же, т. II, стр. 412.
[10]) Там же, т. I, стр. 365—366.
[11]) Там же, том I, стр. 367.
[12]) Там же, т. III, стр. 436.

постнической России, сказалась отрицательно на его эстетической теории, в том числе и теории лирики. В этот период он осуждает тенденцию в лирике, выражение в ней авторской точки зрения. Таким образом Белинский лишал лирику одного из главных ее средств художественного выражения жизни. Белинский осудил Бернета, автора лироэпической поэмы «Елена», за внесение им в свое произведение авторского суда над героем. Отказывая поэту в непосредственном выражении в искусстве своей субъективности, критик пишет: «Объективность есть условие поэзии, без которого она не существует»[13]).

Объективный характер законов общественного развития Белинский в то время понимает идеалистически, видя во всех проявлениях социальной действительности «абсолютное» рациональное начало. Это отразилось на его понимании лирики Гете и Пушкина. «Объективность» поэзии Пушкина и Гете является, по Белинскому, следствием просветления духовного мира поэта, возвысившегося над треволнениями мира, познавшего рациональное в нем, следствием спокойно-величавого, отрешенного от личной субъективности взгляда на жизнь.

Однако «примирительные» заблуждения Белинского носили временный, преходящий характер, а идея объективного отражения жизни в лирической поэзии прочно вошла в его эстетику. Заслугой Белинского в конце 30-х годов является то, что он стремится вывести поэта-лирика за пределы «узкого окошечка своей ограниченной субъективности»[14]) к реальной жизни. Предметом поэзии, согласно Белинскому, являются не беспочвенные фантазии поэта, не небывальщина, а действительность. Хотя критик не дал еще в эти годы подлинно диалектического решения вопроса о сочетании объективного и субъективного в лирике, но важная проблема была им поставлена и был сделан первый шаг для ее решения.

Исходя из объективно-идеалистического понимания действительности, Белинский определяет и задачи объективной лирической поэзии. Он требует от нее проникновения в «тайны жизни». Категория таинственного приобретает видное место в его эстетической системе конца 30-х годов. Он находит «таинственный смысл » в художественном произведении, «тайну эстетической жизни», «таинственную красоту», «таинства души» и т. п. Он требует раскрытия «полноты жизни», ее «гармонии» и «светозарности». Эти термины выражают понимание того, что путь «субъективной» борьбы с жизнью должен закончиться примирением с нею и осознанием ее «внутренней гармонии».

Тем не менее в понимании объективности лирической поэзии Белинский вложил много нового, чуждого романтической эстетике. Хотя Белинский и декларировал мысль о проникновении лиризма в «тайны жизни» и «тайны красоты», однако он постоянно давал весьма положительную оценку тем лирическим стихотворениям, которые отражали реальные будни, прозу жизни. Мистицизм романтической лирики не привлекает Белинского-критика. Содержание лиризма средневековой «романтической» (по Белинскому) поэзии он характеризовал следующим образом: «Поэзия воспевала подвиги и любовь храбрых рыцарей и прекрасных дам, и ее формы улетучивались в туманной мистике содержания»[15]). Такая поэзия не вызывала одобрения Белинского. О поэте лирике-романтике критик отзывается насмешливо: «А! романтизм!.. Просим покорно — вот сюда, поближе: нам надо рассмотреть вас хорошенько. Вы смеялись над стариками (классицистами — *В. К.*)]: по-

[13]) Там же, т. II, стр. 419.
[14]) Там же, т. II, стр. 347.
[15]) Там же, т. III, стр. 427.

смотрим, не смешны ли вы сами, молодой человек с растрепанными чувствами и измятою наружностью...»[16]).

Лирике исключительных, экзотических, неукротимых страстей и адских страданий Белинский, как и Пушкин, противопоставлял лиризм будничной жизни, лирику, выражающую чувства обыкновенного человека или даже маленького человека. К поэту-лирику Белинский обращает требование отыскивать поэзию жизни в прозе жизни. Он одобрительно цитирует перевод одной из «Римских элегий» Гете:

Многие звуки мне ненавистны, но более всех
ухо мое раздирает лай и мурчание пса.
Только один, что живет у соседа, один изо всех,
Как ни ворчал бы, а я слушал бы вечно его:
Он — то однажды залаял навстречу любезной и тем
Чуть было тайны моей не нарушил: зато и теперь
Только услышу его, думаю тотчас: идет!
Или хоть вспоминаю то время, когда приходила она...

В той же рецензии 1838 года Белинский восторгается реалистическим стихотворением Пушкина («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу»). С большой симпатией критик относится к лирике Кольцова. Белинский учил находить лиризм в повседневном и примелькавшемся: «Иногда случается встретить в толпе незнакомое лицо: в нем нет ничего особенного, а между тем оно врезывается в память, и долго-долго силишься вспомнить, где встречал его, и долго-долго мелькает оно пред усталыми очами, готовыми сомкнуться на ночной покой, и мгновение сонного забыться сливается с мыслию об этом странном неотвязчивом лице»[17]). Высказываясь о мелких стихотворениях Пушкина, Белинский учил современных ему поэтов на примере их великого собрата вглядываться в обычную толпу, в ничем не примечательные лица и находить в них интерес для поэзии. Критик подчеркивал излюбленную им мысль о том, что в лиризме могут отражаться будни, повседневная жизнь обыкновенного человека. В данном случае направление мыслей Белинского было чрезвычайно близко к пушкинскому. Пушкин писал, определяя характер реалистической лирической поэзии: «Для тех, которые любят Катулла, Гресета и Вольтера, для тех, которые любят поэзию не только в ее лирических порывах или в дивном вдохновении элегии, не только в обширных созданиях драмы и эпопеи, но и (в) игривости шутки, и в забавах ума, вдохновенного веселостью... Искренность драгоценна в поэте. Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, и в пареньях восторга, и в отдохновении чувств, и в ювенальском негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа... Благоговею пред созданием Фауста, но люблю и эпиграммы и etc.»[18]). Классической лирике с ее «парением восторга» и приподнятыми чувствами, а также романтической, нежной и унылой элегической поэзии Пушкин противопоставляет ту лирику, которая наиболее полно, широко и всеобъемлюще отражала духовный мир обыкновенного человека.

Теоретически обосновывая реалистический характер лирики, Белинский ставит вопрос о ее народности. По Белинскому, объективность лиризма заключается в отражении содержания и формы народной жизни, «субстанции народа». Подлинную народность Белинский находил в лирике Пушкина и Кольцова. Если определение лирической поэзии как субъективной и требование воплощения в ней чувств и тайн души

[16]) Там же, т. III, стр. 423.
[17]) Там же, т. II, стр. 422.
[18]) А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Academia, 1937, том IX, стр. 302—303.

еще не выводило Белинского за пределы романтической эстетики, то принцип народности открывал Белинскому путь развития лирической поэзии к реализму. Принцип народности, понятый критиком как отражение форм и содержания народной жизни, делал лирический образ более конкретным, социальным и современным. Крестьянский вопрос для Белинского и в 30-х годах был одним из важнейших вопросов времени, и он его вводит в эстетику. Новый этап в развитии категории прекрасного он усматривал в том, что прекрасное в новое время надобно искать в народе. Он восхищался гоголевской поэтизацией жизни народа, за это же одобрял Н. Полевого.

«Субъективную» лирическую поэзию Белинский стремился приблизить в этом отношении к другим, «объективным» родам литературы. Он ценил лирическую поэзию Кольцова, так как в ней отражалась социальная жизнь народа. Белинский выступал против подделки под народность, воспроизведения только внешних форм народного быта. От лирического образа в особенности он требует глубокой народности, которая бы была полностью пережита поэтом, находилась бы в самом его сердце.

Лирический образ, согласно эстетике Белинского, отражает не только жизнь вообще, но социальную действительность и даже ее противоречия, хотя закономерности борьбы противоречий Белинский в это время еще не понимал.

Вопрос об отношении искусства к обществу весьма занимал Белинского в конце 30-х годов, однако в эти годы он решал его идеалистически. В соответствии с традиционными положениями романтической эстетики он провозглашал «свободу творчества» и отказывал искусству в необходимости служить обществу. Эти мысли высказаны им в статье «Менцель, критик Гете».

Однако так как идея социальности глубоко вошла в эстетику Белинского еще с самого начала его деятельности, так как с нею было связано объяснение важнейших литературных явлений и эстетических категорий, Белинский, конечно, не мог от нее полностью отказаться и в конце 30-х годов. Принцип народности литературы, который защищал Белинский и в конце 30-х годов, по существу включается в понятие социальности и предполагает служение искусства определенным слоям общества.

Отказ от идеи служения искусства интересам общества нередко носил у него чуть ли не внешний характер. Белинский противоречил сам себе. В той же статье «Менцель, критик Гете» он утверждал, что искусство тоже служит обществу, но своими средствами: «Искусство не должно служить обществу иначе, как служа самому себе». Таким образом критик снова выступает против дидактизма в поэзии, против нехудожественной тенденции, против подавления чувства рассудком, ведь, по Белинскому, ум и чувство должны взаимно проникать друг друга в поэзии.

Белинский не проходит мимо вопроса об отражении социальных противоречий в лирических и лиро-эпических произведениях русских поэтов. И в период так называемого «примирения с действительностью» критик признавал в качестве необходимого этапа в развитии личности ее конфликт со средой, который, согласно взглядам Белинского конца 30-х годов, должен окончиться примирением с жизнью. В связи с этим Белинский проявлял интерес и одобрительно относился к лирическим произведениям, в которых изображалась борьба личности с враждебной ее средой. Подлинный лиризм, «неисчерпаемую глубину сокровенной красоты» он находит в тех местах пушкинского «Медного всадника»,

где выражено гневное, отчаянное отрицание жизни Евгением. Белинский цитирует отрывок, в котором Пушкин изображает чувства Евгения, наблюдающего, как волны разрушают дом его невесты:

«...Иль вся наша
и жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей»

Гегелевский status quo выступает в «Медном всаднике», по Белинскому, в виде бронзового кумира, обращенного спиною к несчастному человеку. И Белинский находит в этой картине раскрытие глубин жизни и красоты.

Также и в пушкинском «Галубе» внимание критика обращено на лирическое изображение конфликта личности со средой. И здесь гегелевское «общее, разумное» начало выступает в образе мстительного, жестокого и косного отца Галуба, который заставляет сына убить безоружного, израненного и беззащитного человека. Симпатии Белинского находятся на стороне личности, убеждения которой находится в противоречии со взглядами косной толпы. Цитатами из пушкинского «Галуба» Белинский как бы показывает право человека на неприятие общих, по-гегелевски «разумных» норм жизни.

В пушкинской балладе «Жил на свете рыцарь бедный» Белинский находит глубокое раскрытие новых сторон жизни. Он цитирует эту балладу, в которой Пушкин создал образ фанатика и рыцаря, неистово, дико и рьяно борющегося с «неверными» во имя своей «сладостной мечты».

Следовательно, Белинского привлекает лиризм не только примиренного, умиротворенного состояния человека, но и лиризм протестующей личности. И хотя Белинский восторженно провозглашает Пушкина поэтом, примиренным с действительностью, противореча самому себе, критик сочувственно цитирует пушкинские стихи, содержащие в себе идею протеста против действительности.

Правда, социальный конфликт, отражение которого в лирической стихии сочувственно наблюдал Белинский, носил, в основном, романтический характер, но самое признание лирической поэзии, воплощающей настроения протеста, было чрезвычайно важно и значительно.

Обосновывая теорию реалистической лирики, он выдвигал идею историзма.

Согласно эстетике Белинского, лиризм поэзии отражает особенности лиризма самой жизни. Лиризм, как и драматизм, и эпичность, Белинский находит в самой жизни. Лиризм для него не чисто литературное явление, это эстетическое качество и самой действительности. Оно меняется в связи с изменением исторических форм жизни. Так, Белинский утверждал, что возвышенная простота древних греков и их поэтический язык выходили «из пластического лиризма их жизни»[19]). Если пластичность, гармоническое восприятие действительности — это особенность лиризма самой жизни античного периода, то в средние века, согласно Белинскому, характер лиризма жизни резко изменился. Лиризм внешне красивого, гармонического был заменен лиризмом внутренней духовной красоты. «Христианский мир, — пишет Белинский, — есть мир внутренний, духовный, субъективный»[20]).

Глубокое выражение лиризма средних веков Белинский видел в балладе Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный». Белинский отмечал, что лиризм средневековой поэзии носил мистический характер.

---

[19]) В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. III, стр. 429.
[20]) В. Г. Белинский. Там же, т. III, стр. 429.

Но больше всего критика занимал вопрос о лиризме нового времени. Он стремился его исторически осмыслить. Характеризуя интеллектуальную и эмоциональную, то есть духовную жизнь общества своего времени, Белинский говорит о стремлении своих современников мыслить и анализировать жизнь, что и получило отражение в поэзии Баратынского, о стремлении осмысливать жизненные будни, о настроении неприятия жизни и несогласования с ней, отразившееся в некоторых произведениях Пушкина и у Полежаева. Белинский пишет о глубоком интересе к духовному миру народа, что получило органическое выражение в поэзии Кольцова. Белинский выявляет ведущие передовые тенденции времени.

Таким образом, Белинский конца 30-х годов, времени так называемого «примирения с действительностью» и отказа от субъективности в искусстве», не только не отрицал субъективной лирической поэзии, но дал глубокое диалектическое осмысление ее объективного характера. Он рассмотрел лиризм с исторической точки зрения, понял лиризм в литературе как отражение лиризма самой жизни и определил пути развития русской лирической поэзии по направлению к реализму.

Теория лирической поэзии Белинского конца 30-х годов была глубоко оригинальной, она выходила за узкие рамки гегелевской романтической эстетики.

Достижения эстетической мысли Белинского конца 30-х годов были закреплены в его работах 40-х годов — нового этапа его деятельности, когда он становится на путь материализма и революционного демократизма, когда теоретическое обоснование реалистической литературы приобретает в работах Белинского последовательность и особенную глубину. Это относится и к теории лирической поэзии.

Мысль об объективности лиризма утрачивает в эти годы свой ограниченный характер. Если в конце 30-х годов в понятие объективности Белинский обязательно включал созерцательную, спокойно-равнодушную позицию автора по отношению к изображаемым жизненным явлениям, то уже в статьях начала 40-х годов: «Стихотворения Лермонтова», «Разделение поэзии на роды и виды» и др. — Белинский отвергает эту ложную идею. На основе идеи объективности лирической поэзии, развитой им в конце 30-х годов, он создает теорию типизации художественного образа и в лирическом произведении. Признав пафос субъективности, Белинский смело заявляет, что «лирическая поэзия по преимуществу поэзия субъективная, внутренняя, выражение самого поэта»[21]) и эта признанная им особенность лирики лишний раз подтверждает для Белинского ее право на существование. Он называет «забавниками» тех критиков, которые считают анахронизмом в наше «индюстриальное время» альманахи с лирическими стихами.

Лирика, по Белинскому, занимает свое законное место в реалистической литературе, потому что она, как и эпос и драма, в силах создавать типические образы, хотя, как говорит Жан Поль Рихтер, которого одобрительно цитирует Белинский, «в лирической поэзии живописец становится картиною, творец — своим творением»[22]). Статья «Стихотворения Лермонтова» открывается рассуждениями Белинского о сущности типизации в литературе вообще и в лирике в частности. Он пишет: «Для поэта не существуют дробные и случайные явления, но только одни идеалы, или типические образы, которые относятся к явлениям

[21]) Там же, т. III, стр. 429.
[22]) Там же, т. V, стр. 10.

действительности, как роды к видам, и которые при всей своей индивидуальности и особенности заключают в себе все общие, родовые приметы целого рода явлений в возможности, выражающих собою одну известную идею»[23]). Белинский раскрывает своеобразие типического образа в лирике. Все общее, все субстанциональное, всякая идея, всякая мысль — основные двигатели мира и жизни, могут составить содержание лирического произведения, но при условии, однако ж, чтобы общее было претворено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущение, было связано не с какою-либо одною его стороною, но со всею целостью его существа»[24]).

Такое ограниченное вхождение общего, субстанционального в лирику критик увидел в стихотворениях Лермонтова. Его поэзия, по словам Белинского, выходит из «глубины его духа», раскрывает разные стороны «духа» поэта, следовательно, является своего рода исповедью. Но в лермонтовской субъективности, как показывает Белинский, раскрывается большое и важное объективное содержание. И этим определяется ценность субъективной поэзии Лермонтова. «Великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество»[25]).

Диалектику общего, общественно важного и индивидуального, объективного и субъективного Белинский отчетливо выявил в типическом лирическом образе. Тем самым критик утвердил законность лирического рода литературы в реалистическом направлении искусства.

В начале 40-х годов Белинский с новых позиций определяет характер субъективности лирической поэзии в статьях «Стихотворения Лермонтова» и «Стихотворения Баратынского».

Если раньше в понимании субъективности лирики Белинский еще не порвал полностью с романтической эстетикой, то теперь этот разрыв происходит. Он осуществляет последовательно исторический подход к рассмотрению субъективности лиризма. Субъективность лирики для него не вечное и неизменное ее качество, а исторически и социально обусловленное.

Белинский заявляет, что «субъективность» лирики XIX века носит рефлектирующий характер: «Наш век есть век размышления. Поэтому рефлексия (размышление) есть законный элемент поэзии нашего времени, и почти все великие поэты нашего времени заплатили ему полную дань»[26]).

Белинский отмечает, что рефлексией, размышлением о жизни и обществе, проникнута и поэзия Лермонтова. «Пытливый дух исследования и анализа», характерный для реалистических романов и повестей, создавших типические образы в типических обстоятельствах, входит, согласно Белинскому, и в современную лирику. В 30-х годах Белинский прежде всего подчеркивал значение в лирике непосредственного чувства и пришел к утверждению необходимости взаимопроникновения чувства и мысли. В 40-х годах он делает акцент на мыслительном элементе в лирике. В лирику, как и в роман и в повесть, он стремится ввести научность. Он пишет: «Истинная гибель их (поэтов. — *В. К.*) таланта заключается в ложном убеждении, что для поэта довольно чувства... Это особенно вредно для поэтов нашего времени: теперь все поэты, даже великие, должны быть вместе и мыслителями, иначе не поможет и та-

---

[23]) Там же, т. IV, стр. 492.
[24]) Там же, т. V, стр. 45—46.
[25]) Там же, т. IV, стр. 521.
[26]) Там же, т. IV, стр. 520.

лант... Наука, живая, современная наука, сделалась теперь пестуном искусства и без нее немощно вдохновение, бессилен талант»[27]).

По Белинскому, субъективность современной ему лирики носит характер анализа, исследования жизни. Такой он считает поэзию Лермонтова, в которой в противоположность лирике древних греков нет созерцательности и целостного любования жизнью. У Лермонтова «везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце»[28]).

Другой особенностью субъективности лирической поэзии XIX века, по Белинскому, является ее социальность. И это качество лирической поэзии критик прежде всего выводит из изучения стихотворений Пушкина и Лермонтова. Приступая к анализу поэзии Лермонтова, Белинский пишет: «Живой человек носит в своем духе, в своем сердце, в своей крови жизнь общества: он болеет его недугами, мучится его страданиями, цветет его здоровьем, блаженствует его счастьем, вне своих собственных, своих личных обстоятельств»[29]). Поэзия Пушкина, согласно Белинскому, явилась «провозвестником» высоких идей общественных. Тот же социальный пафос Белинский видит и в лирике Лермонтова. В стихотворении «Бородино» критик находит жалобу на бездеятельность современного поколения, в «Думе» видит негодование гражданина, «оскорбленного позором общества». В лермонтовском стихотворении «Поэт» Белинский особо выделяет строчки, говорящие о значении поэзии для народа, о том, что стих поэта-гражданина есть «отзыв мыслей благородных», он

Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Критик подчеркивает социальный пафос поэзии Лермонтова, и эта особенность поэзии Лермонтова его увлекает. Если в конце 30-х годов необходимость служения лирики обществу для Белинского стояла под вопросом, или, во всяком случае, не имела первостепенного значения, то в 40-х годах он убеждается в том, что общественные интересы являются подлинным источником лиризма. Поэзия Лермонтова служила для Белинского новым подтверждением этой мысли. В 40-х годах критик и в лирике хочет видеть решение социальных вопросов, выражение идей революционной демократии.

Наконец, в 40-х годах в его теорию лирической поэзии прочно вошла мысль о народности лирики, развитая им еще в 30-х годах. Теперь идея народности литературы получила материалистическое обоснование.

Белинский заново продумывает проблему эстетического идеала применительно к реалистической лирической поэзии. Анализируя поэзию Пушкина и Лермонтова, критик стремится определить новые представления о прекрасном и новые законы красоты, которые лежат в основе их лирики.

Согласно Белинскому, субъективная лирическая поэзия раскрывает красоту чувства, ощущений, мыслей, стремлений человека, то есть его отношений к действительности.

Белинский ценил ту лирику, в которой выражается «благородная субъективность». Но само представление о красоте духовного мира человека изменилось, что наиболее отчетливо отразилось в статьях о лирике Пушкина и Лермонтова. В этих статьях Белинского весьма занимает вопрос о своеобразии эстетического осмысления действительности поэтами.

---

[27]) Там же, т. VI, стр. 488.
[28]) Там же, т. IV, стр. 503.
[29]) Там же, т. IV, стр. 488.

Белинский сравнивает ту красоту, которую несет в себе реалистическая лирика Пушкина, с красотой романтической поэзии. Белинский утверждает «земной» характер эстетического идеала Пушкина. Критик сопоставляет «Песню» Жуковского с близким по теме стихотворением Пушкина «Ненастный день потух». Он доказывает, что оба стихотворения, передающие чувства человека, находящегося в разлуке с любимой, подчинены разным эстетическим идеалам. Жуковский видит красоту в стремлении человека к утешению в «загробном» мире. Белинский считает эту мысль Жуковского лишенной естественности, простоты и, следовательно, истины и отказывает стихотворению в подлинной художественности.

Следуя за Пушкиным, Белинский выявляет красоту тех чувств и стремлений человека, которые утверждают его земное существование. «Душе Пушкина, — говорил Белинский, рассматривая его лирику, — присуща была прежде всего та поэзия, которая не в книгах, а в природе, в жизни»[30]). И особенно настойчиво именно по отношению к лирике Пушкина критик употребляет слово «жизнь» в качестве эстетической категории.

О стихотворениях Пушкина он пишет: «Столько жизни, страсти, истины...»[31]). Или же: «И сколько жизни, какой энергический порыв страсти...» В его стихах он находил «истинность русской жизни», «самое сердце жизни»[32]). Согласно Белинскому, в лирике Пушкина соединяются в органическое целое жизненность и красота, находящиеся в романтической поэзии в разъединении.

Пушкин, по Белинскому, своей лирикой обогатил представления о красоте, изобразив как прекрасные естественные и простые чувства человека. Он показал красоту чувств, соответствующих человеческой природе, у Пушкина нет, как говорит критик, «напущенных» чувств.

Простота и естественность возводятся Белинским в степень эстетических категорий, выражение которых он находит в лирике Пушкина. Белинский заявлял, что Пушкин не делит явлений жизни на высокие и низкие, достойные поэтического воспевания и недостойные, «для него все предметы были равно исполнены поэзии»[33]).

Пушкин, согласно Белинскому, каждое подлинно человеческое чувство представлял как прекрасное. Белинский показывает, что простотой и естественностью чувств, а поэтому и красотой, проникнуты антологические стихотворения Пушкина, рисующие Нереиду, отжимающую волосы над волнами, («Среди зеленых волн...»), ревнивую девушку, легко прощающую заснувшего юношу («Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...»), музу в образе улыбающейся девушки, слушающей пастушьи песни («В младенчестве моем она меня любила...») и другие пушкинские стихотворения, раскрывающие поэзию простых или даже прозаически-житейских чувств человека.

По Белинскому, Пушкин не уродует, не обедняет и не сдавливает человеческую натуру. Его эстетический идеал утверждает многогранность человеческой души. «Многообъемность и многосторонность также принадлежат к числу качеств, которые срослись с поэзией Пушкина. Грусть у него сменяется шуткою, эпиграммою, тяжелая скорбь неожиданно разрешается освежающим душу юмором. Его нельзя назвать ни поэтом грусти, ни поэтом веселия, ни трагиком, ни комиком исключительно: он все... Самое простое ощущение звучит у него всеми

[30]) Там же, т. VII, стр. 328.
[31]) Там же.
[32]) Там же, стр. 333.
[33]) Там же, стр. 331.

струнами своими и потому чуждо монотонности; это всегда полный аккорд...»[34]).

Белинский указывает на гуманность, как на главное качество лирического эстетического идеала Пушкина. «Общий колорит поэзии Пушкина, — пишет он, — и в особенности лирической — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность»[35]). Лирика Пушкина дала возможность Белинскому придти к выводу о том, что «всякое человеческое чувство уже прекрасно по тому самому, что оно человеческое (а не животное)», а у Пушкина всякое чувство еще прекрасно, как чувство изящное[36]). Критик указывал на подлинный гуманизм эстетического идеала Пушкина, который делает его самым нравственным поэтом, «воспитанием юношества, образованием юного чувства»[37]).

Согласно Белинскому, лирика Пушкина раскрывает красоту жизнеутверждающего оптимистического отношения к действительности, красоту, заключенную в лирике Пушкина, Белинский определяет как «улыбку жизни, ее светлый взгляд, играющий всеми переливами быстро сменяющихся ощущений»[38]).

Пушкин, согласно Белинскому, воплотил в своей лирике чувства и стремления человека, несущего ему радость, бодрящие человека, вселяющие уверенность в свои нравственные силы и в этом смысле примиряющие, как говорил Белинский, с жизнью. Лиризм Пушкина, по Белинскому, гармоничен. Когда Белинский пишет о пушкинском примирении с жизнью, он отнюдь не приписывает Пушкину отказа от осуждения зла и общественных пороков. Мысль Белинского направлена против эстетического идеала романтиков, отрицающих все земное, материальное как грубое и неэстетическое. Белинский подчеркивает реалистический характер лирического эстетического идеала Пушкина.

Часто указывая на «спокойный», «созерцательный» взгляд Пушкина на жизнь, говоря о том, что даже скорбь и грусть у поэта светла и прозрачна (стихотворение «19 октября»), Белинский не считал, что Пушкин утверждает красоту примиренной пассивности. Характеризуя пушкинский оптимизм, критик говорил, что «Пушкин не дает судьбе победы над собою»[39]), что Пушкин показывает горе и страдания человека, он «не кладет на лицо жизни белил и румян»[40]). Пушкин ищет, говорит Белинский, источник горя, утешения и целения и находит его в отличие от романтиков «здесь», а не «там», за гробом, у него нет «заоблачных порываний», как у «мечтательных романтиков».

В раскрытии красоты реальной жизни, а не романтической заоблачной, в утверждении благородства и красоты подлинной человеческой личности и ее прав на свободное и естественное проявление своего богатого духовного мира состоит, согласно Белинскому, заслуга Пушкина-лирика в области эстетического осмысления действительности.

Белинский не отказывал лирическому эстетическому идеалу Пушкина в социальности, он писал о глубоко национальном народном характере его творчества и эстетических представлений. Но критик преувеличивал созерцательный характер поэзии Пушкина, считал, что Пушкину не хватает стремления критически исследовать общественную жизнь, его лирике не достает духа анализа.

---

[34]) Там же, т. V, стр. 557.
[35]) Там же, т. VII, стр. 339.
[36]) Там же, т. VII, 339.
[37]) Там же, т. VII, стр. 339.
[38]) Том VII, стр. 321.
[39]) Там же, стр. 329.
[40]) Там же, стр. 339.

Статьи о стихотворениях Лермонтова свидетельствуют о стремлении Белинского выявить новые критерии прекрасного, которые выдвигались лермонтовской лирикой. Если пушкинский лиризм раскрыл красоту гармонического ощущения жизни, как говорил Белинский, то у Лермонтова критик находил «страшный диссонанс». Лермонтовская поэзия, по Белинскому, выражает красоту чувств, направленных на отрицание зла жизни.

Белинский понимает, что лермонтовский эстетический идеал не противоречит пушкинскому, но дополняет его новыми качествами. Пушкин раскрыл ценность жизни и богатства натуры человека. Лермонтовский лиризм передает красоту человека, не примиряющегося с уродствами жизни, красоту активного отношения к жизни. Эта мысль развивается в его анализе «Думы» Лермонтова. Холодному равнодушию, пустоте и дряблости дворянского поколения Белинский вместе с Лермонтовым противопоставил красоту страстного негодования гражданина против душевного холода и подлости. Для того, чтобы раскрыть лирический эстетический идеал Лермонтова, Белинский использует такие определения, как «бурное одушевление», «трепещущая, изнемогающая от полноты своей страсти»[41]) (о стихотворении «Поэт»), «стихи писаны кровью; они вышли из глубины оскорбленного духа: это вопль, это стон человека...»[42]) (о «Думе»), «глухие рыдания обманутой любви», «стоны исходящего кровью сердца, жестокие проклятия...»[43]) (о стихотворении «Ребенку»). Белинский раскрывает эмоционально-эстетическое содержание категории трагического, которая занимает центральное место в лирике Лермонтова. Великий критик обращает внимание на эстетическое осмысление Лермонтовым человеческих страданий и мук. Человеческие страдания и муки, согласно Белинскому, нужны и содержат в себе прекрасное тогда, когда они являются средством выздоровления души и обновления человека, возбуждения в нем сил для новой жизни. Страдающее сердце и, следовательно, живущее, горячее сердце, Белинский противопоставлял холодному равнодушию, мертвенному покою. По поводу лермонтовского стихотворения «Завещание» Белинский писал: «Кто не печалился и не плакал, тот и не возрадуется, кто не болел, тот и не выздоровеет, кто не умирал заживо, тот и не восстанет»[44]). Критик указал на диалектику жизни и чувств человека.

Анализируя лермонтовские стихотворения, Белинский ставит вопрос не только о красоте жизни, но и о трагизме отрицания мнимых «обояний жизни». Стихотворение «И скучно и грустно» критик называет «похоронной песнью всей жизни», потрясающим душу реквиемом всех надежд»[45]). Эта смерть неосуществимых надежд, человеческих иллюзий, согласно Белинскому, трагична. Эмоционально-эстетическое воздействие «И скучно и грустно» Белинский характеризует такими словами: «Страшен этот глухой, могильный голос подземного страдания», «прежний, светлый образ жизни представляется отвратительным скелетом, который душит нас в своих костяных объятиях»[46]).

Согласно Белинскому, Лермонтов ввел в сферу лиризма страшное, мучительное и мрачное, осмыслив их как трагические переживания. Но, по Белинскому, эстетическая категория трагического не лишала поэзию Лермонтова оптимизма. Поэтому после анализа стихотворения «И скучно и грустно» Белинский приводил ряд лермонтовских стихотворений,

[41]) Там же, т. IV, стр. 523.
[42]) Том IV, стр. 522.
[43]) Там же, т. IV, стр. 530.
[44]) Там же, стр. 533.
[45]) Там же, стр. 525.
[46]) Там же.

свидетельствующих о любви поэта к жизни, о вере в лучшие качества человека (стихотворения: «Памяти Одоевского», «Молитва»).

Белинский показывает, что Лермонтов расширил сферу прекрасного в лиризме, раскрыв не только красоту светлой грусти, как Пушкин, но и красоту гнева, страстного негодования. Лирического героя лермонтовских стихотворений Белинский называет «львиной натурой». Белинский имеет в виду гнев гражданина, осуждающего общественные пороки.

«Дума» поражает Белинского «алмазною крепостию стиха, громовою силою бурного одушевления, исполинскою энергиею благородного негодования и глубокой грусти»[47]). Мысль Белинского о том эстетическом идеале, которому подчинено стихотворение «Дума», выразилась и в такой формулировке: «Если под сатирою» должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, то «Дума» Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии»[48]). Боевого демократа Белинского, у которого начинают складываться революционные взгляды, увлекает лермонтовское понимание красоты борьбы, яростной битвы, мщения.

Белинский одобряет лермонтовскую поэтизацию кинжала, «орудия смерти и мщения», по определению критика. В стихотворении «Поэт» он подчеркнул слова о том, что кинжал нужен «как чаша для пиров», как «фимиам в часы молитвы».

Белинский выявляет красоту «бурного чувства», «огненного слова», воплощенную в лирике Лермонтова.

В статье «Стихотворения Лермонтова» Белинский закладывает основы не только реалистической теории лирики, но и революционно-демократического понимания лирической поэзии.

Таким образом, на рубеже 30—40-х годов в эстетике Белинского складывалась теория реалистической лирической поэзии, которая подготовлялась на протяжении 30-х годов, а окончательно оформилась в 40-х годах. Вводя лирику в реалистическое русло развития русской литературы, Белинский доказал возможность создания в лирике типических образов, подчиненных новым представлениям о красоте, содержащих своеобразный анализ социальной жизни и народные идеалы.

---

[47]) Там же, стр. 521.
[48]) Там же, стр. 522.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

В. Д. МОРОЗОВ

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ РОМАНТИЗМ В ОЦЕНКЕ А. И. ГЕРЦЕНА

В наследии Герцена нет работ, обобщающих и систематизирующих его мысли о западноевропейском романтизме в целом, а поэтому приходится довольствоваться в основном отдельными высказываниями, сделанными в разное время и по разным поводам, краткими характеристиками некоторых романтиков в письмах, художественных и публицистических произведениях.

Все это в какой-то степени осложняет исследование проблем романтизма в эстетике великого русского писателя, философа и общественного деятеля. Вероятно, поэтому до сих пор, за исключением статьи Н. Н. Сретенского «Герцен и западная художественная литература»[1]), написанной еще в 1928 году и представляющей сводку высказываний писателя, не появилось ни одной работы, специально посвященной данной проблеме. А между тем собранные воедино его мысли, иногда даже брошенные вскользь, получают большое единство, дают яркое представление об исключительно тонком, необычайно вдумчивом отношении Герцена к революционному романтизму вообще и художникам, его представляющим, в частности. При этом все связанное с романтизмом не превращалось для него в замкнутую область, подлежащую рассмотрению ради историко-культурного интереса, а наполнялось живым, актуальным значением, помогало решению вопросов современного развития литературы. И сейчас, когда грандиозная проблема романтизма ставится во всей ее сложности, многие высказывания Герцена приобретают особенную остроту, так как в них затрагиваются, пусть и не в полном объеме, именно те стороны этой проблемы, которые волнуют всех исследователей романтизма.

**
*

Среди западноевропейских революционных романтиков пристальное внимание Герцена привлекают Гюго, Ж. Санд, Шиллер и Байрон. Гюго-художник особое значение получает для Герцена в годы вятской ссылки, когда романтическое воображение молодого политического ссыльного поражают грандиозные образы «Собора парижской богоматери», когда аналогии своим интимным переживаниям он находит в лирических

[1]) См. Институт местной экономики и культуры при Северо-Кавказском гос. университете, вып. 4, сборник статей по вопросам культуры, Ростов-на-Дону, 1928.

монологах героев этого романа, а также в «прелестных стихах» поэта. Вместе с тем Гюго является одним из тех романтиков, критические нотки по отношению к которым отчетливо звучат уже в романтико-идеалистический период жизни писателя. Так, в 1839 году в письме к Кетчеру Герцен заявляет: «Во всем множестве выходящих книг ужасная пустота, я разлюбил даже Гюго» (т. 22; 10)[2]. С переходом на реалистические позиции взгляды писателя на творчество французского романтика углубляются, приобретают большую определенность и диалектичность. Решительно освобождаясь из-под влияния Гюго, которое, по собственному признанию Герцена, хорошо заметно в его переписке с невестой, он главный недостаток этого писателя усматривает в том, что в его произведениях всегда ощущается стремление «писать свысока», и это придает им неестественный, натянутый вид.

Начиная с 40-х годов, в высказываниях Герцена о Гюго постоянно присутствует один специфический момент: Гюго категорически относится к романтической школе, тогда как другие революционные романтики выводятся писателем за ее пределы. В этом плане Герцен не расходится принципиально со всей революционно-демократической критикой. В «Дилетантах-романтиках» он пишет: «Германия и Франция наперерыв дарили человечество романтическими произведениями: Гюго и Вернер, — поэт, прикинувшийся безумным, и безумный, прикинувшийся поэтом, — стоят на вершине романтического Брокена, как два сильные представителя» (т. 3, 40). Пройдет много лет, и в 1868 году, в шестой части «Былого и дум», Герцен снова скажет, что Гюго «поклонник средневекового романтизма» (т. 11, 44), но отнесение Гюго к романтической школе не мешало писателю видеть многие положительные качества его творчества. Если о драмах писателя он отзывался резко отрицательно (в письме к Щепкину 1847 года они названы «отвратительными»), то романы Гюго, и особенно «Отверженные», всегда получали в общем высокую оценку, хотя Герцен отмечал многие недостатки их как произведений романтических. Позиция трибуна и гражданина, проявляющаяся в активном участии Гюго в общественно-политических событиях своего времени, социалистические тенденции в его мировоззрении вносили в творчество этого романтика те драгоценные качества, которые позволили Герцену назвать его «социалистом-художником».

В ссылке начинает Герцен и свое знакомство с произведениями Ж. Занд. Он пристально следит за успехами этой замечательной романистки, отмечает, что каждый новый роман говорит о том, что «она растет талантом, взглядом, формой», и усиленно советует своей невесте побольше читать ее сочинений. Протест против угнетения женщины в современном обществе, обличение социального неравенства, идеи утопического социализма делают творчество Ж. Занд близким и дорогим для Герцена и в более поздний период. Развивая в статье «Капризы и раздумье» свою излюбленную мысль о необходимости раскрепощения женщины, выступая за то, чтобы она заняла достойное место в общественной жизни, писатель в качестве примера всестороннего развития человеческой личности, оказавшей благодаря своему «исполинскому таланту» громадное воздействие на окружающих, приводит Ж. Занд, эту «гениальную женщину». В 1856 году в статье «Оба лучше» он дает развернутую характеристику одного из героев писательницы — Ораса, а в 1860 году пишет специальное предисловие к книге Ж. Занд «Похождения Грибуля». Интерес Герцена к этому произведению для детей был вызван тем, что в нем решительно отбрасывается общерас-

[2]) Цит. по собранию сочинений в тридцати томах, изд. АН СССР, с указанием тома и страницы.

пространенная тенденция нравоучительных романов и повестей, в которых, как в уголовной палате, «виноватого наказывают, правый торжествует»: «...мораль их состоит в развитии эгоистической, своекорыстной любви к добру, в внешних наградах за исполнение долга, так что человек, поступающий нравственно, ничем не отличается от ростовщика, лишающего себя на время денег для того, чтоб получить их назад с огромной лихвой» (т. 14, 356).

Высокая нравственность произведений Ж. Занд состоит в том, что писательница не примиряет судейски: ее Грибуль гибнет в огне, не получая медали «за преданность». Эта особенность рассказа рассматривается Герценом как знаменательный факт в идейно-художественном совершенствовании литературы, одним из недостатков которой в прошлом являлось наличие «моральных сентенций», остроумно названных писателем «лебедой» (т. 1, 272). Характеристик творчества Занд после революции 1848 года, когда она, как известно, отошла от своих прежних идей, у Герцена нет, но о том, что он чутко реагировал на все изменения в ее взглядах, говорит короткое замечание в письме 1868 г.: «Романов Ж. Занд читать не могу — скучны»[3]). Та «розовая идеализация» действительности (Чернышевский), которая была присуща Ж. Занд и прежде, в последний период ее деятельности особенно явственно выступила наружу, что, очевидно, и вызвало столь резкие слова писателя. Однако к Ж. Занд как создательнице высокохудожественного образа Ораса, как выразительнице благородных идей эмансипации женщины Герцен сохранял высокое уважение всегда.

Но самыми любимыми и почитаемыми были для Герцена среди западноевропейских романтиков Шиллер и Байрон, произведения которых перечитывались им снова и снова на разных этапах идейной и творческой эволюции, волновали до конца жизни, о чем свидетельствуют сотни упоминаний этих романтиков в его публицистических и художественных созданиях, многочисленные признания самого писателя по этому поводу и воспоминания современников. Шиллер был знаменем юности Герцена, — он рано попался в руки к «Разбойникам», и «ватага Карла Моора увела» его «надолго в богемские леса романтизма» (т. 1, 269—270). Проникновенные строки обращаются к этому «по превосходству поэту юношества» в «Записках одного молодого человека»: «Шиллер! Благословляю тебя, тебе обязан я святыми минутами начальной юности! Сколько слез лилось из глаз моих на твои поэмы! Какой алтарь я воздвигнул тебе в душе моей!» (т. 1, 278) Но поэт юношества продолжал волновать писателя и позднее. В «Былом и думах» он утверждает, что тот, «кто теряет вкус к Шиллеру, тот или стар или педант, очерствел или забыл себя» (т. 8, 84). Великую дань признательности и уважения немецкому поэту Герцен отдает тем, что в качестве эпиграфа к «Колоколу» взяты его слова «Vivos Voco!» А незадолго до смерти в заметке «В другую сторону» писатель заявляет, что Шиллер — его «старый учитель».

Несколько позднее, нежели Шиллер, вошел в жизнь Герцена во всей его титанической мощи Байрон, оказавший определенное воздействие на мир идей и образов писателя 40-х годов. Так, в «Афоризматах» он ссылается на Байрона, у которого нашел замечательную по верности мысль, что «если б из Бедлама выпустить больных, а здоровых, вне Бедлама находящихся, запереть, то значительной перемены не было бы заметно», — мысль, которая легла в основу одной из самых острых повестей Герцена «Доктор Крупов». Но, пожалуй, наибольшее значение приобрел Байрон для писателя после поражения революции 1848 года,

[3]) Литературное наследство, т. 64, стр. 626.

когда он переживал духовную драму. Например, в письме к Гессу (1849 г.), напомнив о стихотворении «Тьма», в котором дается картина гибели мира, Герцен добавляет: «Вот и наступила тьма» (т. 23, 210).

Характерно, что, давая в нескольких письмах рекомендации по чтению, которое необходимо «для полноты, для изучения жизни», Герцен в ряду западноевропейских писателей вместе с Шекспиром и Гете обязательно ставил Шиллера, Байрона, Ж. Занд. Все эти яркие свидетельства большого уважения Герцена к творчеству революционных романтиков, причем уважения не холодного, а глубоко заинтересованного, живого, обусловленного не только постановкой историко-литературных проблем, но и личными симпатиями, — еще одно убедительнейшее доказательство полной несостоятельности рассмотрения романтизма как явления «второсортного» в истории литературы. Вместе с тем сам факт частого обращения писателя к творчеству революционных романтиков, как только нужно было выразить собственные настроения не только в «шиллеровский период», но и в 40—60-е годы, помогает вскрыть одну из замечательнейших особенностей революционного романтизма — правдивую передачу в нем некоторых существенных сторон духовного состояния человека и прежде всего чувств протеста и негодования, порывов к новой жизни, вырастающих на основе отрицания существующего.

Силу революционного романтизма Герцен видит в том, что он воздействует на человека страстным пафосом свободолюбия, горячей симпатией ко всему благородному и честному и светлой устремленностью в будущее. В «Записках одного молодого человека», обращаясь к Шиллеру в лирическом отступлении, писатель говорит: «Ты — по превосходству поэт юношества. Тот же мечтательный взор, обращенный на одно будущее — «туда, туда!»; те же чувства благородные, энергические, увлекательные; та же любовь к людям и та же симпатия к современности» (т. 1, 278). Шиллер, по мысли Герцена, «с своим Максом, Дон-Карлосом жил в одной сфере» с ним, его «человечески нежное» сердце билось в унисон с сердцами тех, кто в темную ночь николаевской реакции искал путей освобождения родины. Яркая, политически тенденциозная поэзия Шиллера воспитывала поколение дворянских революционеров. Не случайно Огарев в «Исповеди» писал: «Шиллер для меня был всем — моей философией, моей гражданственностью, моей поэзией»[4]).

Затрагивая струны «философско-гражданского поэтического настроения», Шиллер с его «поэтической рефлекцией и революционной философией в диалогах», как яркий выразитель «протеста первого рассвета, первого негодования», был необычайно близок дворянской молодежи. «Я искал созвучия, и Шиллер подал мне его», — примечательно объяснял Герцен причину своего особенного пристрастия к творениям немецкого поэта (т. 21, 233). Благодаря этому созвучию отступали на второй план недостатки Шиллера, все, связанное с ним, окружалось ореолом благородного пиэтета, а герои его драм наполнялись кровью и плотью и рассматривались как существующие личности. «Мы их разбирали, любили и ненавидели, — подчеркивал писатель, — не как поэтические произведения, а как живых людей. Сверх того, мы в них видели самих себя» (т. 8, 84). Связывая первые шаги в области мышления не с исканием абстракта, не с начинанием с абсолюта, а с жаждой анализа и критики, Огарев обращал внимание на то, что столкновение с действительным обществом, пробудившее эту жажду, еще более обострялось под влиянием Шиллера, несмотря на всю его «идеальность». Ненависть к феодальной тирании, призывы к беспощадной расправе

[4]) Н. П. Огарев, Избранные произведения в 2-х томах, т. 2, стр. 408.

с угнетателями и пламенная любовь к людям, пронизывающие произведения «благородного адвоката человечества», делали их современными всегда. «Есть места в «Вильгельме Телле», при которых кровь кипит, слезы на ресницах», — записывает Герцен в дневнике в 1843 году (т. 2, 313).

Это же качество правдивой передачи чувств и настроений лучших людей эпохи Герцен отмечает и у Байрона. Байрон и Шиллер остро реагировали на все происходящее в мире через изображение субъективных побуждений, приобретающих благодаря своей правдивости и более широкое, общее значение. Вот почему стих Байрона «режет, делает боль, будит нашу внутреннюю скорбь» (т. 10, 79). В «Письмах деревенского жителя» (1847 г.) Н. П. Огарев очень тонко показывает, что байроновская субъективность, основанная на могучем чувстве неудовлетворенности положением человеческой личности в современном обществе, имеет совсем иное качество, нежели субъективность реакционных романтиков, так как заключает в себе «всеобщее», типичное, но в специфической, отличной от реалистической типичности форме.

«Байрон нисколько не романтичен, он только субъективен, то есть выше всего для него поставлена его личность, — пишет Огарев, — но с тем вместе эта личность у него возведена до всеобщности; то есть личность, его собственная личность потому для него так важна, что для него важна вообще личность человеческая и ее права на жизнь и счастие, права, которые он везде находит стесненными и оскорбленными». Байрон потому так дорог Герцену и Огареву, что его страдания впитали в себя страдания человечества. Отвечая на вопрос о том, с чем и во имя чего борется Байрон, от чего он страдает, Огарев подчеркивает: «Неужели все это только ради самого себя? Нет! Его счастье разрушено, молодость, свежесть чувства в нем погибли; но дело в том, что он везде видит счастье человека разрушенным, в каждом человеке молодость и свежесть чувства погибшими. Такой факт выдумать трудно, да если б он и был только выдуман Байроном, то, верно, бы никто так нарасхват не читал Байрона и голос его не отозвался бы ни в ком»[5]).

Байрон и Шиллер относятся Герценом к числу тех гениальных личностей, которые мучились для того, чтобы привести к одному уровню с собой массу. Именно поэтому «безвыходные, жгучие, провожавшие их иногда до могилы, иногда до дома умалишенных» страдания этих людей были для писателя лучше, чем «гетевский покой» (т. 6, 103). Неоднократно в разные годы и во многих произведениях, характеризуя ту обстановку, в которой складывалась индивидуальность великого английского поэта, Герцен указывал, что он задыхался в этой обстановке. Доминирующая мысль писателя — мысль, об искренности и категоричности разрыва Байрона с той жизнью, которую вело английское общество того времени. Это же качество он видит и в Шелли.

Оба английских поэта враждебно относились к официальной Англии, открыто бросали вызов лицемерному обществу, злобно преследующему их. У себя в Англии Байрон и Шелли, по словам писателя, «бродят иностранцами; один просит у ветра нести его куда-нибудь, только не на родину; у другого судьи, с помощью обезумевшей от изуверства семьи, обирают детей, потому что он не верит в бога» (т. 11, 218). Байрон органически не приемлет буржуазные порядки, он презирает и ненавидит все связанное с ними, для него не может быть и речи о том, чтобы как-то приспособиться к ним. «Если б он умел приладиться к той жизни, он, вместо того чтоб умереть за тридцать лет в Греции, был бы теперь лордом Пальмерстоном или сиром Джоном Расселом, — замеча-

[5]) Литературное наследство, т. 61, стр. 533—534.

ет Герцен в «Былом и думах». — Но так как он не мог, то ничего нет удивительного, что он с своим Гарольдом говорит кораблю: «Неси меня куда хочешь — только вдаль от родины» (т. 10, 121).

Продолжая мысль, писатель указывает, что и в других странах поэт столкнулся с теми же проявлениями издевательства над личностью, но в еще более обнаженной форме, с потопляемым в крови национально-освободительным движением: «Но что же ждало его в этой дали? Испания, вырезываемая Наполеоном, одичалая Греция...». На основе решительного разрыва с буржуазным обществом и страстного сочувствия национально-освободительному движению и вырастает романтизм Байрона. Скорбь и негодование, составляющие основные мотивы его творчества, — это ответ на реальное положение человечества поэта, который не мог удовлетвориться ни немецкими философскими теориями, ни французской политической болтовней. В отличие от реалиста Гете и романтика Шиллера, один из которых был слишком религиозен, а другой — слишком философ, а поэтому оба «могли примиряться в отвлеченных сферах», для Байрона нет и не может быть никакого примирения (т. 10, 122).

Корни его глубокого разочарования уходят в действительную жизнь, в конкретные факты объективной реальности, поэтому «разочарование» Байрона больше, нежели каприз, больше, нежели личное настроение (т. 10, 118). Ярким свидетельством глубины и искренности байроновского отрицания являлись для Герцена такие произведения, как «Манфред», «Каин», «Дон-Жуан», которые не имеют «никакого вывода, никакой развязки, никакого «нравоучения» (т. 10, 122). Сравнивая Мефистофеля из «Фауста» Гете и Люцифера из «Каина», Герцен заметил, что насмешливая и вечно противоречащая натура Мефистофеля «расплывается в высшей гармонии», что дух отрицания похож в «Фаусте» на «шутника». В отличие от Мефистофеля, Люцифер — «печальный ангел тьмы, на его лбу тускло мерцает звезда горькой думы, полного внутреннего распадения, концы которого не сведешь»... он «не острит отрицанием, не смешит дерзостью неверия, не манит чувственностью, не достает ни наивных девочек, ни вина, ни бриллиантов, а спокойно влечет к убийству...» (т. 10, 122).

То, что в «Каине» мысль Байрона выразилась в фантастической форме, Герцен вовсе не считал недостатком. Он высоко ценил художественное мастерство романтиков в обобщенно-символическом изображении действительности. «Каин» и «Манфред», по его словам, не укладываются в привычную схему — они не имеют никакой развязки, никакого вывода — «может, с точки зрения драматического искусства это и не идет, но в этом-то и печать искренности и глубины разрыва» (т. 10, 122). Характерно, что в последнее время советское литературоведение настойчиво проводит мысль о значительности достижений романтиков в создании художественных средств символического обобщения. Об этом пишет И. Неупокоева в своем исследовании о революционном романтизме Шелли, Н. А. Гуляев — в книге «В. Г. Белинский и зарубежная эстетика его времени». Так, по мысли Н. А. Гуляева, «богатое и своеобразное содержание» «Каина» и «Манфреда» «не могло бы быть раскрыто реалистическими средствами»[6]).

Вместе с тем Байрон принадлежит к числу тех писателей, которые не только создавали обобщенно-символические картины и ставили отвлеченные общефилософские проблемы, но и имели «талант отрицания»

---

[6]) Н. А. Гуляев, Белинский и зарубежная эстетика его времени, изд. Казанского университета, 1961, стр. 266.

существующего общественного строя. Вот почему имя английского романтика стоит у Герцена часто рядом с именами реалистов Диккенса и Тэккерея. Байрон — это «поэт сомнения и негодования, духовник, палач и жертва вместе», наскоро прочитавший «скептическую отходную дряхлому миру» (т. 6, 112), «грозный титан», бросающий «людям в глаза свое презрение, не золотя пилюли» (т. 10, 121). Его горький, выстраданный стих, проникнутый желчной насмешкой, — не отражение семейной размолвки или преувеличенных страстей, а результат трагического осознания ненормальности буржуазной действительности. В Байроне Герцен видит энергичного бойца против социальной несправедливости, острого обличителя мерзостей жизни, смело восставшего против политики и морали господствующих классов, против частнособственнической торийской Англии. «Англичанин долго крепится, долго горд Англией — царицей океанов, первым народом солнечной системы, — пишет Герцен, — но когда он отчаливает, наконец, от этой мели свою ладью, он покидает ее безвозвратно, серьезно, в самом деле и, спокойно, печально, сознавая силу своих слов, говорит своему народу страшное: «Вы безнравственный народ, и вы это знаете» (т. 12, 328). Но писатель решительно выступает против попыток зачисления Байрона в разряд человеконенавистников: проклиная и ненавидя, поэт был далек от холодного рассудочного равнодушия, бичуя английскую жизнь, «бегая от Англии, как от чумы», он остался «типическим англичанином». «Протестация, отрицание, ненависть к родине, если хотите, имеют совсем иной смысл, чем равнодушная чуждость», — утверждает Герцен (т. 9, 36).

Постоянное внимание Герцена к критическому началу в творчестве Байрона, сопоставление поэта с реалистами свидетельствуют о том, что он высоко ценил его революционно-романтическую поэзию не только за правду заключенного в ней субъективного чувства, но и за резкое осуждение мерзостей буржуазного строя. Это же качество он отмечает и у других революционных романтиков. В «Письмах из Франции и Италии» писатель подчеркивает, что Ж. Занд «выставляет дурную сторону буржуазии», и именно поэтому «добрые буржуа читают ее романы со скрежетом зубов и запрещают их брать в руки своим мещаночкам... в сторону ее!» (т. 5, 33—34). Характеризуя «Отверженных» Гюго, Герцен положительно отзывается о тех сценах, в которых показана «внешняя борьба доброго, несчастного зверя, травимого целым гончим обществом» (т. 16, 154). Одной из заслуг великого французского романтика он считал то, что Гюго умел рисовать «резкие, страшно и странно освещенные картины общественных язв, бедности и рокового порока» (т. 11, 44).

В критике буржуазии представители революционного романтизма способны подниматься до большой степени обобщения, создавать художественные типы. «Вспомните всех Бриколеней, Галюше и др. в романах Ж. Занд — вот буржуа», — пишет Герцен (т. 5, 33). А образ Ораса из одноименного романа писательницы он неоднократно использовал как нарицательный, ибо в нем она «рукой мастера изобразила тип современного человека». Так как сходство было «схвачено поразительно», роман встретили ропотом (т. 12, 475).

Очень оригинально ставится Герценом вопрос о типе «героя полиции» у Гюго. Писатель отделяет точку зрения создателя этого образа, старавшегося вызвать сочувствие к переродившемуся Жаверу, от читательской, согласно которой Жавер — как страшное порождение буржуазной действительности — «просто отвратителен»! «Вероятно, Гюго не думал, чертя эту совершенно национальную фигуру шакала порядка, какое клеймо он выжег на плече своей «прелестной» Франции» (т. 16, 154).

Степень и качество обобщения были далеко не одинаковыми у всех революционных романтиков и определялись не только их общей принадлежностью к романтическому направлению, но и конкретными социальными и национальными особенностями той или иной страны, наличием литературной традиции, иногда включающей в себя, как в примере с Гюго, и опыт критического реализма, а также творческой индивидуальностью писателя. Но здесь важно подчеркнуть самое главное: Герцен не отказывает романтической литературе в возможности типизации, что нашло свое отражение в оценке типов Ж. Занд и Гюго — Жавера, Ораса, Галюше, воплотивших в себе черты буржуазного общества. Исходя из общих материалистических взглядов, писатель утверждает, что книги и люди взаимодействуют друг с другом, и это взаимодействие он распространяет и на романтическую литературу: «Книга берет весь склад из того общества, в котором возникает, обобщает его, делает более наглядным и резким, и вслед за тем бывает обойдена реальностью. Оригиналы делают шаржу своих резко оттененных портретов, и действительные лица вживаются в свои литературные тени». Характерно, что в качестве примеров для иллюстрации данного положения Герценом взяты не только типы реалистических романов, но и Вертер Гете и Моор Шиллера.

«В конце прошлого века все немцы сбивали немного на Вертера, все немки на Шарлотту, — указывает писатель в статье «Еще раз Базаров», — в начале нынешнего — университетские Вертеры стали превращаться в «разбойников», не настоящих, а шиллеровских» (т. 20, ч. 1, 337). Искусство всегда стремится к обобщению, и романтизм не составляет в этом смысле какого-то исключения: и в гуманистических благородных образах шиллеровских драм, и в мрачных отщепенцах байроновских поэм заключены типичные черты. Но отсюда не следует делать вывод о том, что Герцен не видел принципиальной разницы между реалистической и романтической типизацией. Ограниченность романтических типов состоит в том, что они заключают в себе, говоря словами писателя, «не полный человеческий элемент», в основе которого единство общего и индивидуального, а только его часть — конкретное, неповторимое, особенное. Но это не означает, что «индивидуальное» романтического образа может быть «получено» путем расчленения реалистического, отделения от него «общего».

Индивидуальное в романтической литературе имеет иное качество, чем в реалистической. Если писатель-реалист в индивидуальном отражает те или иные черты данного, конкретного человека, существующего независимо от создателя его образа, то для романтика индивидуальное — это, прежде всего, субъективное, зачастую неотделимое от личности художника. Субъективный образ, созданный романтиком, получает общее, типичное значение лишь тогда, когда отраженные в нем личные чувства поэта совпадают с чувствами многих, поставленных в аналогичные условия. При этом нужно иметь в виду, что субъективная основа романтических образов предопределила их односторонность,— психологическое в них, как правило, превалирует над вещественно-материальным и порой даже выходит за пределы возможного, реально допустимого.

Идя от субъективных побуждений, романтики произвольно обращаются не только с фактами реальной действительности, но и с психологией противопоставленной ей личности. В глубокой характеристике байроновских героев, данной в «Концах и началах», Герцен признает, что «эти странные отшельники, без религии и монастыря, сосредоточенные на себе, ненужные, несчастные, без дела, без родины, без интере-

сов, эгоисты и аскеты, готовые на жертвы, которых не умеют принести, готовые презирать себя в качестве людей», — запечатлели в себе некоторые типичные стороны трагического положения человека в тот период, когда умами овладело разочарование в связи с результатами буржуазной революции.

Вслед за этим писатель вскрывает специфические особенности Байрона-романтика в изображении этих типов. «Гордое бегство от современного мира» привело к тому, что у байроновских героев «не достает объективного идеала, веры», а субъективное приобрело такое громадное значение, что различные нравственные категории потеряли свои пределы и приоткрылись целые «духовные пропасти». «Мечта поэта, отвернувшись от бесплодной, отталкивающей среды, — пишет Герцен, — была сведена на лиризм психических явлений, на внутрь вошедшие порывы деятельности, на больные нервы, на те духовные пропасти, где сумасшествие и ум, порок и добродетель теряют свои пределы и становятся привидениями, угрызениями совести и вместе с тем болезненным упоением» (т. 16, 144).

Разумеется, не всегда и не у всех романтиков субъективное в художественном образе имеет такой же характер, как у Байрона. Например, в тех случаях, когда романтик рисует отрицательного героя, субъективное как прямое выражение личных, задушевных мыслей автора, как воплощение его alter ego вообще отсутствует, герой кажется полностью отделенным от своего создателя, что придает ему большую полнокровность и жизненность, — поэтому иногда трудно провести грани между внешними атрибутами реалистических и романтических образов. Но в любом романтическом образе субъективное как проявление авторского произвола, выражающееся в нарушении «меры» самой жизни, в смещении реальных граней, как «заданность» чувств и поступков обязательно наличествует.

Так, Гюго, который был «слишком поэт, слишком под влиянием своей фантазии» (т. 11, 44), очень часто переступал пределы допустимого в своих художественных типах. Основной недостаток образа Жана Вальжана из «романа-омнибуса» «Отверженные» Герцен видит в том, что субъективные побуждения писателя обнаруживаются в этом образе слишком явственно, вступая в противоречие с правдой жизни. «Великий ритор и поэт», Гюго «утомительно подробно» рассказал о мучительных, но ненужных и чисто субъективных страданиях Вальжана, «внутренняя борьба» которого «для нас остается посторонней». Надуманность переживаний, мало объяснимых с точки зрения нормальной человеческой психологии, перевес субъективного над объективным в их передаче ведут к тому, что такие идеалы, как герой Гюго, трудно понятны; их внутренняя жизнь из-за нарушения пропорций действительности кажется неестественной и не вызывает живого участия.

«Конечно, сострадать можно всякому несчастью,— пишет Герцен, — но не всякому глубоко сочувствовать», Жан Вальжан в своем «натянутом существовании», полном лирической, личной сосредоточенности «сам не знал, чего требовал от молодой жизни». Видя в его добродетели «болезненное раскаяние», а в любви «старческую ревность», Герцен считает, что этот «святой каторжник, Илья Муромец из тулонских галер, акробат в пятьдесят лет и влюбленный мальчик чуть не в шестьдесят», сильный мышцами и волей, «в сущности чрезвычайно слабый человек» (т. 16, 153—155).

Проявление субъективизма писатель видит и в отношении к своим героям Ж. Занд, о вмешательстве которой в судьбу Ораса он писал: «Жаль, что великий художник с благожелательной заботливостью

оставляет своему герою, по правде говоря, несколько банальный, но примиряющий выход» (т. 12, 475). Субъективная основа романтических образов предопределила то, что в них нет подлинного историзма. В этом смысл очень интересной мысли Герцена, высказанной им в письме к дочери в 1867 году. В связи с тем, что Шиллер обучался на медицинском отделении Вюртембергской академии и должен был отбывать службу в звании полкового лекаря, писатель замечает, что и герои его напоминают студентов: «Ну, что ты хочешь делать с полковым штаб-лекарем Шиллером за то, что у него Дон-Карлос — немецкий студент, Фиэско — студент, а студент Моор — разбойник». Противопоставляя Шиллеру Шекспира, Герцен пишет далее: «Конечно, Шекспира трудней уличить, что его лица не согласны с историей; ищи Гамлета, ищи Макбета, ищи Лира... Где они?... Есть ли портрет хоть у Фортинбраса?»[7]).

Очевидно, писатель имел в виду, что герои Шекспира, почти не известные как исторические личности, не вызывают сомнения в своей достоверности, тогда как герои Шиллера, принадлежащие к более поздним эпохам, а поэтому часто имеющие прототипов, все-таки с историей «не согласны». В отличие от Шиллера и других романтиков, которые не объективировали художественные образы, вся необъятность гения Шекспира заключается «в его натуре Протея»: «Шекспир не рассказывает, не обвиняет, он не распределяет Монтионовских премий, но сам является Шейлоком, Яго; он одновременно и Фальстаф и Гамлет» (т. 6, 245). Живя жизнью своих героев, Шекспир далек от того, чтобы навязывать им собственные взгляды и настроения, — его лица говорят и поступают так, как они могли говорить и поступать в соответствующее время.

В образах романтической литературы отчетливо воплощается не все многообразие человеческого характера, с его сильными и слабыми сторонами, в борении противоречащих черт, а, как правило, одна доминирующая черта. Романтический герой предстает перед читателем или как положительный, или как отрицательный, и начало развития в нем выражено обычно очень слабо, ибо все промежуточные моменты становления характера опущены. Герцен доказывает, что Макс Пикколомини и Дон-Карлос, поставленные в новые условия изменяющейся жизни, «пережили бы себя», «играли бы престранную роль или должны были переработаться, но в том-то и беда, что в них мало заметно перерабатывающей силы» (т. 2, 85).

В тех же случаях, когда романтический герой все же получает какое-то новое качество, авторский «произвол» обнажается особенно ощутимо: перерождение наступает катастрофически и очень слабо мотивируется «саморазвитием» образа и теми внешними обстоятельствами, в которые он поставлен. Идея образа вступает в явное несогласие с тем, каким он мог быть, исходя из реальных предпосылок действительности, что делает его не убедительным и фальшивым. Представитель «всего святого и человечественного» — Шиллер в образах положительных геров был так же однолинеен, как и в образах отрицательных: если Карл Моор воплощал для него юношескую поэму любви и страдания, благородство порывов, то Франц — разврат его века.

И в том и в другом случае доминирующее в образе выражено с предельной определенностью, не допускающей каких-либо оттенков, отступлений, поворотов, что почти всегда создает впечатление гиперболизации. В статье «Еще раз Базаров» Герцен писал по этому поводу: «Юность любит выражаться разными несоизмеримостями и поражать воображение бесконечно великими образами. Последняя фраза мне так и напоминает Карла Моора, Фердинанда и Дон-Карлоса»

[7]) Литературное наследство, т. 64, стр. 612.

(т. 20, ч. 1, 336). Герои Шиллера дороги писателю, но он хорошо понимает, что все их благородные качества воплощены в абстрактной, декларативной форме. Верно отражая только юношеский элемент «со всеми увлечениями и мечтами его», Шиллер создавал «абстрактные существа, какие-то тени, едва имевшие образ человеческий» (т. 1, 473).

Многостороннее, конкретное наполнение образ может получить только в результате пристального изучения самой жизни. Односторонность романтических героев — прямое следствие общего одностороннего подхода романтиков к явлениям действительности. Главный недостаток революционно-романтической литературы Герцен видел в том, что она отвлекается от детального исследования общественных отношений, от глубокого проникновения в закономерности развития действительности в область общих рассуждений и абстрактных пожеланий. Резко критикуя окружающую жизнь, посылая проклятья буржуазному строю, Байрон, например, далек от той «социальной патологии», которая является отличительным признаком критического реализма.

Трагические противоречия буржуазной Англии не подвергались им всестороннему анализу, а поэтому и казались порой выражением фатальной необходимости. Именно то, что Байрон, будучи романтиком, презираемой прозе жизни противопоставил свой идеал, оторванный от нее, обусловило характернейшие особенности и этого идеала и самой действительности в его изображении. Образы Байрона асоциальны, так как, выступая в качестве выразителей идей поэта, они не связаны с какими-то конкретными общественными условиями, «бегство от мира» сделало их странными отщепенцами, отшельниками. Но и сам Байрон в своем гордом презрении к действительности лишил себя возможности увидеть в ней те демократические силы, которые бы позволили ему более оптимистически оценивать будущее. «Он видел, что выхода нет, и гордо высказал это», — подчеркивает Герцен (т. 10, 123).

Эпилогом английского романтика, « у которого много убито рефлекцией» (т. 10, 79), писатель считал его стихотворение «Тьма», рисующее страшную, безотрадную картину будущего. Фантастическая символика образов Байрона порождалась субъективным отношением к действительности. Идя от идеи, великий английский поэт не заботился о том, чтобы его картины соответствовали нормам и «мере» самой жизни, укладывались в рамки реально допустимого; ему важно было проиллюстрировать ту или иную мысль, и в этих иллюстрациях он широко использовал вымысел, фантазию.

Превалирование идеального, мечтательного, фантастического начала в изображении жизни, специфический «отлет» от реальности, разрыв между героем и средой, естественно, существенным образом ограничивали силу критики романтиками буржуазного общества. Поэтому, высоко ценя критический пафос произведений Байрона, Герцен в то же время подчеркивал, что его великий смех «имеет пределы». «Наша же неумолимая ирония, — пишет он в статье «Новая фаза русской литературы», характеризуя русских критических реалистов, — наш страшный самоанализ ни перед чем не останавливается, все разоблачает без всякого страха, так как у него нет ничего святого, что он боялся бы профанировать» (т. 18, 179).

В критике и обличении существующего реализм пошел значительно дальше революционного романтизма, так как в поисках идеала обратился к самой действительности, подверг ее тщательному аналитическому рассмотрению, выяснил социальные связи человека и общества. Но историческим предшественником реализма в отрицании буржуазных порядков являлся революционный романтизм, подготовивший

идейно и художественно более зрелое, глубокое и всестороннее отрицание, осуществляемое критическим реализмом.

Таким образом, живой интерес Герцена к западноевропейскому революционному романтизму вызывался такими его положительными качествами, как правдивая передача чувств и настроений передовых людей эпохи, «симпатия к современности», бунтарский пафос, резкая критика буржуазной действительности. Вместе с тем как художник, овладевший самым передовым методом современности — реализмом, он остро чувствует все недостатки революционных романтиков: субъективизм их отношения к жизни, асоциальность образов, «отлет» от действительности в абстрактную, фантастическую сферу. И сила, и слабость революционного романтизма — в его субъективной основе, придающей высокое единство всем его творениям.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

В. Д. МОРОЗОВ

А. И. ГЕРЦЕН ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ИДЕАЛЕ РОМАНТИЗМА

Усилия многих советских литературоведов направлены в настоящее время к разрешению одной из важнейших проблем марксистско-ленинской эстетики — проблемы эстетического идеала. И это вполне естественно, ибо исследование эстетического идеала позволяет ставить вопрос о самых общих и вместе с тем специфических качествах эстетического освоения действительности на разных этапах развития искусства; выявление закономерностей воплощения идеала служит надежным критерием как для определения сущности художественного метода вообще, так и характерных особенностей идейно-художественной структуры того или иного произведения в частности. За последние годы появился ряд интересных работ, убедительно доказавших громадное значение этой несправедливо забытой категории эстетики. Среди них особо хочется отметить книгу Н. Гея и В. Пискунова «Эстетический идеал советской литературы», в которой, наряду с теоретическими обобщениями, содержится конкретный анализ некоторых произведений под углом зрения эстетического идеала. Громадную роль в плодотворном изучении всего многообразия вопросов, связанных с эстетическим идеалом, должно сыграть обращение к наследию революционно-демократической критики, которое в этом плане используется далеко не достаточно. В частности, не стали еще предметом специального исследования очень глубокие, не потерявшие своего значения высказывания А. И. Герцена о природе эстетического идеала романтизма и его соотношении с реалистическим идеалом.

**
*

Для Герцена характерен исключительно тонкий и диалектически всесторонний подход к анализу явлений литературы и искусства разных времен и народов. Писатель утверждал, что для правильной оценки произведения необходимо проникнуть в сущность породившей его эпохи, тщательно учесть все особенности исторического периода, наложившего отпечаток на это произведение. Любая эпоха в истории человечества — это как бы иной мир, имеющий свои пределы, свою ограниченность, и вместе с тем высокое изящество, которое можно понять только через соотнесение искусства и эпохи. Уже в ранней незаконченной статье об архитектуре Герцен заявляет, что «есть высшая историческая необходимость, пренебрегая которую выйдет уродство». «Каждая самобытная

эпоха, — подчеркивает он, — разрабатывает свою субстанцию в художественных произведениях, органически связанных с нею, ею одушевленных, ею признанных. Пора оставить несчастное заблуждение, что искусство зависит от личного вкуса художника или от случая. Религия, наука и искусство всего менее зависят от всего случайного и личного» (т. 1, 326)[1].

Примером исторического подхода писателя к искусству является его отношение к Расину, на трагедиях которого он останавливается в «Письмах из Франции и Италии». Герцен категорически осуждает попытки рассматривать творчество Расина вне времени и пространства, с высоты достижений реалистического искусства. «Какое право имеете вы судить художественное произведение вне его собственной почвы, даже вне исторической, национальной почвы?» — обращается он к воображаемому оппоненту, протестуя против «католической исключительности в вопросах искусства. — Вы пришли смотреть Расина — отрешитесь же от фламандского элемента: это отрасль итальянской школы; берите его таким, чтоб он дал то, что он хочет дать, и он даст много прекрасного. Конечно, он не удовлетворит всему, чего жаждет ваша душа, но позвольте же еще раз спросить: а весь греческий Олимп, а все греческие типы, статуи, герои трагедий удовлетворяют вас?» (т. 5, 51—52).

«Оправдать» искусство того или иного века — значит, по мысли писателя, «уразуметь» его вкусы. Подобная постановка вопроса отнюдь не вела к эклектизму в художественных симпатиях Герцена: историзм мышления позволял ему видеть перспективу развития литературы и искусства и, не отвергая с порога тех явлений, которые так мало соответствуют современному представлению о подлинном искусстве, учитывать в них элементы всеобщечеловеческой истины, дающей возможность и древнегреческое искусство, и классицизм, и романтизм рассматривать как ступени в художественном освоении мира человечеством, ступени, ведущие к высшему достижению — реализму.

Характеризуя различные философские системы, в «Письмах об изучении природы» Герцен указывает, что ни одна из них не имела началом чистую ложь или нелепость, «начало каждой — действительный момент истины, сама безусловная истина, но обусловленная, ограниченная односторонним определением, не исчерпывающим ее» (т. 3, 137—138). Каждый момент развития науки оставляет что-то в вечное наследие. С этих же позиций писатель подходит и к рассмотрению поступательного развития искусства, стремясь в каждом из его этапов увидеть «момент истины», вскрыть то неумирающее, общечеловеческое в них, без чего было бы невозможно дальнейшее обогащение искусства, его идейно-художественное совершенствование. Основополагающим для Герцена является сравнение особенностей эстетических идеалов, выдвинутых разными эпохами.

Проблема идеала в художественной литературе ставилась писателем уже в 30-е годы, когда он пришел к выводу, что качество идеала и его отношение к действительности — важнейший критерий для оценки любого литературного направления, так как каждый художник, когда бы он ни творил, всегда стремится выразить свои представления о подлинной красоте. Но особенное значение проблема идеала получила для него в 40-е годы. В таких работах, как «Дилетантизм в науке» и «Письма об изучении природы», он, в связи с развитием идей материалистической философии, очень широко ставил вопрос о художественном мышлении

[1]) Цит. по собранию сочинений в тридцати томах, изд. АН СССР, с указанием тома и страницы.

отдельных эпох и характере идеалов, выдвинутых античностью, средневековьем, Возрождением и новым временем.

Для эстетического идеала древних греков характерны ясность форм, соразмерность и простота их, что дает возможность Герцену, учитывая теснейшую связь всей древнегреческой жизни с природой, назвать их воззрения «в широком смысле слова» реализмом.

Подчеркнув, что идея красоты «была для греков безусловною идеею», он тонко определяет, каким мерилом они пользовались, рассматривая то или иное явление как прекрасное: тайна изящного для них заключалась «в высокой соразмерности формы и содержания, внутреннего и внешнего; они поняли, что в природе все развитое блестит не огромностию чрева, а, совсем напротив, сосредоточивается до крайне необходимого соответствия наружного внутреннему» (т. 3, 144).

Хорошо развитое эстетическое чувство древних греков, гармоничность и уравновешенность их представлений о красоте Герцен объясняет тем, что они являлись прежде всего гражданами, людьми общественного совета и площади; личность отдельного индивидуума терялась в гражданине, который, в свою очередь, был органом города. Тонкое постижение тайны формы, многостороннее развитие личности до высокой художественной оконченности и полноты обусловили неувядающую прелесть античного эстетического идеала. Но человечески прекрасное в нем имело и свои границы; их идеал не может удовлетворить полностью, так как не отражает всей многогранности человеческой души.

Постигнув выразительность внешнего, греки не смогли «вываять» духовного, и в этом историческая ограниченность их эстетического идеала. «В греческих статуях, — пишет Герцен, — везде выражается спокойное наслаждение, торжество меры, торжество равновесия, торжество красоты, но с тем вместе вы видите, что покой достигнут, потому что требование было не полно, потому что олимпийцы удовлетворялись немногим» (т. 5, 52). Вот почему развитие духовного, ставшего основой романтического искусства, писатель считает шагом вперед, хотя это развитие и происходило «на счет плоти, тела, формы» и привело к потере античной грации.

• Отступив от пластической осязаемости античного искусства в сторону схоластического дуализма и идеализма, романтическое искусство в то же время было неизмеримо выше древнегреческого своим глубоким отражением внутренней жизни человека. Как пишет Герцен, «индивидуальность, затерянная в древнем мире, получила беспредельные права; раскрылись богатства души, о которых тот мир и не подозревал... Громкий смех пирующего Олимпа прекратился; ждали со дня на день преставления света, вечность которого была догмат классического воззрения. Все вместе разливало что-то величественно грустное на действия и мысли; но в этой грусти была неодолимая прелесть темных, неопределенных, музыкальных стремлений и упований, потрясающих заповеднейшие струны души человеческой» (т. 3, 32).

Таким образом, эстетический идеал средневекового романтизма, отвечая назревшей необходимости обогащения искусства духовными элементами, явился определенным, хотя и противоречивым, шагом на пути его совершенствования. Обнаруживая огромную глубину своего исторического мышления, Герцен обращает внимание на то, что выдвижение нового эстетического идеала — следствие коренным образом изменившихся общественных условий: несмотря на то, что романтический идеал отражает стремления от всего земного в идеальную, духовную сферу и как бы отрекается от своих корней, отвергая все связанное с жизнью, — он все-таки ее порождение.

«Романтизм был прелестная роза, выросшая у подножия распятия, обвившаяся около него, но корни ее, как всякого растения, питались из земли», — образно пишет Герцен в «Дилетантизме в науке» (т. 3, 32). Но, явившись своеобразной реакцией на античный идеал, поглотивший личность всеобщим, тогда как личность имела свои неотъемлемые права, романтический идеал отдал все внутренней жизни индивидуальности, и в этом заключалось его внутреннее противоречие. По мысли писателя, в средние века постигли двойственность жизни, стали мучиться от раздора внутреннего и внешнего и искали примирения в отречении от внешнего. Духовная субстанция человека «краснела оттого, что тело бросает тень» (т. 3, 32), но природа предъявляла свои права, голос непризнанной и отринутой жизни слышался все яснее, к нему присоединился голос классического искусства, и на смену романтическому идеалу приходит реалистический идеал Возрождения.

Величайшее значение этого идеала заключалось в том, что он в высшем синтезе объединил то лучшее, что было присуще классическому и романтическому идеалам. Простое возвращение к античному идеалу было невозможно, так как «ни периптер греков, ни римская ротонда не выражают всей идеи нового века», точно так же как не выражали ее мистицизм и трансцендентность средневекового искусства. «Новый мир, — по словам Герцена, — требовал иной плоти; ему нужна была форма более светлая, не только **стремящаяся,** но и **наслаждающаяся,** не только подавляющая величием, но и успокаивающая гармонией» (т. 3, 34).

С удивительной тонкостью писатель показывает, что искусство Возрождения выдвинуло качественно новый идеал, в котором земная красота, полнота ощущения всех радостей жизни, глубина и всесторонность ее отражения объединялись с постижением духовных сокровищ человека. Если византийская живопись отреклась от древнегреческого идеала, то итальянская «возвратилась к тому же античному идеалу красоты; но шаг был совершен огромный; в очах нового идеала светилась иная глубина, иная мысль, нежели в **открытых глазах без зрения греческих статуй»** (т. 3, 35).

Таким образом, в эстетическом идеале эпохи Возрождения Герцен отмечает не только реальное, но и идеальное. Живопись в то время твердой ногой становится на землю, поэтому Мадонны Рафаэля не представляются писателю супранатуральными, отвлеченными существами; но органически входящий в новую художественную систему романтический элемент средневековья обусловил и «идеальное» значение этих Мадонн. Еще в 1836—1837 гг. в письмах к Захарьиной Герцен обращал внимание на то, что у Мадонны — черты простой женщины, что Рафаэль «осмелился» дать ей лицо Форнарины, своей любовницы, но тут же он вынужден признать, что в Мадонне ясно видно божественное, неземное существо, что Рафаэль понял ее мечтой. В 1840 году аналогичную мысль он развивает в письме к Т. А. Астраковой: «Тицианова богоматерь дивной красоты. После нее вы глядите на Рафаэлеву (где она представлена с Иосифом), и первое, что поражает, — что его Мадонна не красавица, вы вглядываетесь — просто девушка, женщина — грустная и великая душа, глубокое чувство любви и... она растет и делается богоматерью» (т. 22, 88).

На примере творчества Шекспира Герцен показывает, что романтическая мечтательность и классический пластицизм существует в реализме Возрождения не отдельно, а в единстве, которое придало новое качество этим элементам. Синтезировав в своем творчестве романтические и классические элементы, взаимопроникающие и взаимообогащаю-

щие друг друга, Шекспир пошел дальше и романтиков и классиков. Если средневековый романтизм, главное содержание которого составляют сердечные порывы куда-то и вечное стремление оставить грудь человека, не мог до конца постичь внутреннего, так как оторвал его от внешнего, то Шекспир открыл в человеческой груди целую вселенную и мощной кистью набросал ее «космологию».

Он уловил жизнь в ее тончайших переливах и объяснил субъективное через постижение окружающего человека реального мира. Учитывая происшедшие в процессе синтеза глубочайшие трансформации классического и романтического начал, Герцен подчеркивает, что для искусства Возрождения определения классики, романтики не существенны, так как оно «ни то, ни другое или, лучше, и то и другое, но не как механическая смесь, а как химический продукт, уничтоживший в себе свойства составных частей, как результат уничтожает причины, одействотворяя их, как силлогизм уничтожает в себе посылки» (т. 3, 37).

Необычайно высокий взлет искусства в эпоху Возрождения, казалось, должен был направить его дальнейшее развитие по пути реализма, но определенные общественно-исторические условия, сложившиеся в XVII—XIX веках, привели к тому, что в искусстве последовательно «оживают» сначала классические, а затем и романтические традиции в виде двух «исключительных школ». Отношение Герцена к этим «исключительным школам» нельзя смешивать с его отношением к классическим и романтическим элементам, понимаемым в более общем виде. Принадлежащие двум эпохам в истории человечества, эти элементы в свое время «были живы, истинны и прекрасны, необходимы и глубоко человечественны» (т. 3, 29), они нашли свое бессмертие в реализме Возрождения, без их синтеза невозможно и подлинное современное искусство.

Пример того, как должны быть «приемлемы романтические и классические элементы в нашем веке», Герцен видит в Гете и Шиллере, в которых «борющиеся и противоположные направления соединились огнем гения — в воззрения изумляющей полноты». Писатель указывает, что для Шиллера, переводившего Расина, Софокла, Виргилия, не было ничего чуждого в классическом мире, так же как для Гете — в глубочайших тайниках романтизма (т. 3, 38). Что же касается тяжбы романтизма и классицизма, ознаменовавшей первую четверть XIX века, то в оценке самой тяжбы и враждующих сторон в отдельности писатель исходит прежде всего из того, что человечество не хочет больше ни классиков, ни романтиков, а хочет людей современных и современного искусства. Основной пафос статьи «Дилетанты-романтики» состоит в исключительно острой постановке проблемы несоответствия классицизма и романтизма потребностям настоящей жизни. В новую эпоху они полностью обнаружили всю свою невозможность и несостоятельность, так как один пытался обратить мир в античную форму, а другой — в рыцарство, что подчеркивается самими терминами: «ложный классицизм» и «неоромантизм».

Но вместе с тем Герцен не склонен перечёркивать достижений классицизма и романтизма. Он признает, что они вполне «заслужили тризны и мавзолеи», ибо оставили «богатые наследия, которые стяжали в кровавом поте, страданиях, тяжком труде» (т. 3, 25). Наследие классицизма и романтизма явилось одной из основ реализма XIX века. «Пока классицизм и романтизм воевали... возрастало более и более нечто сильное, могучее; оно прошло между ними, и они не узнали властителя по царственному виду его; оно оперлось одним локтем на классиков, другим на романтиков и стало выше их — как «власть имущее»; признало тех

и других и отреклось от них обоих», — пишет Герцен о диалектике соотношения реализма с романтизмом и классицизмом (т. 3, 28). Но, рассматривая реализм как синтетическое искусство, Герцен имеет в виду не только классицизм и романтизм, понимаемые и как «исключительные школы» и как классические и романтические традиции в более широком плане; он особо подчеркивает, что это искусство берет свое начало в творчестве Сервантеса и Шекспира, продолжается в эпоху просвещения Лессингом и Гете и после относительно короткого периода «неоромантизма» вновь возрождается в критическом реализме XIX века.

На каждом этапе своего исторического развития реализм синтезировал в себе классические и романтические элементы, но качество синтеза, например, в критическом реализме было иным, нежели в реализме просвещения, так как, учитывая опыт предшествовавших реалистических направлений, критический реализм в то же время, являясь непосредственным соседом» романтизма конца XVIII — начала XIX века, не мог не обогатить себя художественными завоеваниями .этого романтизма, что нашло отражение в замечательно глубокой формуле Герцена: «Мечтательный романтизм стал ненавидеть новое направление за его реализм! Щупающий пальцами классицизм стал презирать его за идеализм!» (т. 3, 28).

Таким образом, решительно отвергая романтизм в современности, писатель не сомневался в необходимости обогащения реализма романтическими элементами. При этом нужно отметить, что, рассматривая проблему в таком плане, он опирался не на все наследие романтизма, а только на его часть, представленную пассивным, «средневековым романтизмом». Быть романтиком, по мысли писателя, — это значит смотреть назад, в той или иной форме возрождать в литературе средневековое содержание. Поэтому Байрон, Шиллер (правда, Герцен признает, что «Шиллер более Гете имел симпатии к романтическому»), поэты-декабристы, ранний Пушкин и Лермонтов, в сущности, выводятся им за пределы романтизма.

Подобная постановка вопроса отличает также и историко-литературную концепцию Белинского, а позднее Чернышевского и Добролюбова. В какой-то степени эта особенность революционно-демократической критики объяснялась отсутствием специального термина, передающего существенные отличия революционного и реакционного романтизма (термин «новый романтизм», иногда используемый Белинским, широкого распространения не получил), но в большей мере, как нам представляется, самой логикой ожесточенной борьбы с апологетами реакционного романтизма. Русская и зарубежная эстетика связывала романтизм со средневековым мироощущением и соответствующим ему искусством. Революционный же романтизм имел противоположную ориентацию. В конкретном анализе творчества революционных романтиков революционеры-демократы отмечали их сходство в решении основного вопроса эстетики с пассивными романтиками, что позволяет говорить о единстве метода тех и других.

Общую основу революционного и реакционного романтизма Герцен видит в субъективной природе романтического метода в целом, что определяет его главное отличие от реалистического метода, в основе своего объективного. Определяющим для романтика является идеал: он от идеала идет к действительности и преображает ее в соответствии с характером этого идеала. На примерах творчества Байрона, Шиллера, Гофмана Герцен хорошо показывает, что вопрос об отношении искусства к действительности решается романтиками в субъективном плане. Субъективизмом, например, проникнуто творчество Гофмана, фантазия

которого парила в сфере абстрактных идеалов. «Действительный мир во всей его прозе, во всех его мелочах» ненавистен Гофману (т. 1, 64). «Простуда от мира реального» ведет к тому, что он рвется к идеалу, которого никогда во всей чистоте «не может исторгнуть из души своей» (т. 1, 73). Живя своим стремлением к оторванному от жизни и противопоставленному ей идеалу, этот немецкий романтик рассматривал окружающий мир как огромную собачью пещеру, в которой он задыхается.

О высоких, небесных идеалах Шиллера Герцен неоднократно в восторженных тонах говорил в своей переписке с Захарьиной, считая в то время мечтательное наполнение идеала величайшим достоинством поэзии. По его словам, Шиллер «всю жизнь звал с неба ангела, он не принадлежал к этому миру — но этот ангел не слетел для него, и грустный звук заключил его жизнь мечтаний» (т. 21, 141). Но особенно хорошо субъективная природа романтического идеала вскрывается через сопоставление двух высказываний Герцена, в которых передаются его впечатления от чтения романа Руссо «Новая Элоиза». В первом, находясь еще в плену романтического мировоззрения, он заявляет, что Руссо не имел никакого понятия об идеальных существах: «Как у них любовь чувственна, материальна, как виден мужчина и женщина, и нигде существо высшее, которое он хотел представить (т. 21, 148).

Сила Руссо оборачивалась для Герцена слабостью, ибо как романтик он хотел видеть в произведениях «высшие существа» и находил их в творчестве Шиллера. Об этом говорится в неоконченном наброске «Чтобы выразуметь эту исповедь страдальца...», относящемуся к тому периоду, когда писатель начал выходить из романтической односторонности, что обусловило иное отношение к «небесным» идеалам Шиллера: «Я было принялся за «Новую Элоизу», да бросил на второй части. Мне, упивавшемуся небесными девами Шиллера, которые все похожи на его Деву чужбины, с их неприступною чистотою, с их неземною жизнею, не могла нравиться физически порывистая любовь Юлии, ни даже слог переписки ее с любовником. Жизнь действительную я в то время плохо понимал. Я искал в поэмах идеальные существа, какие-то тени, как все тени, имеющие образ человечий, но без тела» (т. 1, 329).

Вместе с тем Герцен хорошо видит, что у реакционных и революционных романтиков субъективный подход к действительности и противопоставление ей мечтательного идеала имеют принципиально различное качество. Если Шатобриан, Новалис, Тик, Гофман, «верные преданиям феодализма», спасаясь от современности, бежали в мир преображенного мечтой средневековья и отрицали настоящее с точки зрения прошлого, то глубочайший разрыв Байрона с настоящим происходил оттого, что «Англия и Байрон были двух розных возрастов, двух розных воспитаний, и встретились именно в ту эпоху, в которую туман рассеялся» (т. 10, 118). Отражая настроения консервативных кругов общества, идеалы реакционных романтиков всей своей сущностью противодействовали прогрессивному развитию, усыпляли энергию и активность масс; субъективное содержание их творчества имело сугубо личностный характер, было наполнено религиозными мотивами, а авторский произвол в отношении к событиям и людям приводил во многих случаях к полному алогизму, иррационализму и откровенной мистике.

Идеалы же революционных романтиков, отражая страстную мечту о лучшем передовой части общества, не противоречили прогрессивному развитию, а, наоборот, «угадывая» «пророчествующие радуги будущего», звали к борьбе, пробуждали дух протеста; субъективность революционных романтиков заключала в себе не только их личные стремления и чувства, но и настроения миллионов, не удовлетворенных существую-

щим порядком вещей, но еще не представляющих конкретных путей коренного преобразования жизни. Из противоположности общественно-политических ориентаций реакционных и революционных романтиков не следует делать вывод о том, что воплощение идеала шло у них разными путями. Для тех и других характерен субъективизм, который понимается Герценом как нежелание считаться с реальной действительностью, как пересоздание жизни по собственному идеалу и выражение в произведении внутренних переживаний автора, получающих самодовлеющее значение. Характеризуя общий принцип отношения Шиллера и Байрона к окружающей жизни, писатель подчеркивал, что они «верили в человечество так, как его придумали» (т. 6, 103). Реализм, как «верное и поэтическое воспроизведение жизни» (т. 13, 170), на место романтического субъективизма поставил объективный анализ действительности, на место декларируемого идеала — идеал, выдвигаемый самим ходом исторического развития. И действительность, и вырастающий на ее основе идеал наполнились в реализме конкретным, объективным содержанием. Но, тонко уловив диалектику объективного и субъективного в эстетическом идеале Возрождения, Герцен распространял эту диалектику и на реализм XIX века.

Из всей совокупности его высказываний общего, теоретического плана и отдельных оценок творчества писателей-реалистов можно заключить, что воплощение идеала в критическом реализме невозможно без романтического, субъективного начала, несмотря на то, что идеал получает в нем прочную объективную опору. В идеале утверждается не только сущее, но и возможное. Имея реальное содержание, идеал в то же время является и гипотезой, прогнозом, — в противном случае проблема идеала теряет всякое значение, а реализм превращается в бескрылое копирование фактов. Если романтический идеал оторван от конкретных условий действительности и в основе своей имеет субъективное начало, то эстетический идеал реалистической литературы прочными узами связан с жизнью, в основе он объективен, а входящий в него субъективный элемент призван усилить, подчеркнуть положительное значение того или иного явления и его роль в осуществлении возможностей будущего развития богатейших потенциальных качеств объективно существующего. «Идеал для всякой эпохи — она сама, очищенная от случайности, преображенное созерцание настоящего», — утверждает Герцен (т. 3, 87).

В этом высказывании, с одной стороны, подчеркивается «существенность» идеала реализма, с другой — важность такого подхода к действительности, в результате которого она предстает в идеале как бы в очищенном, просветленном виде, что в принципе невозможно осуществить без использования субъективного начала. Но в отличие от романтической субъективности «преображенное созерцание настоящего» в реализме предполагает глубокое проникновение во внутренние тенденции развития общества, более или менее полное понимание ведущих сил этого развития, а поэтому должное, желаемое, не просто утверждается силой авторской субъективности — оно находит обоснование в реальных данных объективно-исторического процесса. Отражение в идеале возможностей будущего развития, что, в основном, и придает ему качество идеала, — вот та грань, которая позволяет увидеть с особенной убедительностью романтическое, субъективное в реалистическом эстетическом идеале.

У Герцена доказательство этой мысли дано в очень логичной, не вызывающей никаких сомнений форме. «Будущее, — заявляет он, — возможность, а не действительность: его, собственно, нет» (т. 3, 87),

поэтому «все обращенное к будущему имеет непременно долю идеализма» (т. 8, 151). Из признания идеального момента в эстетическом идеале реализма вовсе не следует, что идеал недостижим; напротив, реальная основа идеала ведет к тому, что в конечном итоге идеал превращается в действительность, в саму реальность, и перед обществом выдвигается новый идеал, опять-таки учитывающий не только уже существующее, но и желаемое, причем это желаемое — не романтический порыв к высшей недосягаемой гармонии, а вполне достижимая цель. Подобное рассмотрение проблемы идеала имело революционный смысл: подчеркивая реальную основу идеала, Герцен тем самым ставил вопрос об активных способах его осуществления в результате революционного преобразования действительности.

Воплощение подлинно передового эстетического идеала современности требует от писателя живого сочувствия интересам народных масс, глубокого знания их жизни и понимания тех громаднейших возможностей, которые заложены в самом угнетенном классе. Украинская писательница Марко Вовчок в «девчонках» и «псарях» почувствовала сердцем «заморенную силу, близкую, понятную, кровную нам». Ее слезы, по словам Герцена, «не наполняют душу одним безвыходным, поедающим горем — а дрожат, как утренняя роса на сломанных и истоптанных цветах, их не воскресят они — но другим возвещают зорю!» (т. 14, 271).

Более полно мысли писателя о субъективном в эстетическом идеале реализма отразились в его оценке творчества Гоголя.

Поэму Гоголя он называет «кладбищем мертвых душ», само ее название «носит в себе что-то наводящее ужас», но при всем том «Мертвые души» — не только отрицающее, но и утверждающее произведение, потому что Гоголь сумел показать позади мертвых душ «души живые». В дневниковой записи 1842 года Герцен останавливается на противоположности многих оценок недавно вышедшей поэмы. Одни видели в ней апофеоз Руси, другие — анафему. Возражая тем и другим, писатель заявляет: «Видеть апотеозу смешно, видеть одну анафему несправедливо. Есть слова примирения, есть предчувствия и надежды будущего полного и торжественного, но это не мешает настоящему отражаться во всей отвратительной действительности» (т. 2, 220). Гоголь не ограничивается беспощадной критикой существующего, он стремится к утверждению положительного идеала, размышления о котором проникнуты оптимистической верой в национальные силы России, в могущество и одаренность простого народа, и это просветляет горький упрек современности, делает его «не безнадежным».

Лирические места, оживляющие поэму, имеют громадное значение в выражении эстетического идеала писателя: «Там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых, навозных испарений, там он видит удалую, полную сил национальность» (т. 2, 214). Нет сомнения, что подобное «проникновение» осуществляется Гоголем прежде всего в тех случаях, когда его авторская субъективность выступает особенно отчетливо, но мечта писателя, его романтическая устремленность в будущее имеют прочную опору — веру в народ, обобщенный образ которого со всеми сильными и слабыми сторонами начертан в поэме рукой гениального мастера. Гоголь отмечает в народе энергию и мудрость, силу и талантливость, и эти качества являются залогом лучшего будущего. «Грустно в мире Чичикова, так, как грустно нам в самом деле, — пишет Герцен, — и там и тут одно утешение в вере и уповании на будущее; но веру эту отрицать нельзя, и она не просто романтическое упование ins Blaue, а имеет реалистическую основу». (т. 2, 214).

Таким образом, эстетический идеал в реалистической литературе органически включает в себя субъективное, романтическое начало, без которого было бы невозможно как выражение авторской точки зрения, так и передача того, что является закономерным следствием развития действительности, а в настоящем еще только начинает зарождаться. То, что в революционно-романтический идеал могло входить лишь как гениальная догадка, в реалистическом идеале получило прочное обоснование. В «Былом и думах» Герцен писал: «Поэты в самом деле, по римскому выражению, — «пророки»; только они высказывают не то, чего нет и что будет случайно, а то, что неизвестно, что есть в тусклом сознании масс, что еще дремлет в нем» (т. 9, 37).

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

В. Н. АЗБУКИН

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЯЗЫКА «ЗАМЕТОК НЕИЗВЕСТНОГО» Н. С. ЛЕСКОВА

В системе художественных средств Лескова язык имеет первостепенное значение. В языковом мастерстве с наибольшей полнотой проявились индивидуальные качества этого большого русского художника.

Известно, что Л. Толстой, воздавая должное Лескову, говорил о нем, как о художнике, знавшем язык «чудесно, до фокусов», а М. Горький подчеркивал, что Лесков «обладал изумительным речевым лексиконом, отличным знанием настоящего, кондового русского языка»[1]).

Лескова постоянно привлекали национальная колоритность языка, многообразие лексических пластов, оригинальность речений, бытовавших в различных слоях русского народа.

В своих произведениях писатель нередко предельно сгущал языковые краски, шел по пути смелого словотворчества, создавая свою неповторимую художественную манеру.

Об этой стороне писательского мастерства Лескова хорошо сказал советский драматург А. Крон: «В его отношении к слову есть что-то от страсти коллекционера. Виртуозно владея своей богатой палитрой, он накладывает краски густыми концентрированными мазками»[2]).

Красочная многоцветность языка лучших лесковских произведений не была результатом голого экспериментаторства, а имела глубокие корни в речевой практике народа.

«...Этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, — говорил Лесков, — сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош»[3]).

В плане рассмотрения языкового мастерства Лескова большой интерес представляет цикл сатирических новелл под общим названием «Заметки неизвестного» (1884).

«Заметки неизвестного» — одно из самых резких и последовательных антицерковных выступлений художника, хотя тематика рассказов и не исчерпывается антиклерикальной сатирой. Своеобразно построен-

[1]) Горький М. Собр. соч. в 30 томах, т. 26, стр. 90.
[2]) «Молодая гвардия», 1957, № 1, стр. 195.
[3]) А. И. Фаресов. Против течений, Спб., 1904, стр. 274.

ная лесковская сатирическая новелла представляет собой «искусный монтаж анекдотов, усиленных художественными мотивировками действий и речи героев»[4]).

«Заметки неизвестного» написаны рукой опытного, зрелого мастера. Большой художественный опыт, накопленный к тому времени писателем, не мог не сказаться при написании рассказов.

Рассказы, входящие в «Заметки неизвестного», не связаны единством сюжета, они объединяются образом повествователя, некоторыми героями, и в особенности очень своеобразным, в значительной степени архаизированным, стилем.

Лесков избрал в «Заметках неизвестного» книжно-архаизированную форму изложения от лица «неизвестного летописца», по-видимому, монаха, который всецело на стороне своих героев, и о самых больших подлостях и низостях служителей церкви повествует совершенно спокойно, без всякого оттенка осуждения. Все образы и события в рассказах предстают не только в освещении и оценке летописца, но и в его своеобразной речевой интерпретации. Поэтому в новеллах налицо лишь одна языковая форма, идущая от повествователя, словесная же линия, связанная с автором, отсутствует, за исключением небольшого вступления, предпосланного книге. В результате создается единство языкового оформления цикла, выраженного в архаизированном речевом почерке рассказчика.

Перевод повествования в руки рассказчика — одна из основных особенностей писательской манеры Лескова, который, по словам Горького, «гениально владел речью рассказывающей»[5]).

Прием повествования от лица вымышленного рассказчика не был новым в русской литературе, к нему прибегали Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Салтыков-Щедрин и многие другие писатели. Но, вводя образ рассказчика, они ставили главной целью дать мотивировку сюжетного развития, тогда как у Лескова рассказчик мотивирует не только сюжет, но и язык всего произведения. В произведениях Лескова с персонажем повествователя все описательные моменты обычно отходят на задний план, уступая место «сказу» с характерной лексикой, синтаксисом и интонацией рассказчика.

В отличие от других лесковских произведений повествователь в «Заметках неизвестного» не является действующим лицом, не дает автор и его биографии.

Иными, чем в других произведениях, оказываются и функции повествователя. Если такие рассказы, как «Воительница», «Полунощники», написаны в форме сказа с установкой на устный монолог, который ведет рассказчик и который вследствие этого приобретает ярко выраженную разговорную окраску, то «Заметки неизвестного» построены по принципу книжного летописного повествования. Монах у Лескова не устный рассказчик, а своего рода летописец, и поэтому разговорно-просторечная струя, которая главенствует в «Воительнице» и «Полунощниках» в устах Домны Платоновны и Марьи Мартыновны, в «Заметках неизвестного» отсутствует. В языке летописца доминируют старинные книжные обороты, архаизированная лексика. К такого рода стилизациям под старинную речь Лесков прибегал нередко: аналогичную картину мы наблюдаем в известном рассказе «Тупейный художник», в котором повествование ведет няня, в прошлом крепостная актриса, и ее язык «дает старинную бутафорную речь XVIII — начала XIX в.»[6]).

[4]) Б. М. Друговв. Лесков Н. С., Гослитиздат, 1957, стр. 163.
[5]) Архив Горького А. М. т. VI, Гослитиздат, 1957, стр. 212.
[6]) А. С. Орлов. Язык русских писателей, АН СССР, 1948, стр. 164.

В «Заметках неизвестного» эта стилизация еще более усиливается и приобретает открыто выраженный книжно-архаизированный характер.

Архаизация языкового стиля достигается, прежде всего, наличием большого числа старославянизмов, а также тем, что в рассказах наблюдаются характерные фонетические, морфологические и синтаксические особенности, присущие старославянскому языку. Из фонетических архаизмов — это замена русского полногласия церковнославянским неполногласием (главу, здравый), замена русского *г* старославянским *з* в слове н о з и и др. Из морфологических архаизмов главным является употребление форм глагола «есть» в 1-м лице единственного числа: «а есмь токмо простой человек».

Прибегает Лесков и к архаическим формам словообразования: «доброто́любива», «досточтимый», «веротерпимство», «второбрачие», передающим колорит речи духовенства.

Для архаичных синтаксических конструкций, которые часто использует Лесков, характерен несколько необычный порядок слов, нарушение согласований, наличие старославянских союзов. Так, определение иногда ставится после определяемого слова, что придает архаическую окраску всему предложению: «...чтение книг романических столько душ погубило»; синтаксические связи внутри предложения осуществляются при помощи старославянских союзов: «а б у д е так поставить и посадить Порфирия было невозможно...», «но кто же снесть это может, особливо средь тех, и ж е рекутся столпы», «а щ е ли твоему благочестию возможность есть, то помоги, отче!»[7]).

Во многих предложениях архаизация проявляется как в лексическом составе, так и в синтаксических конструкциях. Вот типичный образец такой фразы. «Услыхав же это, диакон стал ротитися и клятися, что он у себя в келье в клобуке имеет сто рублей секретно заделаны, и все их отдаст, только чтобы по улице его яко связня не вели, а с свободою рук отпустили».

В отдельных частях этого предложения нарушено согласование («имеет сто рублей секретно заделаны»), изобилуют церковнославянизмы (ротитися, клятися, связня, клобук), имеется архаический фразеологический оборот («с свободою рук отпустили»), сравнительное придаточное предложение присоединяется при помощи старославянского союза «яко» («яко связня не вели»). Такого типа синтаксические конструкции с большим количеством старославянизмов наблюдаются и в речи героев.

Старославянская лексика и старославянский синтаксис в основном и создают ту архаизированную стилевую манеру, которой подчиняется как рассказ летописца, так и речевая характеристика героев.

При этом показательно, что и повествование летописца, и речь героев архаизированы почти в одинаковой мере и мало чем отличаются друг от друга. Даже язык крестьян в новелле «Остановление растущего языка» архаизирован под общий стиль повествования. Крестьяне следующим образом разговаривают с монахом: «Что сам потребуешь — все пожертвуем: только могого не спроси, ибо худы есьмы и многого не имеем». Старославянизм «худы есьмы» в устах крестьян сближает их речь с языком летописца, также обильно насыщенным церковнославянизмами.

Мало чем отличается от языка повествователя и речь других персонажей, в особенности духовенства. Конечно, Лесков сохраняет индивидуальные особенности в языке действующих лиц, но в целом стили-

[7]) Все цитаты из «Заметок неизвестного» приводятся по собранию сочинений Лескова Н. С., т. VII, Гослитиздат, 1958 (Курсив здесь и далее наш — *В. А.*).

зация речи персонажей под речь рассказчика выглядит вполне закономерно, если иметь в виду, что большинство героев принадлежит к той же социальной среде, что и монах-летописец, и их речь дается не прямо, а косвенно, через воспроизведение повествователя, который во многом ее нивелирует, накладывая свой характерный отпечаток.

Целям архаизации в «Заметках неизвестного» служил не только старославянский язык, но и так называемый латинизированный синтаксис.

А. С. Орлов указывает, что рассказ «О Петухе и о его детях», входящий в «Заметки неизвестного», выдержан «кургановским латинообразным синтаксисом с бутафорией начала XIX в.»[8]). В этом рассказе (а частично и в других рассказах цикла) преобладают конструкции с необычным для русского синтаксиса порядком слов. Под влиянием латинского языка глагол или деепричастие меняют свое место в предложении и оказываются в конце оборота: «... которая в него по женскому своему легкомыслию в л ю б и л а с ь», «он еще себе немало добра н а ж и л», «но он без перестачи своему правилу с л е д у я».

Вместе с тем в языке рассказов можно обнаружить и другие источники.

В новелле «Стесненная ограниченность аглицкого искусства» большое место занимает канцелярский стиль речи, типичный для прошений, протоколов, для языка чиновничества. Вот один из примеров такого канцелярского слога: «По сравнению всего общего непохожего вида и отдельных частностей, из коих мне и всякому понимающему типографское дело в несомненности ясным является, что аглицкое общество сколько бы ни стремилось всеми силами к тому обману, чтобы подделаться к законному русскому изданию, с установленного благословления изданному, никак того достичь не в состоянии». Своеобразие словесной ткани этой фразы, принадлежащей чиновнику, создается точностью, пунктуальностью изложения, деловым обстоятельным тоном, напоминающим язык канцелярских протоколов («к законному русскому изданию», «с установленного благословления изданному»). О том, что перед нами действительно канцелярский язык, говорит и наличие сложноподчиненных предложений с уточнительно-разъяснительной функцией, придающей обстоятельность изложению, а также устаревшее сочетание с предлогом *по*, типичное для чиновническо-канцелярских формул («по сравнению всего общего непохожего вида»).

В таком же тоне, с преобладанием штампованных канцелярских фраз, выдержана и речь губернатора: «И можете ли же Вы в том мне под ответственностию своею заручиться?».

Канцелярские обороты находят место и непосредственно в повествовании летописца: «По даче же такому извету хода для дознания его справедливости...»

Редко, но все же прибегает Лесков в новеллах к синтаксическим конструкциям по типу устно-поэтических, к фольклоризации лексики.

Устно-поэтическая стилистика появляется тогда, когда речь заходит о положительных героях, летописец в этих случаях как бы изменяет своей обычной языковой манере, отказываясь от нагнетения славянизмов, строя фразы по образцу народного синтаксиса с иной, качественно отличной лексикой. Особого внимания в этом отношении заслуживает рассказ «О вреде от чтения светских книг, бываемом для многих». Возьмем, к примеру, из этого рассказа такую фразу: «Так он (речь идет о племяннике ректора духовной академии. — *В. А.*) дошел до той меланхолии, что, приходя к тем мельницам, где покойная часто сидеть любила,

[8]) А. С. О р л о в. Язык русских писателей, стр. 164—165.

сам тут долгие часы проводил в тоске и даже не боялся, что иногда ночь его здесь застигала и облегала тьма, а только дыханье ветра да шум от резко машущих крыльев, да разве мельник на миг поглядит из дверей с фонарем, да пес с проезжим помольщиком под телегою тявкнет, и снова все стихнет». Типичный для архаического стиля книжный оборот «дошел до той меланхолии» сменяется бытовой просторечной лексикой (телега, помольщик, тявкнет), а вся заключительная часть предложения с повторяющимся союзом «да», воссоздающая картину ночи, выдержана в фольклорном духе с ритмичной напевностью. С такого же рода фольклорной напевностью, но возникающей уже не при помощи повторения союзов, а через созвучие окончаний причастий, мы встречаемся в другом месте рассказа. В разговоре с ректором духовной семинарии героиня рассказа, дочь вдовы рисовального учителя, говорит, что «в христианском вкусе ей лучше орлов кажется тихая ласточка, мило-сизая птичка, у окна мирных домов обитающая, отлетающая и опять к нам отовсюду возвращающаяся». Эпитеты «тихая», «мило-сизая», «мирных» должны передать чувствительность, мягкость девушки, тон речи которой в диалоге противостоит репликам ректора, наполненным книжно-церковными оборотами («От кого ты, однако, таким неистовым духом напоена? Повинись и принеси откровенное покояние»).

Свободна от старославянизмов и данная вначале характеристика другого положительного персонажа — племянника ректора, в которой преобладают красочные фольклорные эпитеты, выраженные краткими прилагательными (по типу «добр молодец»): «Племянник же тот был видом хорош и умом быстр, а сердцем приятен».

В других рассказах фольклорный элемент также находит свое проявление в той или иной форме. Как в языке летописца, так и в речи героев встречаются просторечно-разговорные, а иногда и диалектные слова: кухарь, кус, оклевушки, южики, могутный, милота, ласковость и т. д., а в уста отца Павла вложена старинная русская поговорка, отмеченная еще «Письмовником» Н. Курганова: «Недосол на столе, а пересол на спине»[9]).

Встречаются в рассказах и сравнения: одни из них создаются за счет просторечной лексики, другие — через использование библейских выражений и церковнославянизмов. И те и другие являются средством комической характеристики. В новелле «Надлежит не осуждать проступков...» мы находим два любопытных сравнения. Рассказывая о драке в трактире, летописец пишет: «Один, наибольшею военною хитростью одаренный, вскочил на биллиард и с высоты биллиарда набросил на фигуру диакона с головой пестрядинное покрывало, так что он очутился, как подсвинок, которого мужик заключил в мешок и, завязав, везет на базар, и тот только может визжать, но ничего не видит». В данном случае сравнение, которое создается при помощи диалектного слова «подсвинок», придает комическое освещение всей сцене трактирной драки. Такой же комический характер имеет и другое сравнение, в основе которого лежит библейское выражение: «Так его (речь идет о буйном иеродиаконе. — *В. А.*) отдушили и обидели, как оного евангельского, шедшего по пути и впавшего в разбойники».

Вообще языковые средства создания комического в «Заметках неизвестного» чрезвычайно разнообразны. Очень часто многочисленные славянизмы используются в пародийных целях для создания комического впечатления. С этой целью экспрессивность церковнославянизмов резко снижается, и они сочетаются с просторечиями, вульгаризма-

[9]) Н. Курганов. Письмовник, Спб, 1809, стр. 133.

ми, что и вызывает комический эффект. Этот прием снижения высокого церковнославянского стиля путем его сочетания с бытовым был широко распространен еще в XVIII веке. Из современников Лескова к такого рода вульгаризации церковнославянского языка в пародийных целях прибегал нередко Салтыков-Щедрин. Лесков пародийно использует старославянскую речь еще в «Воительнице», вводя в язык мещанки Домны Платоновны торжественные церковные слова, которые соседствуют рядом с просторечиями и вульгаризмами (например, «Туша присноблаженная»). В «Заметках неизвестного» этот прием получает дальнейшее развитие.

Вот типичный образец такого снижения старославянской речи: «Частный... диакону сказал: «Восстав, идем отсюду», — и был ему за истинного самарянина: всадил его вовнутрь своих крытых дрожек и повез на своем скоте...». Слова частного пристава представляют собой цитату из евангелия, выражение «за истинного самарянина» также евангельского происхождения, выдержанная в пышном церковнославянском стиле фраза в конце резко снижается введением просторечия «повез на своем скоте». Приведенный отрывок дает возможность попутно отметить и другую особенность сатирической стилистики Лескова. Насыщенная библейскими оборотами, фраза касается предметов довольно будничных и прозаичных. «Восстав, идем отсюда», — говорит частный пристав, предлагая иеродиакону покинуть трактир после неудачной драки с квартальным; выражение «и был ему за истинного самарянина» (т. е. за истинного друга по евангельской легенде о милосердном самарянине) означает, что пристав не стал притязать на достатки монаха, уверенный в том, что игумен монастыря, боясь огласки, прикроет поступок диакона изрядной суммой. Следовательно, ни тон повествования, ни язык не соответствует тем предметам, о которых идет речь, и в связи с этим возникает едкая ирония, усугубляемая к тому же введением просторечия.

Такое же ироническое осмысление получают и другие евангельские обороты, рассеянные на страницах рассказов. Вопрос Иуды из евангелия о плате за предательство «Что ми хощете дати? в рассказе «Остановление растущего языка» вложен в уста монаха, совершающего «чудо» над языком расстриги-архимандрита.

Комедийную функцию выполняют в языке «Заметок неизвестного» и так называемые семантические, или смысловые, смещения. Лесков никогда не боялся прибегать к нарочитой вычурности языка, прекрасно понимая, что именно таким языком и должны говорить чиновники, мещане, монахи, попы и т. д.

Защищаясь от нападков на языковое своеобразие «Полунощников», Лесков говорил Фаресову: «Меня упрекают за этот «манерный» язык, особенно в «Полунощниках». Да разве у нас мало манерных людей? Вся quasi-ученая литература пишет свои ученые статьи этим варварским языком. Почитайте-ка философские статьи наших публицистов и ученых. Что же удивительного, что на нем разговаривает у меня какая-то мещанка в «Полунощниках»? У ней, по крайней мере, язык веселый, смешной. Вот и ругают меня за него, потому что сами не умеют так писать. Ведь я собирал его много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и монастырях»[10]).

Примечательно, что Чехов, так же как и Лесков, хорошо понимал необходимость пародийного воспроизведения вычурного манерного язы-

[10]) А. И. Фаресов. Против течений, стр. 274—275.

ка мещанства, чиновничества, интеллигенции. В рассказах Чехова мелкие чиновники, приказчики, фельдшера, певчие говорят таким же вычурным, смешным языком, как и герои Лескова. В повести «В овраге» Анисим пишет родителям: «Любезные папаша и мамаша, посылаю Вам фунт цветочного чаю для удовлетворения Вашей физической потребности». А в одной из чеховских статей содержится высказывание, прямо перекликающееся со словами Лескова о «варварском языке» «quasi-ученой литературы». «В обществе, где презирается истинное красноречие, — пишет Чехов, — царят риторика, *ханжество* слова или пошлое краснобайство»[11]).

Искусственную книжность языка определенных слоев населения воспроизводили и другие писатели. У Достоевского в «Подростке» девушка перед смертью оставляет записку: «Маменька милая, простите меня за то, что я прекратила свой жизненный дебют». Известный юрист А. Ф. Кони в одной из статей приводит характерные мещанские выражения: «о нанесении раны в запальчивости и раздражении нервных членов», «о страдании падучей болезнью в совокупности крепких напитков» и др.[12]), также напоминающие язык лесковских персонажей.

Комическое пародирование Лесковым вычурной, манерой речи было одним из наиболее ярких проявлений борьбы нашей литературы за чистоту русского языка, против словесных штампов, проникавших со страниц печати в разговорную речь.

В «Заметках неизвестного» мы встречаемся с двояким использованием смысловых смещений. В большинстве случаев смысловые смещения пародийно воспроизводят особенности языка духовенства: «случай был настороже», «детей имел область», «дошел до меланхолии», «я имею желудок твердого характера», «обнаружил он свою полицейскую низость», «всех он задевал разумом» и т. д. Комический эффект достигается в такого рода выражениях неожиданным употреблением книжного слова не в своем точном смысле и назначении. В результате фраза коверкается, переосмысливается, возникает вычурность, ложная книжность, которая, видимо, была свойственна языку духовенства. Реже прибегает Лесков к семантическим смещениям второго типа, которые основываются на употреблении терминологии, не типичной для данного языкового стиля. «Термин, — указывает один из советских лингвистов, — имеет строго определенное значение. Поэтому всякое смещение термина, всякое перенесение термина одного стиля в область другого стиля создает неожиданный и очень комический эффект[13]). В «Заметках неизвестного» мы встречаемся с употреблением военной терминологии в несоответствующем стиле языка: «пошел в первой позиции», «видя сей преусиленно дисциплинный маршрут».

Сатирическим целям подчинены и другие языковые приемы, в особенности известное лесковское словотворчество, сыгравшее немаловажную роль в создании оригинального стиля его произведений. В основном словотворчество шло у Лескова по линии сознательного искажения правильной формы русских или иностранных слов. Крупнейший исследователь языка писателя академик А. С. Орлов усматривает в «quasi-ошибочных» словах не изуродованность языка, как считал

---

[11]) А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. VIII, ГИХЛ, 1948, стр. 500 (курсив Чехова).

[12]) Цит. по В. В. Виноградову. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Учпедгиз, 1938, стр. 417.

[13]) Р. А. Будагов. Наблюдения над языком и стилем И. Ильфа и Е. Петрова. Ученые записки Ленинградского государственного университета, серия филологических наук вып. 10, 1946, стр. 224—225.

в свое время Н. К. Михайловский, а отражение специфических речевых особенностей определенных социальных слоев. «Многие из таких искаженных слов, — пишет А. С. Орлов, — показательны для городского быта 70—90-х годов XIX в... В таких словах вскрывается разница культурного уровня, снижение его речевого качества в употреблении менее просвещенного или необразованного слоя... В будто бы ошибочных словах у Лескова отражаются и противоречия устно-разговорного и письменно-профессионального языка»[14]).

Лесков на протяжении всей своей жизни старательно собирал искаженные «речения», неправильно построенные слова и обороты языка. В одной из записных книжек писателя под заголовком «Порча слов и речений» содержится список таких слов, близких к тем, которые Лесков употреблял в своих произведениях:

крестол — престол,
воромонах — иеромонах,
мартальезу пели — марсельезу,
семимирная выставка,
начатки и кончатки христианского учения[15]) и т. д.

Писатель придавал подобным «неправильностям» большое значение, видя в них одно из важных средств «выработки типичности» в языке героев. Когда при печатании романа «На ножах» в «Русском вестнике» слово «ксерес» в языке попа Евангела было редакцией изменено на правильное «херес», Лесков с возмущением писал: «Этот *ксерес* разумеется, не сдуру же был поставлен вместо *хересу*, а для выработки типичности в языке доброго Евангела...»[16]).

Действительно, в устах лесковских священников, ремесленников, мещан такие искаженные слова выглядят вполне уместно, верно передавая особенности русского разговорного языка того времени.

В «Заметках неизвестного» Лесков в своем словотворчестве идет двумя путями: во-первых, через «народную этимологию», сущность которой заключается в том, что «заимствованное иностранное слово, попав в новую для него социальную среду, оказывается... близким звукоподражательно к тому или иному слову, обычному в языке данного языкового коллектива, и в процессе социально-речевого обихода перерабатывается, переоформляется в своем фонетическом составе, а иногда и приобретает новое значение»[17]) и, во-вторых, через так называемый «манерный» язык, когда русское слово, как правило, книжное, необычное для стиля народной речи, претерпевает морфологические изменения в своем составе.

В новеллах можно найти немало переосмысленных по типу «народной этимологии» иностранных слов, получивших иную фонетическую огласовку: мантон, конигсбергская колбаса, гистерически, кокетерию, ксересное вино. Все эти «неправильные» слова передают ту лексическую неровность, которая, по-видимому, была свойственна речи духовенства в XIX в. Предложения же, в которых наблюдаются такие словесные изломы, естественно, получают комическое звучание (см., например, в повести «О петухе и о его детях»: «Поленька... имея, как видно, от матери врожденную французскую кокетерию... Луку Александровича через свою ласковость и милоту пленила»). Такие же в точности функции выполняют и встречающиеся значительно чаще изломы русских книжных

[14]) А. С. Орлов. Язык русских писателей, стр. 166—167.
[15]) Цит. по В. Н. Гебель. С. Лесков. М., 1945, стр. 191—192.
[16]) Н. С. Лесков. Собр. соч., т. X, Гослитиздат, 1958, стр. 286.
[17]) Н. С. Державин. Народная этимология, «Русский язык в школе», 1939, № 2, стр. 39.

слов. Иногда эти изломы возникают в связи с пропуском части слова («недоумевшая»), в других случаях через замену одной из букв («вольнодомок»); часто общеупотребительная приставка заменяется новой, не употребляемой с данным словом (повихнулся, усильно сдремал) и т. д.

Наконец, сатирическим задачам в «Заметках неизвестного» подчинено и все построение диалога. Одни из рассказов имеют развернутый сюжет и дают последовательное изложение событий. Таковы рассказы «О вреде от чтения светских книг, бываемом для многих», «Остановление растущего языка», «О петухе и о его детях» и некоторые другие, представляющие собой иногда не один, а ряд связанных эпизодов. В этих рассказах центральное место отведено изображению того или иного события или же повествованию о судьбе героя.

В новелле «Надлежит не осуждать проступков...» — это драка иеродиакона с квартальным, в «Остановлении растущего языка» — история расстриги архимандрита. В этих рассказах диалог не получает первостепенного значения, он нужен лишь там, где может углубить сатирическую характеристику.

В новелле «Надлежит не осуждать проступков...» драка монаха с квартальным подробно изложена летописцем, который изредка вставляет в свой рассказ короткие реплики действующих лиц; «откровенное» же объяснение иеродиакона с игуменом монастыря, дающее наглядное представление о нравственном облике монастырской братии, передано в форме диалога.

«...Игумен стал диакона укорять и выговаривал:

— Зачем ты в такое место попал?

— Ни для чего другого, как для биллиардной игры, — отвечал диакон.

— Но почему же именно в такой великоскорбный день, когда никто не ходит?

— А Вы когда же мне ходить прикажете? В простые дни всякая сволочь мирских людей в те места вхожи, а такой день, как ныне, мирянин идти не отважится».

Новеллы второго типа несколько напоминают ранние чеховские рассказы: они почти сплошь состоят из диалога, которому предшествует вступление рассказчика. Развернутого сюжета здесь нет, его функцию выполняет диалог героев. Что же касается вступления, чаще всего довольно лаконичного, то оно подчинено диалогу и нужно для того, чтобы полнее раскрыть характер действующих лиц.

Основное содержание рассказа «Стойкость, до конца выдержанная, обезоруживает и спасает» составляет спор отца Павла с помещиком-овцеводом о том, «где какой наилучший вывод овец более славится». Диалог в данном случае сводится к тому, что отец Павел удачным ответом ставит собеседника в тупик.

Вступление рассказчика имеет чисто описательное значение: в нем рассказываются некоторые факты из биографии спорящих, имеющие непосредственное отношение к предмету беседы.

Приблизительно таков же принцип распределения материала в новеллах «Искусный ответчик», «Счастливому остроумию и непозволительная вольность прощается», «О новом золоте», неожиданность и эффективность развязки которых создается за счет остроумного ответа одного из участников диалога.

Иногда диалог комически не соответствует вступлению, в результате чего оценочные характеристики летописца насыщаются иронией.

В новелле «Об иностранном предиканте» речь идет об архиерее, обеспокоенном широким размахом деятельности иностранного проповед-

ника. Гневность владыки, замечает летописец, была «возгораема духом благочестивой ревности». Далее развертывается диалог между владыкой и подначальным священником, показывающий истинную цену архиерейскому «негодованию». Узнав, что предиканта сам губернатор, «за ширмой сидя, слушал», архиерей заявляет: «Если так, то и мне наплевать».

Диалогическая речь в «Заметках неизвестного» имеет свои специфические особенности: по сюжетной роли напоминая чеховскую, она по стилистике остается лесковской. Часто диалог и повествование летописца взаимно перекрещиваются, возникает нечто похожее на то, что применительно к «Левше» академик В. В. Виноградов называет «диалогизированным сказом»[18]).

Возьмем, например, рассказ «Скорость потребна блох ловить...», почти лишенный диалога. Летописец лишь в одном случае представляет слово действующим лицам, но в этих коротких репликах — зерно новеллы. Сцена подписания завещания в доме купца, хитро обманутого проходимцем-монахом с Афона, выглядит следующим образом: «И купец подписался, туляк, не оставляя смотреть в двери, сказал одному штатскому: «Выставь скорее теперь свою подпись свидетелем». Тот написал: «Вечного цеха Иван Болванов», тогда другой спросил: «Мне что писать?» — «Пиши, говорит скорее и ты т о ж е с а м о е», — и тот взял перо и написал т о ж е с а м о е: «Вечного цеха Иван Болванов», а потом и третий спросил: «А мне что писать?», а инок и этому еще торопливее: «Пиши т о ж е с а м о е» (курсив Лескова). Диалогические отрезки, прерываемые речью повествователя, создают каламбур, построенный на созвучии одних и тех же слов, разных по смысловому значению. Словосочетание «то же самое» употреблено в репликах монаха и в речи повествователя с разными смысловыми оттенками. Данный каламбур и возникает благодаря такому тесному переплетению диалогизированной речи с повествованием.

В некоторых случаях диалог представляет собой сочетание прямой речи одного персонажа с косвенной речью другого: «Ректор призвал ее пред себя персонально и говорит: «Шитво твое искусно, но фантазия выбора несообразная. Для чего ты мне, духовному лицу, напрасно такую птицу вышила, как цапля, которая на болоте сидит или только по грязным берегам шагает? Это неуместно». А она ему отвечает, что цаплю вывела в том рассуждении, что цапля птица древняя, из Египта, и она змей и гадов поглощает...» и т. д.

А иногда весь диалог состоит из одних косвенных речей: «А на вопрос: через что ей Дикенц очень нравится? — отвечала, что чувствует утешение в соревновании благородству характеров...».

Диалог в приведенных отрывках максимально приближен к повествованию летописца, что было продиктовано творческими установками атора, стремившегося сосредоточить в руках повествователя все стилистические нити произведения.

Таким образом, анализ языковой формы «Заметок неизвестного» свидетельствует как о разнообразии источников лесковского языка, так и о мастерском употреблении писателем различных речевых приемов для воссоздания характерных особенностей языка духовенства и для собственно сатирических целей.

---

[18]) В. В. В и н о г р а д о в. О языке художественной литературы. Гослитиздат, 1959, стр. 124.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

Н. А. АНТРОПЯНСКИЙ

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ И ФУТУРИЗМ

В 20-е годы футуризм был одним из наиболее распространенных течений в литературе. Вопрос об отношении Луначарского к футуризму частично уже затрагивался в нашем литературоведении, например, в работе В. Иванова «Формирование идейного единства советской литературы 1917—1932». Однако там этот вопрос подробно не рассматривается, поскольку у автора была другая задача — определить характер футуризма и его место среди других литературных группировок.

Прежде чем говорить об отношении Луначарского к футуризму, напомним вкратце, что представляло собой это литературное течение.

В России футуризм советского периода отличался тем, что и его теоретики и поэты-практики были непоколебимо убеждены в сугубо пролетарском характере этого течения, что футуризм есть самое «левое» из искусств. Один из футуристических деятелей Натан Альтман в газете «Искусство коммуны» писал: «Лишь футуристическое искусство построено на коллективистических основах, лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата»[1]).

Футуристы, как и пролеткультовцы, резко отрицательно относились к классическому наследию, пренебрежительно именуя его «акстарьем», пытались создать некое динамическое «искусство будущего», они выступали за создание «своей коммунистической идеологии», требовали отделения искусства от государства и с особым рвением старались создавать новые художественные формы.

В действительности, конечно, футуризм в России был далеко не пролетарским течением в искусстве. Если русские футуристы и не выступали глашатаями империализма, как это делали их итальянские и французские предшественники, они были выразителями мелкобуржуазного, индивидуалистическо-анархистского бунтарства. Они были выразителями мелкобуржуазной идеологии. Их эстетические установки в сущности оказывались в прямом противоречии с принципами реализма. Их попытки создать новые формы в искусстве были не чем иным, как чистейшим формализмом, стоит лишь вспомнить многие стихи Д. Бурлюка, В. Каменского и других[2]).

---

[1]) «Искусство коммуны», 1919, 30 марта.

[2]) Подробнее о футуризме см. Иванов В. «Формирование идейного единства советской литературы 1917—1932». М., 1960, глава первая.

Каково было отношение Луначарского к футуризму? В нашей печати как при жизни критика, так и после его смерти появлялись высказывания о том, будто он весьма благожелательствовал футуризму и был чуть ли не защитником его.

Конечно, не все у Луначарского было верным и строго принципиальным в этом вопросе. Однако его отношение к футуризму характеризуется тем, что оно не было односторонним. Если сравнить его различные высказывания о футуризме, то мы увидим, что одни из них звучат мягче, другие суровее и категоричнее. Это объясняется тем, что, с одной стороны, Луначарский, горячо заинтересованный в собирании творческих сил зарождавшейся советской литературы, надеялся в этом отношении на некоторых писателей-футуристов. Ведь многие футуристы сразу после революции заявили о своей готовности сотрудничать с Советской властью. Но, с другой стороны, по мере того как крепли силы новой литературы, Луначарский все яснее видел отрицательные черты футуризма.

В первые годы революции, когда, по словам самого критика, все перевернулось, как после землетрясения, трудно было со всей четкостью определить, что было положительным, а что отрицательным у той или иной литературной группировки. Точно так же мало кто мог сказать тогда, какой в сущности должна быть и будет новая литература.

В той сложной обстановке, которая существовала в стране и в литературе сразу после революции и в начале 20-х годов, пожалуй, только Ленин со всей ясностью видел и понимал и то, каким должно быть новое искусство, и то, в чем суть такого течения, как футуризм.

К футуризму Ленин относился весьма неприязненно. В своих воспоминаниях о Ленине Луначарский писал: «К футуризму он вообще относился отрицательно»[3]). Луначарский далее приводит и такой пример, свидетельствующий о сугубо скептическом отношении Ленина к футуризму. Когда однажды вскоре после революции они вместе с Лениным поехали осматривать проекты памятников на предмет замены свергнутой с постамента фигуры Александра III, то «Владимир Ильич, — пишет Луначарский, — критически осматривал все эти памятники. Ни один из них ему не понравился. С особым удивлением стоял он перед памятником футуристического пошиба, но когда спросили его об его мнении, он сказал: «Я тут ничего не понимаю, спросите Луначарского». На мое заявление, что я не вижу ни одного достойного памятника, он очень обрадовался и сказал мне: «А я думал, что вы поставите какое-нибудь футуристическое чучело»[4]).

Ленин спрашивал мнение Луначарского, однако это не мешало ему критиковать последнего за его ошибки в отношении к футуризму. Луначарский сам в одном месте пишет, что его отношение к футуризму Ленину не нравилось, но он оговаривает это тем, что Ленин не во всем был осведомлен о точке зрения его, Луначарского, на футуризм. Он пишет: «Товарищи, интересующиеся искусством, помнят обращение ЦК по вопросам об искусстве, довольно резко направленное против футуризма. Я не осведомлен об этом ближе, но думаю, что здесь была большая капля меду самого Владимира Ильича. В то время, и совершенно ошибочно, Владимир Ильич считал меня не то сторонником футуризма, не то человеком, исключительно ему потворствующим, потому, вероятно, и не советовался со мною перед изданием этого рескрипта ЦК, который должен бы, на его взгляд, выпрямить мою линию»[5]).

---

[3]) А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 75.
[4]) Там же, стр. 72.
[5]) Там же, стр. 76.

Конечно, Ленин мог не знать всех подробностей об отношении Луначарского к футуризму, но его настораживали некоторые факты деятельности первого наркома просвещения, например, такие, как выступление последнего на съезде Пролеткульта в октябре 1920 года, как случай с печатанием футуристической поэмы Маяковского «150 000 000», и потому Ленин внимательно следил за работой Луначарского и, когда надо было, критиковал и поправлял его.

Но вернемся к только что приведенной цитате Луначарского. Из нее совершенно ясно видно, что он решительно не согласен с тем, чтобы его безоговорочно относили к «сторонникам футуризма», к людям, «исключительно ему потворствующим». Это высказывание Луначарского, как и многие другие, свидетельствует о том, что он не без оглядки относился к футуризму, а настороженно, критически.

Укажем прежде всего на то, что Луначарский не питал никаких иллюзий относительно классовой природы футуризма. Он не раз в своих выступлениях подчеркивал, что как генетически, так и по своим декларациям, футуризм не является течением пролетарским, что он зародился в недрах буржуазной действительности и выражал в сущности мелкобуржуазную идеологию.

Выступая в феврале 1929 года с докладом «Классовая борьба в искусстве», Луначарский говорил: «Футуризм — это, конечно, только один из перекрестков на нашем пути. Художники этого лагеря вначале, еще до революции, руководились настроениями определенно мелкобуржуазными»[6]).

Как видим, мысль Луначарского выражена вполне категорично. Уточнением же здесь о том, что такие настроения были характерны для футуристов «еще до революции», Луначарский хотел оттенить мысль, что после революции о некоторых из них нельзя уже было так сказать, ибо пути у них оказались разными. Возьмем, например, Маяковского. Он окончательно порвал с футуризмом, целиком перешел на сторону пролетарского искусства.

Но это уточнение Луначарского не относится ко всему футуризму как литературному течению. Он был убежден, что футуризм и после революции оставался верен своей первоначальной природе.

Наиболее законченную характеристику футуризму Луначарский дал в своей статье «О наследстве классиков», опубликованной в 1930 году. Бросая ретроспективный взгляд на развитие советской литературы, Луначарский в этой статье писал: «Мы чуть было не попали под влияние футуристов, лефов. Но разобравшись, что эти отпрыски буржуазного мира в самой буржуазной культуре представляют собой выражение той эпохи, когда буржуазия начинает совершенно отказываться от всякого содержания, устремляется по путям чистого формализма и даже полной бессодержательности футуристического, дадаистического и т. п. пошиба, — пролетариат, который несет с собой такую бездну нового содержания, мог лишь презрительно отвергнуть это безжизненное фокусничество»[7]).

В этом отрывке все примечательно: и то, что Луначарский безо всяких оговорок считает футуризм порождением буржуазной действительности, причем в эпоху ее загнивания, и то, что он не сразу понял природу футуризма, а лишь «разобравшись» в нем. Это подтверждает нашу мысль о том, что Луначарский не питал никаких иллюзий отно-

[6]) А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 149. Подчеркнуто мною. — *Н. А.*

[7]) Там же, стр. 95.

сительно классовой сущности футуризма, хотя и не сразу до конца понял и разобрался в этой сущности.

Могут, однако, заметить, что приведенных нами два отзыва Луначарского относятся к более позднему периоду, к тому периоду, когда суть футуризма, несостоятельность его идейных и эстетических установок, стали понятны всем. Тогда, мол, и каждый мог сказать примерно то же, что сказал Луначарский. Но, к чести Луначарского, необходимо сказать, что он уже сразу после революции ясно понимал, что футуризм как литературное течение — явление вчерашнего дня, что он безнадежно отстал и ему не по пути с Советской властью. На диспуте о спектакле «Зори» Э. Верхарна, поставленном Мейерхольдом и Бебутовым, Луначарский 22 ноября 1920 года сказал: «Футуризм отстал, он уже смердит. Я согласен, что он только три дня в гробу, но он уже смердит»[8]).

Луначарскому тогда очень не понравились декорации к спектаклю, он нашел их сугубо футуристическими и резко выступил против подобной интерпретенции пьесы Э. Верхарна.

Что же, однако, привлекало Луначарского в футуристах, что заставляло его иной раз делать некоторым из них уступки? Ясно отдавая себе отчет о классовой природе футуризма, Луначарский вместе с тем видел, что среди писателей, примыкавших к этому течению, были такие, которые после революции «искренне пошли с рабочим классом», искренне хотели служить ему[9]).

Эта искренняя готовность футуристов сотрудничать с Советской властью, субъективная честность некоторых из них — вот что прежде всего привлекало к ним внимание Луначарского. Как уже было отмечено, выступая собирателем сил новой творческой интеллигенции, Луначарский внимательно присматривался в ту трудную пору ко всем, кто готов был пойти вместе с рабочим классом и именно вследствие этого оказывал им помощь, а иногда оставался терпимым к их отдельным недостаткам, к их дававшему о себе знать грузу прошлого. Луначарского при этом интересовали, прежде всего, конкретные личности, писатели-практики, а не футуризм как течение в целом, не его декларации и программы, к которым он относился резко отрицательно.

Луначарского привлекало то, что некоторые футуристы сумели почувствовать дыхание революционной эпохи, чем и был обусловлен большой внутренний напор их творчества, его пафос. В предисловии к сборнику футуристов «Ржаное слово», выпущенному в 1918 году, Луначарский писал: «Книга написана футуристами. Разно к ним относятся, и много можно о них сказать критического. Но они — молоды, а молодость революционна. Неудивительно поэтому, что от их задорного, яркого, хотя подчас и причудливого искусства веет родным нам воздухом мужества, удали и шири»[10]).

Почти то же сказал Луначарский о футуристах в 1923 году, только уточнил при этом, что он имеет в виду х о р о ш и х футуристов. В предисловии к книжке стихов А. Жарова «Ледоход» (1923) он заявил: «У хороших футуристов самое лучшее — их бодрый темп, он всегда роднил их с пролетарской молодежью»[11]).

Таким образом, из этих примеров ясно видно, что же привлекало Луначарского в футуристах. Именно в футуристах, а не в футуризме.

Эти примеры побуждают нас не согласиться с утверждением В. Ива-

---

[8]) «Вестник театра», № 75, от 30 ноября 1920 г., стр. 14.

[9]) А. В. Л у н а ч а р с к и й. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 82.

[10]) Цитируется по I тому «Истории русской советской литературы», изд. АН СССР, 1958, стр. 40.

[11]) А. В. Л у н а ч а р с к и й. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 444.

нова, сделанным в его книге «Формирование идейного единства советской литературы», будто «основную причину доброжелательности Луначарского к футуристам» следует видеть в том, что «он судил о них по Маяковскому» (см. стр. 115). Луначарский не по Маяковскому судил о футуристах. Наоборот, есть все основания утверждать, что Луначарский старался отвоевать Маяковского, отмежевать его от футуристов, что он отмечал существенную разницу между Маяковским и футуризмом. Это становится еще более очевидным, если мы сравним высказывания Луначарского о футуризме с его высказываниями о Маяковском. Приведем хотя бы некоторые из этих высказываний.

В одной из своих работ, вышедших в пору активной деятельности футуристов, Луначарский писал: «Маяковский — не типичный футурист. У него, правда, много крикливой штукарской «формы», но если вчитаться в его «Человека», «Войну» или «Флейту-позвоночник», вы найдете, что под футуристическими фиоритурами таится антимилитаризм или протест молодого поэта, отодвинутого на задний план капиталом...»[12]).

О том же, что Луначарский видел разницу между Маяковским и футуристами, говорит и следующий факт. Четырнадцатого апреля 1918 года состоялся вечер закрытия футуристического «Кафе поэтов». На этом вечере выступил Луначарский. Вот что писала тогда газета «Фигаро» об этом выступлении Луначарского: «Комиссар отнюдь не счел себя обязанным быть любезным с хозяевами и, жестоко раскритиковав кричавшие и неэстетично рекламные приемы футуристов, их презрение к классикам, их желание казаться анархистами во что бы то ни стало ... в заключение слегка подсластил пилюлю, заметив, что искренность Маяковского может увлечь массы и дать футуризму оттенок народности»[13]).

Из этого отзыва совершенно ясно, что Луначарский не только не судил о футуризме по Маяковскому, но и боялся за других, чтобы они не судили о футуризме по Маяковскому. Он опасался, что имя большого поэта может создать у масс неправильное представление о футуризме, суть которого он хорошо понимал.

Луначарский, по существу, противопоставлял Маяковского футуризму. Он считал, что футуристические увлечения поэта — это мода, которой поэт поддался. И потому, что Маяковский не был типичным футуристом, ему, говорит Луначарский, было «легче, чем кому-либо другому, отрешиться от моды, в которую он впал, и, не бросая всю горластость, всю меднотрубность, прогорланить, на трубе сыграть монументально прекрасные вещи»[14]). Как мы теперь знаем, так оно и произошло.

Нет, Луначарский не судил о футуризме по Маяковскому. Он видел в Маяковском пролетарского поэта, который, однако, был отягощен некоторыми ошибками, являвшимися следствием его исканий. Луначарский понимал, что футуризм ничем особым не может обогатить Маяковского и вообще поэта-пролетария. «Чему, — спрашивал критик, — футурист может научить пролетария, когда ему самому от пролетария многому научиться нужно?»[15]).

И именно потому, что Луначарский видел огромный талант Маяковского, его искреннюю душу, готовую служить пролетариату, он прощал ему многое и в том числе его футуристические фиоритуры. Этим объясняется и согласие наркома Луначарского на печатание футурис-

---

[12]) А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 83.

[13]) Цитируется по I тому «Истории русской советской литературы», изд. АН СССР, 1958, стр. 537.

[14]) А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 83.

[15]) Там же, стр. 82.

тической поэмы Маяковского «150 000 000», что, как известно, вызвало такую резко отрицательную реакцию В. И. Ленина.

Посмотрим теперь для полноты картины, как же относился Луначарский к теоретическим положениям вождей футуризма, к футуристическим декларациям.

Футуристы, а затем и лефовцы, пытаясь создать некое «динамическое» искусство новой эпохи, не признавали классического наследия. По отношению к классике и те и другие полностью смыкались с пролеткультовцам. И причины их такого отношения к классике были, собственно, одни и те же. Именуя себя в чистом виде подлинно пролетарскими течениями, как те, так и другие, утверждали, что у них не может быть ничего общего с культурой прошлого, возникшей в буржуазном, феодальном обществе.

Футуристы, как известно, еще до революции в своем печально знаменитом манифесте «Пощечина общественному вкусу» выдвинули требование: «сбросить с парохода современности Пушкина, Достоевского, Толстого». После революции они не только не отказались от этих своих установок, но считали, что именно теперь-то и наступило подходящее время для их осуществления.

Футуристы и лефовцы пытались даже обвинить партию и Советскую власть в том, что они-де идут на соглашательство со старой культурой, не дают должного отпора буржуазной идеологии, проникающей к нам через старое искусство. В этом не трудно убедиться, стоит лишь просмотреть статьи О. Брика, Н. Альтмана и других теоретиков футуризма в газете «Искусство коммуны».

Нужно, однако, оговориться, что такой лефовец, как Маяковский, несколько сдержаннее, чем другие, например, тот же О. Брик, а также Б. Арватов, относился к наследию прошлого. Маяковский в пору своей активной поддержки лефа (1923—1925) хотя на одном из диспутов и заявил, что «...живой леф лучше, чем мертвый Лев Толстой», однако он признавал, что культура прошлого может быть ценным учебным материалом. Он против старого как образцов, но не против него как учебного материала[16]). Мы знаем, что впоследствии Маяковский отказался от своих ошибочных взглядов на значение классики и занял верную позицию.

О том, как относился Луначарский к нападкам на старую культуру, мы уже говорили в связи с рассмотрением его отношения к пролеткультовцам[17]). Нанося удары по пролеткультовцам за их третирование культуры старого, он тем самым бил и по всем другим их единомышленникам. Но он не оставлял без внимания и, так сказать, собственно футуристические и лефовские наскоки на русскую и мировую классику.

Так, еще в 1921 году в статье «Наши задачи в области художественной жизни» Луначарский, отвечая пролеткультовцам, а также и футуристам, писал: «Я думаю, что люди, которые считают с футуристической точки зрения «затхлыми», или с коммунистической точки зрения «бесполезными», скажем, Шиллера, Микель-Анджело, или Бетховена, Пушкина, Глинку или Брюллова, просто не заслуживают никакого серьезного внимания...»[18]).

Там же Луначарский говорил, что он совершенно не сомневается в неизмеримо большей полезности для пролетариата и крестьянства ис-

[16]) См. «Литературное наследство», т. 65, 1958, изд. АН СССР, стр. 27 и 34.

[17]) См. «Вопросы творческого метода и мастерства в литературе и фольклоре». Сб. Изд-во Томского университета, 1962, стр. 90—94.

[18]) «Красная новь», 1921, № 1, стр. 149.

кусства лучших эпох прошлого, чем искусство, проповедуемое и создаваемое футуристами, так как первое отличается полнотою «человеческого содержания», а второе объявляет, что оно бессодержательно, формально.

Направляя свой удар, что называется, в самое сердце футуристов, Луначарский далее в этой статье заявил: «Лично я думаю, что из искусства прошлого дорога к пролетарскому, социалистическому искусству идет не через футуризм, и если оно будет оплодотворено, хотя бы технически, теми или другими находками футуризма, — то вероятно не в очень серьезной степени»[19]).

И хотя в этой фразе Луначарский и оставляет крупицу надежды на возможную некоторую полезность футуристических изысков, хотя бы в области литературной техники, он совершенно ясно дал понять, что футуризм стоит вне столбовой дороги развития новой, советской литературы и советского искусства.

С особой силой Луначарский развернул критику лефовских нападок на классическое наследство во время диспута на тему: «Первые камни новой культуры», состоявшегося 9 февраля 1925 года. И в докладе, с которым он выступил, и в заключительном слове Луначарский говорил о задачах культурного строительства у нас, о ленинском принципе преемственности в развитии культуры. «Нельзя, — сказал он, — строить новую культуру, ни у кого не учившись»[20]). Он подробно говорил, чему мы должны учиться у классиков. «Наши классики и наши народники, — отмечал Луначарский, — являются нашими постоянными соратниками и они давно разработали наш язык до чрезвычайно больших размеров», «...в арсенале русской литературы имеются превосходные образцы. Нужно держать курс на изучение этих образцов»[21]).

Утверждение Маяковского на этом диспуте о том, что любая беспомощная пьеска пролеткульта, поставленная на заводе, в смысле новой культуры лучше, чем самая лучшая пьеса театра, Луначарский назвал демагогией, несмотря на все свое глубокое уважение к поэту. Отвечая Маяковскому, Луначарский снова сослался на Ленина. Он заявил: «Ленин говорил: не будьте комчванными людьми, которые страдают комчванством и думают, что разрешение всякого вопроса у нас лучше и выше, чем в буржуазной культуре. Это неправда. Если стать на такую точку зрения, то, кроме комчванства, ничего не получится»[22]).

В ответ на запальчивое замечание Маяковского, явно обусловленное полемическим задором, о том, что если уж сохранять культуру прошлого, то тогда и церковь надо сохранить со всеми ее атрибутами, — в ответ на это Луначарский сказал, что мы сохраняем и церковь, но не за что-то иное, а за иконы и церковные здания, являющиеся образцами высокого искусства живописи и архитектуры русского народа. Кроме того, Луначарский отметил при этом особую важность церковных песнопений. «В них столько тоски и порывов неясных, — сказал он. — Это — народное творчество, которое корнями уходит в глубь тысячелетий, и, конечно, пролетариат не может этого выбросить»[23]).

Оставляя сейчас в стороне вопрос о фольклористических взглядах Луначарского, отметим, что из этих слов критика видно, с какой внимательностью, заботой относился он к культурному наследию прошлого. Это вовсе не значит, что он одинаково относился ко всему наслед-

---

[19]) «Красная новь», 1921, № 1, стр. 149.
[20]) «Литературное наследство», т. 65, стр. 23.
[21]) Там же.
[22]) Там же, стр. 30.
[23]) Там же.

ству. Нет, он, обладая исключительным эстетическим чутьем, умел быстро и безошибочно разобраться в том, что полезно, а что вредно для пролетариата в богатейшей сокровищнице мировой культуры прошлых эпох.

Старое искусство — не для рабского подражания, а для того, чтобы через его критическое усвоение идти вперед, — этот лозунг Луначарского со всей полнотой и силой отражает причины и сущность его защиты классического наследия. Он действительно хотел бы иметь в своем распоряжении всю культуру человечества, чтобы использовать ее в интересах революции.

Не менее резкими и интенсивными были выступления Луначарского и против попыток футуристов и лефовцев создавать некую новую, чисто пролетарскую, форму произведений искусства, против их формального трюкачества.

Поскольку футуристы и лефовцы начисто отметали искусство прошлого, то им, так сказать, в силу необходимости приходилось говорить о формальном новаторстве. Это, мол, естественно, поскольку на прошлое в этом отношении нельзя, там не на что опереться, заявляли они. Требование формального новаторства они возвели в одно из важнейших положений своей эстетической программы. Они упорно «обосновывали» это теоретически.

Один из наиболее активных теоретиков лефа Б. Арватов, пренебрежительно отзываясь о «господствующей среди марксистов теории насчет содержания, определяющего форму», высокомерно утверждал, что создаваемый ими «формальный метод» является единственно научным. Главным моментом в этом методе является «систематика художественных форм»[24]). Б. Арватов утверждал, что «вопрос о поэзии — это вопрос о формах языка» и т. п.[25]). Футурист Н. Пунин заявлял: «Наше искусство — искусство формы»[26]).

Нужно, однако, заметить, что формализм как течение был шире футуризма и лефа. К формалистам относили себя писатели и поэты разных литературных группировок.

Виднейшие представители формализма — В. Шкловский, В. Жирмунский, Б. Эйхенбаум и другие — утверждали, что они хотят выяснять внутренние, имманентные законы искусства, а это можно сделать только путем глубокого изучения особенностей формы, так как «поэзия есть зодчество прекрасных форм» (В. Жирмунский), что они «против простого перенесения социально-экономических проблем в область изучения искусства» (Б. Эйхенбаум).

Если мы возьмем теоретические работы футуристов и лефовцев, то увидим, что они во множестве случаев перекликаются с теоретическими установками собственно формалистов.

Луначарский вел борьбу против всех формалистов, какой бы оттенок они ни носили. Но тут следует сразу же оговориться, что, ведя борьбу с формальным трюкачеством, он вовсе не выступал против совершенствования формы художественных произведений, в чем его пытались обвинить футуристы. Луначарский был против того, чтобы заниматься формой как самоцелью. Но он за такое совершенствование формы, которое вело бы к наиболее полному выявлению содержания.

В своих глубоко аналитичных и убедительно аргументированных работах Луначарский ясно показал, что генетически формализм име-

---

[24]) См. Б. Арватов. Социологическая поэтика, изд. «Федерация», М., 1928, стр. 51 и др.

[25]) См. его статью «Речетворчество» в том же сборнике.

[26]) «Искусство коммуны», 1919, № 17.

ет вполне определенные социально-исторические, классовые причины своего возникновения. Он показал, что формализм в искусстве — это отнюдь не есть явление только эстетического порядка.

В большой статье «Формализм в науке об искусстве», которая в порядке участия Луначарского в дискуссии на эту тему в 1924 году была напечатана на страницах журнала «Печать и революция» рядом со статьями формалистов, он, задавая вопрос, где корни формализма, писал: «Современная буржуазия может любить и понимать только формальное искусство. Она желала бы привить его всем слоям народа. В ответ на эту потребность мелкобуржуазная интеллигенция выдвинула фалангу художников-формалистов и другую — формалистов-искусствоведов»[27]).

Луначарский говорит далее, что если «до Октября формализм был просто овощью по сезону, то теперь он опасный, «живучий остаток старого». Отмечая характерные особенности этого течения, критик подчеркивает: «Парадокс, курьез — вот чем дышит эпоха формализма, то есть бессодержательная эпоха, культура классов, потерявших содержание»[28]).

Об этом же, продолжая воевать с формализмом, говорил Луначарский и на диспуте 9 февраля 1925 года, обсуждавшем тему «Первые камни новой культуры». Определяя социальную почву формализма, Луначарский сказал: «Как только какой-нибудь класс переставал иметь содержание, на первый план выступал формализм», «...над формой, как таковой, начинают работать тогда, когда не имеют содержания»[29]). Луначарский неоднократно указывал на ту опасность, которую представлял собой формализм для развивавшегося нового, советского искусства.

Что касается крикливых притязаний футуристов и лефовцев на формальное новаторство, то Луначарский показал, что как бы они ни пытались прикрыть все это левой фразой, ссылками на классиков марксизма, первоначально это было обусловлено у них их верностью эстетике такого буржуазного течения, как формализм. В дальнейшем это объяснялось тем, что у них не было содержания, они не знали новой жизни, не прожили ее сердцем. Вот почему, если даже некоторые футуристы, субъективно преданные советской власти, искренне хотели представить новое содержание в новой, соответствующей ему форме, в сущности смыкались с формалистами — они не знали жизни, у них не было этого содержания и ничего, кроме формализма, у них не получалось. Луначарский подробно говорил об этом и на диспуте в феврале 1925 года, и в своей обширной лекции «Судьбы русской литературы», прочитанной в 1925 году, и в других своих выступлениях.

Футуристы явились как порождение буржуазной и мелкобуржуазной стихии. А «буржуазия, — указывает критик, — требовала от футуриста, чтобы он был бессодержателен... Люди с идеями не нужны и подозрительны буржуазии. Футуристы привыкли к этому, они слушались буржуазных менторов, так называемых формалистов. Формалисты учили, что содержание — это вещь от «духа злого», вещь старомодная, а настоящее искусство — чистая форма»[30]).

Почти то же самое у лефовцев. Луначарский считал леф нежизненным, запоздалым отзвуком некоторых декадентских течений. Отвечая на обиду лефовцев, почему он в своем докладе на диспуте 9 фев-

---

[27]) «Печать и революция», 1924, № 5, стр. 25.
[28]) Там же, стр. 32.
[29]) «Литературное наследство», т. 65, стр. 29.
[30]) А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 82.

раля 1925 года так мало уделил им внимания, Луначарский сказал: «Леф вообще уже почти отжившая вещь», так что и говорить о нем нечего. Безжизненность его обусловливалась тем, что он, выйдя «из эстетической культуры... пресыщенной буржуазии», не смог слиться с новой эпохой. Но тут же Луначарский со свойственной ему гибкостью и проницательностью отметил, что такие поэты, как Маяковский, Асеев, и другие не укладывались в прокрустово ложе лефовских теоретических норм и деклараций, они «доходили иногда до высокой поэзии», хотя временами и туманной, которую «нужно было сначала переводить»[31]).

Совершенно определенно, указывал Луначарский, формализм лефовцев, худосочие их творчества объясняются тем, что они на словах выступают за сотрудничество с пролетариатом, на деле же «никто из них не мог говорить о действительности, которая вокруг нас трепещет». Лефовцы, однако, «старались произвести впечатление, что это искусство, что это поэзия, что это живое дело, что это выражение кипящих в голове мыслей. Почему они это делали? Потому что чувствовали себя слабыми, так как пороха у них было мало»[32]). То есть у них не было содержания, глубокого знания действительности.

Поэтому, саркастически высмеивая молодых лефовских писателей, мучительно придумывавших «какой-нибудь заумный стиль, чтобы быть оригинальными», Луначарский советовал им всегда начинать с содержания. Он ссылался при этом на такой неопровержимо авторитетный пример, как пример великого Ленина. Ленин, говорил Луначарский, не заботился о форме, он всегда шел от огромного содержания, и потому всегда у него получалась блестящая форма. Если есть содержание, то форма в конце концов будет. Это не значит, однако, что, как уже было замечено, Луначарский был против совершенствования и поисков новой формы. Он был против формализма, какими бы причинами последний обусловлен ни был: потерей содержания (буржуазный формализм) или неспособностью найти его (лефовцы). Луначарский очень хотел, чтобы писатели как можно полнее и ярче отражали то новое содержание, которое принесла Октябрьская революция.

Большой вред могла нанести нашей литературе, если бы не была своевременно разоблачена, выдвинутая футуристами, подхваченная затем и «развитая» дальше лефовцами теория «искусство — это производство».

Луначарский одним из первых понял всю вредность этой теории для советской литературы и выступил против нее с уничтожающей критикой.

В чем суть этой теории, на почве чего она родилась? Грубо вульгарное понимание определяющей роли экономики, способа производства в развитии общества, с одной стороны; упрощенно-социологическое понимание задач литературы в новых условиях, с другой; а главное — невозможность окончательно слиться с пролетариатом — вот что в сущности и послужило лефовцам и футуристам причиной создания теории «искусство — это производство». Луначарский еще в 1921 году, когда эта теория только зарождалась, определил главную причину ее появления. Он писал: «...Тот, кто не может окончательно слиться с пролетариатом, тот провозглашает искусство — это производство. Я произвожу заказ, а больше ничего не спрашивайте»[33]).

Эта теория имела два аспекта. Во-первых, ее защитники провозглашали: «Искусство — это производство вещей». Объявляя этот лозунг

---

[31]) «Литературное наследство», т. 65, стр. 31, 32.
[32]) Там же, стр. 32.
[33]) «Красная новь», 1921, № 1, стр. 153.

подлинно материалистическим, пролетарски-революционным, футуристы и лефовцы уверяли, что они исходят из задач и требований новой эпохи. А эта эпоха, мол, повелительно требует от художника, чтобы он создавал не какие-то духовные ценности, имеющие всего лишь эстетическое и идеологическое значение, а создавал бы вещи, обладающие непосредственной практической ценностью, попросту говоря, полезностью. Новое искусство, утверждали лефовцы, должно быть свободно от всякой «буржуазной мишуры», от всякого «украшательства», которое нужно было для развлечения паразитировавших классов. Пролетариат, по их мнению, не нуждается в подобном искусстве. Для него нужно искусство, которое бы практически помогало строить новую жизнь. Целесообразность — вот чем должен руководствоваться художник. Выступая от имени наиболее активного теоретика лефа Б. Арватова и от своего имени, О. Брик прямо заявлял: «...У пролетариата может быть только одна эстетика — эстетика целесообразности. Только то, что целесообразно, только то, что непосредственно отвечает запросам реальной жизни, может быть приемлемо для пролетарской культуры»[34]).

Обосновывая теорию «производственного искусства» как единственно приемлемую для пролетариата, другой теоретик лефа Н. Чужак в первом номере журнала «Леф» писал: «Искусство как единый радостный процесс ритмически организованного производства товаро-ценностей в свете будущего — вот та программная тенденция, которая должна преследоваться каждым коммунистом... Искусство — поскольку оно еще мыслится нами как временная, впредь до полного растворения в жизни, своеобразная, построенная на использовании эмоции деятельность — есть производство нужных классу и человечеству ценностей (вещей)»[35]).

Ничтоже сумняшеся, теоретики лефа утверждали, что внеутилитарное, эстетическое искусство вредно для пролетариата. Они требовали деэстетизации поэтического языка.

Но это был один аспект теории «искусство — это производство». Лефовцы на этом не останавливались. Они шли дальше. Б. Арватов, например, утверждал, что искусство, как таковое, является непосредственным порождением товарного производства. Грубо-вульгарно понимая зависимость духовной жизни общества от материальной основы его, Б. Арватов прямолинейно умозаключал от способа производства к искусству. Он прямо писал, что «марксист может и д о л ж е н говорить о натуральном художественном хозяйстве, о художественном феодализме, о цеховой эпохе в искусстве и т. д., выводя отсюда построение сюжета, живописной формы, взаимоотношения конструктивных и композиционных элементов художественной продукции...». С полной серьезностью Арватов далее писал, что «рифма — это неизбежное порождение товарного хозяйства в литературе, читательско-индивидуального потребления стихов и специализированно-индивидуального их производства»[36]).

Вот как просто, вернее грубо упрощенно, объяснялись различные явления в искусстве. Собственно, при этом искусство как особая форма идеологии исчезало. Ни о какой специфике искусства говорить не приходилось. Это было отрицанием эстетической ценности произведений искусства, их идеологического значения. Лефовцы даже третировали слово «идеологическое» по отношению к искусству.

---

[34]) О. Б р и к. Предисловие к книге Арватова Б. «Социологическая поэтика, «Федерация». М., 1928, стр. 9.

[35]) «Леф», 1923, № 1, стр. 37—38.

[36]) Б. А р в а т о в. Социологическая поэтика. М., 1928, стр. 16 и 17.

В борьбе против этих попыток разрушить искусство Луначарский развернул свое подлинно марксистское понимание специфики и роли искусства как общественного явления, имеющего огромнейшее идейно-воспитательное и эстетическое значение.

Высмеивая и разоблачая псевдонаучность теории «искусство — это производство», попытку футуристов и лефовцев подвести под нее марксистскую основу, Луначарский в 1921 году в статье «Наши задачи в области художественной жизни» писал: «В последнее время чрезвычайно широко прокатывается по всему художественному миру мнимо-коммунистический лозунг: искусство — это производство. Действительно, чего кажется желать материалистичнее, экономичнее и марксистскообразнее»[37]).

Луначарский тут же указывал далее, что, хотя, конечно, искусство не должно отрываться от производства, оно лишь в том смысле должно быть связано с ним, чтобы «сделать производство художественным», поскольку в задачу искусства входит и «создание приятной человеку эстетической обстановки жизни», т. е. это значит, чтобы вещи и прочее могли не только служить непосредственной цели, за что ратуют лефовцы, «но также и цели делать жизнь красивее, т. е. радостнее»[38]).

Однако, предостерегает далее Луначарский, «н е в е р н о, будто все искусство имеет своей задачей производство (разве понять производство в чудовищно нелепо расширенной форме). Конечно, можно сказать, что и «Капитал» Маркса им произведен, и Горький является производителем повестей, но, повторяю, такое расширение чудовищно и нелепо»[39]).

«Чудовищно и нелепо» — вот приговор Луначарского лефовской теории «производственного искусства».

Луначарский различал идеологическое и прикладное, так называемое «вещное» искусство. Идеологическое — это музыка, литература и другие виды искусств, которые непосредственно воздействуют на психику человека, на его эмоционально-чувственную природу. Вещное — это выработка определенных предметов быта.

В работе «Искусство как вид человеческого поведения» (вот до какой высоты поднимал Луначарский значение искусства) он писал, что лефы и рефы хотят отношения междучеловеческие свести к отношениям техническим, т. е. лишить искусство его огромной социально-духовной функции, они не понимают, что для нас, социалистов, «искусство идеологическое, которое целиком сводится к возбуждению определенной жизненной деятельности», гораздо важнее «вещного» искусства[40]). Критик отбрасывает утверждение лефовцев, будто в идеологическом искусстве всегда есть искусство для искусства. Идеологическое искусство, как мы его понимаем, говорит Луначарский, имеет огромное значение для всей практики социалистического строительства, для воспитания. Какое же это искусство для искусства!

Луначарский затем показывает, что и так называемое «вещное» искусство, которое лефовцы хотят противопоставить идеологическому, тоже в сущности не свободно от идеологического, психологического содержания. Особенно это видно, если взять религию,—в ней каждая вещь имеет «определенную идеологическую зарядку»[41]). А выше мы видели, что

---

[37]) «Красная новь», 1921, № 1, стр. 152.
[38]) Там же.
[39]) Там же.
[40]) А. В. Л у н а ч а р с к и й. Искусство как вид человеческого поведения. Медгиз, Л.-М., 1930, стр. 20.
[41]) Там же, стр. 15.

Луначарский признавал за «вещным» прикладным искусством еще и определенное эстетическое значение.

Лефовской проповеди чистейшего утилитаризма в искусстве Луначарский противопоставлял глубоко научное понимание общественной роли и специфики искусства, как того и требовала партия.

Родным детищем футуристическо-лефовской теории «искусство — это производство» была и теория, оправдывавшая «литературу факта». Поскольку новая литература должна быть без «побрякушек» и «украшательства», поскольку пролетариат нуждается будто бы всего лишь в произведениях, имеющих непосредственную практическую ценность, то постольку задача художника, говорили лефовцы, состоит в том, чтобы точно передать реальные факты действительности. Художественное «производство», утверждали они, сводится к тому, чтобы облечь факты самой жизни в высокую форму, просто-напросто вставить эти факты в хорошо отделанную раму. Б. Арватов, например, утверждал, что жизнь дает художнику не содержание для его будущих произведений, которое он осмысливает, над которым работает, а материал, т. е. нечто уже готовое (Горький, как известно, считал, что материалом для литератора служит язык). «Задача сводится к тому, — говорит затем Арватов, — чтобы изучить механизм переработки этого материала в литературную форму...»[42]). Иными словами: изучить механизм пересадки фактов самой действительности в некую литературную рамку. Отсюда у лефовцев защита фактографии и фотографии в противовес действительному искусству.

Теория «литературы факта», так тесно соприкасавшаяся с лефовской теорией «социального заказа», также вела к принижению идейного, художественно-эстетического значения литературы, сводила на нет роль творческой фантазии писателя.

Луначарский не оставил без внимания и эту теорию лефовцев. Защита им высокоидейного и высокохудожественного искусства, как образного познания мира, которую мы находим почти в каждой его статье, уже сама по себе была разоблачением несостоятельности теории «литературы факта» и в сущности отрицанием ее. Но у Луначарского были и прямые схватки с защитниками этой теории.

Одна из них произошла во время диспута 9 февраля 1925 года. Тогда Луначарскому пришлось также остро полемизировать и с Маяковским, который разделял некоторые положения, вытекающие из теории «литературы факта». Маяковский, в частности, говорил, что портретная живопись, например, может быть заменена фотографией и кинематографом. «Время зарисовки, время корпения с карандашом там, где есть великолепное изображение фотографии, ушло в далекое прошлое», — заявил Маяковский на диспуте[43]).

Луначарский, конечно, не ставил Маяковского рядом с другими лефовцами, он чувствовал, что это временное заблуждение поэта, и тем досаднее ему было слышать это от Маяковского. Отвечая на заявление поэта, Луначарский иронически заметил, что такое отношение к искусству живописи представляет собой не что иное, как «большую живописную некультурность»[44]). Затем он дал глубокое понимание специфики искусства как художественного осмысления и отражения жизни. Критик отверг упорно защищавшийся лефовцами плоский техницизм в искусстве. Он отстаивал искусство ярких образов и больших художественно-типических обобщений, искусство огромного социального звучания.

---

[42]) Б. Арватов. Социологическая поэтика, М., 1928, стр. 31 и 32.
[43]) «Литературное наследство», т. 65, стр. 26.
[44]) Там же, стр. 29.

Не отрицая того, что фотография и кинематография (он имел в виду не художественную, а хроникальную кинематографию) представляют собой большое культурное завоевание, Луначарский говорил: «Фотография дает случайный момент, и только художник может синтезировать и дать настоящий образ человека». Но при этом художник дает «не человека в определенный момент, а человека в самой внутренней сущности его — никакая фотография, никакой кинематограф этого не дает». И далее: «Я думаю, что все-таки аппарат, который в нашем мозгу, гораздо выше фотографического аппарата и синтезировать, мыслить и чувствовать может только он. А картина не есть только химически обработанная пластинка, а это есть огромный акт социально-психологического творчества»[45]).

Почти всякий раз, когда Луначарский устно или письменно выступал против формализма футуристов и лефовцев, против их вульгарно-материалистического подхода к вопросам искусства, он заявлял, что не на том пути, куда тянут лефы и рефы, ждут нас успехи, «не так создадим мы... великое искусство пролетариата...»[46]). Истинный путь большого искусства — это тот, по которому идут Сейфуллина, Фурманов, Леонов и другие. У нас основной курс новой литературы, заявил Луначарский на диспуте в феврале 1925 года, это «курс на социальный реализм». Новая литература — это «реалистическая литература, развивающаяся на почве революции». Пока лефовцы в своих лабораториях придумывают некие лефовские пути, подлинно пролетарская литература большого человеческого содержания крепнет с каждым днем. «...Теперь новое поколение с Леоновым во главе, — сказал критик, — пришло и начало говорить необыкновенно сочным народным языком, с чудеснейшим русским пейзажем, живо и по-новому, потому что остро схвачено, с целой серией типов, среди которых мы живем, с изображением громадных социальных конфликтов, с изображением их внутренней пружины»[47]).

Луначарский назвал это восходом новой, солнечной литературы. Ее сила обусловлена ее огромным содержанием. Противопоставляя Леонова лефовцам, Луначарский говорил, что «Леонов Русь прошел», он знает жизнь. Леонов изображает и ужасы, но при этом «старается не ослабить свою веру в партию, в проснувшийся народ»[48]).

Не только в прозе, но и в поэзии начала 20-х годов видел Луначарский живые, многообещающие ростки подлинно советской литературы и очень радовался им. Пусть в пролетарской поэзии, отмечал он, пока много неясного, подражательного, «но огонь пролетарской поэзии пробивается», она «уже замечательное достижение».

Луначарский призывал проявлять величайшую заботу об этой новой литературе. Именно «отсюда, — заявлял он, — мы можем ждать того подлинного искусства, в котором агитационность (т. е. попросту коммунистическая искренность) и красота формы (т. е. попросту художественная убедительность, захват) будут совпадать»[49]).

Жизнь подтвердила справедливость этих слов выдающегося критика.

---

[45]) «Литературное наследство», т. 65, стр. 29 и 30.
[46]) «Красная новь», 1921, № 1, стр. 154.
[47]) «Литературное наследство», т. 65, стр. 32—33.
[48]) Там же, стр. 33.
[49]) «Красная новь», 1921, № 1, стр. 154.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

А. А. АЧАТОВА

МАСТЕРСТВО СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРОВ В ПОВЕСТИ А. И. КУПРИНА «ПОЕДИНОК»

«Поединок» по праву считается исследователями творчества А. Куприна вершиной художественного мастерства писателя. Повесть была написана в период расцвета таланта Куприна, в период его дружбы с А. М. Горьким. (Она впервые вышла в шестом сборнике «Знание» за 1905 год с посвящением А. М. Горькому). Это было время, когда царская Россия проиграла войну с Японией и когда в стране начался бурный революционный подъем. В этих условиях повесть сразу стала большим литературным и общественным событием.

Куприн, чей талант высоко ценили Л. Толстой и А. П. Чехов, М. Горький и И. Бунин, дал в «Поединке» поистине «потрясающую картину солдатчины ... собрал богатый материал для обвинительного акта ... сказал офицерам, мечтающим о возрождении милитаризма: «Оставьте всякую надежду «навсегда», — сказал сильно, убежденно и с фактами в руках»[1]). А сам автор писал после выхода в свет повести: «Если бы не цензурные условия, я бы не так еще хватил». Живительные связи с жизнью, пристальный интерес к общественным событиям страны, мастерское воплощение богатого материала из жизни русской армии в художественных образах обеспечило повести бессмертие на долгие годы.

В размерах небольшой статьи невозможно проследить историю создания «Поединка», его оценку критиками, раскрыть сколько-нибудь полно мастерство писателя. В данной работе ставится скромная задача — показать мастерство Куприна в изображении внутреннего мира героя, мастерство портретной и пейзажной живописи.

В центре повествования — двадцатилетний подпоручик Ромашов, прибывший в полк год тому назад из военного училища для прохождения военной службы. Вокруг него развертываются, его глазами воспринимаются и его умом оцениваются все события повести. Образ Ромашова выписан с большой тщательностью. Во многом это новый тип героя в галерее купринских правдоискателей. В Ромашове есть черты и Боброва («Молох»), и Лапшина («Прапорщик армейский»), и Козловского («Дознание») и других героев Куприна, но в отличие от них герой «Поединка» впервые дан писателем не статично, а в развитии,

[1]) В. Львов. Жрецы и жертвы, ж. «Образование», 1905, № 7, стр. 101.

в процессе духовного созревания, внутреннего совершенствования (думается, что не нужно бояться этого слова) и, наконец, полного прозрения.

Более всего процесс духовного созревания, прозрения Ромашова прослеживается путем проникновения писателя во внутренний мир героя, в его сначала несколько наивные, романтически-восторженные мысли о военной карьере, а затем во все более зрелые раздумья над бесцельностью, пошлостью существования человека в условиях страшной, принудительной военщины.

События, изображенные в повести, охватывают период около двух месяцев — с начала апреля до начала июня. Вся предварительная работа мысли, которая подготовила кризис в сознании Ромашова, вынесена за пределы повествования, о ней лишь можно догадываться из кратких экскурсов в прошлое героя. В связи с этим представляется спорным утверждение В. Афанасьева, что «стремительный рост» Ромашова «совершается в повести» именно в такой короткий срок[2]). Материал повести дает несколько иное представление о характере героя, о его мыслях, чувствах, положении среди офицеров полка к началу развития событий. Ромашов с первых же страниц повести предстает в момент кризиса своего сознания, и повествование начинается с разрешения этого кризиса. С первого же появления в повести Ромашов резко выделяется среди офицеров полка: он один из них возражает против нападения на безоружного человека, пусть даже штатского, он «почти неожиданно для самого себя» заступается перед командиром полка за провинившегося солдата-татарина, за что подвергается домашнему аресту. И далее, раскрывая внутреннее состояние Ромашова, автор отмечает, что он уже давно тяготится военной службой, испытывая «мучительное сознание своего одиночества и затерянности среду чужих недоброжелательных или равнодушных людей»[3]). И, наконец, линия интимных отношений (осознание всей пошлости связи с Раисой Петерсон и пробуждение чистой любви к Шурочке Николаевой) намечена также до начала развития действия повести.

Главный герой «Поединка» предстает к началу развития действия повести в тот момент, когда он должен окончательно определить и свое отношение к службе и к жизни вообще. Это постепенное разрешение кризиса сознания Ромашова и прослеживается в повести. В начале повествования Куприн раскрывает наивную привычку Ромашова думать о себе в третьем лице словами шаблонных героев, показывает романтические полеты его фантазии в сказочный мир «ослепительно-прекрасного города» с «нестерпимым блеском» мостовых, брильянтами в окнах домов, с «яркими разноцветными флагами». В красивых, выспренных словах герой выражал свои сокровенные думы о другой, прекрасной жизни. Тоска по красивой, возвышенной жизни уводила его на вокзал к курьерскому поезду, в котором ехали красивые, нарядные дамы и «беззаботно самоуверенные» мужчины, и он «всегда подолгу с тихой мечтательной грустью следил за красным фонариком» поезда, увозившего людей из этого недоступного для него «изысканного» мира.

Но было бы неправильно думать, что эти розовые грезы полностью заслоняли перед Ромашовым реальную действительность. Трудно согласиться с мыслью В. Афанасьева, что Ромашов «средний», «ординарный», «заурядный» человек[4]). Буквально с первых же страниц повести

---

[2]) В. Афанасьев. А. И. Куприн, ГИХЛ, М., 1960.

[3]) А. И. Куприн. Собрание соч. в шести томах, ГИХЛ, М., 1958, т. III, стр. 315. В дальнейшем страницы будут указываться в скобках после цитат из этого же тома.

[4]) В. Афанасьев. А. И. Куприн, ГИХЛ, М., 1960, стр. 74.

Ромашов раскрывается как человек очень тонкой, легко ранимой души, остро осознающий несправедливости жизни, несмотря на всю свою юношескую романтичность. Не случайно поэтому, что внутреннее состояние Ромашова уже с самого первого знакомства с ним раскрывается писателем по контрасту. Романтически восторженные мечты приобщиться к недоступному миру изысканной красоты резко сменяются трезвой самооценкой героя своего положения плохо одетого, некрасивого подпоручика. И Ромашов в такие минуты испытывает то, что испытывают нередко герои Л. Толстого, — стыд, за свой прошлый стыд. Однажды Ромашову показалось, что прекрасная дама с курьерского поезда обратила на него внимание, и когда он еще раз оглянулся, то увидел: над ним смеялись. «И даже теперь, идя один в полутьме весеннего вечера, он опять еще раз покраснел от стыда за этот прошлый стыд...» (317).

Точно так же радужные мысли о сказочном городе резко сменяются воспоминаниями о недавней грубой сцене на плацу, когда на него накричали, как на мальчишку. И уже здесь Ромашов начинает задумываться над тем, как в армии принижается человеческое достоинство не только солдата, но и офицера. «Всего больнее было для него то, что на него кричали совсем точно так же, как и он иногда кричал на этих молчаливых свидетелей (солдат — *А. А.*) его сегодняшнего позора, и в этом сознании было что-то уничтожавшее разницу положений, что-то принижавшее его офицерское и, как он думал, человеческое достоинство» (318).

Преодоление кризиса сознания, прозрение Ромашова дается писателем постепенно. От романтических грез он освобождается в результате все более обстоятельных размышлений над положением солдат и офицеров в царской армии, над всей неприглядной жизнью людей вообще. Вот почему в начале повествования вполне естественными представляются «ребяческие», «опьяняющие» мечты Ромашова (совсем в духе Николеньки Иртеньева из трилогии Л. Толстого) о мщении обидчикам через вознесение по служебной лестнице. В своих мечтах Ромашов «блистательно» выдерживает экзамен в академию; «изящный, снисходительно-небрежный, корректный и дерзко-вежливый, как офицеры генерального штаба», возвращается в полк, и сам полковник Шульгович на маневрах теперь заискивает перед ним; проявляет «беспримерное мужество при подавлении бунта рабочих и, наконец, во время «кровопролитной» войны России с Пруссией и Австрией улавливает «исторический момент» боя и спасает Родину.

Но и в настоящем внутреннем монологе автор хотел показать не только то, насколько по-детски наивен Ромашов, но и по контрасту определить уже осознанное самим героем его истинное положение в армии. Вот почему почти физически ощущается неловкость Ромашова перед самим собой за свои столь несбыточные мечты: он, «слабо и виновато улыбнувшись самому себе в темноте», «съеживается» и продолжает свой путь, голова его «робко» уходит «в приподнятые кверху плечи». А затем у него наступает такая апатия ко всему, такая «пустота» в душе, словно в ней лежало что-то большое, темное и равнодушное». И писатель тонко в едва уловимом сравнении подводит итог несбыточности романтических грез Ромашова. «За окном мягко гасли грустные и нежные зеленоватые апрельские сумерки». Так в сознании Ромашова гаснут тоже «грустные и нежные», но недолгие и непрочные, как вечерняя заря, его романтические грезы.

Внутренний рост героя, его все более ощутимая глубина мысли прослежены писателем с большой тщательностью. Хотя А. В. Луначарский и отмечал, что там, где автор забирается в глубины психологии,

изображает внутреннюю жизнь героя, он слаб», но и он не мог не признать того, что «страницы, посвященные мечтам Ромашова, хороши»[5]).

От показа мыслей Ромашова, которые являются уже своего рода результатом его мышления, автор далее переходит к более углубленному раскрытию самого процесса мышления героя. Убедительным примером этого является внутренний монолог Ромашова об осознании им собственного «я». Куприн показал себя здесь настоящим мастером изображения «диалектики души» человека и в этом отношении по праву может считаться талантливым преемником гениального дара Л. Толстого. Кстати заметим, что этот внутренний монолог о философском смысле человеческого «я» Ромашов произносит на второй день после начала развития действия повести. Это лишний раз доказывает, что герой начинает действовать в повести в момент обозначившегося кризиса сознания и поисков выхода из этого умственного и жизненного тупика.

Ромашов, благодаря домашнему аресту, впервые за полтора года службы «остался наедине сам с собой», со своими мыслями. Раньше он «точно боялся самого себя» и старался не оставаться один. И вот теперь в момент вынужденного одиночества ему в голову лезли «странные, неудобные и ненужные мысли», его «вдруг ошеломило и потрясло неожиданно яркое сознание своей индивидуальности». Философские рассуждения Ромашова группируются вокруг двух смысловых центров: Я и не-Я, «Я — это внутри, — думал Ромашов, — а все остальное — это постороннее, это — не Я». (362).

Он задает себе вопросы и сам на них отвечает. Здесь передается сам процесс формирования мысли, постепенное пробуждение сознания героя. Отвечая мысленно на собственные вопросы, Ромашов приходит к выводу о том, что свое Я может быть у каждого человека, в том числе и у солдата. А он, как и другие офицеры, смотрит на солдат лишь как на некую безличную массу. «Вот их сто человек в нашей роте. И каждый из них — человек с мыслями, с чувствами, со своим особенным характером, с житейским опытом, с личными привязанностями и антипатиями. Знаю ли я, что-нибудь о них? Нет — ничего, кроме их физиономий... Что я сделал, чтобы прикоснуться душой к их душам, своим Я к ихнему Я? — Ничего» (366).

П. Берков подобные рассуждения Ромашова называет «глупым утешением для изломанных жизнью, безвольных и эгоистичных людей». К эгоистичным людям он относит и Ромашова, так как «он не в состоянии понять, что каждый человек не только «Я» (для себя), но в то же время и «не-Я» (для другого), что человека нельзя рассматривать вне общества, вне коллектива, умозрительно, отвлеченно»[6]).

Думается, что Ромашов нигде на протяжении повести не показан автором сознательным эгоистом — человеком для себя. Тем более об этом не свидетельствует выше приведенный внутренний монолог. В чем же здесь эгоизм, если Ромашов наедине со своей совестью признал собственное Я солдат и резко осудил себя за то, что не прикоснулся «своим Я к ихнему Я». Наоборот, в этих нескольких длинных философских размышлениях о Я и не-Я, о смысле воинской службы и смысле жизни вообще Ромашов начинает осознавать себя частицей коллектива людей. «Вот я служу... А вдруг мое Я скажет: не хочу! Нет — не мое Я, а больше... весь миллион Я, составляющих армию, нет — еще больше — все Я,

---

[5]) А. В. Луначарский. О чести, ж. «Правда», 1905, № 9—10, стр. 174.
[6]) П. Н. Берков. А. И. Куприн, изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 54—55.

населяющие земной шар, вдруг скажут: «Не хочу!» И сейчас же война станет немыслимой... Вся эта военная доблесть, и дисциплина, и чинопочитание, и честь мундира, и вся военная наука, — все зиждется только на том, что человечество не хочет, или не умеет, или не смеет сказать «не хочу!» (364).

Бесспорно, в философских рассуждениях Ромашова нет марксистского понимания взаимоотношения личности и коллектива (для него этот виноград еще зелен), но то, что уже в начале разрешения кризиса сознания Ромашов доходит до признания жестокости, ненужности военщины, свидетельствует о возможности для него порвать со службой и стать на путь плодотворной деятельности и для себя и для других.

Данный монолог по своей форме во многом отличается от ранее рассмотренного монолога о военной карьере героя. Если в первом случае была пусть и внутренняя (произнесенная наедине с собою), но в то же время и речь для других (своих обидчиков), то во втором случае это речь только для себя одного. Поэтому в ней нет ни прежней романтической патетики, ни излишней красочности. Эта речь обыденная, несколько непоследовательная и даже путаная, так как она отражает всю изменчивость мысли, все многообразие ее оттенков и неожиданных поворотов. Почти лихорадочно работает мозг Ромашова, когда он допрашивает себя, что же ему делать? «Да, что мне делать? Уйти со службы? Но что ты знаешь? Что умеешь делать? Сначала пансион, потом кадетский корпус, военное училище, замкнутая офицерская жизнь... Знал ли ты борьбу? Нужду? Нет, ты жил на всем готовом, думая, как институтка, что французские булки растут на деревьях. Попробуй-ка уйди. Тебя заклюют, ты сопьешься, ты упадешь на первом шагу к самостоятельной жизни...» (367).

Эти мысли Ромашова прерываются внезапным появлением Шурочки Николаевой. Отвлекаясь несколько в сторону, заметим, что в сюжетно-композиционном отношении ее внезапное появление служит своего рода предварением того, что судьбу Ромашова в конечном итоге решит именно Шурочка, настояв на дуэли между Ромашовым и Николаевым. Но далее, словно подводя итог прерванному приходом Шурочки внутреннему монологу, автор весьма прозрачно намекает на то, что Ромашов мог бы найти для себя выход из затхлого мира военщины в другой мир. Увидев за окном Шурочку, Ромашов «изо всех сил дернул к себе раму. Она подалась и с треском распахнулась. «Вот так! Вот так надо искать выхода!» — закричал в душе Ромашова смеющийся ликующий голос» (368). Эта деталь весьма симптоматична: размышления Ромашова о поисках выхода в жизни заканчиваются его внутренним признанием открытого, действенного протеста.

Но и после этой сцены Куприн избегает показывать прямолинейно выпрямление своего героя. Сцена в доме полковника Шульговича вновь подтверждает всю раздвоенность в душе Ромашова. Он все время помнит о своем «Я», ему хочется возразить Шульговичу, сказать, что он и сам готов вырваться из «офицерской семьи» и в то же время, ощутив дрожь во всем теле, он остается стоять неподвижно.

Подобную раздвоенность в душе героя мы наблюдаем и у Боброва («Молох»). Но как несравнимо выросло в «Поединке» мастерство писателя в раскрытии противоречивых чувств героя. Два внутренних голоса Боброва, когда он размышляет о том, как ему отстоять перед Квашниным свое право на любовь к Нине Зиненко, звучат несколько прямолинейно. «Мне кажется, я убью себя... Я не выдержу этой муки...»,—страстно шепчет Бобров, обращаясь «к кому-то другому, постороннему, как будто сидевшему внутри его». «А другой, п о с т о р о н н и й, возражал из

глубины его души, так же вслух, но насмешливо— грубо: — Нет, ты не убьешь себя. Зачем перед собой притворяешься?»[7]).

В сцене разговора Ромашова с Шульговичем Куприн более тонко передает внутреннее смятение героя, показывает, как сам герой физически ощущал это свое состояние растерянности и злобы. «...Когда полковник заговорил о его матери, кровь вдруг горячим, охмеляющим потоком кинулась в голову Ромашову, и дрожь мгновенно прекратилась. В первый раз он поднял глаза кверху и в упор посмотрел прямо в переносицу Шульговичу с ненавистью, с твердым и — это он сам чувствовал у себя на лице — с дерзким выражением... Странный, точно чужой голос шепнул вдруг извне в ухо Ромашову: «Сейчас я его ударю», — и Ромашов медленно перевел глаза на мясистую, большую старческую щеку» (374—375). В этом описании каждое внутреннее движение Ромашова становится зримым, ощутимым, будто выводится на поверхность. И характерно, что этот, пусть лишь внутренний бунт героя, комментируется автором не только как «безумный», «стихийный», но и «неизбежный». И, несмотря на то, что после этого Ромашов вновь почувствовал себя «нелюбимым, робким и заброшенным мальчуганом» — вся эта сцена свидетельствует о неизбежности открытого поединка героя с мерзкой армейской действительностью.

Своего рода кульминационной точкой в духовном прозрении героя, в его полном освобождении от иллюзорности, является сцена майского парада полка. Красота момента, музыка, солнце на миг опьяняют Ромашова, поднимают его; «что-то блаженное, красивое и гордое растет в его душе». Автор буквально доводит до накала состояние восхищения Ромашова всем происходящим и самим собой. «...Сознавая себя предметом общего восхищения, прекрасным центром всего мира, он говорит сам о себе в каком-то радужном, восторженном сне: «Посмотрите, посмотрите, — это идет Ромашов». «Глаза дам сверкали восторгом». Раз, два, левой!.. «Впереди полуроты грациозной походкой шел красивый молодой подпоручик» (469).

Чтобы передать всю многообразную гамму восторженных чувств героя, Куприн использует здесь и авторское описание, и несобственно-прямую речь, и внутреннюю речь героя, и его наивную привычку думать о себе в третьем лице. Но уже в самом обилии возвышенных, красивых слов чувствуется и тревога, и скрытая ирония автора над героем, который еще так легко поддается ложному опьяняющему чувству восторга показной, парадной стороной военщины. Автор резко и безжалостно — правдиво обрывает восторженные думы Ромашова, показывает всю их несостоятельность. Упоенный своим восторгом и своими пылкими мечтами, Ромашов незаметно для себя нарушил, спутал стройные ряды своей полуроты, движущейся в церемониальном марше. Переход к действительности был потрясающим. «Ромашов обернулся назад и побледнел. Вся его полурота вместо двух прямых стройных линий представляла из себя безобразную, изломанную по всем направлениям, стеснившуюся, как овечье стадо, толпу» (469). Сияющий майский день померк для Ромашова и ему показалось, «что на его плечи легла мертвая, чужая тяжесть, похожая на песчаную гору, и что музыка заиграла скучно и глухо» (469).

Так в сцене майского парада, написанной в столь резко-контрастных ключах, автор показал окончательный крах романтических иллюзий Ромашова о военной карьере, всю несостоятельность его мыслей о том, что он может когда-нибудь найти свое место среди представителей «военной касты».

[7]) А. И. Куприн. Соч. в двух томах, М., 1961, т. I, стр. 78

И своего рода итогом раздумий Ромашова над своей судьбой явилась его ночная встреча с рядовым Хлебниковым. До этой встречи Ромашов упивался лишь собственным горем, но, встретив у полотна железной дороги этого забитого, всеми презираемого солдата, он почувствовал «свое личное горе маленьким и пустячным» по сравнению с горем сотен и тысяч забитых, затравленных хлебниковых. Ромашов словно освобождается от тяжелого, болезненного сна. Предельно точна, лаконична авторская характеристика внутреннему состоянию героя, внезапно ощутившему слитность своей судьбы с судьбой забитого солдата. «Хлебников, тебе плохо? И мне нехорошо, голубчик, мне тоже нехорошо, поверь мне. Я ничего не понимаю из того, что делается на свете. Все — какая-то дикая, бессмысленная, жестокая чепуха!» (486).

Перед Ромашовым будто впервые так полно распахнулся мир нелепый и жестокий. Прозрение Ромашова, естественно, должно было вылиться во что-то действенно ощутимое. И Куприн показывает, как Ромашов после этой встречи, «подняв кулаки над головою и потрясая ими», «бешено» закричал в холодную пустоту неба, обращаясь к богу и называя его «старым обманщиком». Бросив вызов богу, Ромашов почувствовал облегчение, «в душе у него вдруг вспыхнула гордая, дерзкая и злая отвага» (488).

И после этого писатель по-прежнему большое внимание уделяет раздумьям героя над жизнью, оформляя их то во внутренние монологи, теперь более глубокие по содержанию заключенной в них мысли, то в несобственно прямую речь. «Внутренняя жизнь», «головная работа» поражала его своей многообразностью. Много думая над жизнью, Ромашов приходит к осознанию порочности не только военной жизни, но и всего современного буржуазно-помещичьего строя. «Откуда берутся, — думал он, — разные смешные, чудовищные, нелепые и грязные специальности?.. Или, может быть, нет ни одной даже самой пустой, случайной, капризной, насильственной или порочной человеческой выдумки, которая не нашла бы тотчас же исполнителя и слуги»? (490).

Внутренняя речь автора переходит в несобственно-прямую речь, автор явно присоединяет свой голос к голосу героя. «Также поражало его, — когда он вдумывался поглубже, — то, что огромное большинство интеллигентных профессий основано исключительно на недоверии к человеческой честности и таким образом обслуживает человеческие пороки и недостатки. Иначе к чему были бы повсюду необходимы конторщики, бухгалтеры, чиновники, полиция, таможня, контролеры, инспекторы и надсмотрщики — если бы человечество было совершенно?» (490).

«Он думал также о священниках, докторах, педагогах, адвокатах и судьях — обо всех этих людях, которым по роду их занятий приходится постоянно соприкасаться с душами, мыслями и страданиями других людей. И Ромашов с недоумением приходил к выводу, что люди этой категории скорее других черствеют и опускаются, погружаясь в халатность, в холодную и мертвую формалистику, в привычное и постыдное равнодушие» (490).

А устроители «внешнего, земного благополучия: инженеры, архитекторы, изобретатели, фабриканты, заводчики» — «служат только богатству» (491). Перед Ромашовым, как и перед самим автором, становится насущным больной вопрос: «Кто же, наконец, устроит судьбу забитого Хлебникова, накормит, выучит его и скажет ему: «Дай мне твою руку, брат» (491).

Так раздумья над острыми проблемами времени приобретают в сознании Ромашова все большую глубину и ясность. Внутренняя зре-

лость Ромашова раскрывается и в его поступках. В сцене в публичном доме Ромашов один из присутствующих там офицеров решительно остановил Бек-Агамалова, занесшего шашку над женщиной. Ловкий, сильный Бек-Агамалов, который незадолго до этого блестяще демонстрировал перед неловким, застенчивым Ромашовым свое искусство рубки чучел, теперь был побежден им. «Ромашов крепко, с силой, которой он сам от себя не ожидал, схватил Бек-Агамалова за кисть руки. В течение нескольких секунд оба офицера, не моргая, пристально глядели друг на друга, на расстоянии пяти или шести вершков. Ромашов слышал частое, фыркающее, как у лошади, дыхание Бек-Агамалова, видел его страшные белки и остро блестящие зрачки глаз и белые, скрипящие движущиеся челюсти, но он уже чувствовал, что безумный огонь с каждым мгновением потухает в этом искаженном лице. И было ему жутко и невыразимо радостно стоять так, между жизнью и смертью, и уже знать, что он выходит победителем в этой игре» (504).

Как по-новому раскрывается здесь характер Ромашова. Оказывается, этот неловкий, застенчивый человек в нужную минуту может быть самоотверженно храбрым и не оставит в беде другого, даже если ради этого нужно будет рисковать собственной жизнью. А насколько Ромашов оказался выше, благороднее других офицеров, которые предпочли скрыться, чтобы не быть свидетелями кровавой развязки. Данный эпизод проливает новый свет и на первые романтические грезы Ромашова о военной карьере. Теперь они уже не представляются, как прежде, слишком наивными. Не исключена возможность, что в других условиях военной службы Ромашов мог бы быть и смелым, и находчивым, и во всех отношениях блестящим офицером русской армии.

И другая сцена, тоже не менее характерная для раскрытия внутреннего выпрямления героя, сцена в офицерском собрании, когда Ромашов очень резко потребовал прекратить пение панихиды и издевательство над именем только что повесившегося солдата. «Ромашов вскочил и бешено, изо всей силы ударил кулаком по столу.

— Не позволю! Молчите! — закричал он пронзительным, страдальческим голосом. — Зачем смеяться? Капитан Осадчий, вам вовсе не смешно, а вам больно и страшно! Я вижу! Я знаю, что вы чувствуете в душе!» (510). В этой сцене новым для понимания характера Ромашова является не только сам по себе бурный протест его против пьяных офицеров, но и то, что он тонко уловил настроение полной безнадежности, панического страха офицеров перед жизнью. Задушевно исполняя панихиду Иоанна Дамаскина, проникнутую такой чувственной печалью, «такой страстной тоской по уходящей жизни», офицеры будто заживо отпевали самих себя. И Ромашов понял, что могло твориться в душе каждого поющего и даже самого страшного и циничного из них — капитана Осадчего. То, что заметил и о чем сказал Ромашов, подтверждается авторским заключением: «Все расходились смущенные, подавленные, избегая глядеть друг на друга. Каждый боялся прочесть в чужих глазах свой собственный ужас, свою рабскую, виноватую тоску, — ужас и тоску маленьких, злых и грязных животных, темный разум которых вдруг осветился ярким человеческим сознанием» (512).

В повести есть немало сцен, эпизодов, свидетельствующих о том, как мещанская захолустная жизнь, сдобренная руганью и мордобоем солдат, погубила Назанского, сделала безвольным Веткина, жестоким солдафоном Сливу, робким, приниженным Михина и т. п. И образ Ромашова на фоне мрачной армейской действительности и является тем проблеском сознания, которое осветило мрачное армейское захолустье. Показывая постепенный рост сознания Ромашова, Куприн подвел своего

героя к единственно возможной для него цели: начать новую трудовую жизнь.

Глубокой индивидуализации в изображении героев «Поединка» Куприн достигает посредством психологизированных портретных характеристик. Мастерством художника-портретиста Куприн овладел далеко не сразу[8]). «Поединок» и в этом отношении представляет вершину его творчества. Несмотря на то, что в повести действует более тридцати офицеров, не считая всех остальных героев, каждый из них представляет собою неповторимую индивидуальность. Однако, кроме Ромашова, ни один герой повести не раскрывается через свои сокровенные, внутренние раздумья. Более того, мы ни о ком из героев, кроме Ромашова, не знаем, как они ведут себя наедине с собой. Вот почему роль портретной характеристики очень велика. Главным образом через тонко обрисованный психологизированный портрет и раскрывается внутреннее состояние героя в определенный момент его жизни.

Портрет того или иного героя чаще всего дается не сразу, а постепенно, и каждый раз писатель выделяет те детали портрета, которые могут более всего передать определенное внутреннее состояние героя. Так, о главном герое повести Ромашове мы узнаем вначале только то, что этот подпоручик служит «второй год в полку». Затем во время рубки чучел автор несколько подробнее дает портрет Ромашова. «Он был среднего роста, худощав, и хотя довольно силен для своего сложения, но от большой застенчивости неловок» (310). В этом портрете также не выделяются черты лица героя, зато автор подчеркивает две детали в облике героя: его большую физическую силу и застенчивость, детали, которые не раз затем будут фигурировать в повести. И на протяжении всей повести автор не описывает нам подробно ни черты лица героя, ни его манеру держать себя, ходить, разговаривать и т. п. Отдельные портретные детали: бледное лицо, близорукие глаза, растерянность и неловкость, постоянная способность краснеть даже перед самим собой — раскрывают не столько внешний облик героя, сколько его внутреннюю взволнованность, неуравновешенность, желание понять окружающий мир.

Есть в повести портреты, которые выписаны подробно со всеми деталями, но тоже постепенно. Так, портрет Назанского при первом знакомстве с ним лишь едва намечен. И только во вторую встречу Ромашова с Назанским, когда последний произносит свой страстный монолог во имя жизни и любви, автор через восприятие восторженно слушающего речи друга Ромашова дает подробный портрет Назанского. «Золотые волосы падали крупными цельными локонами вокруг его высокого чистого лба, густая, четырехугольной формы, рыжая, небольшая борода лежала правильными волнами, точно нагофрированная, и вся его массивная и изящная голова, с обнаженной шеей благородного рисунка, была похожа на голову одного из тех греческих героев или мудрецов, великолепные бюсты которых Ромашов видел где-то на гравюрах. Ясные, чуть-чуть влажные голубые глаза смотрели оживленно, умно и кротко». (348). Романтическая приподнятость в облике Назанского не случайна. Она является результатом того, что Ромашов воспринимает восторженные слова Назанского как откровение. Да и, пожалуй, сам автор воспринимал их так же. Отсюда и глубоко обоснованно сравнение головы Назанского с бюстами древних мудрецов.

---

[8]) См. отзыв А. П. Чехова о рассказе А. Куприна «На покое». А. П. Чехов. Собр. соч. в двадцати томах, Госполитиздат, М., 1950, т. XIX, стр. 369.

Через портрет писатель умеет передать и всю внутреннюю противоречивость характера героя. Это более всего писателю удалось в портрете Шурочки Николаевой. Впервые полный внешний портрет Шурочки дан через внутренний монолог Ромашова, когда он, сидя подле нее, держал нитку от ее вязанья и с «тонким и нежным наслаждением» чувствовал, «как руки Шурочки бессознательно сопротивлялись его осторожным усилиям». «Внутри себя» Ромашов вел с ней «интимный и чувственный разговор». «...Слушай же: я расскажу тебе, как ты красива... У тебя бледное и смуглое лицо. Страстное лицо. И на нем красные, горящие губы — как они должны целовать! — и глаза, окруженные желтоватой тенью... Когда ты смотришь прямо, то белки твоих глаз чуть-чуть голубые, а в больших зрачках мутная, глубокая синева. Ты не брюнетка, но в тебе есть что-то цыганское... Ты маленькая, ты легкая, я бы поднял тебя на руки, как ребенка. Но ты гибкая и сильная... На левом ухе, внизу, у тебя маленькая родинка, точно след от сережки, — это прелестно!..» (336).

Но уже в этой сцене автор показывает нам Шурочку и совсем другой. Когда она говорила о своем эгоистическом стремлении попасть во что бы то ни стало в высшее общество, она «вдруг расплакалась злыми самолюбивыми гордыми слезами», и после этого «глаза ее еще сверкали злобным, страстным огоньком» (334). И затем на пикнике, описывая необыкновенную красоту Шурочки, сравнивая ее с лесной богиней, Ромашов почувствовал в ее смехе «что-то инстинктивно неприятное, отчего пахнуло холодом в душу Ромашова» (451). И в последней сцене ночного свидания с Шурочкой, когда она пришла уговорить Ромашова не отказываться от дуэли, он после страстной сцены близости увидел, «как и тогда в роще, что лицо Шурочки светится странным белым светом, точно лицо мраморной статуи» (539). Так через восприятие Ромашова рисуется постепенно психологизированный портрет героини, в котором выражены и ее внешняя красота, и внутренняя холодность, и эгоистичность.

Резко контрастными чертами рисуется и портрет Бека-Агамалова. Вначале автор любуется и восточной красотой его лица, и артистическим умением держаться в седле, и его силой и ловкостью. «Он был меньше среднего роста, сухой, жилистый, очень сильный. Лицо его, с покатым назад лбом, тонким горбатым носом и решительными, крепкими губами, было мужественно и красиво и еще до сих пор не утратило характерной восточной бледности — одновременно смуглой и матовой» (305). Но уже через несколько страниц от авторского любования героем не остается и следа. После эффектного показа офицерам, как надо рубить чучело, «сияющая улыбка» точно мгновенно смывается с лица этого офицера. «Он тяжело дышал, и весь он в эту минуту, с широко раскрытыми, злобными глазами, с горбатым носом и с оскаленными зубами, был похож на какую-то хищную, злую и гордую птицу» (311).

Данный портрет является своего рода предварением к дальнейшему внутреннему самораскрытию этого героя, когда на пикнике он, «выкатив глаза» и «хищно оскалив зубы», будет рубить молодой дубок и когда в публичном доме, «скрипя зубами», он поднимает свою шашку над головой беззащитной женщины.

Отвлекаясь несколько от предмета разговора, заметим, что П. Н. Берков, имея в виду монолог Осадчего о прекрасных временах жестоких войн и вышеприведенные поступки Бек-Агамалова, сделал далеко идущий вывод: «В характеристике некоторых офицеров конца XIX — начала XX в. Куприн, — и не предполагая этого, — показал то, из чего развивалась дикая, «феодальная» психология белогвардейцев

периода 1917—1922 гг.»[9]). Думается, что характеристика Бек-Агамалова в данном случае несколько прямолинейная и односторонняя.

Действительно, «старинная, родовая кровожадность» и грубая армейская действительность, возможно, и приведут Бек-Агамалова впоследствии в стан белогвардейцев. Но дело в том, что автор был далек от мысли дать в своей повести в лице офицеров лишь галерею «тупиц, лишенных всяких проблесков человечности»[10]). Эти «проблески человечности» довольно ярко оттенены в повести, и тем более не лишен их Бек-Агамалов. Характер данного героя по-своему сложный, противоречивый. Поведение Бека-Агамалова на пикнике — это не только порыв «варварской души», но и отчаянный бунт против «кислятины» жизни, против скуки и затхлости военного быта. И это свое внутреннее отчаяние он выражает тем, что в бешенстве рубит молодой дубок. И в сцене в публичном доме не случайно Ромашев, удерживая Бек-Агамалова от безумного поступка, обронил такую фразу: «Бек, ты не ударишь женщину... Бек, тебе будет на всю жизнь стыдно... Простите меня... Но ведь вы сами потом скажете мне спасибо». (504). И действительно, возвращаясь от Шлейферши и сидя вместе с Ромашовым в экипаже, Бек-Агамалов ощупью нашел в темноте его руку и «крепко, больно и долго сжал ее».

Поступки Бек-Агамалова, пожалуй, не столько буйство кровожадного, жестокого офицера, сколько крик души отчаявшегося человека. Отсюда не случайно автор на протяжении всей повести прослеживает тонкую связь между Ромашовым и Бек-Агамаловым. И портрет Бек-Агамалова, написанный контрастными мазками, подчеркивает противоречивость, борение разных начал в душе этого офицера.

Но есть в повести и такие портреты, которые даются сразу по контрасту с целью усиления сатирической оценки персонажа. По такому принципу нарисован, например, портрет поручика Олизара. «Олизар — длинный, тонкий, прилизанный, напомаженный — молодой старик, с голым, но морщинистым, хлыщеватым лицом...» (381). Автор, казалось бы, несовместимыми понятиями «молодой» и «старик» подчеркивает, что этот человек состарился душой, хотя и молод еще: ни живой мысли, ни душевных порывов — ничего не заметно в его лице. Даже само имя Олизар схоже с именем легендарного Елеазара, который, по преданию, через три дня пребывания в могиле вышел из нее и поселился среди людей[11]).

Для характеристики отдельных эпизодических лиц повести Куприн порою использует только портретное описание. Но это портрет не в обычном его понимании. В таких портретных характеристиках Куприн, как правило, не описывает сами по себе черты лица, его интересует прежде всего внутреннее состояние героя, отражающееся, как в зеркале, в лице человека, в его жестах, внешнем облике.

По такому принципу дан в повести портрет капитана Световидова, которого только что (как невольно слышал Ромашов) гневно «распекал» полковник Шульгович за растрату солдатских денег. «В переднюю вышел, весь красный, с каплями пота на носу и на висках и с перевернутым, смущенным лицом, маленький капитан Световидов. Правая рука была у него в кармане и судорожно хрустела новенькими бумажками. Увидев Ромашова, он засеменил ногами, шутовски-неестественно захи-

[9]) П. Н. Берков. А. И. Куприн, стр. 50.

[10]) Волков. «Русская литература XX в.», Учпедгиз, 1957. Та же мысль проводится и в более поздней работе этого автора. «Русская литература XX в.», Учпедгиз, 1960, стр. 144.

[11]) На этот сюжет в 1907 г. Л. Андреев написал рассказ «Елеазар».

хикал и крепко вцепился своей влажной, горячей, трясущейся рукой в руку подпоручика. Глаза у него напряженно и конфузливо бегали и в то же время точно щупали Ромашова: слыхал он или нет?» (372). Непосредственно о внешнем облике капитана здесь указано лишь то, что он «маленького роста», зато каждая из указанных черт лица и всего облика отражает состояние униженности и не прошедшего еще страха, радости, что легко отделался, и желания узнать, был ли Ромашов свидетелем его позора.

Известно, что Куприн восхищался умением Н. В. Гоголя одной-двумя деталями создать портрет героя, выражающий какую-либо ведущую черту его характера[12]). Этим умением в большой мере владел и сам Куприн. Через отдельные, часто контрастирующие детали портрета писатель создает запоминающийся образ героя. Вот как, например, дан внешний портрет капитана Петерсона: «Это был худой, чахоточный человек, с лысым желтым черепом и черными глазами — влажными и ласковыми, но с затаенным злобным огоньком... Он еще издали неестественно улыбался своими синими, облипшими вокруг рта губами» (399). В дальнейшем ходе повествования эти черты портрета раскрываются еще более определенно. «Затаенный злобный огонек» глаз перерастает в выражение глухой вражды к Ромашову на суде. «Что-то скверное, низменное, змеиное» казалось Ромашову в улыбке Петерсона, когда он, потирая свои «желтые костлявые руки с длинными мертвыми пальцами и синими ногтями», «почти ласково», «вкрадчивым голосом» стал задавать ему вопросы. В психологизированном портрете Петерсона раскрыта змеиная натура этого человека, готового совершить любую подлость ради удовлетворения какого-то патологически нездорового самолюбия (он не мог простить Ромашову того, что тот не захотел иметь любовницей его жену).

Не менее оригинально даются в «Поединке» портреты и «простых, несложных» персонажей, «ясных с первого взгляда», таких, как штабс-капитан Лещенко, поручик Зегржт и др[13]).

Из приведенных примеров видно, что портретные характеристики героев повести глубоко психологизированы. Часто портреты рисуются в «Поединке» резко контрастными мазками. Автор подчеркивает, как сами по себе обыкновенные человеческие черты того или иного персонажа словно бы стираются от соприкосновения героев с грубой, бессмысленно-жестокой жизнью военных.

Очень своеобразно используются в «Поединке» и пейзажные зарисовки. Куприн известен как мастер красочного, яркого пейзажа (Сравним: «Олеся», «Листригоны» и др.). Однако в «Поединке» развернутых красочных пейзажей мало. Это определяется общим тоном повествования об однообразной, скучной жизни героев захолустного военного городка. Пейзажи в повести почти всегда оттеняют или помогают раскрыть внутреннее состояние героя (главным образом Ромашова).

Любимым приемом в описании природы в «Поединке» является прием параллелизма. Даже подбор лексики, общий тон описания природы порою гармонируют с душевным настроением героя. В начале повести есть такое (и почти единственное в своем роде) пейзажное описание: «На западе за городом горела заря. Точно в жерло раскаленного, пылающего жидким золотом вулкана свалились тяжелые сизые

---

[12]) См. Н. Виржбицкий. Встречи с А. И. Куприным, Пензенское книжное издательство, 1961.

[13]) Об этом говорится в работе В. Афанасьева «А. И. Куприн», ГИХЛ, М., 1960, стр. 80.

облака и рдели кроваво-красными, и янтарными, и фиолетовыми огнями» (317). Это романтически-восторженное описание зари даже лексически совпадает с описанием дум Ромашова об «ослепительно-прекрасном городе», в котором «мостовые из золотых плиток» и «башни с пурпурными крышами», и где жизнь людей похожа на «сладкую музыку» (317).

Описание фантастического города, каким он представлялся Ромашову, и авторское описание зари даны одними и теми же яркими красками и передают общий романтический настрой мыслей героя. Через несколько страниц эта сцена повторяется еще раз, но теперь она передана очень кратко, так как большее внимание автор уделяет теперь мыслям Ромашова о реальной жизни, о «неясном и сладком» предчувствии «грядущей любви». Поскольку постепенно романтическое начало в характере Ромашова уступает реалистическому, постольку и все выразительные средства описания, в том числе и пейзаж, изменяются в сторону большей достоверности, правдивости.

Посредством пейзажа раскрывается внутреннее состояние Ромашова в различные периоды его жизни. Так, решив, что он пойдет к Николаевым («уж в самый, самый последний раз»), Ромашов сразу почувствовал себя «весело и спокойно». И как гармонирует природа с радостным настроением героя от предстоящей встречи с Шурочкой. «...От мокрых и липких заборов, вдоль которых все время держался Ромашов, от сырой коры тополей, от дорожной грязи пахло чем-то весенним, крепким, счастливым, чем-то бессознательно и весело раздражающим. Даже сильный ветер, стремительно носившийся по улицам, дул по-весеннему неровно, прерывисто, точно вздрагивая, путаясь и шаля» (329).

Использует Куприн в «Поединке» и пейзажи как предварения к дальнейшим событиям, мыслям, чувствам героя. Пейзажи-предварения великолепно использовал в своем творчестве Л. Толстой (описания татарника в повести «Хаджи Мурат», или знаменитого дуба, когда Андрей Болконский едет в Отрадное к Ростовым). Пейзажи-предварения Куприна не столь явные, как у Л. Толстого. Куприн не идет, как Толстой, по пути прямого сравнения, его параллели лишь едва намечаются, о них можно только догадываться.

Вот Ромашов слушает монолог Назанского о прекрасной любви к женщине, и, кажется, сама природа подтверждает мысли Назанского. «Отсюда, из освещенной комнаты, ночь казалась ему еще темнее, еще глубже, еще таинственнее. Теплый, порывистый, но беззвучный ветер шевелил внизу, под окном, черные листья каких-то низеньких кустов. И в этом мягком воздухе, полном странных весенних ароматов, в этой тишине, темноте, в этих преувеличенно ярких и точно теплых звездах — чувствовалось тайное и страстное брожение...» (347). Этот пейзаж передает предчувствие столь же таинственных перемен в жизни Ромашова, ожидание большой любви. И когда он шел от Назанского, «ему все представлялось, что вот-вот кто-то могучий, властный и ласковый дохнет ему в лицо жарким дыханием» (356). А все описание пробуждающейся весенней природы в целом, тонко предваряет пробуждающееся сознание Ромашова, созревание его души, духовное выпрямление.

Пейзаж, как предварение, используется Куприным в сцене ночной встречи Ромашова с Хлебниковым. «Смутно-прозрачный воздух, росистая трава — все было погружено в чуткую крадущуюся тишину, от которой гулко шумело в ушах. Лишь изредка на станции выкрикивали маневрирующие паровозы, и в молчании этой странной ночи их отрывистые свистки принимали живое, тревожное и угрожающее выражение»

(483). Сама природа полна ожидания чего-то тревожного, страшного. Эта тревога передается Ромашову. И тут же он замечает крадущуюся тень солдата Хлебникова, который, доведенный до отчаяния побоями и издевательствами офицеров, решил броситься под поезд.

В повести лишь один раз Куприн изображает природу по контрасту с душевным состоянием героя. После драки с Николаевым Ромашов уже утром возвращался домой. «Был рассвет, с ясным, детски-чистым небом и неподвижным прохладным воздухом. Деревья, влажные, окутанные чуть видным паром, молчаливо просыпались от своих темных, загадочных снов. И когда Ромашов... глядел на них, и на небо, и на мокрую, седую от росы траву, то он чувствовал себя низеньким, гадким, уродливым и бесконечно чужим среди этой невинной прелести утра, улыбающегося спросонок» (512). Чистота и свежесть наступающего утра здесь противопоставлена не только состоянию гадливости Ромашова к самому себе, но и всей той порочной, невыразимо убогой, мрачной жизни, какую вели все офицеры полка. Не случайно поэтому данный лирический пейзаж выступает диссонансом предыдущего описания мрачной ночи, которую провели офицеры в разгуле, диких оргиях в публичном доме и которая закончилась безобразной сценой драки.

В описаниях природы Куприным изумляет мастерство передачи происходившего в ней движения, тонких запахов и яркой красочности. Художественная палитра Куприна многообразна. И рассмотренные здесь приемы его мастерства в создании человеческих характеров лишь ничтожная частица в этой многообразной красочной палитре. Куприн в деталях знал жизнь военных, простых людей, повсюду отыскивал красоту, которая, как он говорил, нигде не сияет с такой силой, как в человеке. Во имя человека, во имя его справедливой, светлой, чистой жизни написан и «Поединок».

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

А. А. АЧАТОВА

ПЕЙЗАЖ В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ РАССКАЗАХ И. А. БУНИНА

И. А. Бунин принадлежит к числу больших художников слова. Нельзя не восхищаться тонкостью и глубиной его наблюдений, богатством его языка, совершенством, оригинальностью его сюжетных и композиционных решений.

Лауреат Пушкинской и Нобелевской премий, почетный член Академии наук по разряду изящной словесности, Бунин до революции пользовался у своих современников заслуженной славой писателя, талантливого, правдивого и изящного. Правы те критики, которые говорят, что творчество Бунина и выросло на основе богатой, «веками отпластованной культуры» и находится в плодотворной связи с творчеством Л. Толстого, Пушкина, Тургенева и других писателей, вышедших из дворянского класса. Будучи по своим истокам дворянским, его творчество, как и его предшественников, вышло за рамки классовой ограниченности, стало зеркалом отражений различных сторон народной жизни.

Тесно связанный узами дружбы с представителями прогрессивного литературного кружка «Среда» и с издательством «Знание», испытывая на себе плодотворное влияние не только классиков русской литературы Л. Толстого, Тургенева, Гоголя и Чехова, но и влияние пролетарского писателя А. М. Горького, Бунин плодотворно разрабатывал в своем творчестве крестьянскую тему, тему жизни народных низов, доведенных обстоятельствами жизни до нищеты и отчаяния.

Особое место в произведениях Бунина принадлежит описанию родной природы. За пейзажами, одухотворенными глубокой человечностью, угадывается идея Родины, которую писатель любит какой-то особой, нежной и немного грустной любовью. И дело здесь не только в том, что Бунин с грустью описывал умирание, запустение дворянских гнезд, как об этом говорят критики; элегический отсвет в его описаниях идет от действительно неприглядной, нищенской жизни деревенской России в пору бурного утверждения капитализма. (Сравните такие произведения, как «Вести с родины», «На чужой стороне», «На край света», «Новая дорога», «Деревня» и др.).

В произведениях Бунина 90-х и начала 900-х годов пейзаж являлся одним из главных, если не самым главным, средством сюжетно-композиционного построения. С помощью пейзажа или повторяющейся пейзажной детали передаются чувства, мысли, настроения героя-рассказчика.

(в раннем творчестве Бунина повествование чаще всего ведется от первого лица).

Возьмем рассказ «Перевал» (1892—1898). В нем нет сюжета в обычном его понимании. Это скорее раздумье героя-рассказчика над горестями жизненного пути. Жизненный путь уподобляется трудному пути через горный перевал глухой, таинственной, ненастной ночью. Однако это уподобление становится заметным не сразу. Сначала кажется, что автор просто правдиво описывает путь человека в горах к заветному перевалу.

«Ночь давно, а я все еще бреду по горам к перевалу, бреду под ветром, среди холодного тумана, и безнадежно, но покорно идет за мной в поводу мокрая, усталая лошадь, звякая пустыми стременами»[1]).

И только по мере развития действия, вернее, дальнейшего описания изменений в природе, когда сумерки все больше сгущаются, переходят в глубокую ночь, а туман становится все более непроглядным, когда холод пронизывает одинокого путника, и он с отчаянием восклицает: «Боже мой! Неужели я заблудился?» — начинаешь догадываться, что здесь идет рассказ о чем-то большем, нежели просто о ночном путешествии через горы. Наконец, догадка подтверждается. Оказывается, описание все более и более трудного пути в горах, отчаяние, безнадежность и, наконец, злобное примирение с этой безнадежностью нужны были автору, чтобы выразить мысль об одиноких и трудных жизненных перевалах героя-рассказчика.

«...Сколько уже было в моей жизни этих трудных и одиноких перевалов! Как ночь, надвигались на меня горести, страдания, болезни, измены любимых и горькие обиды дружбы — и наступал час разлуки со всем, с чем сроднился. И, скрепивши сердце, опять брал я в руки свой страннический посох. А подъемы к новому счастью были высоки и трудны, ночь, туман и буря встречали меня на высоте, жуткое одиночество охватывало на перевалах... Но — идем, идем!» [35, 1]. И все дальнейшее повествование о состоянии устало бредущего в горах человека теперь воспринимается читателем с более глубоким, философским осмыслением.

Рассказ «Перевал» — яркий пример того, как основная мысль автора подготовлена всем ходом повествования, представленного в виде одной, меняющейся в деталях, живописной пейзажной картины.

А вот другой пример, когда мысли, чувства героя переданы автором посредством одной пейзажной детали — одинокого костра в темноте ночи («Костер», 1901). Костер в ночи здесь олицетворение красоты жизни, чего-то светлого, радостного, дорогого для человека, что привлекает к себе и мимо чего нельзя пройти равнодушно. А если пройдешь, то будешь всегда мучиться сознанием безвозвратно утерянного счастья.

Герой-рассказчик, проезжая мимо ярко горевшего в стороне костра, подъехал к нему, как к чему-то волнующему и желанному в темноте ночи. Но не сам по себе костер занимает автора. В свете костра герой-рассказчик видит молоденькую девушку-цыганку «с глазами необыкновенной красоты», со «страстной нежностью губ» и «всего древнеегипетского овала лица». Неприветливо встреченный сидящими у костра герой едет дальше. Но «нежно-страстные глаза» девушки будто стоят перед ним, и все окружающее теперь воспринимается им, словно увиденное этими глазами.

«И в запахе росистых трав, и одиноком звоне колокольчика, в звездах и в небе было уже новое чувство, — томящее, непонятное и от этого еще более сладостное» [233, т. I]. И затем уже в конце рассказа автор

[1]) И. А. Бунин. Соч. в пяти томах. Изд. «Правда», М., 1956, т. I. Дальше страница и том этого издания будут указываться после цитаты в скобках.

словно приподнимает на миг завесу над своими мыслями, обнажая их перед нами со всей определенностью.

«И казалось, что я поступил непоправимо, безрассудно, покинув что-то близкое, созданное именно для меня, и только по какой-то случайности уходящее от меня все дальше и дальше...» [234, т. I].

Данный рассказ, как и предыдущий, поражает неожиданным поворотом мысли автора от пейзажной зарисовки к философскому размышлению над жизнью. И такой неожиданный поворот мысли заставляет нас невольно сделаться собеседником (единомышленником или противником) героя-рассказчика.

Приведем еще пример того, как мысли, чувства героя почти исключительно переданы посредством пейзажа, который, как и в ранее рассмотренных рассказах, является основой сюжетно-композиционного построения.

Как уже ранее говорилось, дворянское происхождение Бунина позволило ему с особой лирической грустью выразить в своих произведениях мысль об умирании дворянства в пору выступления на историческую арену класса буржуазии. Наиболее ярко отходная дворянству выражена в рассказе «Антоновские яблоки» (1900).

«Антоновские яблоки» — это своего рода лирическая поэма в прозе об увядающих красках осени, о тонком аромате опавшей листвы, о запахе антоновских яблок, запахе меда и осенней свежести. Пейзажу в этом рассказе принадлежит доминирующее место. Но через все тщательно выписанные детали осеннего пейзажа отчетливо проводится центральная мысль автора: запустение и умирание в помещичьих усадьбах; переводятся в них верховые киргизы и борзые — украшение псовой охоты помещиков; исчезает из поместий запах антоновских яблок. С грустью вспоминает автор старые, добрые времена, и «старинная мечтательная жизнь встает перед ним».

Здесь широкое пейзажное полотно нарисовано ювелирно, со всеми мельчайшими оттенками красок, звуков, запахов, с тенями и полутенями, отчего создается впечатление подлинной ощутимости. Авторское настроение благодаря этому угадывается во всех тончайших описаниях увядающей и трогательной в своем увядании осенней природы.

Пейзаж в отдельных произведениях Бунина является не только основным средством сюжетно-композиционного построения, он, будучи включен в само действие, выполняет роль своеобразного рупора авторских идей. В таких случаях природа очеловечивается, она мыслит, чувствует, включается в решение сложных проблем времени, которые волнуют самого автора. Примером такого использования пейзажа является рассказ «Новая дорога» (1901).

Образ новой дороги в этом рассказе олицетворяет капитализм, разрушавший вековые устои старой полуфеодальной Руси, проложивший путь в далекую лесную глушь. Чувствуется растерянность героя-рассказчика перед этим новым веянием времени. Он не то что совершенно не принимает этого исторически закономерного процесса, а скорее не понимает его, не знает, что принесет он веками забитому, угнетенному крестьянству. Отсюда и противопоставления нового старому, имеющиеся в рассказе.

«Огоньки робко, но весело светят в маленьких новых домиках лесных станций. Новая жизнь чувствуется в каждом из них. Но в двух шагах от этого казенного домика начинается совсем другой мир. Там чернеют затерянные среди лесов редкие поселки темного и унылого лесного народа» [210, I].

Автора волнует судьба этого замученного народа. Но бесконечная даль (будущее родины и народа) не понятна ему.

«Мне ли разобраться в ее печалях, мне ли помочь им? Как прекрасна, как девственно богата эта страна! Какие величавые и мощные чащи стоят вокруг, тихо задремывая в теплую январскую ночь, полную нежного и чистого запаха молодого сена и зеленой хвои! И какая жуткая даль!» [210, I].

Величественная и печальная природа родины не только импонирует грустным раздумьям автора, но она и сама включается в круг этих раздумий. Леса, мрачно обступившие дорогу, как бы говорят ей:

«Иди, иди, мы расступимся перед тобою. Но неужели ты снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы?» [209, I].

И чем дальше идет дорога, тем угрюмее становятся леса, будто желая вступить с ней в отчаянную схватку и не пустить ее дальше.

«Столетние сосны... кажется, не хотят пускать вперед поезда. Но поезд борется: равномерно отбивая такт тяжелым, отрывистым дыханием, он, как гигантский дракон, вползает по уклону, и голова его изрыгает в дали красное пламя, которое ярко дрожит под колесами паровоза на рельсах и, дрожа, злобно озаряет угрюмую аллею неподвижных и безмолвных сосен. Аллея замыкается мраком, но поезд упорно продвигается вперед. И дым, как хвост кометы, плывет над ним длинною белесою грядою, полной огненных искр и окрашенной из-под низу кровавым отражением пламени» [210—211, I].

Автор уподобляет не только паровоз, но и капитализм в целом, огненному дракону, подобно тому, как А. Куприн уподоблял его Молоху («Молох», 1898). Писатель еще не знает, кто и когда вступит в борьбу с капитализмом, хотя и предчувствует кровавый отсвет будущих боев. Вот почему неприятие капитализма и борьба с ним переведены в рассказе еще в чисто аллегорический план.

Только гораздо позднее в рассказе «Господин из Сан-Франциско» (1915) Бунин вынесет более определенный резкий приговор продажному буржуазному миру, его насквозь лживой морали. И средства выражения авторской оценки там будут иные, главное среди них — реалистическая деталь, полная нескрываемой авторской иронии.

Нет необходимости приводить еще примеры (они многочисленны), чтобы доказать мысль, что пейзаж, особенно в ранних произведениях Бунина, занимает главнейшее место в их сюжетно-композиционном построении.

В связи с этим необходимо указать на такую своеобычную особенность бунинского пейзажа. Писатель столь подробно прослеживает даже в одном рассказе все изменения, происходившие в природе, что пейзажные картины имеют свой самостоятельный сюжет и композицию. Если взять пейзаж какого-либо произведения в его так называемом чистом виде, т. е. изъять его из остального повествования, то часто мы будем иметь самостоятельное, логически завершенное поэтическое описание.

Возьмем для примера рассказ «На край света» (1894) и выберем из него последовательно все пейзажные зарисовки и пейзажные детали.

«...На село, расположенное в долине, легла широкая прохладная тень от горы, закрывающей запад, а в долине, к горизонту, все зарумянилось отблеском заката, зарделись рощи, вспыхнули алым глянцем изгибы реки, а за рекой, как золото, засверкали равнины песков... Ласточки звонко шебетали... проносясь и утопая в вечернем воздухе, в голубом, глубоком небе...

...Опустела степь. Весело и кротко распевают, сыплют трели жаворонки. Мирно и спокойно догорает ясный день. Привольно зеленеют кругом хлеба и травы, далеко-далеко темнеют курганы; а за курганами необъятным полукругом простерся горизонт, между землей и небом охватывает степь полоса голубоватой воздушной бездны, как полоса далекого моря...

Темнеет...

Теплые южные сумерки неясной дымкой смягчают вечернюю синеву глубокой долины, затушевывают эту огромную картину широкой низменности с темными пущами прибрежных рощ, с тускло блестящими изгибами речки, с одинокими тополями, что чернеют над долиной... Смутно, как полосы спелых ржей, желтеют за рекой пески. За песками уже совсем неясно темнеют леса. И даль становится дымчато-лиловой и сливается с сумеречными небесами...

Глубокое молчание. Южное ночное небо в крупных жемчужных звездах. Темный силуэт неподвижного тополя рисуется на фоне ночного неба... Звезды сияют сквозь листья и ветви...

Холоднело. Все спало крепким сном...

Серп месяца, мутно-красный и поникший на сторону, показался на краю неба. Он почти не светил. Только небо около него приняло зеленоватый оттенок, почернела степь от горизонта, да на горизонте выступило что-то темное. Это были курганы. И только звезды и курганы слушали мертвую тишину на степи...» [71—75, т. I]

Из рассказа, в котором говорится об отъезде народа из «родимого» села в далекий Уссурийский край, о проводах и первых километрах пути, о первой ночевке еще под родным звездным небом и о встрече с земляком, нами оставлено только одно — описание природы, невольной участницы этих горьких событий. И трудно себе представить, что эта завершенная пейзажная картина составлена из отдельных зарисовок и деталей, последовательно выбранных из одного произведения. Перед нами законченное произведение, в котором говорится о постепенном переходе вечерних сумерок в глубокую ночь. Несомненно, здесь мы имеем дело с мастерской внутренней композицией (термин условный) в пределах одного небольшого рассказа.

По тому же принципу сюжетно-композиционного завершения даются пейзажи в рассказах «На чужой стороне», «Туман», «Заря всю ночь», «Последнее свидание», «Кастрюк» и многих других.

Мы рассматривали роль пейзажа в сюжетно-композиционном построении рассказов Бунина. Но этим роль пейзажа у Бунина далеко не исчерпывается. Пейзаж в рассказах Бунина одно из главных средств психологической характеристики. С его помощью раскрывается внутреннее состояние человека, его настроение, его радости и страдания. При этом не только сам писатель прекрасно чувствует, понимает природу, но и наделяет этими качествами своих героев.

Возьмем для рассмотрения рассказ «Захар Воробьев» (1912).

Герой этого рассказа Захар Воробьев — могучий русский мужик, умный, добрый, работящий, напоминающий былинных богатырей из русского эпоса. Тепло и поэтично рисует Бунин облик этого подлинного сына русской деревни, душа которого, «насмешливая и наивная, полна была жажды подвига».

В селе, куда Захар попадает по делам, он затеял с обывателями, мещанами и кучерами спор, оказавшийся для него гибельным. По спору он выпил, менее чем за час, четверть водки. Оскорбленный невниманием к себе со стороны своих противников Захар, прихватив с собой еще бутылку водки, уходит из села.

Захар еще крепок, он твердо шагал по пыльной дороге, «как орел смотрел то на солнце, то на широко раскрывшийся после косьбы степной простор». Широте натуры героя подстать степной простор, развернувшийся перед ним. И вновь Захар томится жаждой подвига. Люди его не поняли, посмеялись над его богатырской силой, и на сей раз Захар вступает в спор с самой природой. Ему захотелось «не дать солнцу обогнать себя», дойти до следующей деревни раньше, чем оно сядет.

Захар спешит, а его сердце замирает и бьет в голову. И будто ничего не меняется в окружающей природе, только красный отсвет заходящего солнца настораживает, предвещая недоброе. «...Оранжево краснели лучи, сыпавшиеся слева по колкому сквозному жнивью, краснела пыль, поднимаемая сапогами Захара; от каждой копны, от каждой татарки, от каждой былинки тянулась тень» [283, II].

А когда Захар достал из кармана бутылку, чтобы допить оставшуюся в ней водку, и посмотрел на нее против солнца, то увидел, «что и бутылка и водка в ней зарозовели».

Захар «обогнал» солнце. «...Сердце молотами било в голову, когда, гордо глянув на мутно-малиновый шар, еще не успевший коснуться горизонта, быстро вошел он в жилье».

Но какая мертвая тишина вдруг наступила. Каким зловещим молчанием встретила Захара деревня. Словно вся окружающая природа напряженно затаилась в ожидании чего-то неотвратимого.

«Было мертвенно тихо. Нигде ни единой души. Ровная бледная синева вечернего неба надо всем. Далекий лесок, темнеющий в конце лощины. Над ним полный, уже испускающий сияние месяц. Длинный, голый зеленый выгон и ряд изб вдоль него. Три огромных зеркальных пруда, а между ними две широкие навозные плотины с голыми, сухими ветлами — толстыми стволами и тонкими прутьями сучьев...» [285, II].

Если учесть, что действие рассказа развертывается в августе, то столь мрачный пейзаж, необычный для изображения данной поры, еще более выступает как определенное предварение последующих за этим событий. Такие образы и детали, как «мертвенно тихо», «бледная синева неба», «испускающий сияние месяц», «голый зеленый выгон» и др. уже сами говорят за себя и воспринимаются как зловещий символ неминуемой беды. Да и сам герой ощутил в окружающей природе недоброе и оттого «вдруг почувствовал такую тяжелую, такую смертельную тоску, смешанную со злобой, что даже закрыл глаза» [285].

И как бы в унисон этому звучат слова автора, как будто слитые с душевным криком героя: «О, какая тоска была на этой пустынной, бесконечной дороге, в этих бледных равнинах за нею, в этот молчаливый степной вечер!» [285].

Напряжение повествования доведено до предела. Теперь уже нет сомнения в том, что вот-вот совершится то «необыкновенное», чего Захар так ждал. Только это «необыкновенное» должно было быть не радостное, как того хотелось герою, а страшное, как то предвещала вся окружающая природа и обстановка.

Бесконечная пустынная дорога словно олицетворяет бесцельность, пустоту жизни Захара, человека, жаждующего неприменно сделать «что-нибудь удивительное». Но напрасно еще в последние минуты жизни Захар пытается раскрыть доброту своей души перед мещанами, равнодушными ко всему, кроме себя. Спешил, спешил досказать Захар, как пронес однажды на руках пять километров нищую старуху, но не успел досказать. Чувствуя, что умирает, он «твердо пошел на середину большой дороги», чтобы не подвести мещанина, пившего вместе с ним.

Повторяющимся образом большой дороги автор лишний раз подчеркивает широту натуры русского богатыря Захара Воробьева, его благородство, стремление до последней минуты в своей жизни к чему-то большому, героическому.

Поистине «просто и страшно», как говорил Горький, описана в этом рассказе судьба доброго, славного человека, благородного даже в своей смерти. И как ничтожны, мелки представители развращенного купецко-кабацкого мирка, посмеявшиеся над природной силой Захара и погубившие его. В описании всей этой простой и страшной ситуации одно из главных мест принадлежит пейзажу. Посредством пейзажа более всего раскрывается тяжелое предчувствие Захара своей скорой гибели.

В данном рассказе мы имеем дело с пейзажем-параллелью. Такие пейзажи чаще всего встречаются в рассказах Бунина.

В превосходном по силе реалистического мастерства рассказе «Сверчок» (1911) автор показывает великую силу, мужество тщедушного на вид шорника Ильи, который в мороз всю ночь таскал на себе замерзшего сына, ни за что не желая отдавать его смерти.

Весь живописный и полный трагизма рассказ Ильи о гибели сына составляет мастерское сочетание действия, пейзажа и вещественной детали. Своеобразным зачином для рассказа Ильи служит доносившееся с улицы завывание «непроглядной мокрой вьюги». Очевидно, что оно и напомнило ему ту страшную ночь, когда погиб его сын, и побудило рассказать печальную историю своей жизни. Пейзажная деталь — непроглядная мокрая вьюга — не только зачин к рассказу, но и своего рода предварение и рефрен к тем событиям, о которых пойдет речь. Все последующие пейзажные зарисовки даются от лица героя-рассказчика Сверчка. И нельзя не удивиться тому, как великолепно помнит Илья все, что происходило в природе пять лет тому назад и тому, как ярко, образно он умеет обо всем этом рассказать, применительно к собственным переживаниям.

Рассказ Ильи начинается с того, как неприветливо встретила их с сыном зимняя, туманная ночь, когда они вышли на улицу. Какой таинственно настороженной показалось она Сверчку, отчего ему стало как-то тревожно и грустно.

«Вижу, туман страсть какой и уж совсем стемняло, барский сад весь сизыми шапками, инеем оброс, — как туча какая в сумерках, в тумане этом мерещится...» [203, II].

Уже с первых деталей пейзаж настраивает читателя на драматическое и трагическое восприятие последующих событий, тем более, что он органически вплетен в общую сюжетную ткань и именно так воссоздается рассказчиком.

«Отвернулся я от ветру — в одну минуту дух захватило, так и несет этой мгой, туманом, вроде как дыхание, — чувствую, что уж на двух шагах до самых костей прохватило, а сапоги-то на нас нагольные, да и поддевочки на шереметьевский счет шиты» [203].

Все до мельчайших подробностей замечается Ильей, и теперь уже явная тревога все более охватывает его и настораживает читателя.

«...Все водовозки на четверть инеем обросли, все лозинки к земле пригнуло, крыш не видать от туману и морозу... Одно слово — ночь лютая, самая что ни на есть волчиная...» [204].

И будто подтверждая рассказ Ильи, доносится вой ветра с улицы. Чем дальше идет рассказ, тем более и более сливаются в нем поступки героев и окружающая природа.

«Он (сын Ильи — *А. А.*) вскорости еще пуще меня испугался, и вот от этого от самого и пропали-то мы. Как только упустили мы след, он и заметался» [205].

Пейзаж полностью слит с действиями Максима, когда тот в страхе мечется, тщетно пытаясь отыскать дорогу. «Гудит ветер в уши, несет мгу эту, а он кружится, мечется — и ничего не слушает меня» [205].

Данный рассказ своего рода классический пример того, как писатель может создавать совершенное сюжетно-композиционное построение. Так как рассказ ведется от лица крестьянина, в нем нет самостоятельных, законченных пейзажных картин, а все они органически вплетены в общую сюжетную ткань и, наряду с бытовой и вещественной деталью, являются главным средством раскрытия психологического состояния героев и в то же время передачи напряженности, драматизма повествования в целом. Во всем рассказе Ильи лишь заключительная пейзажная картина дается как бы вместе и от лица героя и от лица автора.

«Рассвело, шла метель, все белело, а он сидел в степи и смотрел, как заносит снег его мертвого сына, набивается в редкие усы и в белые уши» [207].

В этой картине передано не только тяжелое состояние отца, потерявшего сына, но и горячее сочувствие автора своим героям.

Не менее показателен пример мастерского включения пейзажа в сюжетно- композиционное построение в рассказе «Веселый двор» [1911]. Только в отличие от двух выше разобранных рассказов здесь пейзаж, как средство психологической характеристики, дается, в основном, по контрасту.

«Веселый двор» — это столь же печальный рассказ о судьбе крестьянки Анисьи и ее сына Егора. Обессилевшая от голода Анисья идет в соседнее село в надежде, что там она найдет своего сына и что он накормит и приютит ее на старости. Анисья худая, голодная, а вокруг нее поднимаются высокие хлеба и цветущие травы. «Выметались и тускло серебрились тучные, глянцевитые стеблем, овсы. Клины цветущей гречи молочно розовели» [231, II].

Когда она выходила из дому, то по пути собиралась обдумать главное: «дома ли Егор, застанет ли она его?» Но мысли ее постоянно отвлекались. Впереди ее долго бегут две горлинки. «Они мучили, утомляли ее, но и трогали своей красотой, беззаботностью, нежной привязанностью друг к другу» [231, II].

Через эту деталь (две горлинки) одновременно передается и трогательная материнская привязанность к сыну, и в то же время в ней заключено противопоставление красоты и убогости. Это контрастное противопоставление подчеркивается и авторским комментарием.

«Старость, худоба, горе так не идут к красоте горлинок, цветов, плодородной земли, забывшей ее, нищую старуху, — и она болезненно чувствовала это» [231].

От голода Анисью клонило в сон. И это состояние великолепно передано автором посредством повторов, нагнетания пейзажных деталей. «...Плывет, плывет стеклянный червячок, плывут стеклянные мушки, и никак не поймешь, не задержишь их на месте: только остановишь взгляд, а червячок уже соскользнул куда-то — и опять плывет кверху, скользит, поднимаясь, и множатся и множатся мушки...» [231—232].

И чувствуешь, как слипаются от усталости глаза Анисьи, как трудно ей бороться с охватившей ее дремотой.

Превозмогая усталость, Анисья идет дальше. Различные детали, вещественные и пейзажные, используемые как контрастное сопоставление с состоянием Анисьи, следуют одна за другой. Вот попадается ей

навстречу тройка «сытых барских» лошадей, вот проходит она «зеленоловянное гороховое поле, тоже барское, а вот бежит ей под ноги «межа, вся усыпанная белыми цветами».

Красота пестреющих вокруг цветов трогает Анисью, и она «с задумчиво-грустной улыбкой стала рвать цветы; нарвала, набрала в свою темную грубую руку большой пестрый пук, нежный, прекрасный, пахучий, ласково и жалостно глядя то на него, то на эту плодородную, только к ней одной равнодушную землю...» [233, II].

Сколько в этом описании тонкой поэзии, задушевного авторского лиризма. И вновь поражает, что этот лиризм, чувство красоты присущи не только автору, но и его героине — старой, почти умирающей от голода крестьянке.

С трудом осиливала Анисья оставшийся путь. По-прежнему ее окружают высокие травы и пестрые цветы. Но в эту буйную солнечную красоту летнего дня врывается новая контрастная деталь. «Собрались тучи, ветер нес песни жаворонков, но они терялись в непрестанном, бегущем шелесте и шуме» [234, II]. Деталь — собиравшиеся тучи — столь неожиданна, ибо она никак не подготовлена всем предыдущим повествованием, что невольно делаешь остановку, ожидая чего-то столь же необычного в дальнейшей судьбе Анисьи. Так и случается. На сторожке, где жил Егор, оказался замок, и Анисью встретил лаем бездомный «черно-седой, сероусый» кобель с гноящимися глазами, с обрубленными, в кровь изъеденными всякой мошкарой ушами» [234].

И долго оба стояли в нерешительности: старый бездомный пес и старая бездомная женщина. Потом кобель «опустил свои обрубки — и голова его стала круглой, доброй, жалкой» [234].

Встреча Анисьи с собакой, подробное описание внешности последней помогает еще более остро почувствовать всю трагичность положения Анисьи. В то же время данная картина является своеобразным прологом, предварением к дальнейшему повествованию о судьбе сына Анисьи, Егора, такого же одинокого, одичавшего и больного.

Анисья умерла в караулке, так и не дождавшись сына. А в вечернем сумраке по земле белели белые цветы, и неяркая луна глядела прямо в окошечко караулки. Вновь появившаяся в конце деталь — белые цветы — лишний раз потверждает мысль о трогательно-чистой, нежной любви Анисьи к сыну. Вспомним, что белые цветы бежали под ноги Анисьи, когда она шла к сыну, и тогда ей «до дрожи в руках и ногах» хотелось застать его, «что-то сказать ему, перекрестить на прощанье...» [233].

В то же время заключительные аккорды пейзажной картины этого рассказа об умиротворенной после дождя и, казалось, равнодушной к страданиям Анисьи природы навевают мрачные мысли о безысходности жизни простого народа. Это подтверждается и всем содержанием второй части рассказа, в которой говорится о не менее трагичной судьбе сына Анисьи, Егора, бросившегося под колеса проходившего поезда. Возможно, что такой концовкой автор символично хотел (как он это делал ранее) показать гибель патриархальной деревенской Руси под натиском железного капиталистического города. Такая мысль, как известно, тонко проводилась С. Есениным в его «Сорокаусте».

Пейзажи Бунина поражают богатством красок, многообразием запахов, почти ювелирной тонкостью отдельных деталей. Любимыми в творчестве писателя являются пейзажи, полные тишины, спокойствия и грусти. Чаще все это осенние пейзажи. Осенние пейзажи в рассказах родственны своей живописностью, задушевным лиризмом, поэтическим пейзажем.

Сравним описание осени в поэме «Листопад» (1900) и в рассказе того же года «Эпитафия».

Березы желтою резьбой
Блестят в лазури голубой,
Как вышки елочки темнеют,
А между кленами синеют
То там, то здесь в листве сквозной
Просветы в небо, что оконца.
Лес пахнет дубом и сосной,
За лето высох он от солнца,
И Осень тихою вдовой
Вступает в пестрый терем свой [371—372, I].

А вот не менее поэтичное описание осени в рассказе «Эпитафия»:

«Осень приходила к нам светлая и тихая... Она делала дали нежно-голубыми и глубокими, небо чистым и кротким... Осень убирала и березу в золотой убор. А береза радовалась и не замечала, как недолговечен этот убор, как листок за листком осыпается он, пока наконец не оставалась вся раздетая на его золотом ковре. Очарованная осенью, она была счастлива и покорна, и вся сияла, озаренная из-под низу отсветом сухих листьев. А радужные паутинки тихо летали возле нее в блеске солнца, тихо садились на сухое, колкое жнивье...» [196—197, I].

В том и другом отрывках удивительная прозрачность рисунка, ощутимая во всех своих тончайших черточках.

Или как, например, живописно нарисованы Буниным тени осенней ночью, когда в поредевшем от опавшей листвы саду горит костер.

«В темноте, в глубине сада — сказочная картина: точно в уголке ада, пылает около шалаша багровое пламя, окруженное мраком, и чьи-то черные, точно вырезанные из черного дерева, силуэты двигаются вокруг костра, меж тем как гигантские тени от них ходят по яблоням. То по всему дереву ляжет черная рука в несколько аршин, то четко нарисуются две ноги — два черных столба. И вдруг все это скользнет с яблони— и тень упадет по всей аллее, от шалаша до самой калитки...» [185, I].

Приведенные пейзажные описания напоминают полотна живописи. И нельзя не согласиться с теми, кто сравнивает пейзажи Бунина с живописью Левитана, Серова, Шишкина, Поленова и других замечательных русских художников, средствами пейзажа передавших свою любовь к Родине и народу»[2]).

Много разбросано по рассказам Бунина великолепных находок, деталей пейзажа и деталей быта, органически вкрапленных в пейзажные картины. Сам Бунин признавался, что «выдумывание» деталей его роднило с Чеховым. Великолепными находками в прозе Бунина являются, например, следующие пейзажные детали: «Мерин задрал голову и, разбив копытом луну в луже, тронул бодрой иноходью», «Мороз солью лежал на траве, на сизо-зеленых раковинах капустных листьев, раскиданных по двору» («Последнее свидание»); «Снега на поляне и крыши изб, которые точно облиты сахаром, алеют» («Сосны»); «Воздух так чист, точно его совсем нет» («Антоновские яблоки»); «Все точно умылось к утру и ждало его в спокойной и ясной тишине» («Мелитон»); «Быстро падает синеватый сумрак летней ночи, точно кто незримо сеет его» («Золотое дно»).

Отдельные пейзажные детали даются Буниным как народные приметы. «Ядреная антоновка — к веселому году», «...Осень и зима хороши живут, коли на Лаврентия вода тиха и дождик»; «Много тенетника на бабье лето — осень ядреная»; «...Почти весь декабрь стояли хмурые

[2]) См. Михайлов О. Проза Бунина. «Вопросы литературы», 1957, № 5.

дни, и густой иней нарастал под серым и низким небом на деревьях и телеграфных проволоках: это предвещало урожай» и т. п.

А как тонко ощущает и описывает Бунин запахи осени, весны, лета и даже зимы.

Он говорит о «тонком аромате опавшей листвы», о запахе антоновских яблок, «запахе меда и осенней свежести», о запахе «дегтя в свежем воздухе», о «душистом дыме вишневых сучьев», о «ржаном аромате новой соломы и мякины», о «горьком и свежем» запахе берез, о «сладком аромате зацветающей ржи» и даже о запахе снега.

Внимание художника привлекают все большие и едва уловимые явления природы. Он равно живописно рисует чарующую нарядную осень и бурные краски лета, наступающие сумерки и раннее утро, высокие просторы полуденного неба и таинственную тишину ночи.

«Красивым, как матовое серебро» — назвал талант Бунина А. М. Горький. И мы высоко ценим этот талант большого русского писателя — мастера слова, тонкого и чуткого художника, воспевшего так поэтично просторы своей великой Родины.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

Л. И. КОРОЛЬКОВА

С. Г. СКИТАЛЕЦ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФОЛЬКЛОРА

Подлинно народную литературу невозможно представить вне тесной связи с устным поэтическим творчеством того народа, интересы и чаяния которого она выражает. Из колыбели фольклора вышли все национальные литературы. На разных этапах развития этих литератур народная поэзия в той или иной степени воздействовала и продолжает воздействовать на их идейные и художественные принципы. Творчество каждого сколько-нибудь значительного художника слова корнями своими уходит в творчество широких народных масс. Чем крепче и ветвистее эти корни, тем долговечнее творения писателя, тем ближе и дороже он демократическому читателю.

В жизни и творчестве писателя-демократа Скитальца (С. Г. Петрова) огромную роль играет устная народная поэзия. Сложным и противоречивым был творческий путь Скитальца. В его писательской деятельности, продолжавшейся почти полвека (1897—1941 гг.) встречаются произведения слабые в идейно-художественном отношении. Но большинство его рассказов, повестей, романы «Дом Черновых» и «Кандалы» были дороги демократическому читателю, сохранили свое значение и в наше время. Эти лучшие произведения Скитальца органически близки фольклору, проникнуты духом народного творчества.

Вопрос о связи творчества писателя с фольклором очень важен и актуален. Эта проблема тесно связана с коренными вопросами советской литературы — народностью и художественным мастерством ее. Вопрос о связи творчества писателя с фольклором соприкасается с важнейшей и злободневнейшей проблемой художественного метода литературы.

Очень интересно проследить литературно-фольклорные связи начала XX века, той переломной эпохи, когда в творчестве Горького зародился новый художественный метод, метод социалистического реализма, а в произведениях писателей демократического лагеря, близких Горькому, накапливались, вызревали элементы, впоследствии обогатившие нашу советскую литературу, литературу социалистического реализма. Для изучения этих литературно-фольклорных связей много дает творчество Скитальца, писателя-реалиста, активного участника горьковского «Знания».

С. Г. Скиталец родился в бедной крестьянской семье в приволжском селе Обшаровке, б. Самарского уезда. Будущий писатель рос в атмосфере народных песен, сказок, поэтических волжских легенд. Горячую любовь к народной поэзии впервые пробудила в нем бабушка, неграмотная деревенская старуха, мастерица сказывать сказки... «Народных сказок она знала великое множество и умела рассказывать их артистически, великолепным сказочным языком, в лицах, с пением и прибаутками. С уверенностью могу сказать, — вспоминает Скиталец, — что именно она своими сказками... внушила мне на всю жизнь любовь к поэзии, ко всему прекрасному и все те лучшие человеческие чувства, которые потом не могли вытравить ни школа, ни люди, ни жизнь»[1]).

Отец Скитальца, очень одаренный человек, был гусляром, замечательным исполнителем русских народных песен. Этот талант унаследовал и Степан Гаврилович, который впоследствии, уже будучи известным писателем, часто выступал на литературно-музыкальных вечерах с игрой на гуслях и пением народных песен.

Горячая любовь к устной народной поэзии, возникшая еще в детстве, в зрелые годы переросла в серьезный научный интерес к фольклору, заставила писателя глубоко изучать устное творчество трудящихся масс.

Вопрос об отношении Скитальца к фольклору мы рассматриваем в двух аспектах: нас интересуют имеющиеся теоретические высказывания писателя об устном народном творчестве и роль фольклора в его художественной практике. У Скитальца нет специальных трудов по фольклористике. Но исключительный интерес представляет небольшой очерк писателя «Волжские песни», впервые опубликованный в 1915 году в газете «Нижегородский листок»[2]). Имеются данные, что Скиталец выступил с этим очерком в Симбирском городском театре в августе 1917 года. В сохранившейся печатной программе его выступления сказано, что в театре будет исполнен «очерк Скитальца «Волжские песни и сказания о Степане Разине». Очерк читал автор, он же исполнял под аккомпанемент гуслей народные песни: «Любовь Стеньки Разина», «Меж крутых бережков», «Волжские частушки»[3]). В этом очерке Скиталец касается многих вопросов фольклористики. Фольклору, народным песням и сказкам посвящена и неопубликованная статья писателя «Корни революции»[4]), написанная позднее, в 30-е годы, уже после возвращения Скитальца из эмиграции в Советский Союз.

Писатель подходит к устному народному творчеству с демократических позиций. Он глубоко уважает устную поэзию трудового народа, призывает к внимательному, бережному отношению к ней, протестует против «незаслуженного забвения старинных деревенских песен, из которых некоторые по языку и музыке являются настоящими шедеврами»[5]).

Скиталец подчеркивает, что именно трудовой народ — крестьянство, городской рабочий люд — является творцом и хранителем фольклора. Эти высказывания имели глубоко принципиальное и злободневное значение в предреволюционные годы, когда некоторые буржуазные фольклористы (Келтуяла и другие) утверждали, что творцом фольклора,

[1]) С. Г. Скиталец, «Воспоминания», Госиздат, Москва, 1923; Петроград, стр. 5.
[2]) «Нижегородский листок», 1915, № 278, 11 октября.
[3]) Цитируется по послесловию канд. филолог. наук П. Бейсова к роману С. Г. Скитальца «Дом Черновых», Ульяновское книжное изд-во, 1960, стр. 473.
[4]) Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 484, оп. № 2, ед. хр. 53.
[5]) С. Г. Скиталец, «Волжские песни», Полное собрание сочинений, т. 3, Книгоиздательство «Жизнь и знание», Петроград, 1918, стр. 268.

в частности, былин являются высшие, командующие классы. С резкой критикой взглядов буржуазных фольклористов выступил Горький, который сурово осудил «скептическое, капризное и несерьезное отношение к народу, к его творчеству»[6]), обвинил Келтуялу в том, что он «выводит все творчество народное из аристократии, от командующих классов»[7]).

Скиталец в своих взглядах на фольклор приближается к Горькому, выступает с ним рука об руку в борьбе с реакционными толкователями фольклора.

В своем очерке «Волжские песни» Скиталец подробно цитирует малоизвестную старинную крестьянскую песню: «Мы пойдем-ка, братцы, вдоль по улице...», сложенную еще во времена крепостного права. В этой песне, отличающейся силой чувства и суровой сдержанностью, рассказывается о тяжести рекрутчины, о горе крестьянской семьи, у которой «сынок в рекрутах забрит, в кандалах ушел в службу царскую...»[8]).

Приводя текст этой песни, проникнутой антикрепостническими настроениями, писатель сожалеет, что подлинные народные песни, отражающие горе народное и имеющие большие художественные достоинства, не записываются, не изучаются и забываются. В этом вопросе Скиталец также сближается с Горьким, который указывал, что многие буржуазно-дворянские собиратели фольклора записывали народные песни не непосредственно от крестьян, а от помещичьих хоров, в искаженных текстах, ослаблявших их социальный смысл, так как «неудобно ведь, чтоб помещичий хор пел жалобы на барщину, на тяжесть оброков, вообще — на помещика»[9]). Это приводило к тому, что многие песни с ярко выраженной антикрепостнической, антипомещичьей тенденцией не публиковались и оставались вне поля зрения фольклористики.

Близость фольклорных интересов Горького и Скитальца особенно подчеркивает тот факт, что текст и мелодия известной песни «Солнце всходит и заходит...», включенной в пьесу Горького «На дне», впервые записаны Скитальцем. Степан Гаврилович записал эту песню в 1901 г. в глубине самарских степей от рабочей артели, певшей ее. «Прелестный мотив песни до того поразил меня, что я пошел к ним (рабочим), познакомился и выучил песню. Долго она потом меня преследовала. В городе я напевал ее всем моим знакомым, и все восхищались «новой» песней. Вскоре мне пришлось быть у Горького, который, услышав от меня «Солнце всходит...», тоже долго носился с ней и, наконец, решил включить ее в пьесу, которую он тогда писал»[10]).

В очерке «Волжские песни» Скиталец ставит интересный вопрос о проникновении в фольклор литературных песен, о народных песнях литературного происхождения. Процесс проникновения литературных песен в фольклор особенно усилился в конце XIX и начале XX веков. В эти годы в Поволжье были очень популярны песни о Степане Разине, о борьбе разинской вольницы, созданные поэтами Д. Н. Садовниковым, А. Навроцким и другими. Писатель говорит о подлинной народности этих литературных песен среди приволжского населения. Так, С. Г. Скиталец отмечает, что песню «Из-за острова на стрежень» Д. Н. Садовникова

---

[6]) М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, Гос. изд-во художественной литературы, 1955, т. 29, стр. 236.

[7]) Там же, стр. 236.

[8]) С. Г. Скиталец, Полное собрание сочинений, книгоиздательство «Жизнь и знание», Петроград, 1918, т. 3, стр. 269.

[9]) М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, Гос. изд-во, художественной литературы, Москва, 1956, т. 30, стр. 123.

[10]) С. Г. Скиталец, Полное собрание сочинений, книгоиздательство «Жизнь и знание», Петроград, 1918, т. 3, стр. 271.

он слышит на Волге «вот уже лет тридцать; в так называемых «низах» распевали ее все вплоть до кухарок, прачек и уличных мальчишек»[11]). Сам Скиталец много сделал для популяризации этой песни в столицах, замечательно исполняя ее под аккомпанемент гуслей, как вспоминает Н. Д. Телешов в своих «Записках писателя»[12]).

С. Г. Скиталец подчеркивает, что причиной популярности волжских песен о Разине и Пугачеве, о «разбойниках» — мстителях за поруганный народ является красочность их содержания, героический, вольнолюбивый дух, проникающий эти песни. Герои волжских песен «Среди лесов дремучих», «Красный терем», «Любовь Стеньки Разина» («По посаду городскому») и других вовсе не обычные «разбойники», песня придает им «романтически рыцарский характер мстителей»[13]) воеводам и купцам. Скиталец отмечает ярко романтический характер волжских «разбойничьих» песен, их широкий размах, приподнятость настроения, идеализацию героев «волжской вольницы», но в то же время оттеняет в них реалистические черты, верность историческому прошлому, указывает, что они навеяны историческими событиями. «Вероятно, в них сказалась история Волги, служившей красивой ареной подвигов Ермака, Разина и Пугачева»[14]).

Скиталец считает, что романтизм является «доминирующим настроением»[15]) не только волжских песен, но и исторических легенд. Писатель внимательно изучает поэтические легенды Поволжья, сохранившие отзвуки великой крестьянской войны под руководством Разина. В очерке «Волжские песни» он приводит одну из этих легенд, легенду о бессмертии великого крестьянского революционера. Нужно отметить, что многочисленные легенды о бессмертии Разина весьма противоречивы. Во многих легендах о нем, в том числе и в цитированной Скитальцем, рассказывается о том, что Разин осужден мучиться до скончания века — ночью приползают к нему змеи и другие гады, высасывают из него всю кровь, рвут мясо, успевшее вырасти за день. Но эти муки Разина в разных легендах истолковываются по-разному. В некоторых они объясняются как наказание за «грехи» атамана, за его жестокость. Антинародная сущность этих легенд очевидна. Нет сомнения, что своим происхождением они в значительной степени обязаны пропаганде церкви, проклинавшей Разина.

Эта версия поддерживалась зажиточными слоями крестьянства, казачества и городского населения, боявшегося повторения восстания, и, конечно, религиозными предрассудками и суевериями масс. Но подлинный народ, трудовые слои не могли примириться с таким изображением своего любимого героя, защитника обездоленных. В других легендах о посмертных муках Разина, в том числе и в приводимой Скитальцем, он изображается как мужественный страдалец, гордый великан, не сломленный вековыми пытками и готовый к борьбе за счастье народа. Скиталец видит в этой легенде о Разине, прикованном в пещере в Жигулевских горах, воплощение вольнолюбивого, мятежного народного духа, стойкости народа и его веры в светлое будущее. Писатель сопоставляет легенду о бессмертии и страданиях героя русского революционного крестьянства Разина с древнегреческой легендой о мужестве великого

[11]) С. Г. Скиталец, Полное собрание сочинений, книгоиздательство «Жизнь и знание», Петроград, 1918, т. 3, стр. 258.

[12]) Н. Д. Телешов, «Записки писателя», Северо-Осетинское книжное изд-во, Орджоникидзе, 1957, стр. 44.

[13]) С. Г. Скиталец, Полное собрание сочинений, Книгоиздательство «Жизнь и знание», Петроград, 1918, т. 3, стр. 262.

[14]) Там же, стр. 266.

[15]) Там же, стр. 266.

друга людей Прометея. Бессмертный Разин в легенде, записанной Скитальцем, — это символ бессмертного народа, которого не могли сломить века страданий, издевательств и жестокой эксплуатации.

Песни и легенды о Разине писатель широко использует в своем художественном творчестве. В стихотворении «Волжские легенды» (1898) и в повести «Сквозь строй» (1901) используется уже известная нам легенда о бессмертии Разина. Скиталец оттеняет революционный смысл этой легенды: народ ждет Разина, который вновь придет и возглавит борьбу за свободу. Вообще песни и легенды о Разине имели определенно революционизирующее значение. В бурные годы кануна первой русской революции они воспринимались как призыв к свободе, были особенно популярны в революционной среде. Интересно, что и брат писателя, А. Г. Петров, активный участник освободительного движения, интересовался богатым волжским фольклором, связанным с именем Разина. В 1935 году С. Т. Магид и В. И. Чичеровым была записана от него социально острая народная песня о «сынке Разина», певшаяся в Самарской губернии[16]).

В очерке «Волжские песни» Скиталец высказывает также свой взгляд на частушку, этот новый, молодой жанр народной поэзии, в то время еще только завоевывавший внимание фольклористов. Примерно с 90-х годов прошлого века частушка становится одним из самых распространенных жанров песенного фольклора. Она откликается на злобу дня, часто принимает характер политической сатиры. Быстрое распространение частушки, ставшей любимым в народе поэтическим жанром, объяснялось рядом причин. С одной стороны, сказывались общие причины экономического и политического характера, связанные с развитием капитализма, ростом городского населения, а с другой — изменения в самом фольклоре: в него усиленно проникают песни литературного происхождения и под их влиянием возникают новые народные песни, изменяется строй этих песен. Скиталец относился к фольклору как к живому, вечно изменяющемуся, творческому процессу. Писателю был чужд взгляд на фольклор как на нечто застывшее, древнее. Он с глубоким интересом относится к старинным народным песням, отразившим борьбу Разина и Пугачева, ужасы крепостного права и в то же время чутко и внимательно изучает новые формы песенного творчества, выражающие мысли и чувства народа на современном этапе. Он рассматривает частушки как качественно новое явление песенной народной поэзии, и по содержанию, и по форме отличное от старой народной песни. Писатель подчеркивает современность частушки, ее злободневность. «Волжские частушки отражают современную Волгу с ее пароходами и заводами, с заводскими девушками в ярких ситцевых платочках»[17]), — замечает он в своем очерке.

Скиталец подчеркивает, что жандр частушки находится еще в процессе становления и ему принадлежит большое будущее. Выступая против пренебрежительного отношения к частушке, писатель указывает, что, несмотря на молодость этого жанра, частушка представляет настолько большой материал как по своему объему, так и по значительности содержания, что заслуживает серьезного, специального исследования. Скиталец восхищается художественными достоинствами частушек, их поэтичностью и остроумием. «Этот переходный сырой

---

[16]) Рукописный сборник «Песни революционного подполья», хранящийся в архиве В. И. Чичерова. Цитируется по книге «Русское народно-поэтическое творчество», Издание Академии наук СССР, Москва, 1953, стр. 41.

[17]) С. Г. Скиталец, Полное собрание сочинений, Книгоиздательство «Жизнь и знание», Петроград, 1918, т. 3, стр. 270.

материал и теперь уже блещет песчинками поэзии, как непромытая еще золотая россыпь»[18]), — указывает писатель. В доказательство он цитирует «своеобразно грациозные, мелодичные и остроумные»[19]) волжские частушки «Пароход идет «Анюта»...».

Писатель показал и как народ создает эти новые, оригинальные песни, осветил самый процесс создания фольклорных произведений в гуще народной. В повести «Сквозь строй» описывается, как крестьяне поволжского села сочиняют частушки, в которых прославляют своего односельчанина, деревенского столяра, защитника своих интересов, и высмеивают своих врагов — мирового судью-крепостника и кулаков-мироедов. В этой повести нарисован яркий образ деревенского кузнеца Назара — автора песен, народного поэта. Под печальный звон гуслей у Назара «сами собой» слагались песни о том, как страдает «измученный народ»[20]). Но не только грустные, протяжные песни о народном горе складывает Назар, он сочиняет и задорные, озорные частушки, в которых поет о том, «что рабочий человек ни в какой беде не пропадет, он все перенесет, ему все трын-трава.

«Я любому богачу
На бок рыло своpочу!»

— поет он, ухарски потряхивая головой[21]).

Скиталец показывает, что создание частушек и других народных песен — это коллективный процесс, подчеркивает коллективный характер народного творчества, хотя оно не исключает творческой инициативы отдельной личности, индивидуальной творческой одаренности. «Первоисточники народных песен, вероятно, создавались определенными лицами, оставшимися неизвестными, и затем с течением времени варьировались и отделывались коллективно, так в сущности создается всякая народная песня, пока народное творчество остается устным»[22]), — замечает писатель.

В повести «Сквозь строй» Назар складывает свои частушки «на злобу дня» в непосредственном окружении народа, в толпе крестьян, которые «совершенствуют песню, тут же вслух поправляют и «приправляют» ее забористыми словечками»[23]), активно участвуют в процессе создания песни. Особенной любовью слушателей пользовались остро сатирические частушки о «попе, судье и писаре, о старшине и мироедах-кулаках»[24]). В этих частушках народ выражал свою ненависть к угнетателям и бодрую веру в свои силы, в светлое будущее.

С. Г. Скиталец — писатель-демократ, вышедший из народа и отразивший в своем творчестве его стремления и чаяния. Писатель, на протяжении всего творческого пути горячо любивший и внимательно изучавший устную народную поэзию, широко пользуется в своих художественных произведениях фольклорными образами и мотивами; фольклор является неисчерпаемым источником, питающим художественное творчество Скитальца. Фольклор оказал влияние на изобразительные,

---

[18]) С Г. Скиталец, Полное собрание сочинений, книгоиздательство, «Жизнь и знание», Петроград, 1918, т. 3, стр. 270.

[19]) Там же, стр. 270.

[20]) С. Г. Скиталец, Избранные произведения, Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1955, стр. 152.

[21]) Там же, стр. 152.

[22]) Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 484, оп. № 2, ед. хр. 53.

[23]) С. Г. Скиталец, Избранные произведения, Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1955, стр. 153.

[24]) Там же, стр. 153.

композиционные и другие средства создания художественных картин и образов в его произведениях. Эстетические позиции Скитальца на всем протяжении его развития как художника (за исключением нескольких художественно слабых произведений, в которых он отдает дань упадочным настроениям, мистике и натурализму) прочно опирались на фольклор. Устная народная поэзия имела существенное значение в становлении творческого метода писателя. Он из фольклора черпал многое, что позволяло создавать ему лучшие реалистические произведения.

Самым значительным произведением Скитальца является его роман «Кандалы», как бы подытоживающий творческий путь писателя. Это произведение, написанное уже после Октябрьской революции, в Советском Союзе, заняло достойное место в советской литературе. Роман «Кандалы», отличающийся историзмом, народностью и яркой революционной идейностью, неразрывно связан с фольклором. Работая над «Кандалами», писатель особенно много собирает, записывает и изучает устное народное творчество. Для своей крестьянской хроники Скиталец уже в 30-е годы в советской деревне записал большое количество народных пословиц и поговорок[25]), частично вошедших в книгу. Эстетические нормы «Кандалов» чрезвычайно близки фольклору, фольклорные мотивы и образы проникают все произведение.

Очень важно отметить, что Скиталец — писатель, в творчестве которого реализм сочетается с романтикой. Романтические элементы, играющие значительную роль в произведениях Скитальца, в большинстве случаев имеют народно-поэтическое происхождение. Романтизация образов, чувств героев, романтизация пейзажа осуществляется писателем с помощью художественных средств и мотивов фольклора, заимствованных отсюда образов и приемов. Основой для романтического у Скитальца нередко служит народная мечта, воплощенная в фольклоре в форме сказки, легенды, песни.

В рассказе «Река Уса», проникнутом романтикой волжской вольницы, писатель прибегает к интересному композиционному приему, перемежая воспоминание о недавних событиях революции 1905 года в поволжской деревне с народными легендами и песнями о Разине и других бунтовщиках-борцах за свободу народа. Это придает рассказу яркую революционно-романтическую окраску.

Один из лучших рассказов Скитальца «Полевой суд» отличается органическим синтезом реалистических и романтических элементов. В этом реалистическом рассказе о борьбе крестьян села Селитьбы с помещиком за землю мы видим романтическую взволнованность, романтический пафос, опирающийся на народную легенду. Романтическую функцию в рассказе несет пейзаж, в котором широко используются фольклорные мотивы. «Река Уса до сих пор сохраняет свой прежний разбойничий вид: она течет в Жигулевских дебрях, меж скал и ущелий, дикая, безлюдная, то исчезая в лесу, то снова появляясь...»[26] Ее «высокие крутые берега», «заповедные места», «дремучие леса»[27]) овеяны легендами о разбойнике Кудеяре, о «Красном тереме», в котором живет жена воеводы, полюбившая удалого разбойника, о двенадцати братьях, о «Девичьей горе», о Молодецком кургане, на котором Степан Разин вершил свой суд...

Писатель, широко используя фольклор в своем творчестве, относясь

[25]) Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 484, оп. № 1, ед. хр. 49.

[26]) С. Г. Скиталец. Избранные произведения, Гос изд-во художественной литературы, Москва, 1955, стр. 212.

[27]) Там же, стр. 212.

к нему с большим вниманием и любовью, в то же время умеет дифференцированно подходить к устной народной поэзии. В мировоззрении и фольклоре народа прошлых эпох можно наблюдать черты консерватизма и даже реакционности, возникшие под влиянием патриархальщины, темноты и невежества.

В. И. Ленин, высоко ценивший творчество трудовых масс, отмечал, что «народное понятие о боженьке и божецком есть «народная» тупость, забитость, темнота совершенно такая же, как «народное» представление о царе, лешем, о тасканьи жен за волосы»[28]). Скиталец правдиво освещает эти консервативные черты в мировоззрении народа прошлых эпох, отразившиеся и в фольклоре. Так, большое значение в раскрытии идейного содержания рассказа «Полевой суд» имеет легенда о «царской грамоте» «доброго московского царя Алексея Михайловича»[29]), выражающая царистские иллюзии патриархального крестьянства. Эта реакционная вера «в добрые намерения» царя, отразившаяся в старинной легенде, мешает крестьянам активно, сознательно бороться с врагами, облегчает жестокую расправу с ними.

В романе «Кандалы», широко изображающем жизнь крестьянства на протяжении многих лет, приводится народное поверье о Змее Горыныче, в образе которого покойник муж является к тоскующей по нему вдове. (Интересно отметить, что это поверье в том же самом варианте приводит Ф. И. Шаляпин в автобиографической повести «Страницы моей жизни»[30]). Эту легенду он, как и Скиталец, слышал от крестьян Поволжья). Приводя эту легенду в «Кандалах», писатель показывает, что крестьяне по-разному относятся к ней. Молодая девушка Настя, рассказывающая легенду о Змее, искренне верит в нее, другие относятся к ней, как к волшебной сказке, а передовой, революционно настроенный крестьянин Елизар, выучившийся грамоте в сибирской ссылке, разоблачает суеверия, доказывает их вздорность. Писатель подчеркивает, что легенды, основанные на суевериях и предрассудках, постепенно исчезают, народ преодолевает свою задавленность и забитость, стремится к свету.

В своем творчестве Скиталец широко использует фольклорные произведения самых различных жанров. Тут и описание народных праздничных обрядов (проводов масленицы, девичьих хороводов во время весенних и летних праздников), народные песни всех видов, народные сказки и басни, легенды, пословицы, поговорки и прибаутки.

В произведениях Скитальца («Октава», «Квазимодо», «Сквозь строй», «Композитор», автобиографические повести «Воспоминания» и «Этапы») мы видим яркое, проникновенное описание исполнительского мастерства народных певцов, музыкантов, танцоров и сказочников. Писатель исключительно внимательно относится к этому важному разделу фольклористики. Вообще тема фольклора, в том числе и искусства исполнения фольклорных произведений людьми из народа, в творчестве писателя неразрывно связана с излюбленной им темой народных талантов. Скиталец восхищался и гордился талантливостью простых русских людей, людей труда, их одаренностью в различных областях творчества, художественной чуткостью. Много таких народных «самородков», творцов, создателей и исполнителей фольклорных произведений проходит перед нами в рассказах и повестях писателя. Вот перед нами самоучка-композитор, «владеющий огромным и бесконечно ценным ма-

---

[28]) В. И. Ленин, Сочинения, издание 4-е, Госполитиздат, 1951, т. 35, стр. 94.

[29]) С. Г. Скиталец, Избранные произведения, Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1955, стр. 217.

[30]) Ф. И. Шаляпин, Литературное наследство, Письма, т. 1, Гос. изд-во «Искусство», Москва, 1960, стр. 29.

териалом исчезающих народных песен»[31]) (рассказ «Композитор»). Этот человек, погубленный суровой дореволюционной действительностью, «был одним из тех народных композиторов, никому не известных, создающих самые народные песни, до такой степени характер его музыки был сходен с народной музыкой»[32]).

В повести «Сквозь строй» герой ее, деревенский столяр Гаврила Петрович, — замечательный гусляр и «песельник». С горячей любовью к гуслям описывает Скиталец «вдохновенную»[33]) игру Гаврилы Петровича, неизменно вызывавшую одобрение слушателей — простых людей. Писатель отмечает «необычайную выразительность» исполнения народных песен народными певцами. Они не просто поют, а художественно перевоплощаются в героев своих песен, умеют передать и музыкальными средствами, и дикцией, и выражением лица, и жестом «богатырский размах, ширину и силу» этих песен, в которых поэтизируется «заволжская степь, буйная воля и мужик-бурлак»[34]).

Скиталец, любитель и знаток музыки, одно время даже бывший профессиональным певцом, отмечает замечательную музыкальную одаренность русского народа, музыкальную точность и красоту исполнения этих безвестных певцов, не получивших никакого музыкального образования.

Писатель показывает, что в народном творчестве процесс создания новых фольклорных произведений и исполнение их нередко неотделимы друг от друга. Народный поэт, композитор и мастер-исполнитель объединены в одном лице; народная песня, частушка, сказка часто бывает импровизацией. В этом отношении очень интересен уже упоминавшийся нами образ кузнеца Назара в повести «Сквозь строй» — автора, импровизатора и исполнителя сатирических частушек на злобу дня.

Незабываемое впечатление оставляет образ слепого старика-бандуриста в произведении Скитальца «Этапы». Этот певец исполняет украинские народные «думы», исторические песни украинского народа о крестьянских повстанцах-гайдамаках, о запорожцах, о героических борцах против турецкого и панского ига и нежные лирические песни о тоске девушки, брат которой где-то далеко «за темными лесами, за высокими горами»[35]), некому за нее заступиться, защитить от чужих людей... Сила, поэзия украинской народной песни, исполнительское мастерство народного певца так велики, что слушатели как бы видят перед собой яркие картины народной жизни, исторического прошлого. Слушатели, профессиональные артисты украинского театра, учатся у слепого бандуриста умению передать народную песню, его искусство помогает им в их творческой работе. Горячей любовью к фольклору родственного украинского народа, к его богатой песенной поэзии проникнуты эти строчки Скитальца.

Особенно широко использует Скиталец в своих произведениях народные песни. Тут и трудовые песни: бурлацкая «Дубинушка», знаменитая песня «рабочей артели», зазвучавшая уже в «Октаве», первом рассказе, с которым писатель вошел в «большую», журнальную литературу; и обрядовые песни земледельческого календаря, и игровая хоровод-

---

[31]) С. Г. Скиталец, Избранные произведения, Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1955, стр. 65.
[32]) Там же, стр. 65.
[33]) Там же, стр. 122.
[34]) Там же, стр. 57.
[35]) Там же, стр. 419.

ная песня «Во городе—царевна, а за городом—царевич...»[36]), и веселая свадебная песня «Уж ты, хмелюшка, весела голова...»[37]), и разбойничьи песни, например, «Ты взойди-ка, взойди, солнце красное...»[38]), и старинные крестьянские песни о крепостной и солдатской неволе, и песни о сибирской каторге и побеге из тюрьмы (рассказ «За тюремной стеной»), и грустные лирические песни о несчастной любви, связанные с поэтическим образом красавицы-крестьянки Груни в «Кандалах», и разудалые плясовые песни, и частушки.

Интересно остановиться на широко известной плясовой песне «Камаринская». Описанием исполнения этой песни крестьянами в деревенском кабаке начинается повесть Скитальца «Сквозь строй». В ней издавна воспевается веселый, хмельной и задорный «камаринский мужик», рассказывается о его столкновении с «благородием». В песне рисуется сатирический образ этого «благородия», который рычит, как зверь, на мужика и грубо ругает его[39]). В контексте повести оттеняется не только безудержное веселье и удаль этой песни, но и ее определенная социальная окрашенность.

Скиталец говорит о глубоком содержании народной песенной поэзии, в которой отразилась вся жизнь народа, его горькая доля и мечты о свободе и счастье, отмечает огромную популярность русской песни среди народов мира: «Русская песня прославлена на весь мир: даже чуждые всему русскому европейцы и американцы слушают ее с удивлением, восхищением, с невольным сочувствием и глубоким интересом... Русская народная песня есть создание высоко одаренного народа. Она всегда шедевр музыкальности, всегда драгоценный алмаз»[40]).

Видное место в творчестве писателя занимает и народная сказка. С искренней теплотой он вспоминает народные волшебные сказки и сказки о животных, на которых воспитывалась крестьянская детвора. Он подчеркивает огромное воспитательное значение народных сказок, их гуманистический, благородный смысл, силу их этического и эстетического воздействия. Но особый интерес писателя вызывает современная бытовая сказка, короткая басня, в которой часто ставятся острые социальные вопросы. Очень интересна коротенькая басня о «Кривде и Правде», которую рассказывает своему сыну Гаврила Петрович, герой повести «Сквозь строй». Он возмущается «закормленностью» и забитостью «Правды», тем, что «Кривда» всюду одолевает ее[41]).

Очень важно подчеркнуть, что писатель цитирует фольклорные произведения, использует фольклорные мотивы и образы не как самоцель, не для внешнего украшательства, а для того, чтобы глубже раскрыть характеры героев, идейный смысл произведения. Фольклорные образы играют свою роль в композиции, в развитии сюжета. Например, басня о «Кривде и Правде», рассказанная Гаврилой Петровичем, очень ярко оттеняет его характер правдоискателя, страстно ненавидящего социальный гнет. Эта басня приводится после описания жестокой эксплуатации рабочих на фабрике, где работает Гаврила Петрович, и как бы усиливает впечатление от этой безотрадной картины, подводит итог.

---

[36]) С. Г. Скиталец, «Кандалы», Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1956, стр. 61.

[37]) Там же, стр. 43.

[38]) Он же, Избранные произведения, Гос. изд-во художественно литературы, Москва, 1955, стр. 20.

[39]) Там же, стр. 103.

[40]) Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 484, оп. № 2, ед. хр. 53.

[41]) С. Г. Скиталец, Избранные произведения, Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1955, стр. 140.

В обрисовке характера своего положительного героя из трудящихся масс Скиталец близок фольклору. В этом более всего проявляется органическая связь творчества Скитальца с устной народной поэзией. Так, в характере Гаврилы Петровича в повести «Сквозь строй» нас привлекают богатырская сила и смелость, жизнерадостность и оптимизм, не сломленный жестокими жизненными испытаниями, — черты, сближающие его с героями фольклора. Недаром сын Гаврилы Петровича, от лица которого ведется рассказ, вспоминая борьбу своего отца с угнетателями народа — барами, чиновниками и богатеями, сравнивает его со сказочным богатырем, победившим «семиглавого змея»[42]).

В произведениях Скитальца мы находим красочные описания народных праздников, во время которых исполняются фольклорные произведения различных жанров, как, например, во время масленичного гулянья, изображенного в «Кандалах». «Раёшники» декламируют поэму о «честной, широкой масленице»[43]), дополняя ее бесконечными импровизациями, крестьяне состязаются в остротах, шутках, прибаутках, поют песни и устраивают игры вокруг чучела «масленицы».

В творчестве Скитальца часто встречаются и «малые» фольклорные жанры: пословицы, поговорки, прибаутки. В народных пословицах и поговорках заключен многовековой опыт трудящейся массы, глубокий ум народа, его думы и чаяния, наконец, его живая душа. Характеризуя этот жанр народного творчества, А. М. Горький писал, что «пословицы и поговорки выражают мышление народной массы в полноте особенно поучительной»..., что они «образцово формируют весь жизненный, социально-исторический опыт трудового народа, и писателю совершенно необходимо знакомиться с материалом, который научит его сжимать слова, как пальцы в кулак»[44]).

Пословицы, поговорки, прибаутки в произведениях Скитальца, как и народные песни, сказки, легенды, помогают ярче характеризовать действующих лиц, делают их речь сочной и индивидуально-своеобразной. Особенно богата афоризмами речь Гаврилы Петровича и Назара в повести «Сквозь строй», Елизара и Ондревны в романе «Кандалы» — умных, талантливых и передовых людей из крестьянства. Диалог Гаврилы Петровича и кузнеца Назара в повести «Сквозь строй» весь пересыпан пословицами, поговорками, рифмованными прибаутками, в которых высмеиваются неумехи, горе-мастера, обличаются сельские начальники и богатеи.

«— Гаврилу Петровичу исполать, много денег наживать, сто лет жить да двести на карачках ползать.

— И тебе того же, кузнец-молодец на свой образец: думал сделать лемех, а он вышел плох, сжег да окоротил и на топор поворотил...

— И на топор-то не хватило, повернул на шило: шило-то не вышло, а вышло ш-шиж!...

— И то хорошо.

— Верно говоришь ты примерно, что тебе покучишься, то и научишься.

— У нас ума нет, совести больше!

— Именно! Живем в себе, а не в городу, все носим на вороту, что не надо и то повесим! Эх! — тараторил рифмач-кузнец. — Чудно дедушкино гумно, семь лет хлеба не сеял, а все свиньи ходят! Уж давно на-

[42]) С. Г. Скиталец, Избранные произведения, Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1955, стр. 159.

[43]) С. Г. Скиталец, «Кандалы», Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1956, стр. 85.

[44]) М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1953, т. 24, стр. 492—493.

ши все капиталы в печи, а все к нам в гости ходят богачи; этта старшина с писарем у нас побывали, напились, да нас же с батькой обругали...

— Где гостят — там и пакостят! — замечает Гаврила Петрович»[45]).

Писатель сумел передать образность и динамизм народной разговорной речи. Так, например, свою любимую поговорку: «У них (господ) чай да кофей, а у нас (мужиков) чад да копоть» — Гаврила Петрович развертывает в целую картину, живую сценку, наглядно раскрывающую смысл существующего социального строя. «Жизнь прожить, Копка, не мутовку облизать: всего натерпишься! Она, брат, совсем не в нашу пользу устроена. Она — как мала куча: которые наверху — барахтаются да нижних ногами топчут! А из-под низу как вылезешь, коли на нас, нижних, доски положены, верхние на досках сидят и обедают, а у нас кости трещат!...»[46]). Цитированная выше поговорка сжато формулирует то, что рисуется в этой сценке.

Пословицы и поговорки, приводимые Скитальцем, раскрывают прогрессивные, глубоко положительные черты в мировоззрении народа. Народ с уважением относится к труду, мастерству. «Ремесло не коромысло, за плечами не виснет»[47], — говорит мудрость народа. Так же уважает народ и учение, образование, которые так долго были недоступны массам. «Счастье без ума — дырявая сума!»[48]), «Красна птица перьем, а человек ученьем»[49]), — говорят крестьяне, герои романа «Кандалы».

Многие пословицы и поговорки обличают несправедливый классовый характер дореволюционного суда, взяточничество, власть денег. «Коза с волком тягалась — одна шкура осталась!», «С сильным не борись, с богатым не судись»[50]), «Золотым молотком и тюремные двери отворить можно», «Тугая-то мошна не говорит, а чудеса творит: крякни да денежкой брякни — из воды сух выйдешь», «Не бойся богатого грозы, а бойся бедного слезы»[51]) — эти и подобные пословицы выражают ненависть народа к социальному злу, нарастание революционного протеста трудящихся масс.

Вопрос об отношении Скитальца к устной народной поэзии, о роли фольклора в его творчестве заслуживает глубокого и всестороннего изучения, на которое не претендует данная статья. Скиталец, в начале XX века активно участвовавший в горьковском «Знании», затем сумевший, несмотря на все колебания и ошибки, войти в советскую литературу, стать советским писателем, относился к фольклору как писатель-демократ. Фольклор помог Скитальцу выработать свой стиль, в котором своеобразно сочетаются реалистические и романтические элементы, стиль писателя, близкого народу и правдиво изобразившего жизнь демократической массы. Вопрос о Скитальце и фольклоре является частью большого общего вопроса о роли фольклора в художественном методе литературы и стиле писателя, о значении фольклора в русской и советской литературе.

---

[45]) С. Г. Скиталец, Избранные произведения, Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1955, стр. 151—152.

[46]) Там же, стр. 110.

[47]) С. Г. Скиталец, «Воспоминания», Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1923, Петроград, стр. 32.

[48]) С. Г. Скиталец, «Кандалы», Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1956, стр. 219.

[49]) Там же, стр. 50.

[50]) С. Г. Скиталец, Избранные произведения, Гос. изд-во художественной литературы, Москва, 1955, стр. 136.

[51]) С. Г. Скиталец, «Дом Черновых», Ульяновское книжное изд-во, 1960, стр. 434—435.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

С. И. НАПОЛЬСКИЙ

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА С. П. ПОДЪЯЧЕВА

(Автобиографическая повесть «Моя жизнь», 1934 г.)

На протяжении почти полувековой литературной деятельности, с 1888 по 1934 год, Семен Павлович Подъячев написал свыше ста семидесяти произведений (повестей, рассказов, очерков, пьес, публицистических статей), составляющих в общей сложности более двенадцати томов.

Литературное наследство этого даровитого писателя получило всеобщее признание и высокую оценку нашего народа. «Его книги давно уже стали любимыми книгами широких слоев рабочих и крестьян», — писала о Подъячеве «Правда» 20 февраля 1934 года. В настоящее время творчество Подъячева привлекает внимание не только наших советских читателей, но лучшие его книги переводятся на иностранные языки (венгерский, румынский и др.), имея большое распространение в странах народной демократии, как правдивые и ценные по своему общественному и художественному значению.

Одной из таких книг является автобиографическая повесть Подъячева «Моя жизнь», над завершением которой писатель работал в последний период своей жизни. На создание этого произведения Подъячева направил А. М. Горький, обративший внимание на социальную значимость предыдущих автобиографических произведений писателя.

Некоторые критики считали эти произведения сугубо субъективными по содержанию и узко местными по значению, как, например, критик И. Астахов. Последний утверждает, что в автобиографических произведениях Подъячева «не показан переход от метода личных воспоминаний к методу социальных мемуаров»[1]). По мнению И. Астахова, автобиографические произведения Подъячева не имеют никакой общественно-политической и воспитательной ценности. Однако А. М. Горький придавал серьезное значение произведениям именно этого характера и в письмах к Подъячеву неоднократно и настойчиво убеждал его написать воспоминания о своей жизни.

Отмечая большую роль книг Подъячева в воспитании советской молодежи, в письме от 9/I 1926 года Горький советует: «Очень полезно было бы деревенской молодежи, если бы Вы написали Вашу авто-

[1]) И. Астахов, Семен Павлович Подъячев, «Моя жизнь», журнал «Литература и искусство», 1931, № 1, стр. 143.

биографию. Вы должны понять, как это воодушевило бы комсомольцев, порой, как я знаю, унывающих — перед вéликой трудностью преодолевать деревенскую старинку. Напишите-ка, Семен Павлович»[2]). В письме от 14/I 1929 года мы читаем: «Как живете? Пишете ли воспоминания?» — спрашивает Горький и убеждает — «Это нужно писать. Нужно, чтобы молодое советское крестьянство знало, как жил и работал его, родной ему, писатель. Жизнь Ваша глубоко поучительна. Вы сами едва ли в состоянии понять это. Уж очень Вы скромный человек и вообще мало цените себя. Но — необходимо, чтобы другие оценили Вашу долголетнюю работу...»[3]).

Из переписки Подъячева с Горьким видно, что мысль написать повесть о своей жизни у Подъячева была еще задолго до революции 1917 года. В критической литературе и эпистолярном наследстве этих писателей нет точных сведений, но, по-видимому, мысль написать автобиографическую вещь подал Подъячеву Горький еще в 1915 году. В письме от 8/II 1915 года Горький спрашивает Подъячева: «Что «Детство»? Пишете ли?» — и заканчивает письмо советом: «Пишите «Детство» и будьте бодры!»[4]).

Из ответного письма Подъячева Горькому от 4/V 1915 года явствует, что Семен Павлович писал эту повесть: «С «Детством» своим плетусь как черепаха»[5]), — сообщает он Алексею Максимовичу.

Следовательно, над автобиографической повестью, получившей впоследствии название «Моя жизнь», Подъячев начал работать давно, но писал ее медленно, с большими перерывами, и закончил только в 1933 году, выполнив настойчивый совет своего друга и учителя.

Повесть состоит из 3-х частей. Первая часть опубликована отдельной книгой в 1930 году. Полностью «Моя жизнь» вышла в свет в 1934 году уже после смерти автора.

Повесть «Моя жизнь» — итог полувековой творческой деятельности С. П. Подъячева — представляет собою своеобразное художественное произведение. «В отличие от многих произведений автобиографического жанра, — пишет А. К. Котов, — «Моя жизнь» охватывает не только детство или дописательский период жизни автора, — Подъячев рассказал в своей повести по существу о всей своей жизни и о том ее периоде, когда уже он был известным писателем. Поэтому «Моя жизнь» — это не только эпопея страданий, мытарств и ужасов, сквозь которые прошел Подъячев, но, несмотря на некоторую сжатость изложения, в последней части повести — превосходный рассказ о том, как складывался и рос талант писателя вопреки всем темным силам прошлой жизни»[6]).

Главное достоинство «Моей жизни» — истинная правдивость, социальная насыщенность и яркая сила изображения долгой и тяжелой жизни писателя, являющейся прекрасным образцом упорного труда, железной воли, стойкости и терпения.

Наша классическая литература создала художественные автобиографии («Былое и думы», «Семейная хроника» Аксакова, Трилогия Л. Толстого, «Пошехонская старина» Щедрина и др.), отразившие целые полосы русской жизни. Но все они рассказывают о формировании молодого человека из привилегированной дворянской среды, деятельность которого не была органически слита с народом. Короленко в «Ис-

---

[2]) М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 455.
[3]) Там же, т. 30, стр. 119.
[4]) Там же, т. 29, стр. 332.
[5]) Т. Ухмылова, Письма С. П. Подъячева к А. М. Горькому, «Литературный современник», 1934, № 4, стр. 167.
[6]) А. К. Котов, Вступительная статья к сб. С. П. Подъячева «Повести и рассказы», М., Гос. изд-во художественной литературы, 1961, стр. 17.

тории моего современника» рассказал о сближении героя этой среды с трудящимися и их борьбой за свое освобождение.

А. М. Горький впервые «создал исключительную по художественной силе автобиографию человека из народных низов, историю его страдного пути, ведущего через мытарства жизни на вершины культуры, творчества и борьбы за свободу, в первом ряду народного авангарда»[7]). В трилогии («Детство», «В людях», «Мои университеты») Горький воспроизвел первые этапы своего жизненного пути, в котором есть много общего с Подъячевым в смысле мытарств и знания жизни «низов» народа при капитализме. Разумеется, автобиографическая трилогия Горького стоит гораздо выше подъячевской повести «Моя жизнь», но трилогию Горького и «Мою жизнь» Подъячева роднит не только изображение зла, уродств и несчастий жизни, но и тот одновременно критикующий и утверждающий реализм, о котором Горький говорит такими словами: «Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодовит и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе — человечье, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой»[8]).

Мальчик и юноша Подъячев, как и Алеша Пешков, — не только свидетель сцены жизни, но и герой. Его духовный рост происходит в постоянном взаимодействии с окружающей средой и в борьбе с ней, подчас в мучительных и напряженных конфликтах с родителями, соседями родного села, местным помещиком, хозяевами-кулаками, на которых ему приходится работать, с административной властью и т. д.

Трилогию Горького резко отличает от повести «Моя жизнь» глубокая философская насыщенность, чего Подъячев, к сожалению, сделать не мог ввиду крайне слабой теоретической подготовки. Не поднимаясь до разрешения глубоких и больших вопросов философско-этического, эстетического и социального порядка, он пишет просто о жизни так, как она проходила, давая типические явления через частные факты и события.

Одну из первых автобиографий человека из народных низов дал Ф. М. Решетников в повести «Между людьми» (1869). Принадлежа к флангу зачинателей русской революционно-демократической литературы, Решетников не смог, однако, подняться до понимания исторических процессов развития русской общественной жизни и удидеть то, что раскрылось значительно позднее. «Скудность образования, — пишет И. Векслер, — снижала уровень теоретической мысли, часто сковывала мысль и обескрыливала природную одаренность. Только глубоким интуитивным проникновением в «тайны» жизни и психики «простого бедного человека» и пафосом защиты его прав и интересов преодолевалось это препятствие, и тогда Решетников создавал такие шедевры, как «Подлиповцы», «Никола Знаменский»[9]) и др., им подобные произведения.

Сопоставляя «Мою жизнь» Подъячева с повестью «Между людьми», мы видим различие их в том, что у героя Решетникова, мелкого канцелярского служащего, нет внутреннего роста, и неудачливый путь в жизни приводит его к гибели. «Умирай, Кузьмин, умирай, тварь земная, ничтожное творение природы, и теперь перед смертью сознайся, что ты только лягушка, хотящая быть волом. Ну, к чему ты стремился? Чего

---

[7]) Б. Михайловский, Е. Тагер, Творчество М. Горького, М., Учпедгиз, 1951, стр. 145.

[8]) М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 13, 1951, стр. 185.

[9]) И. Векслер, Ф. М. Решетников, Критико-биограф. очерк, Полное собр. соч., т. 6, Свердловск, Облгиз, 1948, стр. 58.

ты желал? Чего достиг? Ничего, кроме, что ты скоро умрешь. Кому ты принес пользу?.. Прощайте, люди: все там будем!..»[10]). Этими словами, полными отчаяния, пессимизма и бесполезности борьбы, заканчивается жизнь героя повести Решетникова. Писатель не знает и не может указать ему никакого другого выхода, кроме смерти. Печальный финал повести говорит о бесплодности всех усилий и стремлений, которые у героя ограничены лишь заботой о своей судьбе. Внутренний мир его беден, лишен высоких духовных, культурных запросов, социально-этических исканий. «В повести Решетникова нет философской проблематики. В ней воспроизведены жизненные злоключения в их случайности, в ней нет композиционной организованности»[11]).

Последнего нет и у Подъячева; его повесть представляет также серию картин быта, разрозненных воспоминаний, неупорядоченных композиционно. Но, рисуя путь героя, Подъячев показал, как он преодолевает пессимизм, вызванный тяжелыми жизненными лишениями, стремление найти утешение в боге, смирении, даже попытке к самоубийству. Герой «Моей жизни» не теряет веры в лучшее будущее, закрытое от него недобрым старым временем. Оптимизм и несокрушимая вера в конечном счете приводят его к социалистической революции.

В этом отношении ближе стоит к «Моей жизни» Подъячева автобиографическая «Повесть» о днях моей жизни» (1912) И. Вольнова, хотя жизненный и литературный путь Вольнова был иной, чем у Подъячева.

В «Повести» показана мрачная история физического и духовного порабощения крестьян со стороны господ-помещиков, кулаков-мироедов, церкви и полицейщины.

Правдиво изображая темноту и дикость дореволюционной русской деревни, Вольнов, как и Подъячев, видит социальную несправедливость, но не дает широких типологических обобщений, так как не знает верного пути к оздоровлению и возрождению деревни. «Я сам, Мотя, ищу дорогу... Плохой я поводырь...»[12]), — отвечает он своей сестре на просьбу указать верную дорогу в жизни.

На «Повести о днях моей жизни» лежит печать «внеклассового» гуманизма и всепрощающей любви к своим врагам. Один из ее положительных геров Вася Пазухин, сын бедного крестьянина, окончивший городское училище, безропотно прощает кулаку Шаврову и уряднику побои, издевательства и увечия, нанесенные ими Васе и его отцу за то, что они не хотели принимать участия в общественном пьяном разгуле, устроенном мироедом Шавровым с целью показать себя «благодетелем» деревни. «Нам не мстить им надо, — говорит пострадавший и больной Вася, — а помочь, всю душу положить на то, чтобы они свет увидели, а мстить слепым, несчастным людям — глупо, подло...»[13]).

События 1905 года, вооруженное восстание крестьян и разгром помещичьих имений на глазах Вольнова, затем жертвы и жестокая расправа с восставшими разрушили утопические иллюзии писателя. Воспроизводя революционные события в деревне в повести «Юность», яв-

---

[10]) Ф. М. Решетников, Между людьми, Изд. Ф. Павленкова, СПб, 1890, стр. 490.

[11]) См. об этом в кн. К. Михайловского и Е. Тагера «Творчество М. Горького», М., Учпедгиз, 1951, стр. 146. Лучшие произведения Ф. М. Решетникова, созданные позднее, отличаются большим идейно-художественным совершенством, повесть «Подлиповцы», где показана борьба за существование бедняков-крестьян, их стремление выбиться из материальной нужды, хотя в условиях того времени эта попытка успеха не имела.

[12]) Ив. Вольнов, Юность, изд. «Земля и фабрика», М.-Л., 1929, стр. 71.

[13]) Ив. Вольнов, Повесть о днях моей жизни, ГИЗ, 1927, стр. 188.

ляющейся продолжением «Повести о днях моей жизни», Вольнов говорит, что над трупами убитых крестьян он дал клятву быть всегда с народом. Но с народом слился он не скоро. «В отличие от Подъячева, — говорит А. И. Кривошеева-Лаврентьева, — эсеровская позиция Вольнова приводила его к серьезным идейным срывам, к политическому пессимизму. Таковы у Вольнова беспросветные картины событий эпохи реакции. Отсутствие веры в рабочий класс приводило Вольнова к неверию в будущее революции.

Подъячев вступает в 1918 году в ряды РКП(б) и отдается целиком партийной и советской работе, а Вольнов в первые годы советской власти политически дезориентирован и не сразу понимает сущность совершившейся Великой Октябрьской социалистической революции, оставаясь некоторое время на прежних эсеровских позициях».

В последнем своем произведении «Встреча» (1927), честно и открыто признавая свои эсеровские ошибки и заблуждения, Вольнов заявляет, что его дальнейший путь — «не с царской сволочью, а с мужиками и рабочими». Эти слова Вольнова не были пустой фразой. Он горячо приветствует советскую деревню, вставшую на путь коллективизации, и принимает активное участие по организации крестьян для новой, светлой и радостной жизни.

«Повесть о днях моей жизни» Вольнова и «Моя жизнь» Подъячева — бесфабульные мемуарные произведения, проникнутые, однако, единством основного замысла и настроения. Но между ними есть и разница. Биографии этих писателей свидетельствуют о том, что «Повесть» Вольнова, наряду с обилием автобиографического материала, имеет много вымышленных и творчески измененных эпизодов с переплетением автобиографических и беллетристических элементов, чего почти нет в «Моей жизни» Подъячева, о чем он говорит сам: «На старости лет» оглянулся на свою прошлую жизнь и, «не мудрствуя лукаво», записал ее так, как она прошла... за долгие-долгие годы»[15]).

По силе разоблачения и резкой критике врагов трудового народа «Повесть» Вольнова далеко уступает «Моей жизни» Подъячева. Фигура кулака Сазонта Максимыча Шаврова — одна из самых неудачных: ее Вольнов пытается слепить «из черного и белого теста», как говорит Л. Клейнборт. У Подъячева же кулак — злейший враг трудового народа, немилосердно высасывающий его кровь и пот.

Близко также стоит «Моя жизнь» и к автобиографической повести А. Чапыгина «Жизнь моя» (1930). В ней показан очень сходный с подъячевским жизненный путь автора от крестьянского мальчишки-пастушонка до писателя. Чапыгин также показал мытарства бедного человека, его унижение, духовную темноту и пути преодоления их. «Я одно время, — сообщает о себе Чапыгин, — ходил по всяким притонам, бывал даже в «Вяземской лавре» на Сенной, спал в банном флигеле не раз. Записывал из жизни босяков слова и сцены, изучал воровской жаргон. Очерк «Зрячие» написан как раз после того, когда я ночевал однажды перед Рождеством на огородах за Нарвской заставой в копне соломы. В копне были нарыты норы, в такой норе мы с приятелем, полубосяком, спали, вернее дремали и дрожали от холода. Утром до свету пришли в чайную пить чай. Туда же приходили люди, обработанные дочиста на подобных ночлегах»[16]).

---

[14]) История русской литературы, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 464.

[15]) С. Подъячев, Моя жизнь, «Советская литература», М., 1934, стр. 9. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

[16]) А. Чапыгин, Жизнь моя, Л., «Прибой», 1930, стр. 414.

Все это, как известно, не однажды испытал и Подъячев. В литературно-творческом пути этих писателей также много сходного: оба начинали неудачно со стихов, и обоим помогали выбиваться на литературную дорогу Короленко и Михайловский; только судьба Подъячева оказалась более счастливой: он сразу печатался в журналах «Россия» и «Русское богатство», Чапыгин же начинал с захудалой газетки «Биржевые ведомости», в которой он в 1904 году напечатал свой первый очерк «Зрячие».

Одним из художественных преимуществ повести Чапыгина, по сравнению с «Моей жизнью» Подъячева, является композиционная стройность, последовательность, соразмерность тематических частей и глав.

По языку и стилю повесть Чапыгина стоит ничуть не ниже повести Подъячева, но значительно уступает ей по силе критического отношения автора к социальной несправедливости. Подъячев подвергает насилие и произвол господствующих классов царской России гораздо более резкой критике и обличению, чем Чапыгин.

В повести «Моя жизнь», подводя итог многолетнему творчеству, Подъячев приблизился к горьковскому пониманию жизни человека из народа, но не поднялся до социалистического реализма, требующего от художника изображения жизни в ее революционном развитии. Подъячев остался в рамках критического реализма, так как не смог раскрыть революционное развитие жизни, показать ее существенные стороны и жизненные конфликты. Из всего богатства своих воспоминаний Подъячев далеко не всегда отбирает наиболее значительные факты и события, непосредственным участником которых он был.

В этом отношении интересно сравнить «Мою жизнь» Подъячева с автобиографическим произведением Ф. В. Гладкова — «Повестью о детстве», в которой автор не только показал прошлое, но и раскрыл закономерности его развития.

В судьбе героев Подъячева и Гладкова много общего, но методы освещения их различны. Оба писателя показывают судьбу автобиографического героя в нерасторжимой связи с народом и историческими событиями в жизни страны. Но Гладков — писатель социалистического реализма, и связь его автобиографического героя с народом показана многообразнее и шире. «Это выражается не только в том, что в центре автобиографического произведения — показ жизни трудового народа, а прежде всего в том, что жизнь раскрывается с точки зрения трудящихся»[17]). Все образы и события, группирующиеся вокруг автора-повествователя, показывают, что трудящиеся «...составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»[18]).

Перед главным героем «Повести о детстве», крестьянским мальчиком Федей, как перед Алешей Пешковым и мальчиком Подъячевым, раскрываются острые социальные противоречия окружающей жизни. Образ деда Феди, Фомы, «всего прошитого барским кнутьем и кулаками» за строптивость, похож на деда Подъячева, Игнатия, насмерть засеченного барином за то, что он не доглядел покражу бревен из барского леса.

Подъячев и Гладков показывают (первый — в образе своего отца Павла, второй — в образе деда Фомы), как уродовало душу человека крепостное право, превращая его в покорного, смиренного раба.

«Повесть о детстве» — это повесть о русской деревне. В ней автор рассказывает, как эксплуатировали народ до революции помещики, ку-

[17]) И. П. Уханов, Творческий путь Ф. Гладкова, М., Учпедгиз, 1953, стр. 128.
[18]) В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 31.

лаки и прочие угнетатели. Но наряду с изображением страшных картин произвола Гладков показывает, как зрела в народе ненависть к эксплуататорам, как копилась она у людей и к барину, и к кулаку-богатею; Подъячев, наоборот, возмущается рабской покорностью крестьян, холопской преданостью их господам и безропотностью. «Народ в том районе, где я родился и провел большую часть своей жизни, — пишет Подъячев, — теперь вот только, после революции, стал похож «на людей», а прежде, и не так давно, представлял собой запуганное стадо, закабаленное «господами, опутавшими его твердыми путами, державшими его в невежестве, в повиновении, в трепете, открывавшими ему свободный доступ только в церковь, в питейный дом да на военную службу, где эти люди превращались в каких-то бессовестных, не умеющих думать чучел» (235).

В другом месте повести «Моя жизнь», описывая дряхлую старуху-помещицу соседнего с Обольяновым имения, Подъячев с негодованием говорит, что сидела эта развалина в своем дворце, как «какая-нибудь царевна-королевна», и черт ее знает по какому праву... только «повелевала», и все ее, старую, ненужную казалось бы никому, слушались-повиновались» (233).

Подмосковная деревня, описываемая в повести «Моя жизнь», — полуфабричная деревня, крестьяне которой не были привязаны к земле так крепко, как крестьяне чисто сельскохозяйственной деревни Гладкова. Одна часть подмосковной деревни стремилась уйти на фабрику, держалась за нее и, боясь потерять место, терпела всяческие обиды и притеснения со стороны хозяев и управляющих; другие старались устроиться в разряд многочисленной дворни богатых барских имений и превращались в раболепных холуев. «Дом-дворец, — говорит Подъячев об одном помещичьем имении. — Огромная сытая дворня. Лакеи, горничные, повара, кучера, прачки, садовники, управляющий, лесники, рабочие, истопники, сторожа и т. д. и т. д. Вся эта свора «кормилась» около «самой»... (233), то есть богатой помещицы.

Для крестьян Гладкова вопрос о земле был вопросом жизни и смерти. Общность интересов объединяла и сплачивала их для борьбы со своими угнетателями; различие же интересов крестьян Подъячева, наоборот, разобщало их и делало более пассивными.

Гладков показывает в «Повести о детстве» не только стихийное проявление ненависти крестьян к своим угнетателям, но и более осознанные формы классовой борьбы. Крестьяне его деревни понимают, что только топором они могут добиться справедливости. Они самовольно пашут барскую землю, проданную помещиком кулаку. Борьба крестьян за землю сплачивает и преображает их. В сценах этой борьбы Гладков особенно остро отражает жизненные конфликты того времени — классовую борьбу между трудовым народом и его угнетателями. В классовой борьбе принимают участие даже дети, духовный рост их особенно ярко раскрыт в образе Феди.

Рисуя борьбу крестьян за волю и счастье, Гладков подчеркивает типичность таких явлений для всей России. Изображая крестьян, выступающих с кольями и топорами против господ и полиции, Гладков показывает, что русский народ никогда не был носителем христианского смирения, рабского повиновения.

Подъячев же показал в повести дореволюционного крестьянина трусливым, покорным или, наоборот, жестоким и тупым зверем. «Фонька спаивал на досуге, от нечего делать по праздничным дням Сисю и Домку дурманной водкой, — пишет Подъячев, — стравливал их, как собак, драться и ржал, глядя на них» (198). «...Вдруг из избы раздался

отчаянный Домкин вопль: «Караул! Батюшки! Родимые! Ка-а-раул! Уби-ил!» И сейчас же вслед за этим воплем выскочила растрепанная от страха Домка, а за ней с топором в руках Сися» (200). Такие сцены у Подъячева нередки.

Подъячев не сумел дать всестороннего изображения крестьян, не показал их активного (пусть стихийного) выступления против своих угнетателей.

Подъячев показывает в повести ожесточенную классовую борьбу в деревне уже после Октябрьской революции. Он описывает вооруженное восстание кулаков и контрреволюционеров в августе 1918 года в богатом селе Рогачеве Московской области, вызванное контрибуцией, которую кулаки отказались внести полностью в уездный исполнительный комитет.

Факты кулацких вооруженных мятежей против Советов отмечены историей. В первой половине 1918 года, то есть с началом гражданской войны белые генералы (Корнилов, Алексеев, Деникин) при поддержке англо-французов подняли мятеж казачьих верхов на Дону. Кулацкие мятежи начались на Волге и в Сибири. На Воткинском и Ижевском заводах подняли мятеж эсеровски настроенные рабочие. Кулацкие бунты вспыхивали и в некоторых богатых волостных селах центральных губерний.

Подъячев правдиво показал звериную злобу кулаков к Советской власти и Коммунистической партии, дикую жестокость их расправы с депутатами и красногвардейцами, показал, как кулаки мутили и сбивали с толку отдельные группы темных крестьян, взбудораженных и недовольных не понятными для них политическими событиями, подстрекая их на сопротивление и самосуд с представителями Советской власти.

В повести «Моя жизнь», как и в других произведениях 20-х годов, Подъячев неоднократно подчеркивает, как трудно было работать в деревне вплоть до момента ликвидации кулачества. «С болью сердечной» писал он о своем темном народе, не теряя веры увидеть его другим, просвещенным, культурным, дружным и организованным.

Подъячев заканчивает свою автобиографическую повесть глубоко волнующими строками: «...На закате своей жизни глубоко убежден в том, что страна наша, наш рабоче-крестьянский союз в конце концов всколыхнет весь трудовой мир и приведет его под свои красные знамена!

Счастлив, что мне пришлось жить в первые незабвенные годы революции, и счастлив тем, что в нашем трудовом улье есть маленькая частица и моего меда» (367).

Повесть «Моя жизнь», как и большинство других произведений Подъячева, преисполнена ненавистью автора к врагам и мучителям народа. Этой повестью он завершает свой большой литературный путь.

Эта интересная, глубоко поучительная книга не требует широкого анализа и комментариев: многие вещи и отрывки из них, упоминаемые в книге, печатались раньше отдельными рассказами и очерками, и они достаточно полно рассматриваются в предыдущих критических статьях и исследованиях.

Следует отметить, что повесть «Моя жизнь» написана автором неровно, торопливо, незавершенно в художественном отношении и несоразмерно в композиционном плане. Первая часть отличается от двух последующих, скомканных, написанных наспех.

Даже хронологически эти две последние части повести сбивчивы: автор то и дело не только забегает вперед, но и обращается к пройденным в книге этапам, вставляет в повествование целые куски из своих прежних беллетристических произведений и т. д.

И если, тем не менее, книга читается с неослабевающим интересом, так это только потому, что, во-первых, ее значительные недостатки искупаются захватывающей силой изобразительного мастерства, а во-вторых, трудно оторваться от этой книги как от беспощадного человеческого документа, от картины трагической жизни автора.

Если говорить о той части, где изображается трагическая судьба автора, то надо сказать, что сам он и не подозревает ее трагичности. Правда, в конце книги он вскользь замечает: «Коряво и трудно поднималось, росло на грубой почве мое писательское дерево... Немало прошло лет, пока, наконец, скупо гревшее его солнце стало больше и ярче греть теперь уже, увы, остывающие соки» (283). Как ни грустно звучит это замечание, дело обстояло гораздо хуже, чем это представлял себе Подъячев. И пусть в «Моей жизни» Подъячев сказал о себе далеко не все — книга от этого ничуть не теряет своего значения и воспитательной ценности.

Заканчивая рассмотрение книги «Моя жизнь», следует отметить степень художественного мастерства, на которую поднялся писатель под конец своей жизни. Повесть свидетельствует о больших достижениях Подъячева в области литературного языка, в авторской речи, целиком свободной от диалектизмов и местных слов, о его простоте, крепости и силе.

Нетерпимо относясь ко всякой неясности языка пропагандистов и писателей, Подъячев с негодованием замечает в рассказе «Наука и жизнь»: «...Появился одетый во все черное господин... и заговорил... речь он завел длинную и начал наматывать ее, как нитки на клубок, пересыпая разными понятными ему и для него обычными терминами, а для нашего брата, «серого» человека, мало понятными... Было довольно скучновато, и время под разговор господина... тянулось долго и нудно»[19]).

Еще более отрицательно говорит Подъячев в рассказе «Мы хозяева» о путанной и непонятной для простого народа речи: «Книгу ли возьмешь, газету ли — читать нельзя. Сам дьявол не поймет, по-каковски пишут... что ни слово, то не наше, чужое... не выговоришь. Махнешь рукой, поневоле скажешь: не про нас писано... Обидно, ей-богу!..»[20]).

Простота, сжатость и экономия слов в повести «Моя жизнь» доведены до предельных границ, отчего художественные образы кажутся будто вылитыми или искусно выполненными умелой рукой опытного мастера.

Прекрасный подъячевский диалог доведен автором также до полного совершенства. Отдельные сцены и жанровые картины нарисованы густо, ярко, выразительно.

В заключение следует упрекнуть редакцию издательства («Советская литература», 1934), выпустившую повесть без примечаний, в которых следовало бы указать, где и когда печатались упоминаемые в повести произведения. При повторном переиздании книги это сделать необходимо.

* * *

С ликвидацией кулачества в 1929 году деревня свободно вздохнула и значительно освободилась от влияния темных сил, борьбе с которыми Подъячев отдал все свое творчество и всю свою жизнь. Последние

---

[19]) С. П. Подъячев, Полное собрание соч., т. 7, М.—Л., «Земля и фабрика», 1930, стр. 136.

[20]) Там же, стр. 211.

годы он посвятил показу могучего роста нового и его победе. Как указывает Н. Пруцков, несмотря на плохое состояние здоровья, писатель был полон смелых творческих замыслов. Он готовился писать о тружениках родного колхозного села, о героях социалистических строек (канал Москва-Волга), о советском человеке, творящем чудеса...

За год до смерти, в 1933 году, Подъячев совершил поездку на Кавказ. О своих дорожных впечатлениях он говорит в недавно обнаруженном черновом наброске «Вдали от родимых мест»[21]).

Этот незавершенный очерк (рукопись его хранится в Дмитровском музее) характеризует Подъячева как вдумчивого, наблюдательного советского писателя, пытливо и жадно присматривающегося к грандиозным переменам, происшедшим в стране после Октябрьской революции.

В незаконченной рукописи статьи «Про писание»[22]), указывая молодым писателям на необходимость упорного труда, Подъячев ставит в пример «великого мужика» Ломоносова, который, преодолевая все преграды на пути к знаниям, упорно боролся за русскую науку, освобождая ее от пут мистики и идеализма, смело выводил на верную дорогу.

Подъячев неоднократно говорил о том, что одного таланта для писателя мало, что «надо еще большее терпение, настойчивость и много (ох, много) труда, чтобы нести имя писателя. Надо пройти суровую школу самообразования и уменья наблюдать людей и вглядывать в их нутро. Да еще не мешает поменьше самовлюбленности, бахвальства, думанья, что «эва, какой я умник, как хорошо пишу и т. п.» («Моя жизнь», 50).

Подъячев был до конца верен этим творческим принципам. Колоссальным трудом он создавал значительные произведения, принесшие ему широкую известность писателя-реалиста, о чем свидетельствуют многочисленные письма красноармейцев, рабочих, крестьян, рабкоров и селькоров, которые хранятся на родине Подъячева в краеведческом музее города Дмитрова.

Свое признание и любовь к писателю народ выразил и в день его юбилея 8 июня 1924 года, когда советская общественность отмечала сорокалетие литературной деятельности Подъячева в том самом графском доме, порог которого писатель не смел переступить до Октябрьской революции. Бывшие графские хоромы были переполнены крестьянами, рабочими, интеллигенцией, представителями от советских писателей, редакций «Известий», «Правды», «Бедноты», «Гудка» и других органов печати, пришедшими приветствовать своего славного писателя-юбиляра. Село Обольяново было переименовано в Подъячево (Подъячевская волость).

По поводу изменившихся к писателю отношений со стороны народа А. М. Горький писал Подъячеву из Неаполя 9/I 1926 года: «Обрадован я Вашим письмом, С. П.! Очень. Не всякий может сказать — **с таким правом как Вы:** «недаром прожил свою жизнь», далеко не всякий может сказать так, дружище мой. Я ведь хорошо помню Ваши рассказы о том, как мучительно жилось Вам, как тосковала Ваша умная душа в атмосфере мужицкого скептицизма, недоверия к «писателю»...

А теперь вот Вы пишите: «Отношение со стороны граждан хорошее». Значит — окупилась работа всей жизни, значит, можно твердо

---

[21]) Н. И. Пруцков, Вступительная статья в сб. «С. Подъячев, Избранные произведения», «Московский рабочий», стр. 10.

[22]) Рукопись хранится в Дмитровском музее на родине Подъячева.

верить в ее великое значение, — так? Ну, что же может быть лучше, дороже этого для человека?»[23]).

17 февраля 1934 года С. П. Подъячев умер от воспаления легких. Почтить память покойного писателя в село Подъячево собралось свыше тысячи колхозников и служащих. Гроб с телом покойного провожали в Москву для гражданской панихиды в Доме писателя две тысячи рабочих Яхромской трикотажной фабрики. Тысячи трудящихся встречали покойного писателя на пути в городе Дмитрове.

Похоронен Подъячев по его желанию в родном ему селе Подъячеве.

* * *

Наблюдения за жизнью и творчеством Подъячева говорят о том, что в последние годы он уделял главное внимание и время созданию книги о своей жизни, чтобы успеть выполнить неоднократную и настойчивую просьбу А. М. Горького — написать автобиографическую повесть и рассказать нашей молодежи историю тяжелого жизненного и литературного пути писателя из народных низов. Подъячев выполнил этот совет своего великого учителя и друга.

В итоговой автобиографической повести «Моя жизнь» (единственной в советский период большой вещи) писатель не только рассказал о трудном развитии своего дарования вопреки темным силам прошлого, но и создал социально-насыщенное произведение, отразившее через факты авторской биографии типичные явления жизни русской деревни конца XIX и начала XX веков.

Повесть «Моя жизнь» подкупает своей правдивостью, захватывающей силой изображения отдельных характеров, бытовых картин, персонажей. Как история становления характера человека из народа в революционную эпоху, книга Подъячева находится в русле горьковских традиций автобиографического жанра; она близка также произведениям советской литературы, уступая лучшим из них в широте обобщений, философской глубине и стройности композиции.

---

[23]) М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 455.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

Г. Ф. МИТРОФАНОВ

ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ СИНОНИМИКА ПЬЕСЫ М. ГОРЬКОГО «ПОСЛЕДНИЕ»

Одним из наименее исследованных вопросов нашей науки о языке является проблема синонимии. В лингвистической литературе до сих пор отсутствует единство взглядов на сущность синонимов и их классификацию, не установлены четкие критерии в определении и разграничении синонимичности лексико-фразеологических и морфологических единиц, не выработана методика изучения синонимических средств языка. Между тем, глубокое и всестороннее освещение вопросов синонимики имеет исключительно большое теоретическое и практическое значение для решения целого ряда проблем языкознания.

Значительный интерес синонимика представляет и для разработки проблем, связанных с задачами построения стилистики, с изучением языка и стиля художественной литературы. Анализ синонимических средств выражения отдельного художественного произведения способствует выяснению своеобразия его стиля, выявлению индивидуальных особенностей словесно-художественного мастерства писателя.

Данная статья посвящена описанию состава лексико-фразеологической синонимики и рассмотрению ее стилистических функций в пьесе М. Горького «Последние».

**
*

По вопросу о том, что следует понимать под термином «синоним», в лингвистической литературе существуют крайне противоречивые суждения. Однако в большинстве случаев за основу в определении синонимичности языковых единиц берется признак их семантической общности. При этом указывается, что синонимы обладают близкими, весьма сходными, но тем не менее не тождественными значениями. «В языке, — отмечал еще Ф. И. Буслаев, — нет двух или нескольких слов, значащих решительно одно и то же, как две капли воды»[1]). Если бы синонимы имели совершенно тождественные значения, то они выступали бы в речи как абсолютные, ничем не отличающиеся друг от друга дублеты и не выполняли бы своей дифференцирующей, уточнительной функции. А это привело бы к засорению языка ненужными лексическими параллелизмами и лишило бы его возможности обозначать при помощи синонимов разные признаки одного и того же явления, выражать различные оттенки мысли. В действительности синонимы, обозначая одно и то

[1]) Ф. И. Буслаев, О преподавании отечественного языка, Л., 1941, стр. 171.

же понятие и в силу этого имея общее ядро значения, обладают дополнительными смысловыми нюансами и характеризуют понятие с разных сторон. Количество же слов с тождественным значением в языке весьма ограничено. При этом большую часть из них не следует считать совершенно абсолютными, полными синонимами, способными всегда заменять друг друга. Разницу в значении или же в стилистической окраске некоторых синонимов иногда очень трудно уловить. Однако она все же существует, и это делает невозможным свободно подменять в любом случае один синоним другим. Поэтому нельзя согласиться с утверждением В. К. Фаворина о том, что «синонимами в строгом смысле слова следует считать только слова, легко заменяемые в том или ином контексте»[2]).

Таким образом, на основании сказанного выше, синонимы можно определить как разные по звуковому составу слова, обозначающие одно и то же понятие и отличающиеся друг от друга либо дополнительными, порой едва уловимыми, смысловыми оттенками, либо стилистическим обликом, либо одновременно тем и другим признаками. При этом следует заметить, что в качестве синонимов могут выступать не только отдельные слова. Синонимические связи возможны также между словом и словосочетанием или фразеологическим оборотом, между двумя или несколькими фразеологизмами, между словом и его эвфемистическими заменами.

При рассмотрении синонимики художественной литературы необходимо строго разграничивать общеязыковые синонимы и контекстовые, ситуативные синонимические отношения, возникающие в результате индивидуально-творческого использования автором слов и выражений общенародного языка. В анализируемой пьесе М. Горького «Последние» встречаются преимущественно общеязыковые синонимы, которые в зависимости от их семантико-стилистических особенностей можно объединить в следующие группы:

1. Равнозначные синонимы

В группу равнозначных синонимов входит небольшое количество слов, выражающих одно понятие и не отличающихся друг от друга ни эмоциональными, ни экспрессивно-смысловыми оттенками. В основном это стилистически нейтральные слова с одинаковым или очень близким семантическим объемом. Но вместе с тем подобного рода слова — синонимы не являются абсолютно совпадающими и взаимозаменяющими друг друга в любом контексте. К числу их в пьесе М. Горького «Последние» относятся, например, следующие синонимические пары: неправда — ложь, больной — нездоровый, ругаться — ссориться[3]). Ср.:

ЯКОРЕВ (усмехаясь). Но если отступить от него (протокола), тогда будет неправда! (II, 35).
СОКОЛОВА. Вам это кажется неправдой? (II, 37).
ЛЮБОВЬ (серьезно). Ты думаешь, молчание — ложь?
ПЕТР. А что же? Конечно — ложь (II, 24).
ЛЮБОВЬ. Народил больных и глупых детей и вот оставил их теперь нищими на шее мамы... (I, 10).
ЯКОВ. Он старый, нездоровый человек, уставший...
ЛЮБОВЬ. Разве болезнь оправдывает? Ведь он болен оттого, что много кутил (I, 10).
ВЕРА. Ай, не надо ругаться! (II, 36).
ПЕТР. А вы — ссорились? (III, 47).

[2]) В. К. Фаворин, Синонимы в русском языке, Свердловск, 1953, стр. 20.
[3]) Примеры из текста пьесы приводятся по двенадцатому тому собрания сочинений М. Горького в 30 томах, изд. ГИХЛ, М., 1959. В скобках после приводимых примеров римской цифрой обозначается действие, арабской — страница.

Кроме того, в составе равнозначных синонимов можно выделить и такие слова, у которых более отчетливо проявляется разница в семантико-стилистическом отношении. Так, если сравнить два синонимичных слова пьесы «прийти» и «явиться», то второе из них тяготеет к официальному стилю речи, в то время как первое из этих слов отличается более широкой сферой употребления и стилистической нейтральностью. Но в том контексте, в той ситуации разговора, в которых встречается слово «явиться», его потенциальная стилевая закрепленность не ощущается, и оно выступает как равноценный синоним к общеупотребительному слову «прийти». Ср.:

ЛЕЩ (осматривая обоих). Пришел Ковалев (III, 30).
СОФЬЯ (думая о другом). Там Якорев пришел (IV, 67).
ЯКОРЕВ (укоризненно). Что же это вы делаете?
Начали вполне серьезно и — вдруг — явились сюда! (IV, 71).
ИВАН. А вот ко мне сегодня явится Соколова, мать того... (III, 55).

То же самое можно сказать и о словах «дурно», «скверно», являющихся в пьесе синонимами к слову «плохо» в значении «предосудительно, не хорошо в моральном отношении». В семантико-стилистической системе языка синонимы «дурно» и «скверно» обладают по сравнению со словом «плохо» возрастающей оценочной характеристикой. Однако в речи персонажей драмы эта разница в эмоциональной окраске слов не воспринимается, нивелируется, и они употребляются как равнозначные синонимы. Ср.:

ВЕРА (вскакивая). Не смей повторять при мне эти гнусности, а то я скажу маме...
ПЕТР (пытливо смотрит на нее). Иди, скажи! Ну?
ВЕРА (бежит). И пойду! Думаешь — нет?
ЛЮБОВЬ (обеспокоена). Вера, не надо! Это — плохо, Петр! (II, 24).
ИВАН. Любовь должна работать, сказал я, пусть она возьмет место учительницы где-нибудь в селе. Дома ей нечего делать, и она может дурно влиять на Веру, Петра... (II, 29).
ВЕРА (горячо, упрекая). Как тебе не стыдно, Петр! Ты не смеешь думать о папе скверно! (II, 23).

Приведенные примеры показывают, что при выяснении характера синонимических отношений между словами в языке художественных произведений необходимо не только исходить из того смыслового и стилистического объема, который они имеют в системе общенародного языка, но и учитывать также влияние словесного окружения, ситуации разговора на смысловую и стилистическую стороны синонимов.

2. Понятийные, или идеографические, синонимы

Понятийная, или идеографическая, синонимия языка связана с дифференциацией оттенков значений и понятий. Понятийные лексико-фразеологические синонимы — это слова и фразеологические обороты со сходными в целом лексическими значениями, выражающие своими дополнительными смысловыми оттенками разные стороны, признаки одного и того же понятия. Подобно равнозначным синонимам, им не свойственна эмоциональная окраска и стилевая закрепленность. Но в отличие от первых понятийные синонимы могут обладать образностью и ярко выраженной экспрессией.

В зависимости от отличительных черт значений понятийные синонимы пьесы М. Горького «Последние» можно разделить на несколько подгрупп:

а) синонимы, отличающиеся друг от друга характером проявления общего для всего ряда признака. Так, из двух синонимов пьесы «боязнь» (II, 37) и «страх» (II, 37) с общим для них смыслом «опасение, чувство сильной тревоги, беспокойства» во втором слове наиболее интенсивно проявляется признак передаваемого состояния. Возрастающая сила выражения какого-либо признака наблюдается также и в синонимических рядах: страшный (II, 30) — ужасный (IV, 79), раздражаться (I, 9) — сердиться (I, 20) — злиться (I, 9. II, 24, 28), бесчестить (I, 21) — оскандалить (II, 32), сочинять (I, 17) — преувеличивать (I, 17) — лгать (I, 8, 9; IV, 68, 74, 75) — клеветать (I, 17);

б) синонимы, различающиеся по степени конкретизации называемого понятия.

Обозначая одно и то же понятие и имея единое семантическое ядро, синонимы могут в то же время различаться между собой объемом выражения, общего для всего ряда смыслового содержания. Синонимы, отражающие общие признаки понятия, имеют более широкие, обобщенные лексические значения, в то время как синонимы, выделяющие и уточняющие отдельные признаки понятия, отличаются более узкими, конкретными значениями. Если взять, например, синонимический ряд из глагола «ударить» (I, 11) и словосочетания «дать пощечину» (III, 49), имеющих смысловой стержень «причинить телесную боль», то глагол «ударить» в значении «нанести, произвести удар» передает более широкое понятие действия по сравнению с выражением «дать пощечину», обозначающим определенный способ нанесения удара. Такое же соотношение наблюдается между фразеологическим оборотом «вывести из себя» (I, 10) и глаголом «рассердить» (I, 10). Оба эти синонимические соответствия содержат в себе общее значение «лишить самообладания, спокойного состояния». Но по сравнению с указанным фразеологизмом глагол «рассердить» имеет более узкое, конкретное значение;

в) синонимы, различающиеся выделением разных сторон выражаемого понятия.

Семантически близкие слова, входящие в один синонимический ряд, могут особо подчеркивать какую-либо характерную сторону обозначаемого понятия и различаться, таким образом, своими оттенками значения. Примером этого является синонимическое соотношение между глаголами говорить (II, 26, 28, 30, 31; III, 49, 53; IV, 74 и др.) — беседовать (II, 43) — бормотать (III, 52) — рассказывать (II, 26) — заявить (I, 14; III, 55; IV, 65). Если в приведенном ряду глаголы «говорить» и «беседовать» передают общее понятие процесса говорения, выражения мыслей, то глагол «рассказывать» указывает на устное повествование, изложение чего-либо. По сравнению с ними глагол «заявить» подчеркивает однократность словесного сообщения. Что касается глагола «бормотать», то он, имея единое смысловое ядро с перечисленными глаголами, отмечает в то же время определенный способ говорения.

3. Понятийно-стилистические синонимы

Наряду с понятийными синонимами в составе лексико-фразеологических средств пьесы М. Горького «Последние» можно выделить группу синонимических слов и выражений, различающихся между собой не только смысловыми, но и стилистическими оттенками. Стилистические отличия подобного рода синонимов проявляются в ограничении сферы их употребления рамками определенного языкового стиля, той или иной разновидностью речевого общения. Например, существительные «сцена»

(III, 47, 55), «распря» (IV, 79), «склока» (III, 63), являющиеся синонимами к нейтральному слову «ссора» (IV, 79), кроме различий в характере проявления общего для всего ряда признака, отличаются друг от друга и своими стилистическими особенностями. Существительное «распря» несет на себе отпечаток книжности, в то время как разговорное слово «сцена» ограничено в употреблении областью живого, непринужденного общения, а просторечное существительное «склока» является принадлежностью сниженного стиля речи. Точно так же из двух синонимов «питомец» (II, 25) и «выкормок» (I, 16) с общим смысловым содержанием «воспитанник, вскормленник» первый относится к разряду книжных слов, а второй входит в состав лексики, характерной для разговорно-обиходных стилей речи.

Наряду с функционально-стилистическими различиями синонимы данной группы могут одновременно отличаться друг от друга и экспрессивными оттенками. Так, в синонимических рядах устроить (III, 47) — закатить (III, 55) с семантическим ядром («учинить, сделать») и кричать (I, 21, 22, 23; III, 46; IV, 65, 78) — орать (II, 39; III, 50) — рычать (I, 11; III, 45) с общим смысловым стержнем «громко, грубо говорить» просторечные глаголы «закатить» и «рычать» отличаются от своих синонимов не только принадлежностью к сниженному стилю речи, но и степенью экспрессивной заряженности.

Понятийно-стилистические синонимы пьесы М. Горького «Последние» чаще всего образуют синонимические ряды с общеупотребительными, лишенными стилистической окраски словами. Примером таких синонимичных связей слов являются, кроме отмеченных уже именных синонимических соответствий, ссора—сцена—распря—склока, семантико-стилистические отношения между нейтральными и разговорными глаголами стрелять (II, 34, 36; III, 47, 55, 59) — палить (II, 36), прийти (II, 30, 42; IV, 67) — выползти (II, 42) — прискакать (III, 50). Вместе с тем понятийно-стилистические синонимы могут также входить в синонимические ряды, включающие в себя и другие виды синонимов. Так, выше уже приводились понятийные синонимические связи слов: бесчестить — осквернить, ударить — дать пощечину, говорить — беседовать — бормотать — рассказывать — заявить. Каждый из этих рядов дополняется в пьесе понятийными стиллистически окрашенными синонимами: бесчестить — осквернить — ославить (IV, 71); ударить — дать пощечину — драться (I, 11; II, 40; IV, 77) — надавать пощечин (IV, 73) — надрать уши (II, 39; IV, 77), говорить — беседовать — бормотать — рассказывать — заявить — мямлить (II, 33) — городить (II, 34). Одни из понятийно-стилистических синонимов, входящих в указанные синонимические ряды, относятся к разряду разговорной лексики (ославить, драться, надавать пощечин), другие же принадлежат к категории просторечных речевых средств (надрать уши, мямлить, городить).

4. Стилистические синонимы

Группу стилистических синонимов составляют слова и выражения, обозначающие одно и то же понятие и отличающиеся друг от друга своими функционально-стилистическими признаками. Стилистические особенности таких синонимов обнаруживаются в их отношении к семантически соотнесенным словам и выражениям. По сравнению с ними одни из стилистических синонимов отличаются только сферой распространения, другие — одновременно и экспрессивно-эмоциональными свойствами.

В составе стилистических синонимов пьесы Горького «Последние» можно выделить прежде всего стилевые или функционально-речевые синонимы, характеризующиеся стилевой закрепленностью, принадлежностью к определенной разновидности речевого общения. Так, если взять встречающиеся в драме синонимические пары муж (III, 50, 56; IV, 72, 78) — супруг (II, 37), преступник (I, 21) — злодей (I, 21; IV, 65), умереть (I, 8, 16; IV, 78, 79) — скончаться (IV, 79), твердый (IV, 65) — непоколебимый (IV, 65), отец (I, 16, 21; II, 25, 26; III, 48, 49; IV, 64, 65 и др.) — папа (I, 12, 22; II, 33, 34; III, 48, 50; IV, 64, 70 и др.), мать (I, 16; II, 27, 39; III, 47, 48, IV, 67, 70 и др.) — мама (I, 10; II, 25, 26, III, 48, 49; IV, 67, 71 и др.), юноша (III, 47, 59) — парень (II, 32), врач (I, 10) — доктор (I, 10, 12; II, 29; IV, 75, 78), лгать (I, 8, 9; IV, 68, 74, 75) — врать (II, 27, 34, 46; III, 56), изменить (III, 56) — наставить рога (III, 53), то первые слова каждой из этих пар являются стилистически нейтральными синонимами, в то время как вторые элементы приведенных рядов выступают в качестве функционально-речевых синонимических соответствий, так как они ограничены в своем употреблении или стилями письменно-книжной разновидности литературного языка (супруг, злодей, скончаться, непоколебимый), или же сферой разговорно-бытового общения (папа, мама, доктор, врать, наставить рога).

Функционально-речевые синонимические параллели имеют место в пьесе не только между элементами стилистически нейтральной и разговорной лексики. Они наблюдаются также между стилистически нейтральными и просторечными словами (Ср.: отец — папаша, I, 15; мать — мамаша, II, 40), между общеупотребительным словом «тюрьма» (I, 13; II, 32; III, 46) и его устаревшим синонимом «острог» (IV, 69), между русскими и иностранными речевыми средствами, передающими своеобразие языковой манеры определенной социальной прослойки общества (Ср.: папа — papá, III, 53; мама — maman, I, 15; приносить извинение — pardon, II, 35, 41; IV, 75, 76). Нередко стилевые синонимические отношения устанавливаются лишь между словами, ограниченными той или иной разновидностью речевого общения. Так, стилевым синонимом к разговорному глаголу «народить» (I, 10) является в пьесе слово книжной лексики «произвести» (I, 15), а в качестве синонимического соответствия для разговорных глагольных синонимов «загордиться» (II, 36) и «зазнаться» (II, 23) выступает просторечный фразеологизм «задрать нос» (II, 23).

В составе синонимических средств пьесы выделяется также и такие синонимические единицы, которые, наряду со стилевой закрепленностью, обладают дополнительной эмоционально-оценочной окраской. Например, по сравнению с общеупотребительным стилистически нейтральным существительным «лицо» (I, 15; II, 25, 38) просторечные синонимы «рожа» (III, 50; IV, 67) и «морда» (I, 16) отличаются не только принадлежностью к сниженному стилю речи, но и ярко выраженной эмоцией грубости. Точно так же слова бранной лексики синонимических рядов подлец (III, 49, 63; IV, 72) — мерзавец (I, 12; III, 48, 63; IV, 72) — прохвост (III, 47; IV, 68), дурак (II, 25, 36; III, 56) — дурачина (II, 34) — осел (II, 39; IV, 77) — болван (II, 27; III, 50) — идиот (I, 11), обладая эмоцией отрицательной оценки, в то же время ограничены в употреблении разговорно-обиходными стилями общенародной речи.

К разряду стилистических синонимов драмы относятся и некоторые эвфемизмы, представляющие собой замены слишком резких или нежелательных слов и выражений более высокими и приемлемыми формами

языкового общения. Так, наряду с фразеологизмом «сойти с ума» (I, 13, 22), имеющим оттенок сниженности, непринужденности, в языке действующих лиц пьесы употребляется «смягчающий» эвфемизм — «заболеть острым расстройством нервов» (I, 21); стилистически нейтральное существительное «смерть» (IV, 79) заменяется иногда синонимическим словосочетанием приподнятого стиля — «вечная тайна» (IV, 79), а выражение «умереть скоро» (I, 8) столь же высоким эвфемистическим фразеологизмом — «дни сочтены» (III, 54).

Кроме устойчивых, общеязыковых синонимических средств, в языке драмы Горького «Последние» встречаются в ряде случаев контекстовые, ситуативные синонимы и синонимические соответствия. Одни из этих синонимов возникают в результате индивидуального метафорического употребления персонажами слов общенародного языка. Примером этого может служить использование героиней пьесы нянькой Федосьей глагола «куковать» как семантического эквивалента общеупотребительному глаголу «разговаривать». Ср.:

ВЕРА (горячо). Ты, дядя, тоже злой! Ты всю жизнь ничего не делал, только деньги проживал, а папа — он командовал людьми, и это очень трудно и опасно: вот, в него даже стреляли за это! Я знаю — вы говорите о нем дурно, — что он развратник и пьяница и все, но вы его не любите, и это неправда, неправда!..
ФЕДОСЬЯ (смеясь). И эта кукует — глядите-ка! (III, 63).

Проявление других контекстовых синонимических сближений слов обусловлено наполнением их классовым содержанием в соответствии с политическими убеждениями и социальной принадлежностью говорящих. Так, в речи ряда персонажей пьесы в качестве синонимов выступают существительные «революционер» (I, 11, 13, 14, 15, 16; II, 26, 36, 37; III, 60), «террорист» (I, 8, 14; II, 37, 38), «бомбист» (II, 29) и «стрелок» (III, 55), которые в действительности в системе общенародного языка выражают различные понятия. Ср.:

СОФЬЯ (неожиданно для всех). Террористы заявили, что он не участвовал в покушении.
НАДЕЖДА (не сразу). Разве можно верить революционерам? Как это наивно, мама! (I, 14).
ИВАН (оглядываясь, угрюмо). У меня тоже темнеет в глазах, когда я выхожу на улицу. Ведь бомбисты убивают и отставных, им все равно... это звери! (II, 29).
ИВАН. Но — чорт их знает — этот ли стрелял?
ЛЕЩ. Ведь кто-то стрелял же! А все эти стрелки — друзья между собой (III, 55).

Следует отметить, что бомбистами в период революционных событий в России иногда называли террористов. Как семантически близкие слова, термины «бомбист» и «террорист» употребляются и в работе В. И. Ленина «От обороны к нападению». «К счастью, — писал он, — прошли те времена, когда за неимением революционного народа революцию «делали» революционные одиночки-террористы. Бомба перестала быть орудием одиночки — «бомбиста»[4]). Но по сравнению со словом «революционер» эти термины уже в то время выражали отличные понятия, и в революционных кругах России проводилось принципиальное разграничение между террористами, или бомбистами, и революционерами. Не случайно одна из героинь революционного лагеря пьесы Горького заявляет: «Мой сын не мог покушаться на жизнь человека... он не террорист! Он, конечно, революционер, как все честные люди России...» (II, 37). В речи же сторонников и слуг самодержав-

[4]) В. И. Ленин. Соч., Госполитиздат, 1953, т. 9, стр. 258.

но-полицейского режима все эти термины часто употреблялись как синонимы, что и подчеркивается в пьесе словами тюремного врача Леща: «Все эти стрелки — друзья между собой».

Контекстовые, ситуативные синонимические отношения создаются в пьесе не только между лексическими единицами языка. Они образуются также между отдельными словами и перифрастическими выражениями. Например, наряду со словами «взятка» (I, 15, 16, 19, 20; II, 40) в значении «деньги, даваемые должностному лицу за совершение каких-либо действий в интересах дающего», в языке действующих лиц пьесы встречаются переносно-иносказательные обозначения выражаемого этим словом понятия. Ср.:

ЛЕЩ (солидно). Далее — Александр может получить должность помощника пристава, но это будет стоить пятьсот рублей.
СОФЬЯ. Надо дать взятку?
ЛЕЩ. А как же? Разумеется (I, 19).

Или:

ЛЕЩ. Вам, разумеется, надо быть готовым произвести затрату некоторой суммы... Имейте в виду — при поступлении на службу нужно будет рублей семьсот, лучше — тысячу... (III, 54).

Таким образом, анализ языковой ткани пьесы Горького «Последние» показывает, что в составе лексико-фразеологической синонимики драмы выделяются, с одной стороны, устойчивые, общеязыковые синонимы, с другой — контекстовые синонимические сближения, возникающие в результате индивидуального использования слов и выражений. Подавляющее большинство синонимических рядов пьесы состоит из синонимов, бытующих в системе общенародного языка. Однако в целях более глубокого раскрытия идейно-тематического содержания произведения и реалистического изображения действующих лиц драматург иногда употреблял в качестве синонимов весьма далекие, обычно не сближаемые в общенародном языке, слова и выражения.

***

Наряду с другими элементами общенародного языка синонимика используется в пьесе Горького «Последние» как одно из основных изобразительных и выразительных средств при раскрытии идейной направленности и содержания произведения, при создании ярких художественных образов и их речевых характеристик, в построении драматически заостренных диалогов, передающих динамику развития действия и остроту взаимоотношений героев. Синонимы и синонимические соответствия выполняют в пьесе разнообразные стилистические функции, основными из которых являются следующие:

1. Наличие некоторых синонимов в языке пьесы обусловлено стремлением автора разнообразить речевые средства реплик героев и избежать излишних повторений. С этой целью употребляются в драме слова-синонимы таких синонимических рядов, как неправда — ложь, нездоровый — больной, ругаться — ссориться и др. Например:

ЛЮБОВЬ. Мне не нравится быть дочерью человека, который приказывает убивать людей...
ЯКОВ (тоскливо). Как резко, Люба...
ЛЮБОВЬ. И бегает, как трус, когда в него стреляют за это...
ЯКОВ. Он старый, нездоровый человек, уставший...
ЛЮБОВЬ. Разве болезнь оправдывает? Ведь он болен оттого, что много кутил (I, 10).

Вместе с тем отдельные синонимы используются в пьесе не только с целью устранения повторений, но и одновременно для подчеркивания

внутреннего состояния героя или характера отношения его к окружающей действительности. Так, включением в нижеприведенное высказывание Соколовой слова «страх», отличающегося от синонима «боязнь» интенсивностью проявления признака, драматург, избегая повторения слов, умело передает нарастание тревоги у героини за судьбу своего сына-революционера.

СОКОЛОВА. Сын мой сидит в тюрьме пятый месяц, теперь он заболел — вот почему я пришла к вам. У него дурная наследственность от отца, очень нервного человека, и я, — я боюсь, вы понимаете меня? Понятна вам б о я з н ь за жизнь детей? Скажите, вам знаком этот с т р а х? (II, 37).

В подобном плане используются синонимы с т р а ш н ы й — у ж а с н ы й в речи Софьи и Ивана. Ср.:

СОФЬЯ. Мы говорим не то, что нужно... нужно о детях говорить в это с т р а ш н о е время... (II, 30).
ИВАН. Мы жертвы этого у ж а с н о г о времени, дух его все отравляет, все разрушает... (IV, 79).

Из приведенных примеров видно, что герои употребляют семантически не тождественные слова-синонимы в качестве определения к слову «время», под которым подразумевается в пьесе период революционного движения в России. Использование разных определений к одному и тому же слову в речи персонажей продиктовано не только стилистическими установками автора избегать повторений. В данном случае Горький ставил также перед собой задачу показать различное отношение героев к революции. Если для Софьи, плохо разбирающейся в политических событиях страны, наступившее время кажется лишь страшным периодом жизни, то непосредственному защитнику и слуге самодержавия Ивану Коломийцеву революционная борьба масс внушает не просто сильную тревогу, опасение, а чувство панического страха, звериного ужаса.

2. Использование синонимических средств делает речь действующих лиц пьесы более образной, выразительной, экспрессивно- и эмоционально-окрашенной. Подобные стилистические функции выполняют в драме глаголы разговорно-обиходной речи в ы п о л з т и — п р и с к а к а т ь и просторечный глагол «закатить», которые по сравнению со своими общеупотребительными синонимами (ср. «прийти»; «устроить») не только выражают определенные экспрессивно-смысловые оттенки речи героев, но и придают ей яркую образность, выразительность.

ЯКОВ. Ср.: Вот, Соня, она ведет меня... Петя, голубчик, на минуту уйди, прошу тебя...
ФЕДОСЬЯ. Опять этот в ы п о л з, ах какой! (II, 42).
ИВАН. Что? Жаловаться п р и с к а к а л? Не поможет! Я решил... (III, 50).
ИВАН. Какую сцену з а к а т и т мне Софья, если я... Проклятый мальчишка! Уж лучше бы он ранил меня... (III, 55).

Часто образность речи героев создается благодаря замене в ней отдельных слов и выражений семантически близкими фразеологизмами, ср.: р а с с е р д и т ь — в ы в е с т и и з с е б я, п о т е р я т ь р а с с у д о к — с о й т и с у м а, з а з н а т ь с я — з а д р а т ь н о с. Например:

ЛЮБОВЬ. Почему я никогда не могу р а с с е р д и т ь тебя? Я всех могу в ы в е с т и и з с е б я, а тебя — нет! Почему? (I, 10).

Или:

ВЕРА. А ты — з а з н а е ш ь с я...
. . . . . .
Познакомился с интересным человеком и з а д и р а е ш ь н о с... (II, 23).

При этом в единичных случаях образные синонимы-фразеологизмы используются в речи персонажей как основа для восстановления утраченного смыслового содержания у других слов с целью выражения скрытого намека. Интересно в этом отношении употребление фразеологизма «наставить рога», синонимичного нейтральному слову «изменить», в разговоре между Надеждой и Иваном.

ИВАН. Сазан какой-то, а не мужчина. Скажи, у тебя нет маленького желания наставить ему рога, э?
НАДЕЖДА. Разве можно говорить с дочерью о таких грешных вещах? (закрывает уши). Я не хочу слушать.
ИВАН (берет ее за руки). А может быть, уже?
НАДЕЖДА. Оставь меня, безнравственный отец мой!
ИВАН (хохочет). Нет, ты скажи, сазан с рогами, а? (III, 52—53).

Однако в дальнейшем Надежда становится более откровенной, и в диалоге, в котором участвует ее муж, она, как бы продолжая разговор с отцом, в завуалированной форме отвечает на интересующий его вопрос.

ЛЕЩ (Ивану). Вам надо съездить к товарищу прокурора Лепелетье, поблагодарить его за дело о рассыльном.
ИВАН (радостно). Уже? Мой друг, спасибо Вам, спасибо.
НАДЕЖДА. Папа, красивая фамилия — Лепелетье?
ИВАН (смотрит на нее). Лепелетье? Конечно...
(Вдруг догадался о чем-то, смеется). Ле... Лепелетье? Ну да...
ЛЕЩ (сухо). Не понимаю причины смеха!
НАДЕЖДА. Не плакать же от радости! (III, 54).

Тонкость намека Надежды заключается в том, что фамилия Лепелетье берет свое начало от французского слова le Pelletier — скорняк, меховщик, т. е. специалист по выделке шкур, в том числе и шкур рогатого скота. Обращая внимание отца на происхождение и внутреннюю форму фамилии прокурора, Надежда явно намекает на свою супружескую неверность.

3. В сочетании с различными выразительными средствами или художественно-языковыми приемами синонимы могут придавать речи действующих лиц разнообразную стилевую тональность. Так, в некоторых случаях слова-синонимы выступают в пьесе в качестве составных элементов, создающих приподнятый тон речи героев. Показательно в этом плане употребление синонимов в речи Ивана Коломийцева. Считая себя носителем высокой морали, «хранителем устоев жизни», Иван часто говорит о себе в приподнятом стиле. При этом, чтобы придать своей речи большую торжественность, он нередко прибегает к использованию поэтических оборотов, восклицательных интонаций, книжной лексики и соответствующих содержанию высказывания слов-синонимов. Например:

ИВАН (снова впадая в высокий стиль). Душа моя одета в панцирь правды, стрелы твоей злобы не коснуться ее, нет! Я — тверд в защите моих прав отца, хранителя устоев жизни! Иван Коломийцев непоколебим, если дело идет о его праве быть верным самому себе! (IV, 65).

Приведенное высказывание Ивана Коломийцева, наряду с другими выразительными средствами, включает в себя синонимичные краткие прилагательные «тверд» и «непоколебим», которые усиливают в данном случае пафос речи героя.

С другой стороны, синонимы могут выступать и в качестве элементов снижения стиля речи. Подобную функцию в речи того же Ивана

Коломийцева выполняют, например, стилистически нейтральные слова «смерть» и «ссора». Ср.:

ИВАН. Дети, друзья мои! Здесь, окружая дорогое нам тело умершего, перед лицом вечной тайны, которая скрыла от нас навсегда-навсегда... э-э... и принимая во внимание всепримиряющее значение ее... я говорю о с м е р т и, отбросим наши распри, с с о р ы, обнимемся, родные, и все забудем! (IV, 79).

В этом обращении к членам своей семьи у тела умершего брата Иван скорее в силу выработанной привычки начинает говорить напыщенно, торжественно. С этой же целью он заменяет обычное слово «смерть» синонимичным эвфемизмом высокого стиля «вечная тайна», а семейные дрязги и потасовки, точно именуемые нянькой Федосьей «склоками», называет книжным словом «распри». Но запутавшись в первой части своей тирады, Иван сбивается с приподнятого тона на канцелярский слог (ср.: «принимая во внимание»...) и поясняет свою мысль общеупотребительным словом «смерть». Все это снижает торжественность речи героя и создает в какой-то мере комический эффект. Впадая затем снова в высокий стиль и стараясь в то же время быть ближе к истине, Иван вынужден рядом с книжным словом «распри» употребить снижающий его прозаичный, стилистически нейтральный синоним «ссора».

В ряде случаев синонимы в речи действующих лиц пьесы выполняют функцию выражения иронии. Ироническое звучание речи персонажей достигается несколькими приемами.

а) Ирония создается благодаря введению в реплики героев уточняющих синонимов, указывающих на абсурдность объединения в единое целое разных смысловых отрезков речи. Например:

ЛЮБОВЬ. Это говорит доктор Лещ. Он тебе нравится?
ЯКОВ (возится в кресле). Твои слова могут услышать...
ЛЮБОВЬ. Доктор Лещ... Т ю р е м н ы й в р а ч... Какая честь быть в родстве с таким... (I, 10).

В данном случае наличие слова-синонима «врач» с определением «тюремный» делает неестественным, смешным соединение словосочетания «доктор Лещ» с последней частью реплики — какая честь быть в родстве с таким». При этом, стремясь усилить ироническую направленность приведенного высказывания Любы и еще больше снизить образ Леща, Горький при редактировании пьесы убрал из реплики героини, как явно неуместное, дополнение «господин» (Ср.: «Доктор Лещ... Тюремный врач... какая часть быть в родстве с таким... г о с п о д и н о м!»).

б) Ироническая окраска реплик достигается путем преднамеренного перемещения слов-синонимов одного стиля речи в другой или включения иноязычных синонимических элементов в чуждое им лексико-стилистическое окружение. Так, в приведенных ниже примерах комический эффект речи героев создается в одном случае помещением книжного слова «произвести» — «родить» в необычную для него семантико-стилистическую сферу, а в других — употреблением некстати слов французского языка вместо русских синонимических эквивалентов.

АЛЕКСАНДР. Мои родители п р о и з в е л и меня на свет, но не позаботились обеспечить средствами для приличной жизни... (I, 15).
АЛЕКСАНДР. Как вы чувствуете себя, mon oncle?
ЯКОВ. Неважно... неважно...
АЛЕКСАНДР. Сердце? Helas... Закурим...
ЯКОВ. Я бы попросил тебя...
АЛЕКСАНДР. Ах, pardon! При сердце табак вреден, а также вино, женщины и все остальное! (IV, 75).

в) Ироническая направленность реплик персонажей создается путем включения слов-синонимов в состав каламбурных оборотов. Ярким примером этого является язвительная форма высказывания Александра о своем отце.

АЛЕКСАНДР. Почтенный папаша много брал взяток в городе, но мало в клубе за карточным столом...

И вот благодаря неудачной игре отца я оказался в полном проигрыше (I, 15—16).

Комический эффект приведенного каламбура основывается прежде всего на двуплановом осмыслении слова-синонима «взятка». Неожиданное столкновение двух значений этого слова в речи героя («деньги или вещи, даваемые должностному лицу за совершение каких-либо действий по должности в интересах дающего» и «карты, взятые старшей картой или козырем») производит смешное впечатление. Кроме того, каламбурное построение фраз приводит к тому, что словосочетание, состоящее из определения «почтенный» и просторечного слова-синонима «папаша», наполняется противоположным семантико-стилистическим содержанием, что приводит к усилению иронической стороны высказывания.

г) Ироническая окраска реплик персонажей возникает иногда в результате употребления слов не в общеязыковых, а в индивидуальных метафорически переосмысленных значениях. Подобному семантическому преобразованию подвергается в пьесе слово «куковать», в силу чего оно начинает синонимизироваться с глаголом «разговаривать». Ср.:

ВЕРА (горячо). Ты, дядя, тоже злой! Ты всю жизнь ничего не делал, только деньги проживал, а папа — он командовал людьми, и это очень трудно и опасно: вот, в него даже стреляли за это! Я знаю — вы говорите о нем дурно, — что он развратник и пьяница и все, но вы его не любите, и это неправда, неправда!...
ФЕДОСЬЯ (смеясь). И эта кукует — глядите-ка! (III, 63).

Как видно из приведенного примера, комический эффект замечания няньки Федосьи строится на употреблении слова «куковать» в несвойственном ему в семантической системе языка значении. Вместе с тем ироническое звучание этого слова усиливается в данном случае и его отчетливо выраженным звукоподражательным характером.

4. Целенаправленный отбор и применение синонимических средств позволяет драматургу подчеркнуть индивидуальные особенности речи и психического склада героев, ярче показать характер их отношения между собою. С этой целью Горький использует, например, слова-синонимы из разряда бранной и эмоционально-экспрессивной лексики. Причем стилистические функции бранных, резко оценочных и глубых слов-синонимов в речи действующих лиц строго дифференцированы. Наличие подобных синонимических средств в речи некоторых персонажей раскрывает своеобразие их внутреннего мира, морального облика и поведения. Так, грубость натуры Ивана Коломийцева, его высокомерное, бездушное отношение к людям наглядно проявляются в индивидуальных особенностях речи этого героя. В обращении к членам своей семьи и к другим персонажам пьесы он часто переходит на грубые окрики, к употреблению таких бранных и резко оценочных слов-синонимов, как мерзавец — прохвост, дурачина — болван, рожа, мямлить — городить и т. п. Например:

ИВАН (с яростью). Поздравьте — это мой новый зять! Каков мерзавец, а? (IV, 67).
ИВАН (грозно). Сейчас же подай ее сюда, прохвост! (IV, 68).

ИВАН. Да я тебе р о ж у разобью! (IV, 67).
ИВАН. Так что же ты тут г о р о д и л, д у р а ч и н а? (II, 34).
ПЕТР. Я хочу спросить тебя...
ИВАН. Что такое?
ПЕТР. Это очень тяжело и страшно...
ИВАН (присматриваясь к нему). Н е м я м л и! (II, 33).

Под стать Ивану Коломийцеву и его старший сын Александр, грубый, черствый эгоист с животными инстинктами, которому во многом присущи те же способы экспрессивно-речевого выражения.

АЛЕКСАНДР. Что за дерзости?! Я тебе у ш и н а д е р у, о с е л! (II, 39).
АЛЕКСАНДР. Мне предстоит бить м о р д ы человеческие, брать взятки понемногу и — получить в живот пулю революционера... (I, 16).

Бранные и резко оценочные слова-синонимы встречаются в речи младшего сына Коломийцева. Однако по своей экспрессивно-эмоциональной окраске они не столь грубы и оскорбительны, как подобные им синонимические средства в речи Ивана и Александра Коломийцевых. Ср.:

АЛЕКСАНДР. Где мать?
ПЕТР. Зачем тебе?
АЛЕКСАНДР (кричит). Что за вопрос?
ПЕТР (с досадой, но мягко). Ну не о р и! Какой ты странный... (II, 39).

Или:

ПЕТР. Его под суд надо отдать, а ты, д у р а, восхищаешься — герой! (II, 36).

Правда, Петру и другим персонажам пьесы свойственно употребление таких бранных, резко оценочных и грубых слов-синонимов, как п о д л е ц — м е р з а в е ц, б о л в а н — и д и о т, р ы ч а т ь. Но эти синонимические элементы сниженной лексики не являются средством характеристики их речевой манеры и выполняют иные стилистические функции, чем в речи Ивана и Александра Коломийцевых. Так, наличие бранных слов-синонимов (п о д л е ц — м е р з а в е ц) в речи Петра и Веры подчеркивает не индивидуальные черты их словесного выражения, а особенности словоупотребления других действующих лиц пьесы. Например:

ПЕТР. Папа, ты назвал Ковалева м е р з а в ц е м...
ИВАН. Я? Когда?
ПЕТР. Не однажды (III, 48).
ПЕТР (тихо). Скажи — я дал пощечину Мельникову, когда он назвал отца зверем и п о д л е ц о м... (III, 49).
ВЕРА (ласково, с горечью). Но, папа, ведь Ковалев м е р з а в е ц, ты говорил! (IV, 69).

Кроме того, некоторые бранные и резко оценочные слова-синонимы используются в речи Петра, Веры и других персонажей не в качестве средства грубого обращения к собеседнику, а с целью отрицательной характеристики лица, предмета или явления. Экспрессия, эмоциональная выразительность реплик героев обусловлены в подобных случаях их адресатом. Ср., например, употребление в речи этих персонажей слов-синонимов б о л в а н — и д и о т, п о д л е ц, р ы ч а т ь.

ВЕРА. Мама, было бы тебе известно — я убегу из дому, но замуж за этого б о л в а н а не пойду! (III, 50).
ВЕРА. Понимаешь, к нам на улице привязались какие-то трое — наверное из черных сотен...
ПЕТР. Три пьяных и д и о т а — идут за нами и говорят гнусные вещи... (I, 11).
ЛЮБОВЬ. Таких людей надо держать в больницах, а п о д л е ц о в в тюрьмах... (III, 63).

ВЕРА. Не всякий подлец вреден, иной только жалок... (IV, 72).
ЯКОВ. Вот, Соня, видишь? Ребенок и подлец... (III, 63)
ФЕДОСЬЯ. Зарычало воевало... (III, 45).
ВЕРА. Этот господин крикнул им — прочь! Они зарычали и — на него! Вот было страшно! (I, 11).

Иные синонимические средства находит драматург для подчеркивания определенных сторон характера, поведения и особенностей речи тюремного врача Леща и Якова Коломийцева. Так, путем подбора соответствующих синонимов и синонимических соответствий Горький умело передает одну из отличительных черт речевой манеры Леща — стремление не называть вещи своими именами. Этот прием служит герою своеобразной маской, за которой он прячет свое настоящее лицо. Разыгрывая из себя честного, добропорядочного человека, Лещ старается прикрыть свои корыстные интересы и темные махинации благовидным плетением словес. В частности, когда этот делец и хапуга требует от людей денежного вознаграждения за оказание услуг, он умышленно избегает употребления слова «взятка», заменяя его перифрастическими выражениями. Ср.:

ЛЕЩ. Вам, разумеется, надо быть готовым произвести затрату некоторой суммы... Имейте в виду — при поступлении на службу нужно будет рублей семьсот, лучше — тысячу... (II, 54).

Или:

ЛЕЩ (солидно). Далее — Александр может получить должность помощника пристава — но это будет стоить пятьсот рублей (I, 19).

Лещ вообще не любит резко и открыто высказываться по любому поводу. Примерами, характеризующими подобную речевую манеру героя, являются хотя бы случаи употребления им эвфемистического фразеологизма «дни сочтены» вместо общеупотребительного словосочетания «умереть скоро» и смягчающего синонимического выражения «заболеть острым расстройством нервов» вместо грубоватого фразеологического оборота «сойти с ума». Ср.:

ФЕДОСЬЯ (бормочет). Бери, бери у него деньги-то! Умрет скоро... куда ему! (I, 8).
ЛЕЩ. Сколько я знаю — он не эгоист, и к тому же дни его, как говорится, сочтены... (III, 54).
НАДЕЖДА. Муж только что пришел, переодевается. Это он сказал, что убийца заболел...
СОФЬЯ (тревожно). Заболел? Чем?
НАДЕЖДА. Сходит с ума, кажется (I, 13).
ЛЕЩ. Преступник, который...
ИВАН. Который поднял безумную руку на меня, — что он?
ЛЕЩ. Заболел острым расстройством нервов... (I, 20)

Желание представить факты в ином свете свойственно иногда и Якову Коломийцеву. Но если в стремлении скрыть правду и не называть вещи настоящими именами Лещ использует в своей речи смягчающие эвфемизмы и различного рода синонимические замены, то Яков, преследуя ту же цель, наоборот, прибегает к умышленным преувеличениям, к употреблению синонимов, не соответствующих действительности. Например:

ЯКОВ. Нет, Соня! Это глупое покушение на жизнь Ивана и затем его отставка ошеломили тебя, ты растерялась — понятно! И к тому же дикий вой газеты... они клевещут, сочиняют...
СОФЬЯ. Ты говоришь по совести — они клевещут?
ЯКОВ (не глядя на нее). Они преувеличивают... Иван, конечно, не очень... он слишком... (I, 17).

В начале приведенного разговора с Софьей Яков с негодованием говорит о якобы несправедливых нападках печати на главаря городской жандармерии Ивана Коломийцева. Недружелюбное отношение героя к выступлениям газет отчетливо проявляется в использовании им резко оценочных слов «дикий вой» и «клеветать». Правда, почувствовав слишком открытую ложь своего заявления, Яков тут же употреблением глагола «сочинять», отличающегося от синонима «клеветать» меньшей резкостью характеристики явления, старается несколько сгладить крайне отрицательную оценку деятельности прессы. В дальнейшем же, когда Софья просит Якова быть правдивым, он, продолжая скрывать истину, прибегает к еще более смягчающему, но также не соответствующему действительности синониму «преувеличивать».

5. Немаловажную роль играют синонимы в подчеркивании классовой сущности, социально-типических черт персонажей.

В своих теоретических работах Горький указывал, что в ходе развития действия пьесы автор должен глубоко обнажить общие, социально-характерные стороны изображаемых героев. Раскрыть же «классовый признак» действующих лиц драматург может «только силой языка», когда через типическое в речевой манере героев он покажет их социально-классовое лицо. «Классовый признак», — отмечал Горький,— является главным и решающим организатором «психики»... он всегда с различной степенью яркости окрашивает человеческое слово и дело»[5]). Эти положения замечательного драматурга-теоретика нашли свое воплощение и в его пьесе «Последние».

Социально-обусловленные, классово-типические черты персонажей драмы проявляются не только в их поступках, но и в особенностях речи. Примером этого может служить классовый подход у ряда действующих лиц к использованию некоторых слов общенародного языка. Так, одной из характерных черт речи сторонников и слуг самодержавия Ивана Коломийцева, Александра, Надежды, Леща и др. является наполнение семантически далеких слов революционер, террорист, бомбист и стрелок единым классовым содержанием и употребление их как синонимов. Ср.:

> СОФЬЯ (неожиданно для всех). Террористы заявили, что он не участвовал в покушении.
> НАДЕЖДА (не сразу). Разве можно верить революционерам? Как это наивно, мама! (I, 14).
> АЛЕКСАНДР. Мне предстоит бить морды человеческие, брать взятки понемногу и — получить в живот пулю революционера... (I, 16).
> ИВАН (оглядываясь, угрюмо). У меня тоже темнеет в глазах, когда я выхожу на улицу. Ведь бомбисты убивают и отставных, им все равно, это звери! (II, 29).
> ИВАН. Но — чорт их знает — этот ли стрелял?
> ЛЕЩ. Ведь кто-то стрелял же! А все эти стрелки — друзья между собой (III, 55).

Подобное отождествление представителей различных партий и соответственно с этим употребление их наименований как семантических эквивалентов обусловлено реакционно-классовым мировоззрением сторонников самодержавия. В противоположность им представители революционного лагеря пьесы четко разграничивают между собой все эти понятия и термины, о чем свидетельствует хотя бы такое заявление Соколовой: «Мой сын не мог покушаться на жизнь человека... он не террорист! Он, конечно, революционер, как все честные люди России...» (II, 37).

---

[5]) М. Горький, О литературе, М., 1953, стр. 597.

***

Итак, семантико-стилистический анализ пьесы Горького «Последние» позволяет установить, что при раскрытии идейно-тематического содержания произведения, при создании художественных образов и их речевых характеристик, при построении драматически заостренных диалогов и реплик персонажей автор, наряду с другими элементами общенародного языка, широко использовал выразительные возможности лексико-фразеологической синонимии.

В языковой системе пьесы употребляются преимущественно устойчивые, общеязыковые синонимы, которые в зависимости от их семантико-стилистических особенностей объединяются в группы равнозначных, понятийных, понятийно-стилистических и стилистических синонимических средств. Вместе с тем, в составе синонимики драмы встречаются иногда и контекстовые, ситуативные синонимы и синонимические соответствия, возникающие в результате индивидуально-творческого применения автором слов и выражений общенародной речи.

Синонимы и синонимические соответствия выполняют в пьесе разнообразные стилистические функции. Использование выразительных возможностей лексико-фразеологической синонимии позволило Горькому разнообразить речевые средства драмы и избежать лишних повторений, сделать речь героев более образной, выразительной, передать различные ее смысловые и стилистические оттенки, нагляднее подчеркнуть через речевую характеристику социально-типические и индивидуальные стороны изображаемых персонажей, их связи, противоречия и вообще отношения между собой, ярче обнажить идейную направленность всего произведения.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

Н. Н. КИСЕЛЕВ

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА СОВЕТСКОЙ ГЕРОИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

Одной из важнейших теоретических проблем драматургии является проблема жанра. Известно, что жанр — понятие не только художественное, но и мировоззренческое. Выбирая ту или иную жанровую форму для своего произведения, драматург тем самым высказывает свою точку зрения, свое авторское отношение к изображаемому. Но художник не произволен в выборе жанровой формы для воплощения своего идейного замысла. Нередко уже сам характер явлений и событий действительности, которые стремится отразить художник, предъявляет свои определенные требования к жанровой форме произведения. Само многообразие жанров в развитии литературы и искусства порождено потребностями художественного отображения различных сторон и явлений развивающейся действительности. Если тот или иной жанр искусства в определенную эпоху приобретает широкое значение и распространение, то это происходит потому, что данная жанровая форма наилучшим образом отвечает потребностям общества, позволяет полно и глубоко отражать противоречия действительности. С развитием общества изменяются и жанровые формы искусства и литературы. История развития мировой литературы и, в частности, драматургии представляет собой непрерывный процесс отмирания старых жанров, возникновения новых и одновременный процесс смешения, взаимопроникновения самых различных жанровых элементов в рамках одного произведения. Причем исчезновение того или иного жанра всегда объясняется исчезновением тех общественных условий, которые вызвали и обусловили его появление и существование.

Процесс трансформации жанровых форм особенно интенсивно происходил и происходит в советском искусстве. Необходимость отражения в литературе и искусстве новой социалистической действительности потребовала создания новых художественных форм. Так, например, в драматургии социалистического реализма под давлением нового содержания, новых социальных конфликтов значительные изменения претерпели буквально все традиционные жанры.

Качественно новый характер приобрела советская героическая драма. Героическая драма прошлых эпох была, как правило, драмой героя-одиночки, который вступал в борьбу с окружающей его средой. В советских героических драмах действует герой новой социалистической эпохи, этот герой в своих делах и поступках выражает мысли

и стремления народных масс, его судьба дается в нерасторжимом единстве с судьбой народа.

Значительные изменения в советской драматургии претерпел жанр сатирической комедии. В прошлые эпохи сатирические комедии представляли собой оппозицию господствующему строю. Драматурги-сатирики своими произведениями расшатывали основы существующего несправедливого строя, звали к коренному изменению господствующего порядка вещей. Объектом советской сатирической комедии является не сам господствующий строй, а то, что мешает его развитию, что противоречит его духу и существу. Советская сатирическая комедия обращена против явлений, обреченных всем строем нашей жизни на гибель и уничтожение. Отсюда оптимистический, победоносный характер советской сатирической комедии.

Развитие советской драматургии ознаменовалось рождением ряда новых, неизвестных ранее жанров, таких, как оптимистическая трагедия и героическая комедия. Исследованию процесса становления и оформления жанра героической комедии и посвящена данная работа.

В 20-е годы в советской драматургии из комедийных жанров преимущественное развитие получил жанр сатирической комедии, направленной на обличение пережитков прошлого в сознании людей, на разоблачение бюрократов, стяжателей, нэпманов, всех тех, кто тормозил движение советского общества вперед, кто путался в ногах строителей социализма. Наиболее значительными достижениями в жанре сатирической комедии 20-х годов были произведения В. Маяковского «Клоп» (1928 г.) и «Баня» (1929 г.), Б. Ромашева «Воздушный пирог» (1925 г.) и «Конец Криворыльска» (1926 г.), А. Безыменского «Выстрел» (1929 г.). Авторы сатирических комедий всю силу своего негодования обрушивали на отрицательные явления в нашей жизни; акцент в них делался на изображении сатирических типов. Понятно, что образы положительных героев в произведениях этого жанра занимали второстепенное место. А между тем успехи в строительстве социализма, новые взаимоотношения между людьми требовали создания нового комедийного жанра, способного не только разоблачать старое, гниющее, но и утверждать в типических образах победу нового. В соответствии с этими потребностями развивающейся действительности в советской драматургии и появился новый комедийный жанр — героическая комедия, в которой на первый план выдвигались положительные герои, носители новой морали, строители социализма. Широкое распространение получила также лирическая комедия.

Характеризуя этот процесс появления новых комедийных жанров в советской драматургии, В. Киршон в содокладе на Первом съезде советских писателей говорил: «Обычно комедия строилась всегда на высмеивании отрицательных героев. Комедия разила орудием сатиры, смех комедии был направлен против уродства отдельных типов и социальных явлений... В советской стране создается новый тип комедии — комедии положительных героев. Комедия не высмеивает своих героев, но показывает их так весело, так любовно и доброжелательно, что зритель смеется радостным смехом, ему хочется брать пример с героев комедии... смех победителей, смех освежающий, как утренняя зарядка, смех, вызванный не насмешкой над героем, а радостью за него, все громче и громче звучит на нашей сцене»[1]).

Первыми опытами советской драматургии в жанре героической ко-

[1]) Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1934, стр. 403.

медии были произведения Н. Погодина «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», «После бала», «Аристократы».

Н. Погодин пришел в драматургию на рубеже 20—30-х годов, в период бурного социалистического строительства в нашей стране. В своих первых пьесах молодой драматург, раскрывая ведущие закономерности советского общества, воспевает свободный социалистический труд и нового человека. Создавая свои первые драматические произведения, Н. Погодин настойчиво искал такие жанровые формы, которые наилучшим образом способствовали бы отображению новой действительности и в то же время соответствовали бы его творческой индивидуальности, особенностям его таланта.

Стремясь глубоко, правдиво и достоверно передать дух и особенности социалистической эпохи, бурный рост творческой активности масс, Н. Погодин резко выступает против тех драматургов, которые пытались грандиозные социальные сдвиги отразить в жанре традиционной психологической драмы и сомневались в надобности новых жанровых форм. «...Специфика драмы такова, — писал Н. Погодин, — что ее законы целиком идут от общественных столкновений своего времени, а так как драма строится на столкновениях и из них выковывается ее форма, то законы общественной жизни прямо и резко влияют на построение пьесы, на ее форму»[2]).

Драматургия Н. Погодина 30-х годов и по форме, и по содержанию была глубоко новаторской и своеобразной. Отстаивая свое право на новаторство, драматург и своими произведениями, и теоретическими выступлениями боролся с догматическими канонами и нормами традиционной поэтики. Выступая против «поклонников неподвижной драматической формы», рабски следующих за классиками, Н. Погодин писал: «Нам надо на основании строгого, глубочайшего и широкого изучения действительности находить такие формы, такую специфику драмы, которая бы не связывала нам руки, а развязывала их»[3]).

В своих первых пьесах, отображающих героические будни социалистического строительства, Н. Погодин смело развивает привычные жанровые границы. В этих произведениях органически сочетаются комедийные, драматические и трагические элементы. Однако сквозь причудливый сплав различных жанровых элементов в них отчетливо проступают черты и особенности нового комедийного жанра. Героика советской действительности, войдя в комедию, создала ее новый тип — героическую комедию. И творческий путь Н. Погодина от «Темпа» до «Аристократов» — это, по сути дела, путь оформления и становления жанра героической комедии.

Свою первую пьесу «Темп» Н. Погодин назвал комедией. В основу этого произведения положен конфликт большого общественного содержания. Пьеса рассказывает о борьбе строителей за своевременный пуск завода, за повышение производительности труда, за перевоспитание трудящихся. Тема перевоспитания трудящихся в процессе социалистического труда стала главной темой погодинской пьесы. Рождение нового отношения к труду и в результате этого перестройка психологии и сознания людей, коренное изменение их отношения к жизни ярко показаны на судьбе крестьян-костромичей, пришедших на «заработки», а к концу действия пьесы ставших передовиками производства, ударниками.

Комедийный характер конфликта пьесы обусловлен, прежде всего, личностью главных ее героев, основных участников конфликта. Недавние крестьяне, костромичи с трудом освобождаются от собственнических

[2]) Н. Погодин. К съезду писателей. «Театр и драматургия», 1934, № 8, стр. 9.
[3]) Н. Погодин. Заметки о драматургии и героях. «Известия», 1936, 11 августа.

навыков, от привычки жить и работать по-старому. В начале действия пьесы они рисуются автором людьми некультурными, малосознательными, людьми, у которых еще сильны черты мелкобуржуазной крестьянской психологии, собственничества, подневольного отношения к труду. И вот они попадают на большую социалистическую стройку. Новый характер свободного коллективного социалистического труда оказывает решающее воздействие на их сознание. И в этом зерно, основа комедийного конфликта пьесы. Жизнь заставляет погодинских героев расставаться со своими недавними предрассудками, привычками и традициями. Это расставание полно драматизма, напряженной борьбы в сознании людей. Герои «Темпа» нелегко, часто с болью рвут с прошлым. Но все же это прощание с прошлым сопровождается смехом, радостным, торжествующим смехом людей, побеждающих самих себя, побеждающих в себе старое, то, что «рабским прошлым вбито». Новые черты и качества в характере костромичей, причудливо сочетаясь с пережитками старого в их сознании, дают неотразимый комический эффект, окрашивают смехом почти все ситуации и эпизоды пьесы.

Уже в «Темпе» ясно и отчетливо проступает новый характер комического, свойственный жанру героической комедии. Этот новый характер комического обусловлен прежде всего тем, что конфликт пьесы вызывает напряженную драматическую борьбу героев, потому что он отражает ведущие противоречия действительности, противоречия строящегося социалистического общества. Комедия «Темп» решала главные вопросы времени, активно вторгалась в жизнь, рассказывала о напряженной суровой борьбе героев за большевистские ударные темпы, за социализм, за новые отношения между людьми против хозяйственной отсталости, бескультурья, невежества и собственнической стихии. Уже первая картина комедии пронизана напряженным драматизмом: толпа костромичей устраивает самосуд над Валькой, кухарка уже целится кирпичом в ее голову, и только появление начальника строительства Болдырева спасает Вальку от жестокой расправы. Положение на строительстве весьма тяжелое. Каждый день, каждый час ставит перед руководством стройки сотни больших и малых задач, от верного и быстрого решения которых зависит судьба строительства, а значит и судьба многих тысяч людей. Не случайно в конце 2-й картины парторг Лагутин говорит Болдыреву: «А ведь это война». На что последний отвечает: «Да. Вода не хлорируется. Узнаю — пьянствуют. Раз. Пять бараков подымают бунт. Два. Сестренку чуть не убили. Три. Американец расторгает договор. Четыре. Мы с тобой подписываем приказ. Пять. Поджог. Шесть. Это за восемнадцать часов, Лагутин, со вчерашнего вечера»[4]).

Другой жанровой особенностью комедии «Темп» является новый характер смеха. В пьесе Н. Погодина господствует юмор, а не сатира. Автор сам смеется над своими героями и зрителей заставляет смеяться. Однако это не издевательски-уничтожающий смех, а смех, хотя и осуждающий, но доброжелательный. Н. Погодин не закрывает глаза на темноту и бескультурье, на мелкобуржуазные предрассудки в сознании своих героев, но основной акцент он делает не на этом. Для писателя более важно то, что народ просыпается к творческой деятельности, что его дремавшие прежде силы разбужены революцией, что его инициатива растет с каждым днем, что он непрерывно выделяет из своей среды людей новой морали. Герои «Темпа» — не враги, а строители социализма, те люди, на энтузиазм и творчество которых призывал опираться

[4]) Н. Погодин. Собрание драматических сочинений в 5 томах. Том 1, «Искусство», М., 1960, стр. 45. В дальнейшем при ссылке на это издание указываются только том и страницы.

В. И. Ленин, разоблачая теории меньшевиков о невозможности построения социализма в нашей стране.

Комедийный характер конфликта «Темпа» порождает многочисленные комедийные ситуации и эпизоды, развивающие действие пьесы. Большинство сцен и эпизодов комедии насыщены заразительным, победоносным смехом. Такова, например, 3-я картина 1-го действия, в которой костромичи вновь устраивают самосуд. Но теперь это уже самосуд над одним из своих артельщиков, над лодырем Тишкой, который увиливает от работы, позорит артель. Много теплого, искреннего смеха в сцене производственного собрания (III действие), в эпизоде беседы рабочих с Картером, в разговоре работниц с Болдыревым. Юмор этих и некоторых других сцен и эпизодов пьесы строго мотивирован развитием конфликта и характерами основных героев.

Однако далеко не все было удачным и плодотворным в этом первом произведении Н. Погодина. «Темп» написан неопытной рукой начинающего писателя. Автор плохо знал театр, не владел еще «секретами» драматургического мастерства. Поэтому пьесу отличает композиционная рыхлость, отсутствие мотивировки и логической последовательности в развитии событий, неглубокое проникновение в сущность изображаемых характеров. Поставив перед собой задачу создать яркую оптимистическую, жизнеутверждающую комедию, автор не сумел глубоко проникнуть в сущность и природу комического. Вследствие этого во многих сценах и эпизодах пьесы отчетливо выступает назойливое авторское стремление смешить зрителя, смешить во что бы то ни стало, любыми средствами. Таковы, например, почти все сцены с работницами, в которых смех достигается такими негодными приемами, как наделение работниц матерной речью, косноязычием, двусмысленными выражениями. Примером вымученного юмора, от которого «несет авторским по́том» является также эпизод, в котором рабочие слово «пафос» отождествляют со словом «понос». В данном случае комедийный эффект, смех не возникают из действия пьесы, не мотивируются поведением героев, логикой их поступков и чувств, а привносятся извне. Очевидно, на комическое восприятие был рассчитан и натуралистический язык пьесы. В речи героев очень часто встречаются слова и выражения, вроде «сквернавка», «стерва», «сволочушка», «чего ты скалишься», «хрен тебе в галстук» и т. п.

Однако эти и другие недостатки не смогли зачеркнуть то ценное, что несла в себе погодинская пьеса. Проблемы, поставленные в «Темпе», станут затем господствующими в драматургии Н. Погодина 30-х годов. В своих следующих произведениях драматург будет продолжать также и поиски новой комедийной формы, столь успешно начатые в «Темпе».

Следующее свое произведение «Поэму о топоре» (1930 г.) Н. Погодин не рискнул назвать комедией, он обозначил ее как «пьесу в 3-х действиях с прологом и эпилогом». Соединение различных жанровых элементов, характерное уже для первой пьесы Н. Погодина, здесь проявилось еще в большей степени. Уже в самом названии пьесы выражено стремление автора к жанровой разностильности: поэма — и вдруг... о топоре. Тем не менее в «Поэме о топоре» еще более отчетливо проявились черты и особенности нового комедийного жандра — героической комедии. Не случайно первый постановщик этой пьесы А. Попов, режиссер, сыгравший столь выдающуюся роль в сценической судьбе ранней драматургии Н. Погодина, трактовал «Поэму о топоре» как патетическую комедию»[5]).

[5]) А. Попов. Как я работал над «Поэмой о топоре». «Советский театр», 1931, № 5—6, стр. 42.

Конфликт пьесы отражает глубокое и важное противоречие действительности. Содержанием его является борьба рабочих златоустинского завода за открытие нержавеющей стали, за освобождение страны от иностранной зависимости. Пьеса очень многотемна. В ней поставлены проблемы социалистического соревнования и ударничества, культурного воспитания рабочих масс, вовлечения женщин в активное строительство социализма, борьбы с вредительством и многие другие. Не все эти проблемы решены с достаточной художественной убедительностью. Но уже сам круг их свидетельствует о похвальном стремлении автора активно вмешаться в жизнь, найти ответ на самые жгучие вопросы времени.

Конфликт большого общественного звучания и в этой пьесе решается Н. Погодиным в комедийном плане. Действие «Поэмы о топоре», как правило, развивается через комедийные ситуации и положения Смех сопровождает поступки и дела большинства ее героев. Как и в «Темпе», комедийные ситуации и положения в «Поэме о топоре» соседствуют со сценами и эпизодами, проникнутыми острым и напряженным драматизмом. Причем комедийные ситуации в «Поэме о топоре», по сравнению с «Темпом», более мотивированы характерами и действиями персонажей, условиями их быта, особенностями мировоззрения.

Таковы, например, диалог Анки и Евдокима (2-й эпизод) или мастерски описанная комедийная сцена агитации Анкой женщин в очереди (3-й эпизод). Искрометным юмором насыщена сцена в точильном отделении (4-й эпизод), когда Анка «представляет», как работают лодыри.

«Гудок. А рабочие не приступают к работе. Никакой тишины. Наоборот. Я же знаю все. (Сделала руки рупором и кричит вверх, подражая) «Гаврюша!» (Сама же отвечает.) «Ва-а!» — «Гаврюша! Как твоя Матрена Харитоновна — родила аль не родила?!» — «А?» — «Не слышно!.. Родила?.. Спасибо! Какого пола дите? Мужеского?.. Спасибо!.. Гаврюша, гад, когда поллитровку ставишь? Сегодняшний день? Спасибо!...» Теперь он приступает к работе. «А выпить охота. Эх!..» (Потянулась, со вкусом чмокнула губами). Включил мотор. (Показывает, как рабочий закуривает)... Глядит он куда-то, и черт его знает, куда он глядит. А станок вертится, рычит... «Позволь, а где же у нас матерьял?.. Сукины дети, не заготовили!» (Кричит) «Мастер, Сидор Иваныч, где может быть металл?» А мастер отвечает: «Туды вашу душу...» и пошла дискуссия... Так вот работают бабы, без всякого фордизма, по-рассейскому и без всякой ударности, честное слово!» [т. I, стр. 227—228].

Комедийное звучание конфликта пьесы «Поэма о топоре» определяется идейно-тематическим замыслом автора, его отношением к изображаемому. Отличительной особенностью таланта Н. Погодина является страстная заинтересованность всем происходящим, искреннее восхищение своими героями. «Меня, как человека, занимающегося наблюдением живых людских судеб, — говорил писатель, — всегда неизменно восхищает то, что родилось и выросло на моих глазах»[6]).

Эту важную особенность творческой индивидуальности Н. Погодина первым отметил А. М. Горький. Свое письмо к будущему автору «Человека с ружьем» с анализом его первых, весьма посредственных рассказов, он заканчивает следующими знаменательными словами: «Вы, видимо, человек, способный к писательству, с хорошим, зорким глазом и с хорошим сердцем»[7]).

Автор «Поэмы о топоре» искренне увлечен и окрылен грандиозными событиями, происходящими в стране, они вызывают у него гордость

[6]) Н. Погодин. Мы. «Смена», 1947, № 1, стр. 2.
[7]) М. Горький. Собр. соч., т. 29, стр. 489 (подчеркнуто мною — *Н. К.*).

за советского человека, веру в неисчерпаемые силы освобожденного народа. Уже само название пьесы носит восторженный характер и достаточно ясно говорит об авторском отношении к изображаемому. Лирическая взволнованность, доброжелательное отношение автора к своим героям проявляется прежде всего в юморе. Как верно заметил Ю. Юзовский, «юмор Погодина — угол зрения, под которым он смотрит на жизнь, на людей, на события. В юморе Погодина дана его идеология, форма его отношения к действительности»[8]).

Драматург откровенно влюблен в своих героев, любуется ими. Но вместе с тем он весело и добродушно смеется над их недостатками, над тем, что мешает их совершенствованию, умственному и духовному росту.

Перед героями «Поэмы о топоре» — рабочими златоустинского завода — каждый день ставит все новые и новые преграды, преодоление которых требует огромной, самозабвенной работы всего коллектива. Но эти трудности лишь закаляют решимость рабочих добиться победы. Еще Ф. Энгельс указывал на ту жизнерадостность, то присутствие духа, которое сохраняет рабочий класс в самых тяжелых обстоятельствах своей борьбы. В этой силе духа, в чувстве классовой солидарности Ф. Энгельс видел источник юмора. «В своей борьбе как с властями, так и с отдельными буржуа рабочие везде проявляли свое умственное и нравственное превосходство, доказав, особенно в своих столкновениях с так называемыми «работодателями», что теперь они, рабочие, являются просвещенными людьми, а капиталисты — неучами. При этом борьбу большей частью ведут они с юмором, который является лучшим доказательством их уверенности в своем деле и сознания собственного превосходства»[9]).

Герои «Поэмы о топоре» ни на минуту не перестают чувствовать себя хозяевами страны, строителями нового бесклассового общества. Поэтому смех в «Поэме о топоре» — это торжествующий смех победителей. Люди сбрасывают с себя ветхого Адама, освобождаются от бескультурья, отсталости, рвутся к свету, к знаниям. Эта устремленность героев к светлому будущему рождает атмосферу приподнятости, вдохновения, творчества, которой насыщена пьеса. Оптимистическое мироощущение героев «Поэмы о топоре» проявляется в юморе. Отсюда комедийная окрашенность большинства сцен и эпизодов пьесы, отсюда переплетение комического и патетического, комического и героического. Краски юмора присутствуют в самых напряженных, в самых патетических сценах «Поэмы о топоре», и это усиливает эмоциональное воздействие пьесы на зрителей, жизненную достоверность изображенных в ней человеческих характеров. Черты новой комедии, комедии, утверждающей советский строй, социалистического человека, ярко проступают в этом произведении Н. Погодина, которое стало «классическим примером воплощения темы труда в нашей драматургии»[10]).

В 1932 году Н. Погодиным была закончена комедия «Снег». Жанровая принадлежность этого произведения ни у кого никогда не вызывала сомнений. Это типичная комедия. Конфликт «Снега» выдержан в традиционном комедийном плане. В основу сюжета комедии положена история восхождения на вершины Кавказских гор научной экспедиции с целью строительства гидростанции. Сюжет и все события пьесы,

---

[8]) Ю. Юзовский. Драматургия Погодина. Сб. Н. Погодина «Пьесы», Гослитиздат, М., 1935, стр. 14.

[9]) Ф. Энгельс. Предисловие к «Крестьянской войне в Германии». К. Маркс. Ф. Энгельс. Избр. произведения в 2-х томах, т. 1, Госполитиздат, М., 1952, стр. 603—604.

[10]) А. Симуков. Главная тема. «Советская культура», 1954, 4 марта.

кроме реалистического, имеют и второй план — символический, олицетворяющий восхождение советских людей на вершины социализма. Н. Погодин хотел в экспедиции, как в капле воды, показать отражение классовой борьбы, происходящей в стране. В комедии четко противопоставлены друг другу два лагеря. С одной стороны, старый большевик, руководитель экспедиции Никандр Григорьевич, коммунисты и комсомольцы; с другой — инженер-вредитель Сапфиров и спекулянтка Деньгина. Между этими двумя лагерями находятся профессор Юлий Юльевич, жена Сапфирова Зоря, бывший анархист Орел и крестьянин Телега.

Драматург стремился показать, как в процессе борьбы с классовыми врагами идеи социализма овладевают массами, как проясняется их сознание, как освобождаются они от предрассудков и пережитков старого общества. Но эта центральная идея произведения не нашла удовлетворительного воплощения в образах комедии и в ее конфликте, автор «Снега» не сумел передать напряженности и остроты классовой борьбы. И произошло это потому, что в пьесе преобладают элементы чисто внешнего комизма, приемы, откровенно нацеленные на занимательность. В «Снеге» много пустых словесных каламбуров, прямого трюкачества, развлекательного юмора, который не вытекает из существа характеров героев, не мотивирован развитием конфликта.

Однако и в этой пьесе Н. Погодина проявились те особенности нового комедийного жанра, которые столь определенно оформились в «Темпе» и «Поэме о топоре». Это, прежде всего, теплый, задушевный юмор, доброжелательное отношение автора к своим героям, основанное на уверенности в их общественной ценности, в их будущем.

«Снег» — свидетельство напряженных творческих поисков Н. Погодина в области комедийного жанра. Драматург настойчиво ищет наиболее емкую жанровую форму комедии, которая бы давала возможность глубоко и всесторонне отображать жизнь, раскрывать общественные противоречия эпохи. Устами ведущих автор «Снега» ведет открытую и в ряде случаев удачную полемику с ремесленной драматургией, с шаблоном и штампом на сцене театров. Через ведущих драматург открыто декларирует свои взгляды на природу и характер комического. Например, первый ведущий говорит: «...Можно через смешное увидеть глубокую правду наших дней», [т. I, 280].

По мнению автора «Снега», и комедийные произведения способны давать глубокую и всестороннюю правду жизни, и через смешное можно выразить драматизм нашей эпохи. Устами второго ведущего драматург заявляет: «Мы — комедия. Каждый шаг в нашей с тобой жизни можно увязать с двух сторон — либо со стороны трагической, либо со стороны смешной» [т. I, 314].

Эти декларации свидетельствуют о сознательной установке Н. Погодина на изображение смешного, комического, о стремлении драматурга найти новые формы комедии. Причем автор «Темпа» и «Поэмы о топоре» хорошо понимал, что «комедия утверждения» вызвана к жизни новыми общественными отношениями. «Сейчас в драматургии, — писал он, — возникает какая-то неосознанная нами комедийность, корни которой покоятся в жизнерадостном отношении к действительности»[11]).

В свете сказанного вряд ли можно согласиться с утверждением Ю. Юзовского о том, что Погодин борется с этой захватывающей его стихией смешного, что он будто бы пытается всеми средствами ограни-

[11]) Писатель и театр. «Театр и драматургия», 1933, № 4, стр. 12.

чить сферу комического в своих произведениях и для этой цели вводит драматические ситуации, надевает «страшную маску»[12]).

Действительно, Н. Погодин в каждой пьесе экспериментирует, пробует, ищет. Ищет новые краски юмора, новое построение пьесы, пробует разные варианты соединения различных жанровых элементов. Но ведь соединение комического и драматического, смешного и патетического определялось не прихотью автора, а тем жизненным материалом, который лег в основу погодинских пьес. И для чего Н. Погодину нужно было бороться со стихией смешного в своих произведениях, если отражение комического, смешного как нельзя лучше отвечало его писательской индивидуальности, характеру его дарования. Именно поэтому автор «Поэмы о топоре» настойчиво искал такую форму комедии, которая бы, правдиво передавая то новое, что беспрерывно рождалось в нашей действительности, в то же время соответствовала бы особенностям его таланта, его взгляду на жизнь. Убедительным доказательством плодотворности этих поисков явилась написанная одновременно со «Снегом» пьеса «Мой друг» — одно из лучших произведений Н. Погодина.

Ни сам автор, ни Театр Революции, впервые поставивший эту пьесу, не решились назвать ее комедией, ограничившись ничего не говорящей пометкой: «Представление в 3-х действиях с эпилогом». Факт очень знаменательный. Слишком уж необычной была эта пьеса, слишком непохожа она была на комедию в традиционном понимании этого жанра. Одни критики считали «Моего друга» драматической хроникой, другие — психологической драмой, и лишь очень немногие рисковали называть ее лирической или героической комедией.

В «Моем друге» Н. Погодину удалось не только живо и эмоционально передать пафос социалистического строительства, отразить напряженную атмосферу первой пятилетки, но и создать полнокровный, типический образ положительного героя, ставшего одним из самых ярких образов советской драматургии. События в пьесе разворачиваются вокруг строительства крупного завода, прообразом которого было сооружение горьковского автомобильного гиганта. Содержанием конфликта «Моего друга» является борьба начальника строительства Григория Гая и его помощников против бюрократизма, формализма и разгильдяйства за своевременный пуск завода, за высокое качество строительства.

Григорий Гай — не комедийный герой. Но тем не менее, он вносит в пьесу сильную комедийную струю. Жизнелюбие, оптимистическое мироощущение, напористость главного героя погодинской пьесы рождают атмосферу радостной приподнятости, ощущение красоты жизни. К тому же Григорий Гай (как и вообще все любимые герои Н. Погодина) обладает тонким чувством юмора. Человек находчивый, быстрый и острый на слово, он и в борьбе со своими врагами, и в общении с друзьями удачно использует оружие смеха. Подавляющее большинство реплик Гая окрашены различными оттенками смеха от мягкой иронии и добродушного юмора до уничтожающей сатиры и злого сарказма. Очень многие сцены и эпизоды «Моего друга» с участием Гая носят ярко выраженный комедийный характер. Таковы, например, «сцена с женами» (9-й эпизод), сцена «командиры пятилетки» (4-й эпизод) и многие другие. Жизнь ежедневно и ежечасно ставит перед героем Н. Погодина сотни больших и малых вопросов, от решения которых зависит судьба строительства. Гай — сильный и мужественный человек, он никогда, ни при каких обстоятельствах не теряет самообладания. Даже тогда, когда у него, как говорит-

[12]) Ю. Юзовский. Вопросы социалистической драматургии, Изд. «Советская литература», М., 1934, стр. 170.

ся, «на сердце кошки скребут», он ухитряется сохранять присутствие духа и способность ко всему относиться с юмором. Гай восторженно любит жизнь, его захватывает счастье творческого труда, азарт преодоления трудностей. В конце трудного рабочего дня он радостно восклицает: «Даже из такого дня выхожу живым. Я жив, друзья мои, я жив! [т. I, 398]. Гай — человек активный, наступательный, он никогда не сидит на месте, не знает покоя, компромиссов, его естественное, наиболее привычное состояние — борьба. Ни один персонаж в пьесе не остается к нему равнодушным: его или любят, как Софья, Максим, Наташа, Зуб, или ненавидят, как Белковский, Елкин, Кондаков. Поэтому действия, поступки Гая, усиливая комедийность пьесы, в то же время придают ей взволнованно-романтический героический характер.

В «Моем друге» сильна сатирическая струя. Впервые в творчестве Н. Погодина здесь появились яркие сатирические образы Кондакова, Пеппер, Елкина. И в этой пьесе Погодина присутствуют самые различные жанровые элементы. Героическое и лирическое начало (связанное с образами Гая и Руководящего лица) содействует и переплетается с комическими (Андрей, Максим) и сатирическими элементами. В этом плане «Мой друг» продолжает традиции «Темпа» и «Поэмы о топоре», традиции нового комедийного жанра. Однако в «Моем друге» драматург пошел значительно дальше, добился больших успехов. Образ Гая говорил о творческом росте драматурга, ибо он написан с такой объемностью, с такой степенью психологической детализации, какой не было ни в «Темпе», ни в «Поэме о топоре». В «Моем друге» значительно усилен драматизм и напряженность действия. В отличие от первых трех пьес Н. Погодина здесь совершенно отсутствует пустой, развлекательный юмор, буффонада, приемы, рассчитанные на смех. Все вышесказанное и позволяет нам трактовать пьесу «Мой друг» как успешный опыт создания героической комедии.

Уже говорилось о том, что многие критики не соглашались и не соглашаются с определением «Моего друга» как комедии. При этом в качестве основного доказательства ссылаются на то, что главный герой пьесы Григорий Гай — не комедийный характер. А раз так, то где, дескать, основания считать данную пьесу Н. Погодина комедией. Но с каких это пор комедийность главного героя стала необходимым условием создания произведения комедийного жанра? Разве Чацкий — комедийный характер? И разве от того, что главный герой не является комедийным характером, комедия «Горе от ума» перестала быть комедией?

Говорят также, что в «Моем друге» Н. Погодин для глубокого раскрытия внутреннего мира главного героя успешно использовал приемы, свойственные психологической драме, и что, следовательно, перед нами драма, а не комедия[13]). Но ведь еще А. Пушкин говорил, что «...высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров и что нередко она близко подходит к трагедии»[14]). В. Г. Белинский неоднократно утверждал, что «и в комедии могут быть лица благородные, характеры глубокие и сильные»[15]).

Практика русской и мировой драматургии с убедительностью, не оставляющей никаких сомнений, свидетельствует о том, что и в комедиях нередки психологически глубоко разработанные характеры. Достаточно вспомнить комедии Островского, Сухово-Кобылина, Чехова. Что

[13]) См., например, Б. Алперс. Театр и драматургия. «Советский театр», 1933, № 1, стр. 8.

[14]) Пушкин и театр. Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 393.

[15]) В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. I, Госполитиздат, М., 1948, стр. 480.

касается высокого накала драматической борьбы, напряженности действия в «Моем друге», то, как мы уже говорили, это одна из важнейших жанровых особенностей героической комедии, проявившаяся уже в первой пьесе Н. Погодина «Темп».

В 1933 году Н. Погодиным была закончена комедия «После бала». В этом произведении драматург впервые добивается большого успеха в создании комедийными средствами образа положительного героя.

Содержанием конфликта комедии является борьба передовых колхозников во главе с начальником политотдела Кременским за укрепление колхозного строя, за воспитание социалистического отношения к труду и общественной собственности. Развитие этого конфликта строго и последовательно выдержано в комедийном плане. Основными участниками конфликта являются комедийные характеры: Дудкин, Кисетов, Лагута, Лизавета, Барашкин, Тимофеич и, прежде всего, Маша — центральная героиня пьесы, основной двигатель конфликта, наиболее активный участник изображаемых событий.

Маша — колхозный бригадир. Наиболее характерной чертой Маши, которая определяет ее место и роль в развитии событий комедии, является ее беззаветная преданность колхозному строю, ее кристальная честность и неподкупная принципиальность. Маше органически чужды собственнические стремления, расчетливость. С глубокой искренностью она говорит Кременскому: «Мне сейчас нечего вам сказать, нечего... Только я борюсь за то, чтобы колхозники были зажиточными... Я не знаю, какое такое свое поле, свой двор или свои расчеты... Вот. Мне не за что больше бороться» [т. III, стр. 52].

Маша за все берется с энтузиазмом, с радостью, с открытым сердцем. Ей буквально до всего есть дело, ее интересует все, что происходит вокруг. Она, как свои личные беды, переживает неудачи колхозников. Маша разоблачает вредительство кулаков, пробравшихся в правление и разбазаривающих колхозное добро, хотя для этого ей приходится идти и на разрыв с матерью и с подругой детства Людмилой.

Колхозники уважают молодого бригадира и беспрекословно подчиняются ей. Маша — требовательный и строгий руководитель. Она умеет, когда этого требуют интересы дела, постоять за себя. Колхознице Аграфене Матвеевне, обругавшей ее на людях «дурой чертовой», Маша говорит: «Я вам, Аграфена Матвеевна, на бригаде проголосую строгий выговор... Меня дурой можно называть вдвоем, меня на людях дурой называть невозможно. Меня тогда слушаться никто не будет...» На что грубоватая и суровая Аграфена Матвеевна после короткого раздумья отвечает: «Голосуй выговор — хоть вредная ты, но склоняюсь, уважаю, люблю» [т. III, стр. 35].

Внутренний мир Маши раскрыт драматургом глубоко и всесторонне. Н. Погодин бережно фиксирует малейшее душевное движение своей героини, внимательно прослеживая ее духовный рост. Маша вся в бурном, стремительном движении вперед, к новой жизни и будущему народному счастью, к свету, к знаниям. Процесс умственного, идейного и общественного роста Маши дан автором в комедийном плане. Освобождение Маши от предрассудков прошлого, от житейской и политической наивности, безграмотности вызывает у зрителей и читателей смех, но это не издевательский и осуждающий, а доброжелательный, веселый смех, ибо зрители и читатели вместе с автором искренне радуются за героиню. Иронизируя над отдельными незадачливыми поступками Маши, помещая ее в комедийные ситуации, Н. Погодин тем не менее создает одухотворенный, поэтический образ сильного и красивого человека.

Столкновение в сознании Маши старых и новых понятий, причудливое сочетание в ее речи книжных и просторечных слов рождает почти в каждой сцене с ее участием яркий комический эффект. Вот, например, Маша, влюбленная в Николая Кременского, читает и комментирует письмо Татьяны к Онегину.

МАША (читает): «Я к вам пишу — чего же боле?
Что я могу еще сказать?»

И складно и трогательно.

«Теперь я знаю в вашей воле
Меня презреньем наказать».

Зачем же? Зачем же так прибеднячиваться? Это уж, знаете, я в корне не согласна! «Презреньем...» «Наказать...» Это у меня никак не получается.

«Но вы к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня».

Какая-то она угнетенная, что ли, а ведь жили богато.

«Зачем вы...»

Ах, как хорошо! Ах, как подходит для моих чувств!

«Зачем вы посетили нас?
В глуши забытого селенья
Я б никогда не знала б вас,
Не знала б горького мученья».

Нет, не подходит. Теперь нет забытых селений. Теперь все селенья на учете. Это письмо отсталое. «Мученья» хотя подходят...

«Вообрази, я здесь одна,
Никто меня не понимает...»

Правда, очень правда.

«Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна».

Это очень прекрасно. Но только Татьяна была опять-таки малоактивная. Разве можно так опускаться? «И молча гибнуть я должна». Подумаешь — Пушкин! Тоже, наверно, были хорошие цацы со своим Евгением Онегиным! Конечно, они беспартийные, помещики... А Николай Кременский... он наш, и он у нас герой... вот как я его обожаю. Я тоже, наверное, несчастная. Ах, милый, дорогой Пушкин!» [т. III, 26—27].

Эта сцена вызывает не только смех, но и радость за Машу, гордость за человека, полного чувства собственного достоинства. Здесь присутствует не только авторская ирония, мягкая и добрая усмешка над своей героиней, но и одновременно любование ею, ее самостоятельностью, ее цельностью и ясностью.

Н. Погодину органически чужд дух сомнения, скептицизма, неверия. Поэтому положительные герои его комедий — люди всегда цельные, жизнерадостные, твердо уверенные в своем праве на счастье, хорошо знающие свое место в жизни, устремленные в будущее. Автор «Моего друга» не умеет и не любит делать героями своих произведений людей забитых, несчастненьких, придавленных жизнью, постоянно и на все жалующихся. Герои Н. Погодина никогда не нуждаются, не хнычут, не пытаются вызвать к себе сочувствие зрителей. Они стесняются красивых и торжественных слов, как огня боятся ложного пафоса, но в то же время они совершенно свободны от мучительного самоанализа, себялюбия и эгоизма. Это всегда натуры широкие, люди добрые, душевно и физически здоровые.

Комедия «После бала» не свободна от очень серьезных недостатков. Главный из них — неубедительное развитие конфликта, отсутствие глубокой мотивировки в поведении многих действующих лиц. В этой пьесе нет того напряжения в развитии действия, того накала драматической борьбы, который был характерен для первых опытов Н. Погодина в жанре героической комедии. Произошло это потому, что образы врагов колхозного строя весьма схематичны и неубедительны. Драматург не сумел раскрыть ни их стремлений и целей, ни мотивов их действий. Пробравшись к руководству колхозом, они действуют слишком откровенно и глупо, поступают так, будто им до смерти хочется, чтобы их разоблачили. Кроме того, в «После бала» много чисто внешних комедийных приемов, балаганных ситуаций, расчитанных на нетребовательный вкус.

Однако, несмотря на серьезные недостатки, комедия «После бала» имела большое значение для советского театра и сыграла важную роль в творческой эволюции Н. Погодина. Драматург здесь впервые добился полнокровного раскрытия характера положительного героя комедийными средствами. Яркий и впечатляющий образ Маши придает комедии Н. Погодина неповторимую свежесть, окрашивает ее в радостные и светлые тона, сглаживает ее недостатки.

Наиболее совершенным созданием Н. Погодина в жанре героической комедии являются «Аристократы». В этом произведении писатель раскрывает процесс перевоспитания бывших преступников на строительстве Беломоро-Балтийского канала. В основе комедии конфликт большого общественного содержания. Накал драматической борьбы возрастает по мере развития действия, по мере того, как перед чекистами, руководителями стройки встают все новые и новые трудности. Напряженное развитие конфликта обусловлено уже тем, что массе преступников противопоставлены всего несколько человек чекистов. Весь персонал лагеря, весь инженерный состав стройки был из заключенных. Это не могло не придать всему действию пьесы, всем ее ситуациям высокий пафос упорной борьбы.

И все-таки основа этого напряженного, в отдельных сценах достигающего трагического звучания конфликта — комедийная. Автор не случайно назвал свое произведение комедией. Уже тот факт, что Беломорский канал строится руками жуликов, бандитов и вредителей, что они вынуждены работать на Советскую власть, на благо социализма, заключает в себе комическую ситуацию, содержит зерно всего комедийного плана пьесы.

Центральная сюжетная линия пьесы — линия Кости-Капитана — во всех своих основных моментах выдержана в комедийном ключе. Костя-Капитан — ловкий и опасный аферист, он привык властвовать на воле и в тюрьме. Попав на строительство канала, он и здесь сохраняет свои диктаторские привычки. Капитан терроризирует своих товарищей, стремясь подавить их волю и самостоятельность. Человек незаурядной силы характера, он быстро сплачивает вокруг себя целую группу преступников, беспрекословно ему подчиняющихся. Костя за 37 лет своей жизни никогда не работал. В первом эпизоде пьесы он с хохотом заявляет: «Интересуюсь, как это я буду работать? Я, Костя-Капитан, работаю поденщиком на Советскую власть» [т. III, 93]. «Королю» бандитов вторит рафинированный интеллигент, инженер — вредитель Боткин: «Подумай, Садовский, как они будут перековывать тебя или меня? Глупо и скучно!» [т. III, 112].

И далее автор несколькими сценами убеждает нас в том, какой тяжелый материал предстоит переплавлять чекистам. Не случайно началь-

ник говорит Громову: «А ты не серчай. Мы с тобой их поймали, посадили, дали по 10 лет... Чего же ты от них хочешь?» [т. III, 101].

Постепенно, по мере развития действия, комедийный план пьесы усиливается. В 7-м эпизоде 1-го действия, узнав о том, что Соня дала обещание не пить водку, Костя-Капитан вновь заявляет (но уже с грустью): «Интересуюсь, как они перевоспитают меня?» [т. III, стр. 114].

Костя еще фанфаронствует, бравирует, но где-то уже в глубине сознания у него появилось ощущение чего-то страшного, неумолимо надвигающегося на него. Он чувствует, что почва под его ногами начинает колебаться. И с каждым новым эпизодом комический эффект, основанный на противоречии того, что Капитан говорит, с тем, что он чувствует, усиливается. Вот часть заключенных приступила к работе. А Капитан продолжает свою тактику саботажа. Своему бывшему другу, а теперь ударнику, он говорит: «Митя, вы серьезно думаете, что я буду колупать эту землю? Я?.. Митя, вы утратили пару шариков». Но сразу же после ухода Мити Капитан в растерянности и даже неожиданно для себя, произносит: «Сволочь, он очень убедительно говорит». А когда Капитана отправляют в изолятор, он, кокетничая, но уже с оттенком отчаяния от собственной слабости и неуверенности, кричит: «Передайте всем, что я пройду через тысячи изоляторов,но ковырять эту трижды задрипанную землю не буду никогда. (Прошел гордо)» [т. III, 122].

Н. Погодин не облегчает процесс перевоспитания Кости, не делает его простым, легким и прямым. Со временем Капитану все труднее и труднее становится отказываться от работы. В изоляторе он с увлечением разрабатывает план побега: «Начальник побега — я. Команда — ты и Софья. Это будет мировой рейд. Вы подумайте! Из-под полярного полюса (вдруг Капитан лезет под нары). Меня дома нет». Капитан, боясь встречи с Митей (который очень убедительно говорит), на глазах своих приятелей, забыв про собственный престиж, трусливо лезет под нары. А Митя, заметив это, безжалостно бьет «короля» бандитов по самолюбию: «Костя, что я вижу! Здравствуй, Костя. До чего ты дошел. Как ты упал! Костя, тебе не стыдно?» [т. III, 126].

И здесь внезапно комедийная сцена перебивается драматической ситуацией. Задетый за живое Капитан, не видя иного выхода, в исступлении рвет на себе рубаху и ранит себя в грудь, в плечи, в руку ножом. Он в бешенстве и никого к себе не допускает. Приходит Соня, ее спокойные и даже равнодушные слова: «Ты сейчас дурак» — сразу же переводят эту сцену в комическую плоскость, бывшая рецедивистка сама осудила Капитана, сама поставила его в комическое положение. Здесь с помощью смеха драматург разоблачает дешевый героизм «аристократа», тоном растерянного недоумения (он уже почти сломлен) Капитан жалобно спрашивает: «Соня, я не понимаю, чего они хотят от меня? Зачем они выдумали этот канал? Зачем им надо, чтобы жулики работали?» [т. III, стр. 128].

Слияние комического и драматического во многих эпизодах «Аристократов» вполне закономерно и естественно, потому что процесс перековки сознания бывших преступников не мог проходить гладко, без потрясений и трудностей. Но по мере того как происходит перестройка сознания Кости-Капитана и его друзей, комедийный план пьесы усиливается, юмор комедии, сопровождая процесс второго рождения «аристократов», приобретает светлое, мажорное звучание.

Показательна в этом плане сцена встречи Сони с Капитаном, после того как последний выполнил ответственное задание чекистов. Косте уже нравится новая жизнь, в его сознании уже произошел переворот, но

он дико боится встречи с Соней, которую сам недавно еще уговаривал не работать. С тоской Капитан спрашивает себя: «А что я Софье отвечу, когда скажет она — работаешь, Костя», — и он трусливо лезет под одеяло, делая вид, что спит, когда в барак входит Софья.

СОНЯ. (села на кровать). Кого обманываешь?
КАПИТАН. Ах, это ты?.. Я тебя не узнал.
СОНЯ. Костя, про тебя в газете пишут... (показала газету).
Ты, Костя, герой труда.
КАПИТАН. Это опечатка. Это досадная опечатка в моей жизни.
Соня, даю тебе честное слово, верь... Пускай эта шпана работает,
но я никогда...
СОНЯ. О таком барахле в газетах писать... не понимаю (т. III, 144).

Оказывается, Соня сама давно работает и пришла вызывать Костю на соревнование. Капитан вновь попадает в комическое положение, его поведение вновь вызывает смех.

Мажорное звучание последнего эпизода «Аристократов» хорошо гармонирует с общей тональностью этой оптимистической и жизнеутверждающей комедии Н. Погодина, рассказывающей о возвращении тысячи людей к новой жизни.

В «Аристократах» в полной мере проявилось драматургическое мастерство Н. Погодина, его умение живописать сложные человеческие характеры в их динамике, развитии, в борьбе противоречий. В комедии более 30 действующих лиц, и большинство из них четко индивидуализированы, наделены своим характером, умом, своим особым действием в изображаемых событиях. Если в первых комедиях Н. Погодина народная масса была недифференцированной, безликой, то здесь каждое действующее лицо выделяется из общей массы, отличается от всех других своим особым, свойственным только ему, характером. Высокое искусство типизации, великолепный язык, умение автора проникнуть в тайны человеческой души, показать тончайшие переживания героев, вскрыть самый процесс ломки их характеров и взглядов — все это нашло отражение в комедии Н. Погодина.

«Аристократы» — образец жанра советской героической комедии. В этом произведении автору удалось добиться органического слияния напряженного драматизма и истинно жизнерадостной комедийности. Комедийный конфликт «Аристократов» отражает ведущие закономерности советской действительности и выражает большое идейное содержание. Через форму комедии Н. Погодин выразил большую правду наших дней. «Аристократы» стали лучшим произведением советской литературы, созданным на материале строительства Беломор-Балтийского канала.

Поиски новой жанровой формы комедии сопровождались у Н. Погодина поисками в области композиции. Отражая героику социалистической действительности, драматург стремится воссоздать на сцене жизнь в ее бурном развитии. Поэтому он выносит действие своих комедий из узкого комнатного мирка на просторы строительных площадок, в заводские цехи, на колхозные поля. В героических комедиях Н. Погодина большое число действующих лиц. Молодой драматург считал, что нельзя глубоко и правдиво передать дух и особенности социалистической эпохи, бурный рост творческой активности народа, не изобразив на сцене массу. Творческая установка Н. Погодина на отображение жизни в ее стремительном развитии, в ее бурных противоречиях средствами новой комедии в сочетании с драматургической неопытностью приводили к тому, что композиция его первых пьес не отличалась четкостью и стройностью; в архитектонике произведений нередко отсутствовала сколько-нибудь убедительная мотивировка, логичность, вза-

имосвязанность частей, сцен и эпизодов. В дальнейшем, не отказываясь от своих принципов, Н. Погодин сумел преодолеть недостатки первых комедий, и уже такие его пьесы, как «Мой друг» и «Аристократы», отличаются цельностью композиции.

Следует сказать, что новый характер комического в драматургии Н. Погодина далеко не сразу и не всеми был правильно понят. Кое-кто, исходя из принципов смеха в сатирической «обличительной» комедии, обвинял автора «Моего друга» в «благодушном юморе», в «непротивленческой любви к миру», не понимая, что нельзя судить пьесы Н. Погодина по «законам» сатирической комедии. Так, например, А. Гурвич, признавая, что «Погодин — восторженный энтузиаст социалистического строительства», заявлял: «Он любит нашу жизнь безвольной любовью и принимает ее такой, какова она есть, с бессменной добродушной улыбкой, которую ничто, кажется, не может согнать с его лица»[16]).

А. Гурвич считает, что пороки погодинских пьес органически вытекают из его одностороннего, половинчатого мироощущения. Ущербность мировоззрения драматурга А. Гурвич видит в «пассивном, фаталистическом оптимизме»[17]). То есть критика возмущает как раз то, что являлось наиболее сильной и привлекательной чертой таланта Погодина: его восхищение социалистическим строем, новой действительностью, одаренным русским народом. Почему жизнеутверждающий, зовущий вперед, вселяющий бодрость и энергию оптимизм Н. Погодина представлялся А. Гурвичу пассивным и фаталистическим, осталось неясным, ибо критик не считал нужным аргументировать свои заключения.

Правда, первые комедии молодого драматурга страдали существенными изъянами, и А. Гурвич имел основания упрекать Н. Погодина за то, что он склонен был иногда прощать недостатки своим героям и что нередко в его пьесах сложный и мучительный процесс рождения нового общества давался облегченно. Это вызывалось не ущербностью мировоззрения писателя, а его неумением воплотить жизненный материал в драматургическую форму, неумением построить пьесу так, чтобы все ее ситуации были подчинены развитию главного конфликта.

Что же касается обвинений Гурвича относительно того, что в комедиях Погодина «нет места классовой ярости», что в них господствует юмор, а не сатира, то они вызывают законное недоумение. А почему, собственно, «стрелы погодинского юмора должны были быть напоены ядом сатиры»?[18]). Почему автор «Темпа» и «Аристократов» должен был «хлестать сарказмом», вызвать у зрителя «краски стыда» и т. д.?[19]). Потому, что так больше нравится критику? Общеизвестно, что существование различных оттенков смеха соответствует качественному многообразию явлений действительности. И выбор художником той или иной формы комического нередко диктуется уже самим материалом действительности. Предмет сатирической комедии отличается по своему качественному содержанию от предмета лирической или героической комедии. И нельзя, не нарушив правды жизни, сатирически изобличить явление, которое по своей качественной определенности требует юмора.

А порицать Н. Погодина за то, что его творческой индивидуальности ближе теплый и задушевный юмор, а не уничтожающая сатира, это значит отказывать художнику в праве иметь свое лицо, свой стиль, свой

---

[16]) А. Гурвич. В поисках героя. Изд. «Искусство», М.-Л., 1938, стр. 274.
[17]) Там же.
[18]) А. Гурвич, Н. Ф. Погодин. «Театральный альманах», ВТО, 1948, кн. 7, стр. 30.
[19]) А. Гурвич. В поисках героя. Изд. «Искусство», М.-Л., 1938, стр. 273.

взгляд на жизнь. Да, действительно, на протяжении всего творческого пути внимание автора «Поэмы о топоре» останавливали не отрицательные факты нашей действительности, не старое и отживающее, а новое, передовое. И свою задачу драматург видел не в изобличении того зла, которое еще имелось в нашей жизни, а в поэтизации новой, только что нарождавшейся действительности. Для этого, понятно, краски сатиры были непригодны.

Искренняя увлеченность Н. Погодина социалистическим строительством, бурным процессом перевоспитания людей сказывается уже в характере авторского отбора жизненного материала, в выборе тематики. Н. Погодина интересуют прежде всего люди, строящие новый мир и в процессе этого строительства освобождающиеся от груза мелкобуржуазных пережитков в своем сознании. Поэтому он всегда акцентирует внимание на положительных героях эпохи, поэтому во всех своих пьесах он стремится показать расцвет личности в условиях социализма, поэтому его интересуют только те события и явления действительности, которые обозначают рождение нового, передового. Так, в «После бала» Н. Погодин отказывается от изображения деревни мрачной, косной, злой, а показывает ее радостной, торжествующей, бодрой. Даже произведение о перевоспитании бывших преступников: бандитов, проституток, вредителей («Аристократы») — драматург написал в светлых, мажорных тонах.

Отобразить грандиозную эпоху социалистического строительства, проследить самый процесс рождения нового человека в форме старой комедии было нельзя. Н. Погодин начал упорные поиски новой комедийной формы. Путь Н. Погодина от «Темпа» до «Аристократов» — это не только путь творческого возмужания талантливого драматурга, не только свидетельство роста его художественного мастерства, но и одновременно путь становления нового комедийного жанра — жанра героической комедии.

Анализ произведений Н. Погодина позволяет сформулировать важнейшие жанровые особенности героической комедии.

1. Конфликт героической комедии несет в себе большое общественное содержание. Он отражает важнейшие противоречия действительности, ее ведущие закономерности и тенденции. Но в то же время этот конфликт носит комедийный характер и развивается через комедийные ситуации и положения.

2. Конфликт героической комедии развивается с бо́льшим напряжением, нежели конфликт лирической комедии. Для героической комедии характерно слияние, сплав комических и драматических элементов. Такое сращение различных жанровых стилей окрашивает комедийные ситуации в совершенно новые тона, расширяет диапазон комического. Комическое становится средством выражения героического.

3. Для героической комедии характерна развернутая, многоплановая композиция, большое число действующих лиц, человек в ней показывается в широких общественных связях, во взаимоотношениях с коллективом.

4. В героической комедии господствует юмор, а не сатира. Героическая комедия не отрицает, а утверждает. Так, например, Н. Погодин пользуется комическими деталями и приемами для того, чтобы вскрыть внутреннюю поэзию своих героев, оттенить их красоту, человеческое обаяние, героизм и самоотверженность.

5. В центре действия героической комедии положительные, а не отрицательные герои.

***

Комедии Н. Погодина правдиво и красочно отразили целую эпоху в жизни нашей страны, героическую эпоху первых пятилеток, эпоху борьбы за нового социалистического человека. Достижения Н. Погодина в жанре героической комедии имели и имеют большое значение для развития нашей драматургии. Автор «Поэмы о топоре» развил в драматургии линию героической комедийности, начатую образами «Братишки» («Шторм» Билль-Белоцерковного), Шванди («Любовь Яровая» К. Тренева) и создал первые образцы нового комедийного жанра, ставшего затем полноправным жанром советской драматургии. Творческие достижения Н. Погодина в жанре героической комедии оказали весьма существенное влияние на развитие советской драматургии и кинодраматургии.

Пример Н. Погодина учит, что больших творческих успехов писатель может добиться только тогда, когда он обращается к изображению главного в жизни народа. Героические комедии автора «Моего друга» и «Аристократов» — живой укор тем нашим драматургам, которые ухитряются уходить от решения главных вопросов современности в сторону изображения мелких страстей, серых и унылых героев. Наше героическое время требует героического искусства. И жанру героической комедии, несомненно, принадлежит большое будущее.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

В. М. ЯЦЕНКО

ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ К. ПАУСТОВСКОГО

К. Паустовский — писатель, отличающийся яркой художественной индивидуальностью, самобытностью творческого облика. На протяжении всего творческого пути К. Паустовский настойчиво, страстно борется за утверждение определенных эстетических позиций; во многих рассказах, повестях, критических статьях чувствуется скрытая полемика автора, направленная на отстаивание своих творческих принципов, полемика с оценкой его произведений некоторыми критиками, упрощенно понимающими проблему соотношения художественного метода и стиля, стремящимися растворить понятие стиль в понятии метод, нивелирующими тем самым творческое своеобразие писателя[1]).

Литературно-эстетические взгляды К. Паустовского нашли свое выражение в ряде теоретических статей. К ним относятся, прежде всего, «Поэзия прозы», «Призвание и труд», «Наши недостатки», «Несколько слов о себе». Тема искусства является одной из сквозных, центральных тем в художественных произведениях К. Паустовского. Это наиболее близкая, личная тема писателя. Образы художников, писателей, лирический образ самого автора с его взглядами на жизнь, задачи искусства всегда присутствуют на страницах его произведений.

Ряд своих произведений он строит, как своеобразные эстетические трактаты, призванные в яркой образной форме изложить определенный комплекс взглядов на литературу и искусство. Так построены книга о писательском труде «Золотая роза», его рассказы «Равнина под снегом», «Корзина с еловыми шишками», «Бег времени», «Потерянный день», «Морская прививка», «Приточная трава» и ряд других.

Особенно ярко литературно-эстетические взгляды К. Паустовского проступают в серии многочисленных литературных портретов, посвященных Бунину, Куприну, Пришвину, Андерсену, Довженко, Фраерману и др. К. Паустовский, воспроизводя в соответствии с жизненной правдой живой облик того или иного писателя, изображает те стороны его дарования, творчества, которые особенно близки, дороги ему самому. Говоря

[1]) См., например, статьи Ложечко «Между реализмом и литературщиной», Б. Соловьева. «Иллюзии и действительность», 1940, № 10—11, где автор, анализируя «Повесть о лесах», написанную в лирико-романтическом стиле, подходит к ней со всеми стилевыми критериями «Поднятой целины» М. Шолохова, отождествляя их полностью с понятием метода социалистического реализма.

о том, как родилась серия литературных портретов, К. Паустовский пишет: при чтении произведений «рядом с именем каждого писателя я делал короткие и беспорядочные заметки о тех ощущениях, какие были связаны у меня с тем или иным писателем»[2]). Это свое личное, собственное восприятие творческого облика писателя под углом зрения того, что особенно близко самому автору, позволяет рассматривать их как своеобразный литературно-эстетический трактат, дает возможность представить взгляды К. Паустовского в определенной системе.

Автор данной статьи не ставит своей задачей проследить эволюцию литературно-эстетических воззрений К. Паустовского на протяжении всего творческого пути, ограничиваясь лишь анализом взглядов писателя в послевоенные годы, когда они получили особую четкость и зрелость.

Отдав дань в ранний период романтической экзотике, защите произвола авторской фантазии и воображения, которые в поисках прекрасного неизменно обращались к грезам о вымышленной стране «белых облаков», «блистающих облаков», К. Паустовский в зрелые годы весь пафос своих критических статей, своего творчества направил на утверждение того, что прекрасное—сама действительность, что содержанием произведения искусства должна быть жизнь во всем многообразии ее проявления. Рассказы «Морская прививка», «Ночной дилижанс» проникнуты утверждением примата красоты действительности над миром грез, фантазий, каким бы могучим и великолепным он ни был. Герой рассказа «Морская прививка», сравнивая красоту планетария и величие подлинного ночного неба, осознает превосходство жизни над искусством, и не случайно он вспоминает Ван-Гога, сошедшего с ума из-за неудачной попытки передать на полотне красоту звездной ночи.

«Весь мир во всем его удивительном разнообразии должен быть повторен на страницах книг в его полной реальности», — таков основной исходный эстетический принцип К. Паустовского, входящий, как и другие его положения, в русло реалистической эстетики.

К. Паустовский не проводит резкой грани между предметом изучения литературы и науки. «Истоки творчества, — пишет он, — и научного и литературного — во многом одинаковы. Объект изучения — жизнь во всем ее многообразии один и тот же и у науки и у литературы. Настоящие ученые и писатели — кровные братья» [т. 5, стр. 574].

Литература, по утверждению К. Паустовского, — экциклопедия, наука жизневедения [т. 5, стр. 635]. Значительность того или иного произведения определяется, по мысли К. Паустовского, тем, насколько глубоко и верно показана в нем объективная действительность, насколько обширны познания художника о ней. Поэтому так высоко оценивает он творчество А. М. Горького, А. Толстого. «Алексей Толстой открыл мир людей многих эпох, начиная от «Смутного времени» и дней Петра Первого и кончая нашим социалистическим временем. Он открыл нам обширное богатство человеческих образов» [т. 5, 573].

Писатель, поэт, ограничивающийся изображением только мира своей души, живущей лишь «собственным соком», представляется К. Паустовскому художником, идущим к тупику: «Когда-нибудь эта «нутряная сила» наткнется на глухую стену, ему нечего будет сказать людям и он очутится в положении андерсеновского короля, которому крикнули: «а король-то гол!»[3]).

---

[2]) К. Паустовский. Собр. соч. в 6 томах, ГИХЛ, М., 1958, т. 2, стр. 653.

[3]) К. Паустовский. «Наши достижения». Речь на совещании по детской литературе при ЦК ВЛКСМ. «Литературная газета», 1936 г., № 5, стр. 3.

Идея узости духовного мира романтика, оторванного от жизни, (как бы он ни был богат и красочен) по сравнению с богатством, величием и красотой реальной жизни, — в основе • автобиографического рассказа «Морская прививка», отразившем осознание писателем на собственном опыте кризиса субъективного метода искусства.

Поэтому так горячо ратует К. Паустовский за высокую научную культуру писателя, за обширные познания его во всех областях человеческой жизни. Он утверждает необходимость пристального, кропотливого изучения жизни. Поэтому такое большое место в его высказываниях занимает «муза странствий», «погружения в жизнь», воспетая им в целом ряде статей и рассказов («Географические записи», «Во глубине России», «Муза странствий» и др.). К. Паустовский считает, что только в непосредственном соприкосновении с сердцевиной жизни, а не с ее поверхностью, только в жизненном ритме очень высокой частоты рождаются сильные приемы мастерства и создается большая литература. Биография писателя, его «бывалость» является для К. Паустовского одной из причин, определяющих глубину реализма в его произведениях.

Мысль о «животворящих соках жизни» пронизывает все высказывания К. Паустовского, будь то вопрос о художественной детали, сюжетосложении, характере воображения, сфере прекрасного и т. д. Проблема новаторства, художественности в зрелые годы неизменно связывается К. Паустовским с жизненной правдой, которая содержится в произведении.

Он выступает против натурализма, бесстрастного копирования, против простой фиксации того, что подсказывает жизнь. Мир должен быть пропущен сквозь «кристалл писательского ума и воображения», и потому в творении искусства «он более ясный и осознанный, чем в многошумной действительности» [т. 5, стр. 408].

В соответствии с эстетикой реализма он считает необходимой для всех писателей «способность находить типичное, характерное, способность обобщать» [т. 6, 628]. Мастерство типизации художником К. Паустовский связывает с его умением из ряда конкретных фактов действительности извлечь характерное, существенное, с умением на основе анализа исследования жизни познать ведущие тенденции развития эпохи. Но своеобразие К. Паустовского заключается в том, что он в соответствии со своими романтическими устремлениями ратует за способность писателя, при условии его ясного представления о движении реки жизни, истории, художественно воссоздать отдельные моменты этого развития, которые, будучи внешне частными, вырванными из диалектического процесса развития жизни, передавали бы «полет времени», общее течение действительности. Эстетическим кредо К. Паустовского в этом отношении является его рассказ «Бег времени», где его вышеизложенный взгляд становится идейно-композиционным стержнем произведения, получает воплощение в образе художника Лаврова, характере его картины, изображающей лишь один миг жизни на Волге. Но эта картина включена в лирический план общей устремленности в будущее, овеяна этой устремленностью. Без этого, по мысли художника, искусство будет отставать от жизни. Жизнь «никогда не остановится. Она всегда будет нестись широким и многоцветным потоком в даль, которую мы зовем нашим будущим. Отстанешь — и поток уйдет, тускнея, с глаз и потом его уже никак не догонишь» [т. 5, 318]. Поэтому К. Паустовский в типизации действительности акцентирует внимание на моментах отлета фантазии, воображения от действительности во имя постижения будущего. Художник «должен предугадывать будущее и создавать у нас

ощущение, что мы уже живем в этом будущем и сами становимся иными» [т. 5, 569]. Фантазия и вымысел должны, по мысли автора, опираться на жизнь, быть связанными с ее сторонами и потребностями, а не хватать далеко в сторону от ведущих тонденций ее развития.

В эстетике К. Паустовского проблема анализа действительности в теоретическом плане разработана более с гносеологической точки зрения, и он особенно акцентирует внимание на втором этапе познания, где художник, абстрагируясь от ряда конкретных реальных фактов, делает обобщение, открывая истину. Он устанавливает при этом известную общность между художником и ученым: «Научный закон почти всегда извлекается из множества отдельных и подчас как будто очень далеких друг от друга фактов при помощи мощного творческого воображения. Оно создало и науку и литературу. И — на большой глубине — во многом совпадают между собой творческое воображение хотя бы Гершеля, открывшего величественные законы звездного неба, и творческое воображение Гёте, создавшего «Фауста» [т. 5, 574].

Пропущенные сквозь призму обобщающей мысли автора явления действительности, характеры людей в художественном воссоздании их в реалистических произведениях искусства предстают в глубоко своеобразных формах самой жизни, проверяются, соотносятся с нею. К. Паустовский борется за объективность индивидуализированных характеров художественных образов, создаваемых писателем. «Герои действуют так, как это соответствует их характеру, несмотря на то, что творцом этих характеров является писатель.

Если же писатель заставит героев действовать не по возникшей внутренней логике... герои начнут мертветь, превращаясь в ходячие схемы, в роботов» [т. 2, 528, 529].

При этом в центре внимания К. Паустовского — проблема прекрасного. В отличие от раннего периода, когда он считал, что действительность враждебна красоте и она осмысливалась им как низменная и безобразная («Романтика», «Белые облака»), К. Паустовский в зрелый период творчества утверждает: красота, или, как он ее именует, «поэзия», — в самой объективной действительности, и задача художника — открытие и специфическое, художественное воссоздание ее. К. Паустовский — писатель, которого привлекает прямое, непосредственное изображение положительных, идеальных явлений советской действительности. Он справедливо считает, что художник может изображать жизнь как во всей сложности ее развития — в столкновении, конфликте противоборствующих тенденций, так и в воссоздании только того, что служит прямым выражением прекрасного, пафоса эпохи, ее глубинной сути — всего того, что именует К. Паустовский романтикой действительности. Он выступает за действенное, высокоидейное искусство, озаренное светом высокого идеала, призванного участвовать во всенародной борьбе за коммунизм, за преобразование жизни на подлинно разумных человеческих началах.

«Нужно звать людей к борьбе за радостное и осмысленное существование. Все, что угнетает и печалит человека, все, что вызывает хотя бы одну слезу, должно быть вырвано с корнем. И пустыни, и войны, и несправедливость, и ложь, и пренебрежение к человеческому сердцу» [2, 545].

Пафос своих теоретических высказываний К. Паустовский направляет на защиту романтического стилевого течения, существующего в русле социалистического реализма, от обвинений в лакировке действительности, бесконфликтности, стремлении рассматривать его в противопоставлении с подлинным реализмом.

Соотношение реального и идеального, реализма и романтики, как известно, существенным образом изменилось в литературе социалистического реализма. Определяющим при этом, на наш взгляд, является уяснение дистанций между идеалом и действительностью. Когда мы говорим о том, что в советской литературе реализм и романтика слились воедино, то это значит, что нет противопоставления идеала жизни. Советская литература в состоянии показать воплощение конкретно исторического идеала в жизни на материале самой действительности.

Высказывания К. Паустовского как раз и направлены на то, чтобы доказать, что писатели-романтики остаются на почве самой трезвой реальной действительности, не подменяют и не приукрашивают ее, а выражают глубокую жизненную правду языком высоких истин. В статье «Боязнь высоты» он пишет: «Гораздо «безопаснее» ставить пьесы, «блещущие» подкрашенной обыденщиной или посвященные идеализации фальши, которую расторопные авторы подсовывают нам под видом действительности. Гораздо легче пользоваться бесспорными, но нейтральными или серенькими истинами, чем говорить языком истин больших, волнующих, гневных, хотя бы и брошенных из далеких времен лучшими умами человечества, подхваченных нами, превращенных в нашей стране в реальность»[4]).

«Проза должна быть крылатой!» — это девиз К. Паустовского. Без этого она является «грубым и бескрылым натурализмом, никуда нас не зовущим» [т. 6, 632].

С идеальным началом в произведении искусства связывает К. Паустовский действенность, воспитательное значение художественной литературы. «При созерцании прекрасного возникает тревога, которая предшествует нашему внутреннему очищению» [т. 2, 687].

Произведение, в котором находит свое яркое эмоционально-образное воплощение эстетический идеал, «берет в плен, пленяет и незаметным образом, но с непреодолимой силой возвышает человека и приближает его к тому состоянию, когда он становится украшением земли, или, как простодушно, но искренне говорили наши предки, «венцом творения» [т. 2, 692].

Зов к прекрасному в человеке, призыв к совершенству в людях, к социальному строю, который будет основан на торжестве социальной справедливости и высокого гуманизма, и есть, по мысли К. Паустовского, та сила, «без внутреннего огня которой немыслимо передовое искусство, особенно искусство нашей страны» [т. 2, 690].

В соответствии со своим стремлением — произведение должно дать почувствовать каждому «счастье быть человеком», красоту жизни — К. Паустовский в своей художественной практике изображает высокоположительные явления в жизни человека и окружающей его действительности.

Писателей, которые, типизируя явления действительности, прежде всего вскрывают ее положительное начало, К. Паустовский объединяет в одно стилевое течение, которое он именует «социалистическим романтизмом». Этот термин звучит в его отзыве о Фраермане: «Сила воздействия Фраермана и заключена главным образом в этом его поэтическом видении мира, в том, что жизнь предстает перед нами на страницах его книг в своей прекасной сущности. Фраермана с полным основанием можно причислить к представителям социалистического романтизма» [т. 5, 581]. Но этот термин у него не употребляется в понятии метода, противопоставленного социалистическому реализму, а, наоборот, вся система его высказываний подчинена мысли об органическом вклю-

[4]) Литературная газета, 1938, № 11

чении этого течения, в том числе и творчества Фраермана, в социалистический реализм.

Ратуя за ярко выраженное положительное начало в художественных творениях, К. Паустовский проблему идеала ставит широко, он против того, чтобы она исчерпывалась только ярко выраженными общественными, социально-политическими воззрениями. «Нам нужно все, что обогащает внутренний мир человека социалистического общества, все, что возвышает его эмоциональную жизнь. Неужели нужно доказывать эту прописную истину?»

Страстность защиты этого положения направлена у К. Паустовского против забвения некоторыми критиками общечеловеческого содержания эстетического идеала, особенно у писателей прошлого. В частности, он берет под защиту творчество А. Грина: «Если бы Грин умер, оставив нам только одну поэму в прозе «Алые паруса», то и этого было бы довольно, чтобы поставить его в ряды замечательных писателей, тревожащих человеческое сердце призывом к совершенству» [т. 2, 674].

К. Паустовский пафос своих высказываний направляет на то, чтобы продемонстрировать, насколько безграничны возможности писателя в воссоздании поэзии жизни. Границы между обыденным и поэтическим уничтожаются им. Прекрасное — в повседневном течении жизни, нужно только уметь раскрыть его, эстетически осмыслив жизнь. Автор глубоко убежден в правоте Дидро, писавшего, что искусство заключается в умении находить необыкновенное в обыкновенном и обыкновенное в необыкновенном. Его рассказы «Шиповник», «Потерянный день», «Во глубине России» и другие проникнуты мыслью: «Поэзия вокруг нас! Ищите её!» Он считает, что любое явление действительности можно наполнить «лирическим и героическим звучанием... Будь то повесть о глауберовой соли или о постройке бумажной фабрики в северных лесах» [т. 2, 552].

К. Паустовский считает, что прекрасное в жизни — объективно существующее, но для того, чтобы это прекрасное стало содержанием искусства, необходимо, чтобы художник открыл его, очеловечил. Интересны в этом отношении мысли К. Паустовского о природе в изображении Пришвина: «Если бы он остался агрономом.., он вряд бы открыл миллионам людей русскую природу как мир тончайшей и светлой поэзии... Природа требует пристального глаза и непрерывной внутренней работы по созданию в душе писателя как бы «второго мира» этой природы, обогащающего нас мыслями облагораживающего нас увиденной художником ее красотой» [т. 2, 665]. Отсюда К. Паустовский выделяет две стороны в эстетическом освоении действительности художника: умение видеть, анализировать объективную действительность и способность пропускать увиденное сквозь призму авторской субъективности, авторского осмысления, которые и дают фактам и явлениям реальной жизни новое рождение в произведении искусства. Поэтому он справедливо считает, что между объектом изображения и содержащем художественного воссоздания его в произведении искусства нет тождества. Все зависит от умения частное связывать с общим, в отдельном конкретном факте улавливать биение пульса общей жизни.

Эти рассуждения писателя направлены против тенденции некоторых критиков судить о значимости содержания произведения по важности поставленных тем. Сам К. Паустовский, избрав объектом своего изображения преимущественно узкую тему природы, в силу эстетического осмысления ее, сумел сделать ее удивительно объемной, вмещающей и изображение нового строя мыслей и чувств советского человека, и общий созидательный жизнеутверждающий ритм социалистической дей-

ствительности. Поэтому автор настойчиво повторяет, что пейзаж в его произведении — «не привесок к прозе».

В русле традиции реалистической эстетики у К. Паустовского требование объективности творчества связано с категорией субъективного начала, с выражением мировоззрения писателя, определенного эстетического идеала. С проблемой субъективности связывает К. Паустовский в первую очередь проблему художественного своеобразия писателя. Каждый художник, по мысли Паустовского, не только имеет право на своеобразие, но прямо обязан быть своеобразным. Отсутствие своеобразия, стертость и бесцветность прозы часто бывают «следствием холодной крови писателя, грозным признаком его омертвения» [т. 2, 681]. Чтобы вдохнуть «душу живу» в объективное изображение, писатель должен пропустить его сквозь призму собственных мыслей и чувств, согреть его ими. К. Паустовский—писатель-лирик, особенно горячо выступающий за яркое проявление авторского отношения к изображаемому. Анализируя недостатки своего первого рассказа, он пишет: «В рассказе не чувствовалось автора — ни его гнева, ни мыслей... Так впервые я убедился в том, что главное для писателя — это с наибольшей полнотой и щедростью выразить себя в любой вещи, даже в таком маленьком рассказе» [т. 2, 518].

Требования ярко выраженной субъективности у К. Паустовского не имеют ничего общего с субъективизмом, с повествованием о чувствах камерно-интимных, мало значимых и мало интересных. Он против излияния любого и каждого незначительного чувства. Субъективное, лирическое «я» автора является, по его мысли, не простым воспроизведением мгновенных индивидуальных переживаний художника, но очень сложным их обобщением, возведением до степени типичности. Личное «я» писателя должно содержать в себе общезначимое. «Выразить себя, — пишет он, — тем самым выразить свое время и свой народ» [т. 2, 518].

Проблема субъективности, таким образом, ставится, с одной стороны, как проблема лиризма в произведении, но, с другой стороны, он ее рассматривает в плане глубокого индивидуального видения, отбора явлений реальной действительности писателем.

Анализируя творчество того или иного художника, К. Паустовский прежде всего отмечает, с какими открытиями в познании, видении мира оно связано. Каждый художник должен добавить что-то новое, свое, подойти к предмету с такой стороны, с какой до него никто не подходил. Это положение традиционно для эстетики реализма, и оно в центре внимания К. Паустовского. В этом плане он дает свое определение писателя: «Писателем может быть только тот, у кого есть что сказать людям нового, значительного и интересного, тот человек, который видит многое, чего остальные не замечают» [т. 2, 519].

Проблема глубоко своеобразного видения объективного мира в литературно-эстетических воззрениях Паустовского связывается, как указывалось выше, с проникновением писателя в романтику жизни. В такой постановке проблемы — специфика К. Паустовского, и мысли писателя о тайнах романтического видения служат ключом к пониманию особенностей его мировосприятия, его художественного метода.

«Ощущение жизни как непрерывной новизны — вот та плодородная почва, на которой расцветает и созревает искусство», — пишет он [т. 2, 507]. Это качество видеть мир без тяжелого груза привычки, всегда как бы вновь, наиболее развито, как справедливо пишет Паустовский, у детей: «Ребенок каждый день открывает заманчивый мир, давно наскучивший взрослым» [т. 6, 634]. И эта способность должна быть в выс-

шей степени присуща писателю, который должен учиться непосредственности восприятия жизни, и тогда сила новизны, открытия, связанного с ощущением легкой таинственности, заставит сверкать необычным, романтическим светом каждое явление, каждую вещь.

Исходя из этого творческого принципа, К. Паустовский в своих произведениях ведет за собой читателя в область открытий, показывая ему собрания чудес, увлекая его поэзией познания.

Для постижения романтики жизни, по мысли автора, необходима особая зоркость взгляда на мир, природу, которой К. Паустовский призывает учиться у художников. Для него искусство «смотреть» и «видеть» — вещи разные и редко совпадающие. Увидеть мир в богатстве красок, света помогает писателю дар живописного наблюдения. Открывая секрет своего романтического видения, К. Паустовский говорит о необходимости «микрозрения». Каждый клочок земли, пристально, как в микроскоп, рассмотренный писателем, пропущенный сквозь призму его обобщающего эстетического осмысления, предстает перед читателем во всей своей чарующей красоте. Его рассказы «Мещерская сторона», «Во глубине России», «Собрание чудес» и другие служат замечательной художественной иллюстрацией к тем творческим принципам, которые он называет «искусством видеть мир».

Автор справедливо полагает и доказывает это в своей художественной практике, что такое искусство «видеть» может существенным образом изменить привычные в литературоведении законы сюжетно-композиционного построения. В рассказе «Во глубине России» он пишет с легкой иронией, что «не все законы литературы уже разнесены по параграфам» [т. 5, 275]. И всем последующим повествованием о кинокартине, рассказывающей лишь о дожде во всех его разновидностях, но вызвавшей неослабевающий, захватывающий интерес у зрителей, своим характером построения рассказа К. Паустовский ведет полемику с имевшей место в нашей критике тенденцией (особенно в пору борьбы с теорией бесконфликтности) регламентировать, канонизировать определенные сюжеты, конфликты. Само понятие «конфликт», заложенное в природе развития любого жизненного явления, было выделено по чисто внешним признакам антагонистических столкновений неких отвлеченных категорий добра и зла, появились сюжеты, где конфликт, по сути говоря, не поднимался выше склоки того или иного масштаба, семейного или служебного, с неизбежной победой добра над злом[5]).

К. Паустовский приковывает внимание читателя не борьбой между дурным, темным и хорошим, а изображением процесса узнавания действительности, прекрасной, разумной. У него есть повсюду развитие жизни, изображены тончайшие процессы, которые происходят в сознании человека, открывающего мир, но нет персонификации столкновения противоборствующих сил.

Очень тонко уловил эту особенность творческих устремлений К. Паустовского М. Пришвин, который писал: «Паустовский написал повесть «Преодоление времени» под чеховскую «Степь». Опыт очень интересный: внимательное разглядывание мелочей жизни в добром расположении к человеку, оказывается, дает материал, который писатель может преподать почти без всякого обмана.

Можно сюжетом объединять предметы, а можно просто любовью родной земли и людей, как это сделал Чехов в «Степи». Паустовский это и подхватил у Чехова»[6]).

---

[5]) Герасимов, Фильм Ежова и Чухрая «Баллада о солдате», «Театр», 6, 1960, стр. 46.

[6]) М. Пришвин. Собр. соч. в 6 томах, ГИХЛ, М., 1957, т. 5.

Здесь Пришвин уловил сказавшееся и в теоретических взглядах стремление К. Паустовского лирически объединять изображение всепроникающей мыслью и чувствами автора. В его произведениях всегда присутствует эмоциональная настроенность, вытекающая из глубины широкой души писателя. Он прекрасно понимает, что, говоря словами Твардовского, «если самого не волнует, не радует, не удивляет, порой хотя бы то, что пишешь, — никогда не взволнует, не порадует, не удивит другого: читателя, друга — знатока[7]). Яркое проявление авторского волнения — то, что К. Паустовский называет «открыть все шлюзы души» — непременное условие для вовлечения читателя в лирико-эмоциональное восприятие художественного текста, для того, чтобы заставить читателя проделать вместе с автором определенный путь сопереживания, без которого немыслима действенность лирического произведения.

Говоря «о захвате читателя», К. Паустовский исходит из понимания специфики лирического образа, предназначенного, в первую очередь, для того, чтобы вызвать в человеке, его воспринимающем, поток ассоциативных представлений, мыслей и чувств, без которых слово, образ теряют свою смысловую психологическую наполненность, превращаются в голую логическую схему. Раскрывая секрет эмоционального подчинения читателя своей власти, формулируя свои мысли, К. Паустовский излагает целую систему в использовании изобразительных средств.

При этом он справедливо подчеркивает, что в лирике форма в большей степени, чем в объективно-эпическом произведении, становится элементом содержания. Малейшее пренебрежение к форме влечет за собой серость, бесцветность, «остается одна звуковая шелуха», исчезает ассоциативное воздействие слова, без которого немыслим лирический образ. Одно из главенствующих мест в его высказываниях принадлежит мысли о точности, сжатости слова, живописной яркости психологической детали, оставляющей простор для полета мысли, воображения читателя.

«Самая действенная проза — это проза сжатая», — пишет он [т. 6, 631]. В этом устремлении к предельному лаконизму — ориентация К. Паустовского на творческий опыт, художественные принципы А. П. Чехова, к имени которого он обращается неоднократно и в «Золотой розе», и в «Поэзии прозы». Его объединяет с А. П. Чеховым стремление к точной, всеопределяющей детали, которая дается исчерпывающим знанием предмета, явления, умением отобрать самое значительное из массы ярких наблюдений, увидеть «то характерное ядро, что заключается в каждой мелочи» [т. 6, 635]. Безошибочность в выборе детали позволила К. Паустовскому привести пример, который может быть поставлен в ряд со знаменитой рыжей тальмой» А. П. Чехова: «Мне вспоминается простая женщина, что всю жизнь носила платок наизнанку, чтобы он не выцвел от солнца. Так она и не успела надеть его лицевой стороной, во всей его красоте» [т. 6, 635]. Одной деталью — платок, который всю жизнь надевали наизнанку, — сразу вырвана из тьмы, как лучом света, вся жизнь человека, искалеченного нищетой. И здесь же более глубокий философский план — мысль об ответственности жизни за несостоявшуюся одинокую мечту человека и ответственности человека за узость своей цели, убогость своей жизни.

Такие же требования выдвигает К. Паустовский к эпитету. Он должен быть точным, единственным, свежим, легко запоминающимся, прочно остающимся в памяти читателя на всю жизнь, входящим точно в тот участок его чувственной сферы, который определен автором. Он

[7]) А. Твардовский. Стихотворения и поэмы в 2-х томах, ГИХЛ, М., 1954, стр. 355.

против обилия эпитетов. «Это придает прозе мертвую пышность, сусальную или трескучую красивость» [т. 6, 636]. Эти слова — итог собственных исканий писателя, который шел от вычурной красивости образов, эпитетов к овладению суровой простотой выражения, сдержанностью истинно прекрасного.

В русле лучших традиций реалистической литературы, мысли К. Паустовского о необходимости борьбы за ясность, изобразительную точность слова, общедоступность художественной ткани произведений. Продолжая работу А. М. Горького, он вместе с Гладковым, Шолоховым возглавил борьбу за чистоту, глубокую народность литературного языка. Являясь одним из лучших стилистов в советской литературе, К. Паустовский многими своими произведениями демонстрирует, как обращение к глубоким истокам устного народного языка открывает писателю неисчерпаемые богатства, поэтические пласты действительности. «Хрестоматийным» в литературной критике давно уже стало, например, описание в «Золотой розе» дождей, моросящих, обложных, спорых и т. д., где автором использовано блестящее знание народной лексики, в результате чего изображение каждого вида дождя превращается в маленькую живописную поэму.

Он ратует за высшую красоту классически ясного пушкинского языка и стиля. Многие его высказывания направлены против пренебрежительного отношения к слову, канцелярщины, модернистской зауми. «Непонятная, темная или нарочито заумная литература нужна только ее автору, но никак не народу».

Концепция литературного языка у К. Паустовского подчинена общему для всей его эстетической системы принципу поисков красоты, яркости в простом и обыденном.

Необычность смыслового звучания слова должна достигаться не его «экзотичностью», а особый, единственно возможной для выражения темы, расстановкой слов, которая и должна вызвать поэтическое звучание фразы, придающее каждому слову в отдельности особую выразительность и свежесть. Здесь должны быть интуитивно точный выбор слова, чувство слова. Ориентиром для всех писателей в этом отношении он избирает А. С. Пушкина. В своем творчестве К. Паустовский дал замечательные образцы поэтического «омоложения» обычных слов.

«Тускло светили снега» («Снег»).
«Таяли в небесной глубине облака» («Клад»).
«Было слышно, как звенит в воздухе пролетающая паутина» («Мещерская сторона») и т. д.

О языке К. Паустовского необходимо писать специально, подробно.

Заслуживают большого внимания мысли К. Паустовского о других общих законах обновления слова. Один из них он связывает с музыкальностью, звучанием отдельно взятого слова и всей фразы в целом, апеллирует к поэзии.

Мысль об изобразительной, впечатляющей силе самого звучания слова и даже отдельных звуков высказывалась в литературе давно. Первая попытка сделать даже классификацию смыслового, эмоционального наполнения звуков была, как известно, сделана Ломоносовым. Но противодействие поэзии символистов, которые фонетическое, музыкальное звучание слова стремились сделать единственным средством выражения содержания, привело, по сути дела, к снятию этой проблемы в литературоведении.

Поэтому очень интересны мысли и творческий опыт К. Паустовского, который стремится, не поступаясь реалистической смысловой точностью слов, обогатить их вниманием к звуковой стороне. Он справедливо

указывает, что ритм, мелодия, аллитерации, ассонансы — мощные изобразительные средства, придающие словам свежесть, новый оттенок в их содержании.

Организуя ритмически свои фразы определенным чередованием синтагм, количеством слов в их логическом звене, вводя подчас стихотворный размер в прозаический текст, обращая пристальное внимание на благозвучие, симфонию звуков, К. Паустовский добивается большого эмоционального воздействия своей прозы.

В работе над ритмом прозы, как указывает К. Паустовский, у писателя не должно быть мелочей. Даже знаки препинания выступают в роли нотных знаков; «с поразительной силой действует на читателя точка, поставленная вовремя» [т. 2, 594].

Таким образом, литературно-эстетические взгляды К. Паустовского — в русле традиций реалистической эстетики, они обнаруживают правильное осознание им особенностей социалистического реализма, являются ключом к пониманию своеобразия стилевых особенностей его творчества.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

Н. Б. РЕМОРОВА

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОЭЗИИ ДМ. КЕДРИНА

(2-я половина 30-х годов)

«Поэт, поэт... А знаете ли вы, что слово «поэт» пишется с большой буквы».

(Дм. Кедрин).

В творчестве Дмитрия Кедрина во второй половине 30-х годов значительная роль принадлежит произведениям, поднимающим проблемы искусства и его роли в жизни общества. Интерес поэта к этой теме наблюдается с первых шагов его поэтической биографии.

Свою литературную деятельность Дм. Кедрин начал в екатеринославской литературной организации «Молодая кузница», в которой он, семнадцатилетний юноша, был «одним из наиболее зрелых авторов»[1]). Важно отметить, что эта группа поэтической молодежи стремилась к пропаганде своего творчества в рабочей среде и проводила чтение своих произведений, диспуты и споры в рабочей аудитории. Это обеспечило группе общение с наиболее широким кругом читателей и ценителей, не позволило замкнуться в собственном узком кругу и оправдывать непонятность своих произведений отсутствием у читателей «хорошей научной подготовки»[2]).

Именно здесь, в общении с рабочим читателем и слушателем, начинающий поэт ощутил необходимое каждому настоящему художнику сознание нужности, ценности своего труда. И молодой автор, отдав определенную дань литературной моде тех лет, написал, что он рад возможности, «как все, рисовать дней грядущих пурпурный плакат». Здесь впервые он задумался над тем, что нужно поэту для того, чтобы его творчество приносило максимум пользы, чтобы оно было понятно и интересно читателям. Молодому поэту хотелось открыть для себя тот секрет проникновения в жизнь и влияния на душу читателя, которым обладали все лучшие художники прошлого.

Уже современная критика с удовлетворением замечала, что «наиболее характерная черта поэтов младокузнецов — их молодость. Учатся

---

[1]) Л. Сафронов. «Молодая Кузница», ж. «Комсомолия», 1925, № 8, стр. 64.
[2]) С. Обрадович. Образное мышление. «Кузница», 1920, № 2, стр. 19.

они всерьез, упорно — и результаты налицо»[3]), что на их произведениях «лежит отпечаток изучения классиков и умелого пользования ими»[4]). От восторженного преклонения перед великими художниками слова («Я прошел у ног бронзового Пушкина, величественного столпа нашей славы. Прошел и поклонился...») Дмитрий Кедрин переходит к их глубокому и внимательному изучению.

Сохранившиеся в архиве поэта отдельные тома Пушкина, Жуковского, Баратынского, Алкея и Сафо и др. с пометками Кедрина говорят не только о большом интересе поэта к классическому наследию, но о его стремлении проследить традиции, взаимосвязи и взаимовлияния в литературе и искусстве. Он пытается понять конкретное художественное развитие пушкинских традиций в поэзии Лермонтова и Некрасова, влияние Баратынского на раннее творчество Лермонтова, интересуется происхождением и законами создания классических античных произведений, внимательно изучает «Историю искусств» Гнедича.

Но в 20-е, в начале 30-х годов интерес поэта к вопросам природы и сущности поэтического творчества носит только характер изучения. В его художественных произведениях эти проблемы пока не отражаются. В этот период поэта захватывают темы, связанные с практикой социалистического строительства в стране, с борьбой за нового человека («Кукла») против пережитков прошлого, тяжелым бременем лежащих на сознании людей («Двойник», «Добро»). Кедрин выступает как страстный певец идей социалистического гуманизма, его произведения проникнуты волнующей человечностью, верой в высокое назначение человека на земле.

Вместе с тем у поэта растет стремление всей силой своего таланта служить этому человеку. В его произведениях появляется образ поэта (он же лирический герой), идущего в ногу с жизнью, строителя своей страны («Строитель», «Двойник»). Тема поэта и искусства начинает занимать значительное место в художественных произведениях поэта, она становится одной из самых лирических тем его поэзии.

Наиболее полно тема искусства раскрывается автором в произведениях на сюжеты из русской истории или истории других стран. Это такие произведения, как «Приданое» (1935 г.), «Кофейня», «Певец» (1936 г.), «Зодчие», «Рембрандт» (1938 г.), «Пирамида», «Конь» (1939—1940 гг.). Исключение составляют только «Двойник» (1935 г.), «Бессмертие» (1938 г.) и «Красота» (1942 г.).

Интерес Кедрина к разрешению в художественных произведениях проблем, связанных с ролью поэта и поэзии в обществе, падает на вторую половину 30-х годов, годы, когда создавшийся в стране культ личности Сталина и, как результат, нарушение социалистической законности, привели к гибели ряда талантливых поэтов и писателей.

Отрицательно сказались на развитии советской литературы бездоказательные, подчас совершенно несправедливые оценки творчества художников слова. Критика недостатков, имеющихся в ряде художественных произведений, велась зачастую тенденциозно и односторонне. Настроение парадности и самоуспокоенности, ложное противопоставление социалистического реализма как метода исключительно утверждающего реализму критическому были характерны для литературной критики тех лет. От поэта требовали риторического славословия, упрощенной трактовки соотношения между эстетическим идеалом и действительностью. Это толкало авторов на создание неглубоких иллю-

[3]) В. О. Красильников. «Молодой Кузнице» и «младокузнецах». «Рабочий журнал», 1925, № 5, стр. 165.

[4]) Л. Сафронов. «Молодая Кузница», ж. «Комсомолия», 1925, № 8, стр. 64.

стративных произведений. Немногие решались пойти против общего течения. Письма Кедрина начинающим авторам, его пометки в записной книжке, статья, написанная незадолго до гибели и оставшаяся ненапечатанной, его собственные произведения, полные высоких мыслей, тонких наблюдений, глубоких чувств — все свидетельствует о том, что поэт уделял большое внимание борьбе за идейную, высокохудожественную современную поэзию, поднимал голос против приземленности, фотографичности творчества, отстаивал право писателя на домысливание явления, на изображение его перспективы, его будущего.

Пафос ряда произведений Кедрина, посвященных теме искусства, заключается в утверждении того общего для всего реалистического искусства положения, что прекрасное — это жизнь и что предметом искусства должна являться окружающая действительность во всем ее многообразии, во всех ее противоречиях. Так, стихотворение «Бессмертие» проникнуто размышлениями поэта о единстве человека с природой, о том, что «вечен мир под этим вечным небом» и что художественное творчество — это лишь часть огромного, прекрасного и вечного мира. И если произведение искусства прекрасно, то оно прекрасно, прежде всего, глубиной и верностью отражения жизни, не фантазией, родившейся в голове поэта, а правильностью отражения объективной реальности.

Еще более полно, более ярко выражены эти размышления поэта в стихотворении «Красота»:

Эти гордые лбы винчианских мадонн
Я встречал не однажды у русских крестьянок,
У рязанских молодок, согбенных трудом,
На току молотящих снопы спозаранок.
У вихрастых мальчишек, что ловят грачей
И несут в рукавах полушубка отцова,
Я видал эти синие звезды очей,
Что глядят с вдохновенных картин Васнецова.
С большака перешли на отрезок холста
Бурлаков этих репинских ноги босые...
Я теперь понимаю, что вся красота —
Только луч того солнца, чье имя — Россия.

Всем лучшим, что есть в искусстве, оно обязано жизни, говорит поэт своим произведением. Все прекрасные полотна, завоевавшие всемирную славу, всегда и во все времена были отражением жизни. В этом и состоит секрет их огромного влияния на душу человека. Поэт и художник не выдумывают прекрасного. Они лишь в меру своего таланта и мировоззрения типизируют подмеченные ими в жизни отдельные черты этого прекрасного и, обратив на них внимание читателя, зрителя, слушателя, учат его тем самым замечать это прекрасное в жизни. Величайшие мадонны Леонардо да Винчи прекрасны своей земной красотой, преисполнены земных, человеческих чувств.

Образы устного народного творчества, послужившие сюжетами для многих произведений Васнецова, привлекали его не сказочной экзотикой, а отражением в них народной мечты, народных чаяний и надежд. Художник шел к созданию своих произведений не от сказки, а от жизни, породившей эту сказку. В этом сила и неизгладимая прелесть его произведений.

Великий реалист Репин рассказал своими картинами о суровой жизни народа, о его труде и революционных устремлениях. Мужество, сила, красота трудового народа отразились в его произведениях. Репинские крестьяне и бурлаки, казалось, сами перешли на холст с бесконечных, политых кровью и потом полей и дорог России. Казалось, не художник, а сами они рассказывают о своей жизни зрителю.

Но если величайшие произведения искусства — лишь отражение жизни, отражение того, что мы видим вокруг себя, то как велика, прекрасна и сильна сама жизнь, если ее отражение создает такие шедевры.

Написанное в суровое время периода Великой Отечественной войны это стихотворение проникнуто спокойной уверенностью в победе, глубоким и гордым сознанием величия и непобедимости Родины. В нем нет ни одного слова, что мы победим, что стране трудно, о том, что советский народ не пожалеет сил в борьбе с врагом. И тем не менее все эти мысли есть в стихотворении. Они неизбежно вытекают как вывод, как внутренний пафос произведения. Так нераздельно слились в этом стихотворении тема Родины и тема искусства.

Но для того, чтобы художник мог отразить в своем творчестве реальную действительность в ее многообразии, величии и сложности, он должен хорошо знать эту действительность, уметь в ней разобраться, обладать достаточно широким кругозором. «Знакомы ли вам такие писатели, как Стендаль? — пишет Дм. Кедрин начинающему автору. — Думали ли вы когда-нибудь о судьбе Лермонтова? Знаете ли вы биографию Вересаева? Стендаль бы не стал великим писателем, если бы не был половину своей жизни наполеоновским офицером и дипломатом. Лермонтов был бы как поэт на две головы ниже, если бы не служил на Кавказе строевым офицером. Лучшая книга Вересаева — его «Записки врача» — результат его работы врачом во время русско-японской войны. Писателя в очень большой мере делает его биография»[5]). Только идя в ногу со всем народом, находясь на уровне современного познания мира, новейших научных открытий, в гуще политической борьбы своего времени можно создать действительно значительное произведение литературы.

Произведения больших тем, могущие оказывать серьезное влияние на душу читателя, могут создавать только те художники, которые пристально и внимательно вглядываются в окружающее, в жизнь современников, умеют угадывать, чувствовать рождение нового в жизни, понимать диалектику его развития. «Писать просто фронтовые стишки или любые стишки, — говорил Кедрин, — это слепое бесперспективное занятие. Искусство и каждое его произведение в отдельности о с в е щ а е т и живит только чувство перспективы, завтрашнего дня, который как бы опрокидывается в него и зажигает е г о с в о и м светом. Только при наличии перспективы все становится на свое место»[6]).

Глубоко проанализировать сегодняшний и предвидеть завтрашний день, уметь мечтать, заставить читателя хоть ненадолго ощутить себя в этом завтра и научить его стремиться к лучшему будущему — одна из важнейших задач искусства. Отсутствие у писателя умения заглянуть вперед ведет к натурализму, к простой констатации фактов, то есть к гибели искусства. Эти вопросы поднимает Кедрин, в частности, в драме «Рембрандт». Да, Рембрандт ван-Рейн, герой драмы, в картине «Ночной дозор» несколько идеализировал современную ему голландскую армию, придав ее представителям черты революционного подъема, боевой целеустремленности. Он изобразил в своем произведении как действительно существующие, потенциально заложенные в народе революционные героические устремления, и тем не менее он остался верен жизненной правде, ибо он правильно понял и отразил в своем искусстве исторические потребности народа, боровшегося против феодально-католического гнета и испанских поработителей. Такая «идеализация»

[5]) ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 44, л. 67.
[6]) Там же, ед. хр. 51, л. 29. (курсив автора).

не имеет ничего общего с чуждым реализму украшательством, которого требовали противники художника, со стремлением «подмолодить принцесс да бургомистров, подзолотить».

Для того, чтобы произведение не утратило своей перспективы, чтобы в нем ощущался не только сегодняшний, но и завтрашний день, поэт должен уметь «слушать тон времени». Это вовсе не значит, что он не должен искать своего пути, своих тем, высказывать только общепринятую точку зрения, бояться посмотреть на явление с другой стороны и открыть эту, еще не известную сторону читателям. Напротив, в своих высказываниях Кедрин подчеркивает, что «поэт в праве, больше того,— он обязан ничему не верить на слово. Он, как Фома Неверный[7]), должен сам вложить персты в язву, чтобы узнать своего Христа. Он сам должен определить координаты каждого явления, каждой вещи, с которой он сталкивается, потому что только на этих, им самим проверенных координатах он может построить свой поэтический мир»[8]).

Однако требование самостоятельности поиска находилось в противоречии со все усиливающимся догматизмом в области теории и истории литературы. Попытки декретировать литературу, подменить деловой, принципиальный разговор о недостатках грубым окриком, наклейкой ярлыка и т. д. привели к тому, что многие талантливые произведения советских авторов были надолго поставлены вне литературы, не издавались в течение двух десятков лет. Как писал в «Кофейне» Кедрин, «у поэтов есть такой обычай: в круг сойдясь, оплевывать друг друга», то есть подменять полемику проработкой. «Художника надо не дергать, а дегустировать созданное им. Прекрасное рождается легче от поощрения, чем от брани»[9]), замечает он в записной книжке. Но на долю многих поэтов, искренне преданных делу народа и стремившихся отдать Родине свой талант, больше доставалось брани, нежели добрых советов и товарищеского обсуждения. К числу этих поэтов принадлежал и Дмитрий Кедрин, личная поэтическая судьба которого также складывалась в эти годы неблагоприятно. Единственный, вышедший при жизни поэта, сборник его произведений «Свидетели» пролежал в издательстве несколько лет. Причиной этому было то, что в период, когда в поэзии наблюдалась тенденция к риторике, пышности и славословию, тихая и задумчивая, простая и задушевная лира Кедрина казалась рецензентам слишком «пессимистичной», лишенной «победных мотивов».

В эти годы многие писатели, стремящиеся к глубокому осмыслению происходящего и не желающие облегченно решать сложные общественные вопросы, пишут мало и еще меньше публикуют. Некоторые авторы в поисках ответов на интересующие их вопросы обращаются к переводам, другие — к разработке исторических сюжетов, пытаясь через посредство истории осмыслить и понять современность. Кедрин избрал последнее.

Это вовсе не значит, что произведения Кедрина на исторические или восточные сюжеты можно свести только к иносказанию, к намеку на современность. Нет. Кедринские баллады, прежде всего, имеют самостоятельное художественное и познавательное значение. Они не просто «маска», в которую облекает поэт свои собственные мысли и чувства,

---

[7]) Ставшее нарицательным выражение «Фома Неверный» в современных словарях пояснения только в отрицательном смысле, как символ неверия (см., например, Ашукин Н. С. Крылатые слова. ГИХЛ, М., 1955). Только Дм. Кедрин и И. Эренбург в стихотворении «Самый верный» дают иную, на наш взгляд, вполне правильную, трактовку данного образа, понимают его как символ сомнения, отказа принимать на веру ходячие формулы.

[8]) ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 49, л. 3

[9]) Там же, ед. хр. 51, л. 46.

нет, интерес к определенной тематике и органически присущий его поэтическому мышлению историзм подсказывали Кедрину обращение к тем или иным сюжетам, созвучным его собственному образу мыслей и чувств.

Самым крупным произведением, в котором отразились размышления поэта о взаимоотношении художника и народа, художника и общества, является драма «Рембрандт», в которой автор, не нарушая исторической правды, не модернизируя факты прошлого, стремился воссоздать образ великого художника, многие черты творческого дарования которого были близки и дороги самому поэту. В этом произведении Кедрин хотел поделиться с читателем и зрителем своими размышлениями о соотношении искусства и действительности, о праве художника «на историческую неточность во имя точности внутренней»[10]), о роли вымысла в художественном творчестве.

Герой драмы вступает в конфликт с обществом, требующим от него создания фантастических, декоративных полотен, изображающих не противоречия жизни, а спокойную бюргерскую идиллию. Рембрандт же считает, что жизнь достаточно богата и интересна, что именно в жизни нужно находить темы и образы для произведений искусства, что прекрасное — в самой жизни, что «бессмертный вкус нам дан, чтоб разглядеть и в прачке Афродиту». Дело художника — найти и воссоздать в своем произведении это прекрасное, сделать его более видимым, ощутимым, научить человека видеть и понимать это прекрасное.

На материале историко-биографической драмы Кедрин хотел раскрыть волновавшую его тему судьбы художника-новатора, борющегося с общепринятыми эстетическими канонами. Поэта привлекала творческая непримиримость Рембрандта, в высшей степени присущее ему чувство ответственности перед жизнью, перед собственной совестью за каждое свое произведение, его гигантское трудолюбие, страстная увлеченность своим делом и неистощимая вера в неизбежное торжество своих эстетических принципов.

Драма «Рембрандт» требует самостоятельного детального исследования и рассмотрена нами в предыдущей работе.

В произведениях на сюжеты из русской истории тема искусства не является ведущей. Как уже указывалось нами[11]), из шести исторических произведений только в двух («Зодчие» и «Конь») значительное место принадлежит проблеме искусства. В этих произведениях автор особенно заостряет внимание на изображении трагической судьбы многих тысяч простых людей, создававших своими руками, поднимавших на своих плечах культуру, науку, искусство своей страны.

Значительно более широкий круг проблем, связанных с искусством, поднимает поэт в произведениях на восточные сюжеты.

Дм. Кедрина постоянно привлекала тема творческого подвига художника, противопоставления истинно прекрасного и великого искусства невежеству меценатствующих правителей. Много раз в стихах, поэмах и балладах он повествует о художнике и народе, о высокой гражданской совести поэта, о художнике, который жаждет истинного творчества и не желает поступиться этим творчеством ни ради славы и почестей, ни ради богатства и власти. Этой теме посвящена и баллада «Приданое», в основу которой положена старинная легенда о поэте Фердуси.

---

[10]) ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 51, л. 47.

[11]) Н. Б. Реморова. Некоторые вопросы проблематики произведений Дм. Кедрина на темы русской истории. Труды объединения кафедр литературы вузов Сибири и Дальнего Востока, т. I, Вып. 2, Красноярск, 1960.

Легенда рассказывает о том, что «Шахнаме» была заказана Фердуси султаном Махмудом. Поэту будто бы было обещано, что за каждое двустишие (байт) он получит золотую монету (динар). Однако, когда хан получил поэму, он решил, что обещанная плата слишком велика, что поэту достаточно заплатить за каждый байт по одному диргему (серебряная монета в 20 раз меньше динара). Когда Фердуси доставили ханскую награду, он был возмущен бесчестностью султана. Поэт разделил присланное султаном серебро на три части и отдал их банщику, продавцу прохладительных напитков и погонщику верблюдов. После этого поэту пришлось бежать из родного города, спасаясь от гнева хана. Только дряхлым стариком вернулся он на родину, где вскоре умер. Когда тело поэта несли погребать, с противоположной стороны города входил караван с богатыми дарами раскаявшегося хана. Легенда рассказывает, что поздняя награда была предложена сестре поэта, но она не захотела взять ее. Народная фантазия даже после смерти не допустила примирения между деспотом-султаном и любимым поэтом.

Произведение Кедрина — не единственное, написанное на сюжет данной легенды. Это же народное сказание легло в основу одного из стихотворений Генриха Гейне «Поэт Фердуси», в котором Гейне, следуя легенде, рассказывает об отказе гордого поэта принять от обманувшего его хана мешки с серебром и отдает эти деньги погонщикам верблюдов. В стихотворении Гейне звучит горечь и боль за судьбу талантливого человека и мотив верности поэта своему высокому званию певца.

В стихотворении Кедрина, основанном на той же легенде, акцент поставлен на трагической судьбе таланта, видящего смысл жизни в долгом, кропотливом, вдохновенном труде и столкнувшегося с безразличием, тупостью и самовластием тирана. Кедринский Фердуси не просто гордый певец, оскорбленный ханским обманом, но требовательный художник, глубоко понимающий необходимость трудового подвига в достижении прекрасного.

Труд — глубокая криница,
Зачерпнул я влаги мало,
И алмазов на страницах
Лишь немного заблистало.

Это ли не то «совершенно беспощадное отношение к себе», которое хотел видеть Кедрин у начинающих поэтов? «Требуйте от себя абсолютной честности, не выпускайте стихи из рук, пока замечаете в них хотя бы один недостаток»[12]), — писал он.

Кедринский Фердуси жертвует ради своего творчества всем. Он терпит нужду и лишения, он не настолько богат, чтобы разделить ханские дары погонщикам верблюдов, напротив,

В нашей бочке — мерка риса,
Да и то еще едва ли,
Мы куда бедней, чем крыса,
Что живет у нас в подвале, —

говорит он мечтающей о женихах дочке. Да, он желает награды за свой труд, но это желание вызвано не жаждой славы или почестей, но обычной жизненной необходимостью. Кедринскому герою безразлично, золотом или серебром заплатит хан. Гораздо больше его беспокоит, чтобы в воссозданных им «сказаниях Ирана о богах и о героях, о сраженьях и победах» «вился стих чудесный легким золотом по черни», чтобы его трудом могли «насладиться в час вечерний».

Огромное трудолюбие, умение находить в труде удовлетворение и наслаждение — эти черты считал Кедрин такой же необходимой принад-

[12]) ЦГАЛИ. Ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 47, л. 14.

лежностью каждого настоящего художника, как и талант. «Много знать, много видеть, много перечувствовать, много работать»[13]), — вот девиз, которому всю жизнь следовал поэт. Не случайно на протяжении всего его творчества тема певца-поэта и тема труда неразделимы.

Неустанно трудится над своей поэмой Фердуси. Его не смущает, что по мере того, как он углубляется в работу, все дальше отдаляется долгожданная награда, нужная не только ему, но и его взрослой дочери. Ведь первоначально он намеревался, «старания утроив», свой труд «окончить до обеда», но вскоре убедился, что для осуществления замысла ему необходимо «год быть неустанным». За годом прошел год и еще год, итого «двадцать зим и двадцать весен» потребовалось поэту, чтобы довести свой труд до конца, чтобы «окончить книгу и с купцом отправить к шаху».

Кстати, как в народной легенде, так и в стихотворении Гейне подчеркивается, что песню о героях «начал он по воле шаха». В произведении Кедрина нет ханского заказа. Кедринский Фердуси (вспомним и Рембрандта из одноименной драмы) продает не свой труд и вдохновение, а лишь результат своего труда, свое произведение. Поэтому Фердуси в «Приданом» ждет не обещанных ханом наград, а простой платы за свой труд.

В произведении Гейне шах не сразу, но все же постигает истинную красоту произведения поэта. Когда «таинственной вторя струне, волшебная песнь полилась в тишине», и шах узнал, «кто той песни творец», он посылает поэту богатые дары. В произведении Кедрина шах преступно безразличен к судьбе художника и его произведения. Тупость и равнодушие — вот одно из самых страшных зол, если речь идет о судьбе художника и его творчества. Особенно страшны равнодушие и тупость, если они присущи деспоту, чье слово закон, если судьба поэта в руках этого безграничного властелина. Так, увидев «переписанную чисто» книгу,

Шах сказал: — Но разве это —
Государственное дело?
Я пришел к моим невестам,
Я сижу в моем гареме,
Тут читать совсем не место
И писать совсем не время.
Я потом прочту записки,
Небольшая в том утрата.

Долго, слишком долго пришлось ждать поэту признания. «Ах, медлительные люди! Вы немножко опоздали», — говорит ханским послам седая дочка поэта. Долго, слишком долго пришлось ждать поэту, пока вспомнил хан о том, что где-то живет «звезда поэтов, ослепительный Фердуси».

Таким образом, в «Приданом» Кедрин использовал старинное восточное предание, сохранил основную сюжетную канву его, но через поступки и чувства героев придал изображенным в нем событиям новое освещение, заострил внимание читателя на новой, до сих пор не освещенной стороне явления. Кедрин не насилует истории, не заставляет героев прошлого говорить о современности, высказывать не свойственные духу того времени идеи и понятия. Поэт обладал замечательным талантом «в каждый данный исторический момент... отобрать среди исторических фактов такие, которые этот момент подкрепляют»[14]).

На протяжении всей жизни Кедрина постоянно волновал вопрос о доле участия поэта в общенародном деле, о роли, которая должна при-

[13]) ЦГАЛИ. ф. 1706, оп. 1., ед. хр. 44, л. 66.
[14]) Там же, ед. хр. 47, л. 25.

надлежать поэту в обществе. Сам он всегда стремился быть на передовой, отдать родине все свои силы. Поэтому с первых шагов своей литературной деятельности он связал свою работу с газетой, наиболее массовой печатной трибуной. Когда в годы войны Кедрин ушел на фронт добровольцем и работал в многотиражной газете Северо-западного фронта «Сокол Родины», в одном из писем он писал домой: «Я чувствую себя хорошо... А главное, я чувствую себя нужным, чувствую себя в строю, а не где-то в стороне, и это очень важное чувство, которое я очень редко испытывал в Москве, в нашей писательской среде...». Поэт решительно осуждал тех авторов, которые стремятся идти не в первых рядах борцов, строителей своей страны, а прячутся от жизни по теплым углам. Именно там, в этих укромных местах, куда не проникает дуновение свежего ветра жизни, и рождается та «пустота сердца», которую, как говорил Кедрин, «мы вежливо называем скепсисом» и которая «есть ни что иное, как хулиганство в области идеологии»[15]). Скромный, тихий и мечтательный по натуре, Кедрин был совершенно непримирим, если речь касалась литературы, ее места в жизни, ее основных поэтических заповедей.

В стихотворении «Двойник», где отразился образ автора и в котором непосредственно выражено авторское отношение к жизни, поэт говорит о своем желании идти в ногу с жизнью, ощущать ее дыхание, чувствовать ее пульс. Жизнь он видит не через окно «со своей колченогой кровати», а понимает жизнь как деяние, как борьбу. Так, в стихотворении рождается образ борьбы, «которая в мире клопов выжигает, как в затхлой квартире». В этой борьбе поэт должен четко и ясно определить свое место, и автор говорит:

К эпохе моей, к человечества маю
Себя я за шиворот приподнимаю.
Пусть больно от этого мне самому,
Пускай тяжело — я себя подыму.
И если мой голос бывает печален,
Я знаю: в нем фальш никогда не жила!..
Огромная совесть стоит за плечами,
Огромная жизнь расправляет крыла!

«Огромная совесть» — это чувство ответственности поэта за все, что совершается при нем, чувство, которое обязывает его активно относиться ко всему происходящему, быть не зрителем, а участником событий. Чувство огромной ответственности перед родиной, перед народом было в высшей степени присуще поэту во все периоды его творчества. Он не просто отвергал старое, чуждое нашему обществу, но боролся против него и призывал к борьбе читателя, не просто воспевал нового человека нашей страны, но утверждал необходимость борьбы за воспитание этого нового человека, за его счастье.

«Огромная совесть» — чувство, присущее всем кедринским героям,— художникам, певцам, поэтам, которые кровью заплатили за свое убеждение, что «не продаются кисть, перо и лира». Очень ярко выражена эта черта и у народного певца Магомет-оглы (баллада «Певец»), вступившего в открытую борьбу с тираном.

Хранитель лучших художественных традиций народа, «наследник шейха Саади», певец вел скромную жизнь труженика, разделяя все тяготы своего нищего народа. Единственным достоянием его были «котомка, посох и пот». Но ни слава, ни богатство не влекли его, он находил удовлетворение и счастье в том, что слагал рубаи и исполнял их для

[15]) ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 49, л. 4.

простых людей. Он отдавал народу свой талант, и народ дарил ему свою любовь и поддержку. Счастье и удовлетворение приносит певцу сознание, что его труд нужен людям, что и он вносит свой вклад в общенародное дело, что его стихи «поют декхане, бьющие басмачей».

Сила поэта, секрет его влияния заключались в том, что он брал «слова из жизни» а не «просто из головы». Жизнь не баловала поэта экзотическими впечатлениями, и он пел «о том, что в Тегеране, Восток бездомен и сир, но, словно курдюк бараний, налился жиром эмир». Его песни, «как цветущий хлопок, летели по всей стране». Они были единственной радостью поэта, единственным достоянием, не помещавшемся в его котомку. Их распространению не могли помешать ханские слуги, так же как, невзирая ни на какие преследования, «запретную песню про страшную царскую милость пели в тайных местах по широкой Руси гусляры».

Певец творит, его произведения дают народу силу, его песни «проходят сквозь сердце, скисая в нем и бродя, чтоб сделаться крепче перца, живительнее дождя», они поднимают и ведут народ на борьбу, и «прежде сонный, народ теряет покой», он «начинает клясть коран и знамя пророка, эмира священную власть». Разгневанный хан подверг певца жестокой казни. Он «стал после трех ночей круглее головки сыра по милости палачей». Впервые увидев певца, гости смотрят на него «с немым вопросом, с невольной дрожью в душе: ему не хватает носа, не достает ушей», «у губ его след иглы».

Хан лишил певца носа, чтобы он меньше интересовался окружающим («Не слишком ли долог твой вездесущий нос?»), он лишил певца ушей, дабы до него не доносились стоны угнетенного народа, он пытался зашить ему рот Но, как говорит Магомет-оглы, «эмир оставил мне сердце, и он ошибся, эмир».

«Певец» написан автором с глубокой любовью к герою произведения. Кедрин выразил в балладе одну из самых дорогих его поэтическому мировоззрению идей мысль о том, что поэт, в высоком понимании этого слова, должен обладать горячим, пылающим любовью к людям сердцем. Эта мысль проходит через многие произведения поэта, ее он высказывает в своих письмах и заметках. Кедрин не признавал тех поэтов, которые силу чувства и глубину содержания произведений пытались подменить «слишком тонким слухом и слишком длинным языком». Он считал, что поэт, художник, писатель должны учить людей жить, ценить лучшие достижения народа, должны помогать народу. Кедрину был органически чужд тот тип скептика, который, найдя для себя непригодным все, что его окружает, «решил идти своим, ему одному известным путем, быть этаким одиноким киплинговским котом, который ходит сам по себе. Всех, кто с ним не согласен, он считает ханжами, а себя чувствует смельчаком»[16]). Тот, кто избрал для себя такой путь, не может быть поэтом, ибо «поэзия требует полной обнаженности сердца», и, «скрывая от всех свое главное, невозможно стать поэтом, даже виртуозно овладев поэтической техникой»[17]).

Весьма симптоматично, что Кедрин, поэт по своему поэтическому складу и дарованию очень далекий от Маяковского, никогда ему не подражавший, в данном случае почти дословно повторяет его формулу:

На мне ж
с ума сошла анатомия.
Сплошное сердце —
гудит повсеместно.

[16]) ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 49, л. 4.
[17]) Там же, л. 4.

Это не случайное совпадение. Образ обнаженного, открытого навстречу людям сердца Кедрин неоднократно использует для характеристики природы поэтического творчества. «Лирика — это дневник сердца», — пишет он Кайсыну Кулиеву. «Поэзия — это полнота сердца, это убежденность. Полнота и убежденность способны оживить даже очень корявые строки, а их отсутствие оставит самые хитроумные поэтические экзерсисы раскрашенной мумией»[18]), — говорил поэт.

Кедрина роднили с Маяковским не формальные поэтические приемы, а страстная заинтересованность в боевой направленности поэзии, в том, чтобы их произведения были боевым оружием и служили нашей повседневной действительности, нашей жизни, их роднило высокое понимание роли поэта в жизни.

Последним произведением, в основу которого положена восточная тематика, является написанная в 1940 году «Пирамида». К моменту создания этого произведения Кедриным были уже написаны такие монументальные произведения, как поэма «Конь» и драма «Рембрандт», в которых одно из важнейших мест занимает тема искусства. Это позволило поэту в «Пирамиде» достигнуть значительно большего обобщения, чем во всех других, рассмотренных выше произведениях.

Как и большинство кедринских произведений, «Пирамида» вызвала много нареканий, еще не увидев света, не имея широкого читателя. В архиве сохранился ряд рецензий, которые отрицательно оценивали это произведение.

Так, Е. Книпович называет его «длиннейшим», считает, что «четче и строже и сильнее выражена мысль о бренности славы деспота и бессмертии дел народа в посвященном той же теме стихотворения Леси Украинки»[19]). Особенно же не повезло «Пирамиде» в рецензии Н. Замошкина, который пишет: «Труд безымянных рабов, строителей пирамиды, противопоставляется с положительной стороны славе и имени фараона. Автор в увлечении спешит даже назвать простых каменщиков «зодчими», прославляет их величие, забывая, что сам же подчеркивает, что трудились они из-под палки и к тому же «без жалоб». Странная, ложнодемократическая, вульгарная философия истории, заставляющая вспомнить пролеткультовцев. Но где мысль, где гений, строитель? Был же и в Египте свой Федор Конь. Пусть им был не фараон, но и не жалкие бессловесные рабы творили культуру Египта. Они физически создавали ценности — вот и все. И не они должны были послужить материалом для поэтического сказания»[20]).

Попробуем разобраться во всех обвинениях.

Связь «Пирамиды» со стихотворением Леси Украинки не отрицал и сам поэт. В одном из черновиков, сохранившихся в архиве, после названия баллады рукой поэта помечено: «На темы Леси Украинки».

Но разве наличие литературных реминисценций, с которыми приходится сталкиваться в творчестве очень многих писателей, можно считать проявлением несамостоятельности того или иного автора?

История литературы знает много примеров, когда поэты и писатели (иногда сознательно, а иногда и случайно) ведут своеобразную перекличку со своими учителями и предшественниками. В этом выражается не только продолжение и развитие традиций, но и отталкивание, пересмотр и переоценка литературного наследства. За этой перекличкой поэтов разных эпох скрываются и расхождения творческих индивидуальностей, стремление нового писателя к самоутверждению, к определению своего

[18]) ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 49, л. 3.
[19]) ЦГАЛИ, ф. 1234, оп. 8, ед. хр. 15, л. 72.
[20]) Там же, л. 86

самостоятельного творческого пути и полемика времен, естественный закон общественно-исторического развития.

Стихотворение Леси Украинки «Надпись на руине» написано в год, предшествующий революции 1905 года, когда вся общественная жизнь была охвачена неуклонным нарастанием классовой борьбы.

В эти бурные годы в творчестве поэтессы большое место принадлежит темам, связанным с изображением роли народных масс в борьбе за освобождение.

Как отмечает и автор рецензии, основная мысль стихотворения Леси Украинки — бренность славы деспота и бессмертие народа. На эти мысли наводит поэта сохранившаяся среди развалин пирамиды древняя надпись, призванная прославить одного из фараонов Египта, имя которого давно и бесследно исчезло. О его жизни и деяниях повествует не только надпись, но и бесчисленное множество рисунков, высеченных на стенах гробницы.

Композиционно стихотворение Леси Украинки делится на четыре части: описание личности царя, описание его деяний, описание дел народа, заключение — мысли самого автора обо всем увиденном.

Первая и вторая части объединяются своеобразным параллелизмом, призванным подчеркнуть общность всех тираний и деспотий. Эта мысль возникает у поэта и в связи с многочисленными изображениями фараона («Его лицо похоже на Тутмеса и на Рамзеса, и на всех тиранов») и в связи с изображением его деяний («Его лицо похоже на Тарака, на Манефта, как и на всех тиранов»). И внешне, и в своих делах фараон, чье лицо высечено на гробнице, ничем не отличается от всех иных властителей.

Третья и четвертая части объединены мыслью о бессмертии народа, что также усиливается путем использования параллелизма, в качестве художественного приема.

Царь хочет для себя на их могилах
Построить памятник — да сгинет раб!
. . . . . .
Судьбою создан из его могилы
Народу памятник — да сгинет царь!

Последние, заключительные строки стихотворения, усиленные и подчеркнутые композиционной структурой произведения, несут в себе основную смысловую нагрузку и могут быть рассмотрены только как выражение основной идеи стихотворения.

Эти строки свидетельствуют о том, что в разрешении данной темы Лесю Украинку более всего интересовала не проблема творчества народа, а роль народа в истории, неизбежная победа над всеми тиранами без исключения и различия — «да сгинет царь!».

Произведение Кедрина было написано 35 лет спустя. Возможно, что замысел «Пирамиды» действительно возник у поэта под впечатлением стихотворения Леси Украинки, произведения которой Кедрин читал в подлиннике и очень любил. Но к созданию «Пирамиды» Кедрин подошел с совершенно иных позиций, чем украинская поэтесса.

Прежде всего, на 23-м году существования Советского государства поэту вряд ли имело смысл ломиться в открытую дверь и доказывать единство сущности всех деспотий и неизбежность их гибели. На очереди дня стояли иные задачи. Нужно было научить читателя мыслить исторически, «поднять на должную высоту представление об историческом трудовом человеке, вместителе энергии, организующей и преобразующей мир, создающей свою «вторую природу» — культуру социализма»[21]). Эти слова написаны М. Горьким в 1933 году.

[21]) Горький М. Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, стр. 100.

В последующие годы наряду с большими достижениями в области исторической науки начали давать себя знать и ложные тенденции, когда многие достижения народа приписывались проявлению воли одного человека. Теоретически признавалось, что решающая сила истории — народ. На деле все победы народа, все его завоевания, достижения в области науки и искусства связывались с именем, с заслугами одной выдающейся личности.

Эти ошибки в области изучения истории неизбежно сказались и на литературе. В частности, при создании исторических произведений появилось стремление непомерно преувеличить роль царя и идеализировать его образ (А. Н. Толстой. Драматическая трилогия). Народ стал изображаться не как активная и решающая сила истории, а как фон, на котором развертывается борьба между прогрессивным царем и реакционными боярами. Появились произведения, в которых авторы пытались доказать, что «все прах и тлен пред вещим днем свершенья великих чаяний и помыслов» царя (В. Соловьев «Великий Государь»).

Именно эти ложные тенденции породили и те демагогические обвинения в пролеткультовщине, которые выдвигает в своей рецензии Н. Замошкин, считающий, что поэт не имеет права «противопоставлять труд безымянных рабов, строителей пирамиды, с положительной стороны славе и имени фараона» и «называть простых каменщиков «зодчими».

Действительно, основная мысль баллады Кедрина, выраженная поэтом в заключительных строках, — это прославление великого труда простых людей — художников, строителей, истинных создателей всего прекрасного на земле.

—Царь!
Забыты в сонме прочих
Твои дела
И помыслы твои,
Но вечен труд
Твоих безвестных зодчих,
Трудолюбивых,
Словно муравьи!

Не неизбежность гибели всех тираний и деспотий, а бессмертие творчества народа — вот о чем хотел рассказать читателям своей балладой Дм. Кедрин. Все художественно-изобразительные средства, которые использует поэт в произведении, подчинены воплощению этой основной мысли.

Кедрин считал, что «для того, чтобы стихи были более яркими, более художественными, надобно внести в них сюжет, действие, свежий разговорный язык, точную художественную деталь»[22]), что «нужно быть скупым в описаниях и вставлять их только тогда, когда они нужны по ходу действия»[23]). Поэтому, даже обратившись к далекому прошлому, Кедрин стремился изобразить события во времени, показать их развитие и движение. Кедрин не просто заглядывает в глубь веков, видя там когда-то полные жизни, но теперь застывшие, неподвижные картины, а ведет читателя от прошлого в настоящее. Кедрин был сторонником «точного адреса» имен и событий. Его фараон, о чьей пирамиде идет речь, не некий многоликий (а следовательно, безликий) персонаж, а вполне конкретное имя — Сезострис[24]). С замысла Сезостриса, египет-

[22]) ЦГАЛИ, фонд 1706, оп. 1, ед. хр. 44, л. 67.
[23]) Там же, ед. хр. 47, л. 35.
[24]) Имя Сезострис (встречающееся и в несколько иной транскрипции) не известно истории Египта. Но это наиболее популярное имя египетской истории у классических писателей. Несомненно, что Сезострис — имя собирательное.

ского царя, построить себе гробницу и начинается действие баллады. Это завязка произведения.

Когда болезнь, как мускусная крыса,
Что заползает ночью в камелек,
Изъела грудь и чрево Сезостриса —
Царь понял:
День кончины недалек!
Он продал дочь.
Каменотесам выдал
Запасы меди,
Леса,
Янтаря,
Чтоб те ему сложили пирамиду —
Жилье, во всем достойное царя.

О человеческих качествах фараона говорит всего одна деталь: «он продал дочь». Стоит ли после этого говорить о его жестокости, перечислять его преступления перед народом? Емкая и точная деталь заменила собой целый комплекс понятий.

Если завязка — это замысел построения гробницы, то развитием действия является описание ее строительства. Кто же приводит в исполнение царский замысел, кто выполняет ту страшную, ставшую нарицательной, «египетскую работу»? Где главный герой баллады?

Днем раскаляясь,
Ночью холодея,
Лежал Мемфис на ложе из парчи,
И сотни тысяч пленных иудеев
Тесали плиты,
Клали кирпичи.
Они пришли покорные,
Без жалоб.
В шатрах верблюжьих жили,
Как пришлось;
У огнеглазых иудеек на лоб
Спадали кольца смоляных волос...
Оторваны от прялки и орала,
Палимы солнцем,
Брошены во тьму, —
Рабы царя...
Их сотни умирало,
Чтоб возвести могилу одному!

Народ — вот истинный герой истории, вот, кто создавал и создает прекрасное на земле. Искусство и народ — неразделимы.

Как истинный мастер слова, Кедрин избегает пользоваться в произведении общими понятиями, стремясь по мере возможности с максимальной исторической точностью детализировать каждый описываемый факт. Изображая строительство пирамиды, он не просто говорит о том, что ее строил народ, но конкретизирует это понятие. Как известно, в Египте основной рабочей силой были рабы, «сотни тысяч пленных иудеев», которых получало египетское государство в результате захватнических войн. Но были в стране и другие рабы: официально считавшиеся свободными крестьяне и ремесленники. Они не были представителями побежденных египтянами народов, но они были рабами царя. «Оторваны от прялки и орала» сорок тысяч трудились и умирали, «чтоб возвести могилу одному».

Поэт заостряет внимание читателя не столько на изяществе и тонкости созданного народом, сколько на величии, на огромности совершенного народом труда, на участии в создании великих памятников искусства огромных народных масс.

Сделанную по его велению и искусно высеченную «резцом на меди» надпись Сезострис считал высшим итогом, завершением царского замысла. Вот текст этой надписи:

Я,
Древний царь,
Воздвигши камни эти,
Сказал:
Покрыть словами их бока,
Чтоб тьмы людей,
Живущие на свете,
Хвалили труд мой
Долгие века!

Надпись была призвана не только прославлять в веках имя фараона, но и присвоить гигантский труд сотен тысяч людей, выдать его за труд одного, облеченного властью.

Таким образом, в «Пирамиде» поэт сопоставляет не просто народ и царя-тирана, а самовластье и силу, могучий талант народа-созидателя, чей труд на протяжении многих веков присваивался отдельными лицами. Бессмертие народа, его искусства — в величии созданного им, в созидательной сущности его творчества. И никакие усилия одиночек, пытающихся присвоить созданное народом, не могут противостоять единственно беспристрастному и справедливому суду времени. Оно разрешает все споры, выносит окончательный приговор.

Вчерашний мир
Раздвинули скитальцы,
Упали царства,
Встали города.
Текли столетья,
Как песок сквозь пальцы,
Как сквозь ведро дырявое — вода.
Поникли сфинксы каменными лбами.
Кружат орлы. В пустыне зной и тишь.
А время
Надпись выгрызло зубами,
Как ломтик сыра выгрызает мышь.

Незаметно и невозвратимо, «как песок сквозь пальцы, как сквозь ведро дырявое — вода», прошли века за веками. Не «завистливый властитель», а «время надпись выгрызло зубами». Как в «Кофейне» спор Омара с Магометом не мог быть решен в споре завистников и приверженцев, и «холодный снег забвенья» завалил страстных спорщиков, так со временем и «слова, что были выбиты, как проба, теперь молчат о царственных делах, а прах царя, украденный из гроба, в своей печи убогий сжег феллах». Никто теперь не читает царственную надпись, время скрыло смысл высеченных на меди слов. И только

Мир пугая каменным величьем,
Среди сухих известняковых груд
Стоит,
Побелена пометом птичьим,
Его гробница —
Безымянный труд.

Такова развязка, таков итог деятельности самовластного деспота и его тщеславных желаний. Не «слова гордыни», а огромный народный труд дожил до наших дней. Он рассказал потомкам не о делах фараона, а о творчестве простого народа.

Одна из важнейших заслуг Кедрина состоит в том, что он вслед за классиками русской литературы умел увидеть за отдельными именами, сохранившимися в исторических документах, ту великую массу простых

людей, которые творили историю и культуру человечества. Действительно, в Египте, как и в России, был свой Федор Конь. Но, как и в России, он был не один. Таких талантливых людей из народа были десятки тысяч. Однако их имена не сохранились в исторических документах, ибо узурпаторы не только безжалостно эксплуатировали их труд, но и присваивали себе славу по созданию всех материальных и культурных ценностей.

Н. Замошкин считает недопустимым называть зодчими тех, кто трудился «из-под палки» и к тому же «без жалоб». Действительно, не по доброй воле пришли на строительство пирамиды сорок тысяч рабов, ремесленников, земледельцев. Но что касается творчества, десятки тысяч из них не были, как утверждает критик, «бессловесными рабами». Оставаясь рабами по своему социальному положению, они не были рабами в создаваемом ими искусстве, ибо нет искусства там, где нет творческого горения. И художественные ценности создавались не только благодаря существованию отдельных гениев («Но где мысль, где гений строитель?»), но и, что самое главное, благодаря творчеству масс.

Почти все произведения Кедрина, посвященные теме поэта и искусства, произведения остросюжетные, в основу которых положен социально важный и исторически верный конфликт. Обращаясь к истории, Кедрин стремился глубоко продумать и осознать каждое изображаемое явление, оснастить произведение деталями, отвечающими стилю и подробностями эпохи. Поэт говорил, что, «являясь само по себе цельным художественным образом, каждое хорошее стихотворение, как дом из кирпичей, складывается из отдельных вспомогательных образов. Их назначение... вызвать у читателя наглядное представление отдельной части того явления, о котором в стихе идет речь»[25]). Такими удивительно простыми, точными и исторически конкретными деталями являются, например, метко и точно подмеченные бытовые детали, маленькие события, которыми живет маленький город («Приданое»):

Баня старая закрылась,
И открылся новый рынок.
На макушке засветилась
Тюбетейка из сединок.
Чуть ползет перо поэта
И поскрипывает тише.
Чередой проходят лета...

Кедрин был большим мастером языка, прекрасно умел пользоваться всеми его возможностями. Он был сторонником того, чтобы «о современности... говорить ее языком, о прошлом — языком, в котором чувствуется его запах», чтобы каждый герой говорил «языком своей социальной среды»[26]).

Широко, но в то же время очень осторожно и тонко использует поэт в своих произведениях стилизованную речь, стилизованные сравнения, что придает его произведениям то, что называется «ароматом эпохи», делает их глубоко поэтическими:

— Где живет звезда поэтов—
Ослепительный Фердуси?
Вьется стих его чудесный
Легким золотом по черни...

Тщательно подобранные, выдержанные в стиле эпохи и народной поэзии художественные средства, используемые Кедриным, делают произведения поэта самобытными и оригинальными.

---

[25]) Дм. Кедрин. Письмо консультанта. «Молодая гвардия», 1934, № 5, стр. 151.
[26]) Там же, стр. 151.

Ставя и разрешая в своих произведениях о поэте и искусстве целый ряд очень важных общественных проблем, решая их на материале исторических произведений, Кедрин стремился найти ответ на многие волновавшие его и его современников вопросы далеко не исторического характера. Поэт обращался к истории потому, что глубоко понять происходящее можно тогда, когда понимаешь все корни явления, все предшествующее его развитие. Как говорил В. Г. Белинский, «мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло о нашем будущем».

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что в поэзии Дм. Кедрина 2-й половины 30-х годов произведения на исторические и восточные сюжеты занимают значительное и очень важное место. Наряду с тем, что поэт стремился поставить в них целый ряд вопросов, связанных с темой искусства и поэта — его творца, показать разрешение этих проблем в зависимости от конкретно исторических условий, в этих произведениях отразилась и внутренняя реакция, художественно выраженный протест поэта против усиливающегося догматизма, стремления подчинить развитие исторической и литературоведческой науки предустановленной регламентации.

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки № 45 1963

Е. А. САФРОНОВА

ХАРАКТЕР АВТОРСКОГО «Я» В ОЧЕРКАХ С. ЗАЛЫГИНА 50-х ГОДОВ

История появления и развития очерка как жанра полностью не изучена нашим литературоведением. Жанровые признаки, отделяющие очерк от рассказа, корреспонденции, определены недостаточно четко. Только изучение очерка в развитии история очерка дает возможность определить его специфику.

Очерк как особый жанр появился в литературе сравнительно недавно — это детище XIX века. В то время очерк еще не выделяется, не оформляется как нечто особое и явно тяготеет к другим сложившимся жанрам. В 30-е годы XIX века Н. А. Полевой говорит об исторических очерках, включая в это понятие даже романы, а В. Г. Белинский пишет о бытовых очерках, имея в виду и повести. Появление очерка связано с глубоким изменением духа литературы. Время возникновения этого жанра — время, когда «неукротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление сделались... жизнью всякой истинной поэзии»[1]). Этот дух анализа и исследования, не определяя новый жанр, становится необходимой предпосылкой для его рождения.

Очерк не оформился, не выделился еще в особый жанр, но к нему предъявляются высокие эстетические требования. В. Г. Белинский со своей необыкновенной чуткостью ко всему новому, что появлялось в литературе, сразу же определяет важнейшую черту очерковой литературы: «...Лицо, ничем не замечательное само по себе, получает через искусство общее значение, для всех равно интересное»[2]). Прежде всего, очерк должен быть произведением художественным, как рассказ, повесть, роман. Очерк может быть историческим и бытовым, но в любом случае он должен быть не копией, не списком, а «художественным воспроизведением лиц и событий»[3]). Так были намечены вехи для дальнейшего изучения развивающегося жанра.

Очерк завоевал в литературе свое место, стал жанром первостепенным, переживал историю сложную и интересную, а понятие об очерке в литературоведении все-таки оставалось туманным и противоречивым.

Особенно ясно ощущается теоретическая несостоятельность многих

[1]) В. Г. Белинский. Сочинения А. Пушкина. Соч., т. 3, стр. 410.
[2]) Там же, стр. 410.
[3]) Там же, стр. 802.

положений о жанре очерка в наши дни. В исследованиях и статьях, посвященных современному очерку, часто намечается сдача позиций, шаг назад, по сравнению с тем, что дали для изучения очерка В. Г. Белинский и А. М. Горький.

Несмотря на необычайно бурное развитие очерковой литературы, несмотря на появление очерков В. Овечкина, В. Полторацкого, С. Антонова, С. Залыгина, очерков, которые ясно показывают, что очерк как жанр изменился, в литературоведении мы зачастую встречаемся со старыми представлениями об очерке. Разумеется, в настоящее время никто не выступает против того, что очерк должен давать широкие обобщения. Но многие критики и литературоведы все еще мыслят очерк прежде всего как документальное, фактически достоверное произведение. «От других жанров прозы он отличается прежде всего своей способностью отразить жизнь в ее фактической достоверности...»[4]), «Фактическая достоверность и документальность обязательны для очерка»[5]), «Образы и картины (в очерке — *Е. С.*) сугубо конкретны и документальны»[6]), — так определяют главную особенность очерковой литературы известные советские литературоведы.

Считать фактическую достоверность, строгую документальность и конкретность главной чертой очерковой литературы — это и значит отступить с пути, намеченного еще В. Г. Белинским, это значит не считать очерк произведением искусства. «Искусство не требует признания его произведений за действительность»[7]), — писал В. И. Ленин.

Попытка исследовать специфику очерка как произведения искусства и проследить историю его развития сделана в книге В. Рослякова «Советский послевоенный очерк». Автор утверждает, что очерк родился из стремления литературы «раздвинуть свои сложившиеся границы, из потребности ко все более решительному вмешательству в жизнь...»[8]).

Ценность очерка, как любого беллетристического произведения, определяется «...с точки зрения того, насколько удались писателю характеры, образы героев, насколько серьезны и глубоки те социальные, политические, философские, нравственные идеи, которые воплотил художник в созданные им образы»[9]). И одну из главных особенностей очерка В. Росляков видит в непосредственном влиянии на конкретное дело, на практику жизни. Но ведь это свойство в большей или меньшей степени присуще и другим жанрам литературы. Роман В. Кожевникова «Живая вода», роман Л. Леонова «Русский лес», повесть В. Тендрякова «Чудотворная» и ряд других произведений не уступают очерку по силе своего воздействия на жизнь. Следовательно, эта черта — непосредственное влияние на жизнь — не выделяет жанр очерка с достаточной ясностью и четкостью. Считая эту особенность очерка главной, В. Росляков, естественно, приходит к выводу, что главным для очеркиста является не создание характеров, их столкновения, а исследование фактов, явлений, постановка проблем. «...Человек интересует очеркиста прежде всего как определенное конкретное явление, связанное с той или иной стороной практического дела, как подступы, выход для очер-

---

[4]) И. Эвентов. Вторжение в жизнь. «Звезда», 1948, № 1, стр. 187.
[5]) В. Максимова. Полноправность жанра. Альманах «Год 38-й», № 19, 1955 г.
[6]) М. Шагинян. По дорогам пятилетки. Издательство ВЦСПС, 1948, стр. 3.
[7]) В. И. Ленин. Собр. соч., т. 38, стр. 62.
[8]) В. Росляков. Советский послевоенный очерк. «Советский писатель», М., 1956, стр. 5.
[9]) В. Овечкин. Колхозная жизнь и литература. «Новый мир», 1955, № 12, стр. 130.

киста в свою стихию... и только потом уже—как материал художественного образа»[10]).

Таким образом, В. Росляков, страстно ратуя за утверждение очерка как полноценного художественного произведения, ставит ряд интересных проблем, но в своих теоретических взглядах на жанр очерка не уходит от тех представлений, с которыми полемизирует. Только в серых, ремесленнических подделках под очерк на первом плане — конкретное явление, а на втором — образ и характер.

В мастерском очерке, имеющем подлинную художественную ценность, самые важные проблемы, самые конкретные вопросы жизни решаются в образах. Даже в том случае, когда в очерке нет героев, характеров (публицистический очерк), в нем на первом плане — страстный, убежденный человек — сам автор. А. М. Горький считал большим недостатком очерка, если в нем не слышится голос автора — гражданина. В 1932 году А. М. Горький писал: «На работе журнала сказываются общие недостатки очерковой литературы, которая еще не умеет вскрывать социально-революционный смысл достижений, не умеет показывать, что именно нового вносит то или иное достижение в быт, как изменяет его или как должно изменить»[11]). Разве эти большие вопросы можно решить, если человеческий характер считать в произведении чем-то второстепенным и необязательным?

А. М. Горький уделял очерку большое внимание. В письме к И. Ф. Жиге (1929 г.) Горький дает уничтожающую критику статье Арамилева о жанре очерка. Арамилев утверждал очерк как «фотографирование» действительности. Горький отвергает такое понимание этого жанра. «Преимущественное насыщение большинства очерков — публицистика...» — говорит он[12]).

При исследовании жанра очерка нельзя забывать слова А. М. Горького о том, что «осью очерка, по возможности, всегда должны быть живые люди, будут ли это одиночки-строители, борцы или творческий коллектив»[13]). По мнению Горького, очерк «показывает, как на почве, засоренной веками невежества и глупости, отравленной пассивным отношением к жизни и зоологическим индивидуализмом мещанства, — как на этой почве вырастает новый человек: коммунист, коллективист, человек, который начинает понимать, что он работает не только для себя, для государства, где он — хозяин, но и на поученье всему миру трудового народа, пролетариата»[14]). Главная заслуга очеркистов 30-х годов, по мнению А. М. Горького, — их стремление придать очерку формы «высокого искусства». Зачем же теперь понадобилось возвращаться к старому и неверному утверждению о второстепенности характеров и их столкновений в очерковой литературе? Если мы примем это утверждение, мы не сможем отделить очерки подлинной художественной ценности от огромного количества ремесленнических поделок. Очерк не выходит и не должен выходить за пределы искусства. Как и во всяком художественном произведении, в очерке должен быть ярко представлен человеческий характер, столкновение человеческих страстей.

Со времени А. М. Горького очерковая литература неизмеримо выросла. Специфические особенности жанра складываются в самой литературной практике. Изучение этой практики, конкретный и всесторонний

---

[10]) В. Росляков. Советский послевоенный очерк, «Советский писатель», М., 1956, стр. 9.

[11]) А. М. Горький. Соч., т. 26, стр. 377—378.

[12]) Там же, Соч., т. 30, стр. 146.

[13]) Там же, Соч., т. 25, стр. 59.

[14]) Там же, стр. 256.

анализ лучших современных очерков даст нам представление о сложившихся и о возникающих особенностях жанра. Как бы ни менялся очерк, основное в нем сохраняется — его глубокая художественность.

«Кажется, что бы делать искусству (в смысле художества) там, где писатель связан источниками, фактами и должен только о том стараться, чтобы воспроизвести эти факты как можно вернее? Но в том-то и дело, что верное воспроизведение фактов невозможно при помощи одной эрудиции, а нужна еще фантазия»[15]). Этими словами В. Г. Белинский отметил ту особенность очерковой литературы, которая отделяет ее от информационной фактографии. Но фантазия, вымысел характеризуют не только очерк, а в еще большей степени рассказ, повесть. Как, в каких формах проявится фантазия в очерке, каковы границы вымысла? На наш взгляд, ответить на этот вопрос — определить самую сокровенную сущность очерка как жанра.

И хотя споры о правомочности вымысла и домысла в очерке ведутся давно, вопрос большей частью ставится очень ограниченно и прямолинейно. Очерковая литература нашего времени дает возможность предельно сближать рассказ и очерк по их художественной ценности, мастерству типизации, наличию фантазии. Следовательно, различие между очерком и рассказом нужно искать не в том, что изображается, а в том, как изображается то или иное явление действительности.

Задача этой статьи ограничивается исследованием одного вопроса: какова роль авторского «я» в очерке. Некогда очеркист — литературовед В. Контарович писал: «Очерковое «я» выполняло примерно ту же роль, какую мужчина часто выполняет в классическом балете, поддерживая балерину и облегчая ей переход из одной позиции в другую»[16]). Но дальнейшее развитие очерка ясно показало, что В. Контарович ошибся. Авторское «я», присутствие автора — очевидца и участника изображаемых событий — является одной из главных примет современного очерка, выполняет очень важную роль.

В очерках, не имеющих героев, активным действующим лицом становится сам автор. Роль авторского «я» в очерках такого типа совершенно ясна. Более своеобразно проявляется авторское «я» в очерках, близких к рассказам.

В книге сибирского писателя С. Залыгина, вышедшей в 1961 году, делается сопоставление очерка и рассказа. С. Залыгин, исходя из своей литературной практики, справедливо считает, что дело не в количестве фактического и вымышленного в рассказе и очерке, дело в качестве факта и домысла, в роли того и другого в произведениях разных жанров. «В рассказе факт, событие могут быть авторским домыслом... В очерке писатель обычно стремится к точности фактов, а домысел, в виде того или иного отступления, совершенно четко и недвумысленно может быть высказан им от своего собственного имени»[17]), — так определяет С. Залыгин отличие очерков от рассказов. С первой частью этого наблюдения согласиться полностью нельзя. Наличие факта или события еще не рождает очерк. В своих дальнейших рассуждениях писатель отказывается по существу от этого утверждения. Литературная практика писателя также опровергает этот критерий. На наш взгляд, более плодотворной для исследования очерка как жанра является мысль о разном качестве фактического и вымышленного, об особом домысле в очерке.

[15]) В. Г. Белинский. Избр. философские соч., т. 2, ОГИЗ, 1948, стр. 459.

[16]) В. Контарович. Проблема художественного очерка. «Новый мир», 936, № 3, 197.

[17]) С. Залыгин. О ненаписанных рассказах. Новосибирское книж. изд., 1961. стр. 26.

В определенной степени домысел и фантазия в очерке более свободны и независимы от повествования, чем в рассказе.

Содержание, например, лирических отступлений не зависит от непосредственного героя произведения, от его профессии, характера. Их содержание определяется авторской эрудицией, глубиной его знаний о данном предмете, его умением увидеть за единичным фактом глубокий социальный смысл. Важно только одно: эти отступления должны подчиняться главной мысли всего очерка. В очерке вымысел, идущий незамаскированно, прямо от автора, допускает самые неожиданные сопоставления и сравнения. С. Залыгин убедительно доказывает необходимость такого домысла в очерке. В очерке, посвященном передовой доярке, автор может вспомнить о пирамидах египетских фараонов и о многих других вещах, как будто далеких от темы очерка, от его героев. Но подчинение этих отступлений главной теме рождает своеобразное взаимодействие фактического и вымышленного. Вымысел теряет характер отступления. Фантазия новым светом освещает изображаемые события, людей. Единичный, на первый взгляд, непримечательный факт вырастает в событие общественной значимости.

Но присутствие автора проявляется не только в прямых лирических отступлениях.

Очерк должен давать ощущение достоверности события. Для достижения этой цели также необходимо участие авторского «я», присутствие автора-очевидца. «Очерк воспринимается в ключе, который можно назвать «так было», с первой же строчки автор должен это показать»[18]). Если раньше неопровержимым доказательством достоверности очерка была фактическая достоверность, то в послевоенной очерковой литературе все больше появляется произведений, не имеющих «точного адреса».

Развитие очерковой литературы 50-х годов доказало, что главное для очерка — его художественная достоверность. Среди многих приемов, используемых для этой цели авторами-очеркистами, большое место принадлежит авторской информации о месте действия, о причинах его — автора — появления в этом месте.

Большинство очерков начинается с обыденных и второстепенных деталей. «Я остановился ночевать в небольшой деревне Горищено, вольготно раскинувшейся среди полей и березовых перелесков... председатель, раздумывая о том, куда бы поудобнее устроить приезжего человека, предложил: «Разве к Москвичу вас направить?»[19]). Нужны ли такие детали? Какое отношение они имеют к дальнейшим событиям? «...В очерке, как и в любом художественном произведении, существует высшая целесообразность. Оно, это описание, почти ничего не дает для раскрытия идеи очерка, не имеет к ней непосредственного отношения, зато заставляет поверить читателя в жизненную достоверность того, что потом раскрывает в очерке автор»[20]). Это и есть тот ключ «так было», который очеркист должен дать читателю. Назовем эту особенность очерковой литературы условно «зачином». Роль такого зачина иногда очень значительна. В этом легко убедит нас конкретный анализ очерков.

В творчестве сибирского писателя С. Залыгина очерки занимают большое место. Особенный интерес вызывают очерки «Весной 1954 года».

В этих очерках зачин имеет самые разнообразные оттенки. Иногда это скупая, лаконичная информация для читателя.

---

[18]) Там же, стр. 27.
[19]) В. Полторацкий. В дороге и дома. М., Изд. «Правда», 1952, стр. 83.
[20]) В. Росляков. Советский послевоенный очерк., стр. 148.
[21]) С. Залыгин. Очерки и рассказы. «Молодая гвардия», 1955, стр. 5.

> Ранней весной нынешнего года редакция командировала меня в Юдинский район. Я должен был давать информацию в газету о подготовке посевной в этом районе[21]).

Такое суховатое введение выполняет только одну, но очень важную роль — убедить, что автор — очевидец последующих событий. Через восприятие автора рисуется обстановка. Автор как бы ведет читателя за собой.

> Я зашел в небольшой домик конторы МТС, постучался... В простенках между окнами висели листы картона с засушенными болотными растениями, на стене, слева от стола, — диаграммы выработки на один условный трактор за последние несколько лет...[22]).

С помощью такого приема автор сделал читателя своим спутником, собеседником, к которому на протяжении всего произведения он будет обращаться со своими раздумьями, наблюдениями, вопросами. Мы видим, что роль такого зачина явно вспомогательная. Но подобные описания не всегда играют в очерке подсобную роль. Иной характер носит авторское отступление, в котором автор делится впечатлениями от окружающей обстановки и обстоятельств.

> Юдинск — небольшой городок на высоком правом берегу могучей сибирской реки, в нем два-три десятка кирпичных домов, все остальные постройки из добротного кондового дерева.
>
> Центр города — около самой реки. Здесь раскинулась широкая площадь, а на площади возвышается старинная каланча. Человек на каланче всегда смотрит только на юг, а с другой стороны площадь обрывается высоким яром, под которым летом изредка проплывают пароходы, сторонясь крутого берега, а зимой по гладкой синеватой поверхности скованной льдом реки торопливо бегут в тайгу автомашины... Тайга начинается сразу за рекой; поднимается по взгорью и уходит вдаль, насколько хватает глаз...[23]).

Это описание помогает читателю зримо представить положение городка. Цель первых строчек этого описания — дать информацию о месте действия. Но в данном случае в этом очерке автор не может ограничиться лаконичным сообщением. В очерке речь идет о многих людях, о проблемах, важных для всего района. Автору важно, чтобы читатель сроднился, если можно так сказать, с небольшим городком и с его жителями, чтобы на какое-то мгновение ощутил себя их земляком. Описание расширяется во времени и пространстве. Писатель заставляет увидеть городок не только в момент непосредственного наблюдения. (...Летом проплывают пароходы, сторонясь крутого берега, а зимой по гладкой поверхности реки... бегут автомашины...»). Читатель получает возможность взглянуть на городок не только глазами приехавшего человека, отметившего ряд обыденных деталей (крепкие деревянные дома из кондового дерева, каланча, крутой яр, пыльную площадь). Он видит городок с далекой перспективы, как будто с высоты птичьего полета, — положение маленького городка в большом мире — на берегу могучей реки, среди тайги. Неведомый маленький Юдинск становится знакомым.

В описании такого типа проявляется то качество очерка, которое делает его художественным произведением, — домысел, фантазия. У С. Залыгина этот домысел особого качества. Прежде всего и чаще всего — исследование, тесно связанное с судьбами и характерами героев. Стоило упомянуть, что один из героев очерка Послегин «давно жил на юге», — и автор дает короткую, но выразительную характеристику юга и севера области.

---

[22]) Там же, стр. 7.
[23]) Там же, стр. 5.

> А это разные страны — юг и север нашей области. Разница примерно такая же, как между побережьями Белого и Черного моря или как между пасмурной Голландией и солнечными плоскогорьями Испании, только там одна климатическая зона отделена от другой тысячей километров, несколькими государствами, а у нас... лежит средняя полоса всего в какую-нибудь сотню километров»[24]).

Отступление-исследование дает читателю яркое и зримое представление о резко контрастных условиях работы героев очерка, а следовательно, оттеняет их характеры. Речь идет о Пислегине — человеке большой энергии, душевного размаха, характере сложном. Очень трудно, будучи уроженцем севера такой области, суметь приспособиться к совершенно иным условиям на юге. Отступление-исследование позволяет и в дальнейшем судить героев «по большому счету», глядеть на их дела, на их споры с точки зрения больших государственных задач. Такой зачин дает масштаб поэтически яркий, научно точный.

Особенность таких отступлений-исследований в очерках С. Залыгина — органическое слияние лирики и гражданственности. Чаще всего он прибегает к форме лирического размышления. Автор не боится далеких сопоставлений (юг и север области — побережье Белого и Черного морей, Испания и Голландия). Очеркист рисует картину оживающих весенних полей и начинает свою беседу с читателем, казалось бы, совершенно о другом:

> У каждого из нас есть свой любимый поэт и часто свой любимый ученый. Ведь «мой любимый» — это вовсе не значит: самый великий. Для меня «моим» ученым является А. И. Воейков. Посмотрите в третьем томе БСЭ портрет этого человека...[25]).

Автор цитирует записную книжку А. И. Воейкова, его размышления о двух путях использования земли. Вспоминая, он сообщает читателю много интересного. Два пути использования земли... И один из них — варварский, хищнический, капиталистический.

> Если бы не Октябрьская революция, мы бы имели сейчас сыпучие пески в сибирских степях и выжженные болота на севере.
>
> Нас навсегда миновала трагическая судьба — революция навсегда вырвала землю из частных рук[26]).

Из этого живого, взволнованного обращения к истории закономерно вытекает страстный вопрос, с которым автор обращается в равной степени и к герою, и к читателю:

> А все ли мы сейчас делаем для своей земли, для сказочно плодородных сибирских черноземов?[27]).

Не совсем точно такое лирическое отступление-исследование называть отступлением, настолько органично входит оно в ткань повествования. После вопроса, так страстно прозвучавшего в таком отступлении, становится более понятным огромный смысл работы Башлакова—одного из героев очерка. Взволнованность автора, его знания рождают глубокий интерес к той проблеме, которой посвящен очерк. Ни Поздняков, ни Башлаков, ни трактористы, днем и ночью вывозившие перегной на поля, не задумываются над государственными масштабами своей работы.

Лирические отступления С. Залыгина чаще всего обращены непосредственно к читателю. Писатель включает в свои переживания и со-

[24]) С. Залыгин. Очерки и рассказы. «Молодая гвардия», 1955, стр. 6.
[25]) Там же, стр. 26.
[26]) Там же, стр. 27.
[27]) Там же, стр. 10.

мнения читателя-собеседника. Эта особенность лирических отступлений тесно связана со своеобразием очерка как жанра: очерк — рассказ об увиденном. С. Залыгин расширяет круг своих собеседников.

> Не нужно быть ни агрономом, ни механизатором, чтобы представить себе картину, знакомую каждому, кто бывал в поле. Весной... Яркое весеннее солнце обильно обливает пашню теплом, и земля, влажная, темно-черная, как будто без сожалений отдает влагу... Земля спеет весной»[28]).

Вновь прибегает писатель к своему излюбленному приему. Сначала — обращение к тем воспоминаниям и ощущениям, которые хранятся в душе каждого, обращение к тем неповторимым, особенным деталям, возникающим в воображении тех, «кто бывал в поле весной». Затем — крупным планом — наиболее выразительные и необходимые для данного очерка детали: солнце, обливающее землю теплом, влажная «спеющая» земля. Эти скупые детали действуют на воображение, уже разбуженное предшествующим лирическим обращением авторского отступления.

Задача очеркиста заключается не только в том, чтобы рассказать о человеке, жизненном явлении, но и раскрыть сущность описываемого явления. Этой задаче и служат лирические отступления-исследования. Таким образом, в очерках С. Залыгина использован обычный литературный прием — лирические отступления. Но особенности жанра требовали особых лирических отступлений. В очерке важны не только эмоциональность, душевные переживания автора, но и его знания, его умение исследовать, анализировать. Вот поэтому лирические отступления становятся отступлениями-исследованиями.

Но авторское «я», авторское участие в происходящих событиях, проявляющееся в форме лирических отступлений-размышлений и отступлений-исследований, выражается и через многообразные взаимоотношения автора и героя.

Вот перед нами очерк «Знакомство с Башлаковым». Герой очерка Башлаков — человек прямой, резкий, с живым горячим характером. Автору важно, чтобы говорил сам Башлаков. Автор крайне ослабляет звучание своих реплик в диалоге. На фоне гневной, оставляющей сильное впечатление речи Башлакова робкие реплики автора кажутся даже невыразительными. Автор едва успел познакомиться с Башлаковым, как тот сразу начинает рассказывать ему о своих тревогах, огорчениях. Это не жалоба: просто человек весь поглощен делами своей Буяновской МТС, за которой какие-то канцелярские бюрократы числят больше машин, чем есть на самом деле.

> Записано: в Буяновской МТС машины есть. А то, что эти машины еще до моего прихода сюда раскомплектованы и списаны, это никого не касается. Канцелярию, батенька мой, не так-то легко повернуть наоборот.
> — Ну, а вы надолго к нам? Охотитесь?
> Я не понял и переспросил.
> — Охотник, спрашиваю?
> — Так, немного.
> — Ну, это значит совсем не охотник. А я вот люблю это дело. Только заниматься тоже некогда...
> Помолчав, он заговорил о другом.
> — Черт подери! Жеребчика чуть не загнали сегодня.

И следует живой, горячий рассказ об экспедиторе, который никогда не будет настоящим хозяином. И снова неожиданный вопрос:

---

[28]) С. Залыгин. Очерки и рассказы. «Молодая гвардия», 1955, стр. 10.

— Вы лошадей любите?
— Люблю, но мало понимаю.
— Значит, не любите. А я вам скажу, батенька мой, на машине или на мотоцикле — это, конечно, хорошо. Но лучше нет — на коне... Сибирская езда! Уважаю![29])

Быстрота и неожиданность вопросов у Башлакова — не от разбросанности мыслей, а от огромного интереса к человеку, от желания узнать его.

Характер человека становится ясным только из столкновения с другим характером. Многое узнаем о Башлакове в дальнейшем, но уже первое появление его в очерке дает четкое представление о характере этого человека. Достигается такое представление своеобразным фоном, который создается немногословным, неуверенно отвечающим на вопросы автором. После первого же разговора, после первой встречи с героем автор пишет: «Так состоялось мое знакомство с Башлаковым», давая понять читателю, что частично внутренний мир героя ему уже раскрылся. Дальнейшие эпизоды углубляют наше знание об этом интересном, страстно увлеченном работой человеке.

Так, формально отступая на второй план, автор делает образ героя ярче и рельефнее.

Но не всегда роль автора так затушевана. Гораздо чаще авторское присутствие выражается у С. Залыгина в иных формах. Автор, характеризуя героя, непосредственно от своего имени сообщает те факты, которые стали ему известны.

Я знал немного Пиолегина, он был человеком довольно известным в области... На юге, в степях, еще в тридцатом году была организована Веселовская МТС.
Пислегин забил первый кол на площадке этой первой в области МТС и с тех пор бессменно был ее директором![30]).

Иногда в такой характеристике-биографии есть определенная доля авторской оценки. Вот С. Залыгин говорит о том же Пислегине:

Я знаю наши сибирские дороги и бураны, имею представление о работе директора МТС.
С такой болезнью Пислегину лежать бы в больнице или выйти на пенсию и жить в городе, поблизости от поликлиники. Я готов простить ему многое[31]).

Авторская оценка может относиться не только к герою в целом, но и к отдельной черте его характера. Писателю нет необходимости детально передавать разговор Башлакова с Пислегиным. Ему достаточно передать свое впечатление от услышанного:

Седой, рыхлый, кажется, уже одряхлевший, он вдруг въедается в хозяйственные дела, и, видно, накал у него, хватка на этот счет[32]).

Если свое впечатление от характера человека автор мог давать «в лоб», непосредственно оценивая его, то об отдельных черточках характера, которые проявляются во взаимоотношениях с другими людьми, таким образом говорить нельзя. Подобное прямое утверждение будет лишено художественной достоверности. Поэтому писатель, давая свою оценку, подчеркивает — это его собственное впечатление.

С. Залыгин вводит читателя в свои собственные размышления.

---

[29]) С. Залыгин. Очерки и рассказы. «Молодая гвардия», 1955, стр. 9.
[30]) Там же, стр. 10.
[31]) Там же, стр. 15.
[32]) Там же, стр. 16.

> Не знаю, почему я так решил, у меня не было никаких оснований для этого, но мне показалось, будто за словами Арсения Петровича... кроются сложные отношения между секретарем райкома и еще неизвестным мне Башлаковым[33]).

«Не знаю, почему...», «Мне показалось...» — этими словами писатель не только заинтересовывает читателя, но и подготовляет к будущей встрече со сложным и незаурядным характером. Авторское отступление-оценка является своего рода предварением.

Размышления автора, его внутренний диалог создает интерес к происходящему. Примером этого может служить сцена в очерке «Разговор с Пислегиным». Пислегин неожиданно приезжает к Башлакову. Он говорит с увлечением о работе лучших трактористов, о грубом и невежественном Колесникове, о многих других хозяйственных вопросах. Однако за обычной беседой двух руководителей автор чувствует какое-то тайное и скрытое напряжение.

> Если он не собирался поговорить о чем-либо серьезно с Башлаковым, тогда зачем бы его занесло в Буяновку? Тем более, что, судя по всему, они хотя и знакомы, но знакомы не близко[34]).

Короткое авторское замечание наталкивает читателя на размышление, активизирует действие, воссоздает то внутреннее напряжение, которое чувствует автор. Авторское замечание-предварение дополняет характер Пислегина, который умеет до времени затаиться, скрыть свои мысли. Подобное предварение дает читателю понять — настоящий Пислегин еще не раскрылся в интересном разговоре с Башлаковым — и предохраняет от увлечения этим человеком.

Авторские отступления-оценки различны по интонации.

> Видал я, как он ходит по оттаявшим пятнам зяби, становится на колени и загребает землю в горсть, чтобы рассмотреть, много ли сохранилось семян сорняков... Такого не околпачишь, не собьешь с толку![35]).

Для характеристики Башлакова достаточно показать его в действии. Его поступки не нуждаются в пространных авторских комментариях. Оценка автора проявляется в самом выборе ситуации, в которой ярче выступит сущность характера изображаемого лица. Роль непосредственной авторской оценки в данном случае невелика. Это прямое, неподдельное восхищение перед своим героем, человеком, влюбленным в землю. Авторская непосредственная оценка звучит как короткий вывод из увиденного.

Характеристика Пислегина построена совершенно иначе. Пислегин — герой со сложным характером, в нем много черт привлекательных. Он тоже влюблен в землю, в свою работу, наделен кипучей энергией. Но его поступки часто диктуются честолюбием, жаждой славы. В своей оценке автор должен отразить всю противоречивость характера героя, дать собственное отношение и к этой кипучей деятельности. Исчезает лирический тон, характерный для отступления о Башлакове.

> Сколько крутых поворотов в своей жизни испытал старый директор, сколько перевидел секретарей обкома, райкома... Сколько раз перестраивался, признавал ошибки, Выходил сухим из воды, сколько получил взысканий и поощрений — никто не мог бы всего этого подсчитать!.. Каким образом произошла перемена в человеке — кто знает![36]).

---

[33]) С. Залыгин. Очерки и рассказы. «Молодая гвардия», 1955, стр. 7.
[34]) Там же, стр. 11.
[35]) Там же, стр. 24.
[36]) Там же, стр. 11.

В таком перечислении — явная ирония. Характер Пислегина раскрывается многими приемами, и среди них большое место занимает ироническая авторская характеристика.

Одно замечание автора, его вопрос, обращенный к себе, к читателям, может по-новому осветить героя. В очерке «Знакомство с Башлаковым» фигура главного героя яркая, колоритная, порой заслоняет другое действующее лицо — Позднякова. Как никто другой, очеркист должен быть зорким, уметь видеть влияние людей на ход дела. С. Залыгин обращает внимание читателей на скромного, незаметного Позднякова. Его медленная речь, с тем оттенком раздумья, которое так подкупает людей своей искренностью, поражает слушателей. Автор на протяжении всего очерка незаметно сопоставлял таких разных по характеру людей. В этой сцене вновь речь Башлакова звучит контрастно с лишенным особых эмоций выступлением Позднякова:

> ...Встал Башлаков и, выставив вперед огромные руки, красные в лучах солнца, падающих через окно, заявил: — Обещаю: будет напряжение! Для всех — для тех, кто его ждет, и для тех, кто его боится! Будет![37]..

Гремят в ответ на речь Башлакова аплодисменты — первые за все собрание. Но кончается очерк многозначительным вопросом автора:

> Я подумал тогда: были бы эти приветствия или нет, если бы не выступал Поздняков![38]).

Лучше многих слов этот вопрос обращает внимание на другого героя Позднякова, на секрет его влияния.

С. Залыгин убедительно защищает свое право на домысел-размышление. Оно может быть очень далеким от конкретных характеров. Но, когда очеркист старается воссоздать мысли и чувства своего героя, авторский домысел должен быть предельно близким к строю этих чувств и мыслей.

> Я смотрю на его моложавое лицо, на то, как он теребит рыжий чуб, и пытаюсь понять, о чем он думает сейчас...
>
> Может быть, он видит сейчас многие-многие гектары хлеба, такого хлеба, урожайность которого на добрый десяток центнеров выше плановой?
>
> Может быть... Вовсе не обязательно совершенно точно знать, что думает товарищ, чтобы волноваться вместе с ним. По этому поводу у вас просто возникнут свои собственные мысли...[39]).

Писатель, подчеркнув, что обо всем этом он говорит лишь предположительно, заставляет поверить нас в близость выдуманного и истинного. Естественно и правдиво вопросы, возникающие у автора, сливаются с вопросами и думами героя.

> Эту бумагу Назар Матвеевич прочел уже несколько раз. Бумага простая: областное управление сельского хозяйства предлагает немедленно выделить три трактора для вывозки перегноя на поля... Разослано всем МТС области 9 апреля. Не очень-то много вывезешь за такой срок тремя тракторами. Время сейчас для транспорта самое неудобное: на санях не поедешь..., а тракторных тележек в области нет.
>
> Чем это объяснить, кстати говоря, что наша промышленность не выпускает тележек в достаточном количестве?[40]).

---

[37]) С. Залыгин. Очерки и рассказы. «Молодая гвардия», 1955, стр. 30.
[38]) Там же, стр 31.
[39]) Там же, стр. 24.
[40]) Там же, стр. 25.

Конкретный анализ лишь некоторых особенностей очерка еще не дает права говорить о специфике жанра. Но совершенно ясно, что очерки С. Залыгина «Весной 1954 года» идут в общем русле очерковой литературы 50-х годов, когда практика очеркистов разрушает наши представления о жанре.

Специфику жанра нужно искать не в материале, а в методе изображения действительности очеркистом. Наиболее важным для очерковой литературы является вопрос об отношении автора к изображаемым событиям и героям и специфических, характерных только для очерка, формах выражения этого авторского отношения. На примере очерков С. Залыгина можно проследить, как присутствие автора, наличие авторского «я» помогает писателю создать ощущение достоверности происходящих событий. В зависимости от цели автора и темы очерка авторское описание приобретает различные формы — от короткой информации до пространного отступления-исследования. Очевидно, что очерковая литература по-своему использует художественные приемы, характерные и для других жанров. На основании анализа очерков «Весной 1954 года» можно, например, говорить о своеобразии лирических отступлений в очерке. Играя несравненно более важную роль, чем в рассказе, лирические отступления в очерке всегда носят научный исследовательский характер. Наконец, непосредственное присутствие и участие автора в очерке помогает раскрыть характер героев произведения.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ф. З. Канунова. Историко-литературное значение повести Н. М. Карамзина . . . 3
В. Н. Касаткина. Проблема лиризма в эстетике Белинского конца 30—40-годов . . . 18
В. Д. Морозов. Западноевропейский революционный романтизм в оценке А. И. Герцена . . . 33
В. Д. Морозов. А. И. Герцен об эстетическом идеале романтизма . . . 45
В. Н. Азбукин. О некоторых особенностях языка «Заметок неизвестного» Н. С. Лескова . . . 55
Н. А. Антропянский. А. В. Луначарский и футуризм . . . 65
А. А. Ачатова. Мастерство создания характеров в повести А. И. Куприна «Поединок» . . . 79
А. А. Ачатова. Пейзаж в дореволюционных рассказах И. А. Бунина . 93
Л. И. Королькова. С. Г. Скиталец и некоторые вопросы фольклора . 104
С. И. Напольский. Последние годы жизни и творчества С. П. Подъячева 116
Г. Ф. Митрофанов. Лексико-фразеологическая синонимика пьесы М. Горького «Последние» . . . 127
Н. Н. Киселев. Становление жанра советской героической комедии . 143
В. М. Яценко. Литературно-эстетические взгляды К. Паустовского . 161
Н. Б. Реморова. Некоторые вопросы поэзии Дм. Кедрина . . . 172
Е. А. Сафронова. Характер авторского «Я» в очерках С. Залыгина 50-х годов . . . 189

ВОПРОСЫ МЕТОДА И СТИЛЯ

Редактор издательства М. Волкова

Корректор Л. А. Щукина

К300097 Сдано в набор 18/VI-62 г. Подписано к печати 31/V-633 г.
Бумага 70×108¹/₁₆. Объем 12,5 п. л.; 6,3 бум. л.; 17,1 уч.-изд. л.
Заказ 3113 Тираж 500 Цена 1 р. 20 к., в переплете 1 р. 35 к.

Издательство Томского университета, пр. Ленина, 34.
Типография № 1 Полиграфиздата, Томск, Советская, 47.

Цена 1 руб. 20 коп.

785346

Томский госуниверситет 1878
Научная библиотека 00750890