

301
x981

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
И
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС**

ВЫПУСК 1

Томск — 1976

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
И
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС

ВЫПУСК 1

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1976

Сборник «Художественное творчество и литературный процесс» посвящен исследованию актуальных проблем методологии, теории и истории русской классической, советской и зарубежной литературы. В статье В. М. Яценко «К проблеме национальной специфики искусства в эстетике Ромена Роллана» исследуются эстетические взгляды великого французского писателя. Проблемам русской критики посвящена статья В. Д. Морозова «К вопросу о концепции романтизма в эстетике В. Г. Белинского» и статья А. М. Корокотиной «Проблема метода и мировоззрения в критике 20-х годов» посвящена исследованию методологических проблем советской критики. В других статьях сборника исследуются малоизученные явления русской классической и советской литературы.

Сборник рассчитан на преподавателей, научных работников и студентов филологических факультетов.

Редакторы — Ф. З. Канунова и Н. Н. Киселев

В. М. ЯЦЕНКО

К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ ИСКУССТВА В ЭСТЕТИКЕ РОМЕНА РОЛЛАНА

Проблема национальной специфики искусства является одной из «вечных», вызывающих неизменно большой интерес. Особая значимость ее в наши дни обусловлена и размахом национально-освободительного движения, и факторами литературно-эстетического ряда; тем, что представление о контактах, взаимодействии различных культур, как никогда занявших большое место в жизни, очень важно для осмысления современного литературного процесса. Исследование истоков национального своеобразия искусства, характера его развития — насущная потребность литературоведения, эстетики.

Большой теоретический интерес в этом плане представляет, на наш взгляд, художественное, критическое наследие Ромена Роллана, где вопросы национального своеобразия искусства занимают значительное место. Мысли Роллана, отличаясь широтой диапазона (охватывая историю искусства Франции, Италии, Германии, России и ряда других стран), глубиной проникновения в сущность явлений, сохранили свою актуальность и значимость для современной эстетики.

Обращение к взглядам Роллана, помимо общего теоретического значения, необходимо и для более глубокого представления о творчестве самого писателя.

Проблема национальной специфики роллановского искусства начинает все больше занимать исследователей. Когда-то в 1915 году Анри Масси написал клеветническую книгу «Ромен Роллан против Франции», где отказал Роллану в праве называться французским писателем, поскольку-де у него нет патриотизма, кровных связей с Францией и он якобы искажает ее действительность. Книга печальной славы. Она давно заслуженно забыта и воспринимается сейчас как курьез. Появились иные, подлинно научные исследования.

Но в некоторых работах о Ромене Роллане весьма четко определились субъективистские тенденции. Во многих случаях, как справедливо отмечает В. Е. Балахонов, «классовые, политические, эстетические или иные симпатии (или антипатии) приводят авторов к неправильному подчеркиванию определенного круга «учителей» Р. Роллана в ущерб другим и, что более важно, в силу этого — к неправильному определению характера всего творчества Роллана в целом»¹. Так, в 1962 году в Париже вышла объемистая монография немецкого исследователя М. Кэмпфа «Ромен Роллан и Германия», где автор подчас обнару-

¹ Балахонов В. Е. Ромен Роллан в 1914—1924 годы. Изд-во Ленинградского университета, 1958, с. 5.

живает те тенденции, о которых говорилось выше. Работа Кэмпфа — в целом глубокое исследование, богатое фактическим материалом и в интересующем нас аспекте, особенно ценна в той части, где анализируется специфика немецких характеров, обрисованных Ролланом, страдает иногда германофильством, стремлением во что бы то ни стало доказать, что искусство Роллана, и в частности его роман «Жан-Кристоф», «ближе к традициям германской литературы, чем французской»². Во имя доказательства — апелляция к Лерху, считавшему спецификой немецкой мысли динамичность, силу логики, французской — статичность, легкость и т. д. Проф. Н. Рубакин в статье «Ромен Роллан и русский народ» говорит об определяющем влиянии русских на Роллана, «о родственной близости русской души и устремлений Ромена Роллана»³.

Возможность этих утверждений проистекает не только из самой природы дарования великого художника, не только оттого, что наследие гения, оставаясь национальным, принадлежит и всем народам, и каждый из них «узнает» себя в характере его мыслей и чувств. Некоторая произвольность в подчеркивании специфически-национальной определенности искусства Роллана (об отдельных истоках которой мы говорили несколько раньше) оказывается возможной и в силу недостаточной изученности эстетических принципов, взглядов Роллана, суммирующих его представление о подлинно национальном искусстве.

В данной статье нас будет занимать Ромен Роллан 900-х годов, периода наиболее интенсивных теоретических раздумий Роллана, получивших свое яркое выражение в «Жане-Кристофе», — своеобразном эстетическом манифесте Роллана 900-х годов.

При исследовании взглядов Роллана привлекаются его теоретические работы, написанные в этот период, дневники писателя, переписка с Мальвидой фон Мейзенбург, Рихардом Штраусом и др.

Один из основных принципов эстетики Роллана 900-х годов — утверждение многообразия связей, существующих между личностью художника и окружающей его жизнью. Роллан прекрасно осознает зависимость от действительности не только содержания произведения в смысле фактического объективного материала, но и личности художника, которая в свою очередь обуславливает определенный выбор художником этого жизненного материала. Показ диалектики, взаимообусловленности этих категорий — субъективности художника и объективности окружающего мира — занимает значительное место в ряду других эстетических проблем романа «Жан-Кристоф». Собственно раскрытию национально-исторической, социальной обусловленности искусства, индивидуальности художника посвящен весь роман. Как известно, движение одной из сюжетных линий романа подчинено изображению знакомства Кристофа с жизнью, искусством различных стран (представлены последовательно Германия, Франция, Италия). Своеобразие французского искусства выступает тем явственнее, что оно показано сквозь призму восприятия немецкого композитора. Германию судит Кристоф дважды: вначале изнутри, когда он, не видев Франции, оценивает немецкое искусство, взяв критерием свое представление о французской музыке, и затем уже зрелым музыкантом и критиком, которому из Франции было лучше видно все немецкое.

Мы оказываемся в центре споров о специфике, силе и слабости того или иного национального искусства, свидетелями непрерывных

² Marcelle Kempf. Romain Rolland et L'Allemagne, P., 1962, p. 35.

³ Hommage à Romain Rolland, éditions du Mont-Blanc, p. 72.

поисков Кристофа, в чем истоки величия гения, истоки «святая святых» искусства — художественной правды, оригинальности произведений. На своем творческом опыте Кристоф осознает, что подлинная правда, новаторство не в самовыражении, не в «непримиримой искренности» (автор так иронически комментирует позицию своего героя: «Он осмеливался верить, что это и есть подлинная оригинальность, потому что Жан-Кристоф только один и другого такого не будет»⁴). Она не в экзотической оригинальности мыслей и чувств (другие, оказывается, уже сказали это до него), не в формальных изысках (они превращаются в пустое трюкачество, и новые формы молниеносно устаревают, лопаются, как мыльные пузыри⁵). Жан-Кристоф, по Роллану, начинает более приближаться к истине, когда он мучительно, трудно осознает, что величие, своеобразие творца искусства связано с глубинным постижением и отображением всей сложности реальной действительности в ее историческом, социальном, национальном и общечеловеческом аспектах.

Великое произведение искусства всегда несет на себе печать специфики национальной жизни, великий художник в своих произведениях выступает выразителем своей нации.

Это и определило характер его рассуждений о некоторых истоках своеобразия национального искусства, о соотношении индивидуального и национального в нем. Так, в «Бунте», рисуя, как Кристоф, восхищаясь великими немецкими композиторами Листом, Гайдном, Шубертом, в то же время ополчается против их недостатков — рыхлой чувствительности, сентиментальности и т. д., воспринимая только слабости как проявление немецкой души, отразившейся в их произведениях, Ромен Роллан комментирует позицию своего героя следующим образом: «... он винил в этом нацию, а величие их приписывал им самим. Он ошибался. И величие и слабости были достоянием нации» (т. 4, с. 28). Это глубоко верное суждение, добытое всей мировой эстетической мыслью, приобретает у Роллана особые акценты, очень важные, значимые для него. Для роллановской эстетики очень характерно это представление о творце искусства как о художнике, где соседствует рядом величие и слабость, и то и другое своими корнями уходит в жизнь нации, обуславливается ею. Поэтому так много места в романе уделено изображению характера национальной жизни Германии, Франции.

Восторженный поклонник искусства Толстого, музыкант, чья юность прошла в «нимбе Вагнера», Ромен Роллан до конца жизни сохранил приверженность принципу диалектического подхода к явлениям искусства, действительности, разностороннего освещения их. Роллан — враг однолинейности. Художественная правда, по его мысли, может быть найдена лишь на пути многогранного, многообъемного изображения явлений. Лишь подойдя к жизни с разных сторон, призвав в свидетели всю полноту фактов, писатель может вынести справедливый приговор: Эпичность изображения для Роллана — категория этическая и эстетическая. От широты, полноты охвата изображаемой жизни зависит мера и правдивости, и художественности произведения.

Лишь при этом условии, по Роллану, возможно верное представление о характере национальной жизни и правдивое изображение ее.

⁴ Ромен Роллан. Собр. соч., в 14 томах, т. 4, с. 34. Последующая ссылка на это издание будет даваться в тексте статьи с указанием тома, страницы.

⁵ Более подробно характер эволюции Кристофа в поисках подлинной оригинальности освещен нами в статье «К проблеме субъективности художника в «Жане-Кристофе» Романа Роллана». «Ученые записки» (Томский ун-т), 1965, № 50.

Этот эстетический принцип определяет некоторые грани художественной формы его произведений, идейно-композиционную структуру образов, отличающихся удивительным многообразием, подчиненным широкому, эпическому изображению явлений. Об этой особенности роллановского искусства очень верно писал еще Стефан Цвейг, поясняя, почему автору для Жан-Кристофа потребовалось свыше трех тысяч страниц: «...ибо ему, стремящемуся к справедливости, промежуточная форма, разновидность так же важна для сохранения полноты истины, как и основной тип. Он учитывает опасность типизирования; чем был бы для нас Жан-Кристоф, если бы ему противостоял только один француз — Оливье, если б вокруг символической доминанты не группировались в неисчислимых вариантах... побочные фигуры?»⁶. Роллан делает содержанием своего произведения процесс познания Кристофом всех сторон жизни французского, немецкого общества, всех форм духовной жизни нации.

В пятой и седьмой книгах «Жана-Кристофа», давая социальный разрез французского общества, он изображает знакомство своего героя со всеми слоями, общественными группами Франции. И в целом он рисует картину национальной жизни, которая отличается сложностью, причудливым сочетанием великого и смешного, трогательного и нелепого, прекрасного и отталкивающего. Ромен Роллан выступает против стремления отождествить специфику национальной жизни с каким-либо одним явлением так же, как и против тенденции увидеть в одном человеческом типе выражение всего национального характера. В этом плане нам представляется верным наблюдение Сенешаля⁷, который считает, что Оливье в седьмой книге выражает в определенной мере и протест автора против ошибок Кристофа, в частности, против его первоначального стремления отождествить дух Франции с одним единственным типом Леви-Клером. Но и Оливье, и Антуанетта тоже не выражают всю Францию, потому что они отвечают только тому типу, который сформирован лишь провинцией в узком духовном кругу. «Нужно, — говорит Оливье, — узнать провинцию, как и Париж, маленьких людей, как и гениев, прошлое, как и настоящее, все эпохи, все великие души» (т. 5, с. 129).

В противоположность романтической эстетике, воспринимающей национальное в статичном, обобщенно-нравственном выражении, Роллан, прекрасно осознавая поступательное, восходящее развитие искусства, углубление познавательной функции в нем, утверждает взаимосвязь, взаимообусловленность всех сторон действительности (социальной, политической, экономической, психологической, художественно-эстетической). В связи с этим нам представляется несколько неточным утверждение В. Е. Балахонова — «Роллан и ролландисты игнорировали экономические условия жизни общества»⁸. Оно неточно в силу слишком расширительного его применения по отношению ко всем аспектам роллановского мировоззрения. В отношении к его концепции национального искусства оно неверно. Так, в «Музыкантах прошлых дней» Ромен Роллан пишет: «В искусстве столько указаний для истории. Все между собою связано: всякая политическая революция находит свое продолжение в революции художественной, и жизнь нации — это организм, где все между собою связано: явления экономические и явления художественные»⁹.

⁶ Цвейг С. Собр. соч. в 7 томах, т. 7, М., 1963, с. 50.

⁷ Seneschal. Romain Rolland. P., 1933, p. 48.

⁸ Балахонов В. Е. Ромен Роллан в 1914—1924 годы. Изд-во ЛГУ, 1958, с. 8.

⁹ Ромен Роллан. Собр. соч., ГИХЛ, т. 16, Л., 1935, с. 7.

Но, безусловно, что при всем осознании важности принципа социальности при изображении явлений действительности, общественно-политических, социальных сторон бытия в представлении о характере национальной жизни Ромен Роллан в силу особенностей своего мировоззрения (внутренней антипатии к политической борьбе, иллюзорной мечте о возможности высшей «гармонии в существующем мире, когда «противоположности сопрягаются») делает акцент на постижении искусством специфически национальных духовных субстанций. «Политическая жизнь нации,— пишет он, — это лишь самая поверхностная сторона ее существа. Чтобы постичь ее внутреннюю жизнь, источник ее энергии, надо проникнуть в самую ее душу посредством литературы, философий, искусства, в которых нашли свое отражение идеи, страсти, мечты, характер целого народа»¹⁰.

Но эти роллановские рассуждения, содержащие в себе требование разностороннего, глубинного знакомства с различными гранями национальной жизни, при всей своей широте не означают для Роллана, что все бытующее в ней имеет отношение к ее истинной национальной сущности. Один из сюжетных мотивов романа — поиск Кристофом настоящей Франции, которую старательно упрятали под шумной фальшивой пеной. Сильвен Кон — «мнимый настоящий парижанин», показывает Кристофу политиков, журналистов, художников, музыкантов и т. д., и Жан-Кристоф разочарованно отворачивается. Он не видит настоящего искусства, подлинно значимой жизни. В «Ярмарке на площади» Ромен Роллан, рисуя своего героя, выступает как блестящий критик декадентского искусства, внутренне надломленного иронией, сверхутонченного, отравленного дыханием умирающих, пропитанного тяжелым запахом секса, «*Odor di femina*». Он ярко, гневно говорит о художниках, «продающих искусство за 30 сребренников». Ромен Роллан, дающий первоклассную сатиру на «художественную мысль этой торгашеской демократии» (т. 4, с. 361), не имеющей ничего общего с настоящей Францией, встает здесь во весь рост. Эта сторона эстетических воззрений Роллана глубоко освещена в работах М. Л. Мотылевой, Е. Г. Вансловой, Л. Д. Иванова¹¹ и ряда других исследователей, и нам нет необходимости останавливаться на ней подробно. Отметим лишь следующее: нарисовав картину коррупции буржуазии, разложения декадентского искусства, Роллан резюмирует словами Оливье: «Все эти волнения никак не затрагивают подлинного народа Франции. Гнилое яблоко не портит яблони. Оно просто падает. Эти люди вне нации» (т. 5, с. 173).

Провозглашая принцип национальной специфики искусства, Ромен Роллан истинный характер ее связывает с проблемой народности. Чтобы стать выразителем истинного национального духа, по Роллану, нужно найти пути к народной жизни, увидеть ее многогранность и глубинный смысл. Поэтому в романе так много места уделено поискам Кристофом настоящей Франции. Истинную Францию открывает ему Оливье, знакомый его со страной труда, лихорадочной деятельностью, простым народом: «Где ты мог видеть его? — спрашивает Оливье Кристофа. — Много ли ты встречал парижан из тех, что живут выше второго или третьего этажа? Если ты их не знаешь, ты не знаешь Франции. Не знаешь людей, живущих в кварталах для бедняков, в парижских мансардах, в бессловесной провинции, людей честных и искренних, отдавших всю свою жизнь высоким думам и незаметным подвигам самопожертвования» (т. 5, с. 130). И Кристоф узнает мощный, костистый, серьезный французский народ, не заботящийся о шуме ярмарки, на-

¹⁰ Ромен Роллан. Собр. соч., т. 16, ГИХЛ, Л., 1935, с. 7.

род, который своим гневом вызвал революции и своим воодушевлением наполеоновские войны. Он узнает избранников народа, одиночек-мыслителей, поэтов, художников, которые живут в безвестности, верные духу народа, «оберегая в себе как святыню, полученный от него свет, отчаянно защищая его от враждебных вихрей, стремящихся их задуть» (т. 4, с. 131).

Понимание национального прежде всего как народного сформировалось у Роллана под непосредственным влиянием творчества русских писателей — Толстого, Достоевского. Усвоением лучших гуманистических и демократических принципов русской литературы объясняется в первую очередь та особая позиция, которую занимает Ромен Роллан в литературно-эстетической борьбе тех лет, особый характер реализма Роллана по сравнению с творчеством современных ему писателей, воспринявших кризис буржуазной демократии после 1848 года как кризис демократии вообще. Так, А. Франс в «Острове пингвинов», романах Куаньяровского цикла излагает пессимистическую концепцию истории, смотрит на нее как на круговорот постоянно повторяющихся событий; народ у Франса темный, невежественный, подвластный любым пронкам интриганов. Мериме создает грустную робинзонаду благородства, поэтичности народа, уходящую в прошлое под натиском буржуазного прагматизма. Золя, Мопассан отдают дань натурализму, физиологизму, исследуя при изображении народа власть биологических законов. Социальная субстанция высоко нравственного, интеллектуального, эстетического начала воплощается и Флобером, и Золя, и Мопассаном в облике элиты, отдельных одиночек — философов, ученых, далеко отстоящих от народа (доктор Паскаль — у Золя, Бержере, Сильвестр Боннар — у Франса и т. д.). Для Романа Роллана, как и для русских реалистов, народ — сердцевина национальной жизни, средоточие ее положительных ценностей. В «Жане-Кристофе» Оливье говорит: «Когда речь идет о народе, подобном нашему, не имеешь права отчаиваться! В нем столько скрытых достоинств, такая сила света и действенного идеализма, что эти качества сообщаются даже тем, кто этот народ эксплуатирует и разоряет... Самые ничтожные, придя к власти, бываю потрясены величием его судеб» (т. 5, с. 174).

В осмыслении Ролланом народной жизни есть два аспекта: один, где народ предстает как выразитель многовековой стихии, как носитель духовных моральных ценностей, средоточие особенностей темперамента, характера, как труженик, все созидующий, который просто забавы ради слушает завывания политических скоморохов: «Пусть партии грызутся между собой, — пишет Роллан, — народу от этого ни тепло, ни холодно, только бы не потоптали в драке его поля» (т. 5, с. 45). Таким взглядом на народ продиктованы те страницы романа, где Роллан рисует тревожную, насыщенную политическими спорами парижскую шумиху, по отношению к которой резким контрастом выступает исполненная силы, размеренности трудовой жизни Франция простых людей. Это получает символически-обобщенное выражение. Роллан пишет: «А между тем на крыше дома, строившегося по ту сторону двора, в эти горькие дни, под дождем, налетавшем порывами, рабочие забивали последние гвозди, и приятель Кристофа, болтливый кровельщик, смеясь, кричал ему издали: «А дом-то я все-таки достроил» (т. 5, с. 259).

И второй аспект у Роллана — народ, взятый конкретно-исторически, выступающий как выразитель определенного этапа той борьбы, которая происходит в обществе и которая формирует определенные грани его изменяющегося мировосприятия. В статье «Народный те-

атр» он пишет: «Проблемы, занимающие народ, теперь совсем не те, которыми занимались 20 лет назад» (т. 12, с. 28). Сила Роллана заключается в том, что он сумел верно уловить то новое, что определяло собой характерные черты социально-исторической действительности конца XIX—начала XX века, — ощущение силы народа, начавшегося пробуждения его политического сознания, без чего картина национальной жизни представляется неполной и неверной. Так, в «Ярмарке на площади» Ромен Роллан изображает Кристофа, размышляющего над причинами, почему сейчас все внимание приковано к народу, рабочим. Из чувства справедливости? Но несправедливости по отношению к рабочим всегда были тяжкими, всегда бросались в глаза. Множество других справедливостей было поправано в мире, однако мир и не думал тревожиться. «...перемена состояла не в том, что он стал меньше страдать, а в том, что он окреп. Окреп же он благодаря силе враждебного ему капитала, благодаря непреложному закону развития экономики и промышленности, который сплотил рабочих в мощные, готовые к бою армии и с помощью механизации вложил им в руки оружие...» (т. 6, с. 18). «Идеи завоевывают мир, — подытоживает Кристоф, — не как идеи, а как живые силы... Прекраснейшая идея не оказывает никакого воздействия до того дня, пока не становится вдруг заразной, не в силу своих достоинств, а благодаря тем общественным кругам, которые ее воплощают и вливают в нее кровь» (т. 6, с. 18).

Реализм Роллана — интеллектуально-психологический, исследующий отражение всех сторон национальной жизни на систему взглядов, верований, чувств людей. Эта область подается Ролланом в плане «макромира» и «микромра»: он всегда рисует как широкую картину идейно-политической атмосферы эпохи, синтезируя ее в восприятии незаурядной личности (в письме к Мальвиде фон Мейзенбург он говорит, что история Жана-Кристофа должна явиться «отражением всех великих современных событий в жизни художника. — Я хочу вместить в ней весь мир»¹²), так и очень опосредованное отражение ее в образе мыслей, чувств самых различных представителей Франции, Германии, Италии. Принцип национально-психологической генерализации занимает существенное место в художественном методе Ромена Роллана.

В «Жане-Кристофе» галерея глубоко верных, индивидуализированных характеров-типов французов, немцев, итальянцев и обобщенные образы Франции, Германии, Италии. (В оценке глубины проникновения мы, естественно, становимся на шаткую для нас почву. В данном случае мы опираемся на оценки в работе Кэмпфа, восхищающегося роллановским искусством воссоздания немецких характеров, в статье Краковского и ряда других¹³). В произведениях Ромена Роллана эта сторона народной жизни становится как самостоятельной сферой художественного изображения (хотя и не центральной), так и тем экраном, который проливает свет на духовные искания незаурядной личности, гения, становится источником раздумий о месте ее

¹¹ См. кандидатскую диссертацию Е. Г. Вансловой «Проблемы искусства и образ художника в романе Ромена Роллана «Жан-Кристоф», М., 1958; статью Л. Д. Иванова «Ромен Роллан в борьбе с литературной реакцией 90—900-х годов» («Научные записки Днепрпетровского государственного университета», сб. трудов историко-филологического факультета, вып. 6, 1954); Мотылева Т. Л. Творчество Ромена Роллана, ГИХЛ, М., 1959.

¹² Romain Rolland. Cahier Choix de Lettres a Malvida von Meysenbug. P., 1948, p. 202.

¹³ См.: Marelle Kempi. Romain Rolland et L'Allemagne, P., 1962. На с. 79 Кэмпф пишет о Роллане: «Он проник в мельчайшие складки немецкой души»; Krakowski La psychologie des allemand juif dans les romans de Romain Rolland, 1931

в движении жизни, истории, схватке противоборствующих сил (так построен «Жан-Кристоф», «Жизнь Бетховена». Это является эстетическим центром и в «Драмах Революции»).

В художественном воссоздании психологии народа, национально-го характера, темперамента Роллан опирается на данные многих наук (географии, естествознания, психологии, философии и т. д.). Искусство Роллана в этом плане синтетично в своей основе. Но Роллан считает, что любой писатель, вбирая многое из других наук, подчиняет все своему художественному видению, зоркость которого определяется степенью внутренней слиянности с изображаемым, особым интуитивно близким сопереживанием с ним. Поэтому в переписке с Рихардом Штраусом он так часто говорит о «чувстве страны», о том, что может почувствовать в восприятии своей родины, своего национального искусства француз и что остается неуловимым для иностранца. Он прекрасно осознает разницу между «понимать» эпоху, нацию и «чувствовать» ее (Cahiers Romain Rolland. Chere Sofia Choix de Lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri—Gonzaga (1901—1908), 1959, p. 84).

В годы работы Роллана над «Жаном-Кристофом» большую популярность получили труды крупнейшего историка литературы, критика Ипполита Тэна, в частности, его многотомная «Философия искусства», где он дает оценки греческого, итальянского, фламандского искусства, объясняя своеобразие каждого из них различиями в национальных характерах народов.

Ромен Роллан еще в Нормальной школе слушал лекции Брюнетьера о Тэне, читал тэновские работы. В дневнике он неоднократно упоминает его имя, восторгается тонкостью психологических наблюдений, стройностью его системы, хотя и видит в последней некоторую чрезмерную математическую заданность и упорядоченность.

Тэн особенности национального характера определяет факторами чисто позитивистскими: физической структурой тела, природными, климатическими условиями страны, формирующими определенный темперамент, который в свою очередь обуславливает нравственные понятия, эстетические вкусы. Национальный слой характера, по Тэну, отличается очень устойчивыми, по сути неизменными признаками. Он пишет: «...под могучими пластами, которые уносят с собою исторические периоды, идет вширь и вглубь еще более могучий пласт, которого исторические периоды не затрагивают. Присмотритесь внимательно ко всем великим народам с момента их появления и до настоящей эпохи; вы непременно найдете в них группу инстинктов и дарований, над которыми прошли, не задев их, революции, периоды упадка и успехов цивилизации. Эти дарования и инстинкты коренятся в крови и преобразуются вместе с нею...»¹⁴.

К его системе в целом Роллан относится критически, но некоторые положения Тэна, как синтезирующие развитие литературоведческой мысли, он вбирает в свою эстетику. Так, он подчас исследует зависимость темперамента от климата (грация вписана в природу Италии), ищет типологических определений национального темперамента, образа мыслей, характера чувств, определивших и своеобразие национального искусства: он отмечает у немцев сентиментальность, рыхлую чувствительность, неумение видеть себя и наивную чистоту, мощь, непреклонную силу чувств, импульсивность и их слепое восхищение силой, порядком и т. д.; тонкость вкуса, неиссякаемое жизнелюбие, остроумие,

¹⁴ Тэн И. Лекции об искусстве, ч. V, М., 1919, с. 26.

страсть к новому и отсутствие воли, будуарную нирвану у французов; страстную погруженность и в интеллектуальную, и в сугубо практическую стихию у еврейского народа, его широту воззрений и одновременно все раздвигающую, ничего не щадящую иронию.

Расцвет определенных видов искусства, жанров связывает Роллан, как и Тэн, с определенными гранями национального характера, темперамента. Так, французское искусство, по его мысли, может дать «неподражаемое искусство балета, поэтического танца», ибо французы — «народ... изящного, красоты движений, поз, моды, одежды» (т. 5, с. 214). Французы должны перенести в искусство свой дар тонких психологических наблюдений, «проникновения в характеры», что блестяще запечатлено Стендалем. «Вы народ умного смеха, — говорит Кристоф, — а вы больше не пишете комических опер... Ах, будь я французом, я бы оркестровал Рабле, творил бы эпопеи-буфф...» (т. 5, с. 214). Но главное в стихии французской национальной жизни — дух свободолюбия. Поэтому Роллан так определяет словами своего героя то основное содержание, которое в первую очередь должно завладеть творческим вниманием художников и определить жанр произведения: «Вы первая демократия в Европе, а у Вас нет народного театра, народной музыки. Ах, будь я французом, я бы переложил на музыку вашу революцию: четырнадцатое июля, десятое августа, Вальми, Федерацию. Я всю жизнь народную переложил бы на музыку. Я слагал бы героические симфонии» (т. 5, с. 214).

Роллан проводит мысль о наличии двух культур в рамках национального искусства — мысль, которая так полномерно зазвучит в произведениях Роллана позже, в 30-е годы. Но важно, что уже в 90-е он ставит эту проблему и верно ее решает. «Правда заключается в том, — сказал Оливье, — что если для искусства и существуют границы, это не столько преграды национальные, сколько преграды классовые» (т. 5, с. 220). В романе он дает характеристику творчества ряда музыкантов, художников под ракурсом классовой сущности звучания их произведений. Все определяется не социальным происхождением их, а социальной направленностью их творчества. «Я не знаю, существует ли особое французское искусство и особое немецкое, но я знаю, что есть искусство богатых и искусство тех, у кого нет богатства. Глюк — великий человек из буржуазной среды, он принадлежит к нашему классу. А некий французский композитор, которого я не хочу называть, к нему не принадлежит; хотя он родился в семье буржуа, он стыдится нас, отрекается от нас; а мы, мы отрекаемся от него» (т. 5, с. 220).

Ромен Роллан в «Жане-Кристофе» выступает с обширной программой создания подлинно народного национального искусства. Лозунг — «монументальное искусство, творимое народом и для народа» провозглашенный Ролланом в статье «Народный театр», — остается основным в эстетическом манифесте «Жана-Кристофа». Вопрос о народном искусстве, в частности, о народном театре, широко обсуждался во французской критике. В 90-х годах во многих провинциальных городах открываются народные театры. (В 1892 г. — в Бюзанне, известен театр в Бретани, Пуату. В 1899 г. Роллан начинает активную работу по созданию народного театра в Париже и т. д.). В «La revue de Paris», «Revue d'Art dramatique» в 1898—1899 гг. постоянно появляются статьи о том, каким должен быть репертуар этого театра, каковы эстетические вкусы народа и т. д. («Revue d'Art dramatique» от 20 октября 1898 г. весь посвящен обсуждению этих проблем).

Так, Роденбах утверждает, что произведения, обращенные к народу, не могут быть подлинными творениями искусства: «Чтобы быть понятым народом, драматическое искусство должно быть низведено до уровня народа... Оно должно стать утилитарным и проповедческим. Оно будет лишь пародией на искусство»¹⁵. Шарль Гоффис ратует за то, чтобы обновить репертуар народных театров религиозными произведениями¹⁶. Генри Тюрот в статье «Театр и социализм» выступает за пьесы, насыщенные социальной проблематикой¹⁷. Морис Поттешер, автор ряда пьес, поставленных народным театром, первый основатель его, пишет о том, что нужно для народа создавать «произведения, которые не будут чужды его гению», — исполненные всеобщих чувств и вечных истин¹⁸.

Свой сборник статей «Народный театр» Ромен Роллан не случайно посвящает Морису Поттешеру, ибо его позиция импонирует ему. Не ставя своей задачей в данной статье подробно рассматривать роллановскую концепцию народного театра (к тому же эта сторона эстетических воззрений Роллана наиболее полно освещена), ограничимся лишь акцентированием некоторых моментов.

Связывая проблему народного искусства с социально-общественными проблемами («Вы хотите создать народное искусство? Начните с создания народа — властелина своей судьбы» — т. 14, с. 262), ратуя за героическое искусство, за то, чтобы театр «вернул французов к их национальной истории как источнику народного искусства» (т. 14, с. 248), защищая социальную драму («когда эпоха охвачена смутением и нация борется — обязанность искусства бороться вместе с ней» — т. 14, с. 249), Ромен Роллан особо подчеркивает очень важный для него аспект — единство, тождественность национального народного начала и общечеловеческого. Народ, лучшие представители его, по сути, не ощущают резких различий между нациями, потому что в их чувствах, мировосприятии много объединяющего, общечеловеческого. Роллановское понимание общечеловеческого — это доброта, порыв к свободе, творчеству, радостям земного бытия. Встретившись с Сидонией, служанкой из Бретани, Жан-Кристоф с изумлением узнает, «как похожи друг на друга порядочные люди во Франции и Германии. Он видит, что лучшие люди Оливье, Грация «давно живут в той чистой гетевской сфере, где судьбу других наций ощущаешь, как собственную».

Степень связи общечеловеческого и национального, народного становится у Роллана критерием художественности произведения, мерой таланта автора. «Надо сказать, — пишет он Рихарду Штраусу, — что если великие люди могут внушать любовь всем, то обычные таланты узконациональны. Они неуловимы для иностранца»¹⁹. Поэтому, рисуя творческие искания Кристофа, постоянное восхождение его к познанию высших задач искусства, все более широкие круги спирали от индивидуального «я» — к всечеловеческому «мы», Роллан говорит: «Он хотел изобразить... чувства, знакомые всем, в которых каждый может услышать отголосок собственной души» (т. 5, с. 368). Он черпает силы у тех гениальных мастеров прошлого, которые были причастны «к великому коллективному искусству». Он восхищается Генделем, который написал

¹⁵ «La Revue de Paris», 1897, juillet-août, p. 21.

¹⁶ «Revue d'Art dramatique», 1898, 20 octobre, p. 109.

¹⁷ Там же, с. 124—125.

¹⁸ «La Revue de Paris», 1897, juillet-août, p. 216.

¹⁹ Штраус Р. и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника, кн. 3, М., 1960, с. 114.

героические эпопеи, «пропетые народами для народов» (т. 5, с. 363). Кристоф считает, что художники должны искать тот круг проблем, вопросов, тем, которые смогли бы пробудить чувства, общие для всех современных народов. И очень важно, что для Роллана, как и для его героя, — это тема единства братства народов. «Кристоф, — пишет Роллан, — впервые понял свое предназначение — оно состояло в том, чтобы вливать, подобно артерии, в два враждующие народа все жизненные силы, шедшие от обоих берегов» (т. 5, с. 268). И хотя в осмыслении тех путей, которыми должно достигаться это единство, у Роллана проступают идеалистические ноты (главная роль отводится искусству), значимость самой задачи, темы неоспорима.

Ставя просветительские задачи перед искусством, стремясь внушить мысль, что подлинный художник должен обладать качествами борца, преобразователя жизни, Ромен Роллан не преувеличивает роли отдельной личности. В характеристике ее возможностей подчас проступает полемика с романтическими, идеалистическими взглядами на роль личности в истории. Задача, по Роллану, состоит не в том, «чтобы действовать, а действовать сообща». «Один человек не может сразу изменить дух целого общества. Это было бы слишком уж хорошо» (т. 5, с. 244). Поэтому с такой страстностью выступает Роллан глашатаем идеи объединения истинных художников во имя утверждения торжества народного и всечеловеческого. В период написания «Жана-Кристофа» это единство мыслится не как обособленность элиты, а как союз передовых людей, борющихся за овладение сердцами народов, долженствующих найти путь к ним.

Роллан в 900-е годы ратует за расцвет национального искусства: от яркости, полноты развития его зависит богатство спектров во всем мировом искусстве. Вклад национального искусства в общую сокровищницу мировой культуры зависит от меры развития, раскрытия собственной сущности.

Но искусство, замкнувшееся в себе, отгородившееся от человечества, обрекает себя на бесплодие: «...дух национализма, — пишет он, — никогда не возносил искусство на господствующие вершины. Наоборот, он в короткий срок мог бы довести его до гибели от истощения»²⁰. Для того, чтобы искусство было сильным, жизнеспособным, оно не должно замыкаться в рамки секты. «Из всех бахвалов самый глупый тот, кто кичится своей национальностью» (т. 4, с. 192). Ромен Роллан стремится разрушить рамки узконационалистической ограниченности искусства. Мысль о необходимости взаимного обогащения национальных культур, о единстве всего лучшего, что создано человечеством в области искусства — одна из наиболее дорогих для Роллана. Мера величия художника определяется у Роллана и искусством синтеза, усвоения многих культур. «Самыми большими музыкантами» он признает тех, «кто впитал в себя музыкальную культуру» ряда стран²¹. Поэтому, рисуя эволюцию Кристофа как художника, он показывает, как меняется его отношение к искусству различных наций, как он, вначале резко неприемлемо относившийся и к немецкому, и к французскому, видевший в них прежде всего недостатки, затем проникается пониманием лучших сторон его, осознанием необходимости их синтеза, творческого усвоения.

Вбирать в себя достижения других национальных искусств, по Роллану, не означает отказа от своей собственной национальной сущности,

²⁰ Ромен Роллан. Собр. соч., ГИХЛ, Л., 1935, т. 16, с. 217.

²¹ Штраус Р. и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника, кн. 3, с. 150.

не представляет угрозы национальной самобытности. Национальное искусство, по мысли Роллана, принимает влияние лишь постольку, поскольку оно соответствует его внутренней природе, помогает ему самоопределиваться. В дневнике он записывает: «национальное своеобразие французской музыки настолько ярко, живо, что она... не должна пугаться общения с музыкальной культурой других стран»²².

Но в отдаленном будущем ему грезится существование не национальных культур, а одной всемирной. В «Народном театре» он сочувственно цитирует Гете: «Национальная литература сейчас утрачивает свой смысл: настало время мировой литературы, и каждый должен стараться приблизить это время» (т. 14, с. 249).

Таким образом, одна из основных категорий эстетики Роллана — категория национального — приобретает у него значение «всемирности», «всемирности» искусства будущего, как искусства интернационального и народного в то же время. Особую жизненность этим мыслям Роллана придала наша послеоктябрьская эпоха.

Роллановской эстетике чуждо утверждение статичности, неизменности характерологических признаков стихии национальной жизни и обусловленного во многом ею национального искусства. По верному определению Сенешаля, «для Роллана все в движении: вековая история, психология творчества, концепция искусства морали, религия»²³. Принцип историзма — один из важных в эстетике Роллана — обусловил осмысление им некоторых граней национального искусства. Оно, по Роллану, должно улавливать вечно меняющийся в чем-то под влиянием конкретно-социальных явлений облик народа. Решение этой проблемы, как и вообще весь процесс художественного освоения действительности, Ромен Роллан рисует как очень сложный, трудный, где искусству приходится вести постоянный, непрекращающийся бой, ибо жизнь находится в вечном движении. И каждая эпоха ставит новые задачи.

В этом плане очень характерны раздумья Кристофа об итогах своего творческого пути, о месте в ряду тех, кто штурмует реальность. Кристоф не может сказать, что найденное им — вечная истина, что отраженная в его произведениях жизнь идентична той, которая будет течь после него: он лишь выражение определенного этапа этой вечной битвы искусства за художественное овладение изменяющейся действительностью. Не случайно Роллан в послесловии к русскому изданию «Жана-Кристофа» в 1931 г. писал: «Конец «Жана-Кристофа» — не конец: это этап; «Жану-Кристофу нет конца. Даже смерть его лишь ритмический момент...» И он цитирует слова своего героя: «Настанет день — я оживу для новых битв». Эта концовка, венчающая у Роллана многие социальные, нравственно-философские линии романа, в плане художественно-эстетическом утверждает идею непрерывного развития, постоянного изменения искусства. Здесь, на наш взгляд, содержится глубокое осмысление сущности реализма, специфика которого состоит в том, что он по самой своей сути не может быть застывшим, статичным, исчерпавшим себя, потому что действительность, которая является объектом художественного воссоздания, безгранично объемна.

Кристоф «перевоплотившийся», Кристоф — в новых, пришедших ему на смену художниках — превращается у Роллана в символ этого непрерывного обновления и изменения искусства. Новые художники должны решать новые задачи по эстетическому освоению действительности, воссозданию характера национальной жизни, образа мыслей и чувств народа.

²² Romain Rolland. Cahiers 4, p. 112.

²³ Senechal. Romain Rolland, P., 1933, p. 9.

А. С. ЯНУШКЕВИЧ

ОСОБЕННОСТИ РОМАННОЙ ЭСТЕТИКИ В «РЫЦАРЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» Н. М. КАРАМЗИНА

Роману Н. М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» не очень повезло в литературоведении. К нему до последнего времени обращались вскользь, между прочим. Поэтому мнение П. Н. Беркова о том, что «роман Карамзина «Рыцарь нашего времени» — произведение, недостаточно оцененное в истории литературы и интересное как опыт психологического романа на автобиографическом материале»¹, констатировало данный факт и одновременно было импульсом для исследования.

И вот в работах 60-х годов (статья Е. Н. Купреяновой в «Истории русского романа», раздел в книге Ф. З. Кануновой «Из истории русской повести», интересные замечания А. В. Чичерина в его книге «Возникновение романа-эпопеи») была сделана попытка рассмотреть это произведение как важный этап не только в творчестве Карамзина, но и в развитии русского романа вообще. Пафосом этих работ стала мысль о принципиальном новаторстве Карамзина, выразившемся прежде всего в постановке и решении проблемы героя. Исследуя общий процесс движения от сентиментальной повести к роману, Е. Н. Купреянова справедливо замечает, что в замысле карамзинского романа «уже отчетливо намечается перерастание собственно психологической проблематики сентиментальных повестей в проблематику социально-психологическую»². К этой же мысли путем внимательного прочтения текста романа приходит и Ф. З. Канунова.

Однако, как нам представляется, верные посылки исследователей нуждаются в дополнительной аргументации, позволяющей выявить именно романную эстетику произведения Карамзина. «Рыцарь нашего времени» — это не просто итог исканий писателя в области повести, но и принципиально новый этап в развитии русского романа.

I

«Продолжения не было...»

Как известно, роман Карамзина впервые появился в «Вестнике Европы». Первые восемь глав были опубликованы в № 13 и 18 за 1802 г. и датированы 1799 годом; следующие пять глав были напеча-

¹ Берков П. Н. и Макогоненко Г. П. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. — Вступительная статья к кн.: Н. М. Карамзин. Избранные сочинения, т. 1, М.—Л., 1964, с. 49 (Раздел 8 написан П. Н. Берковым).

² Купреянова Е. Н. От сентиментальной повести к роману. — В кн.: История русского романа, т. 1, М.—Л., 1962, гл. 3, с. 73.

ны почти через год (№ 14 за 1803 г.) с характерным примечанием, где указывалось: «если читатели забыли его (начало романа), то следующие главы будут для них отрывком», и с настойчивым подчеркиванием, что печатаемое произведение — «роман» (в небольшом примечании так произведение называется дважды). Доведя повествование до 14 главы, автор неожиданно обрывает его, и произведение незаконченным вышло в свет. Сам факт такого издания произведения заслуживает внимания: роман печатается не будучи законченным, по мере создания отдельных глав. Роман оборвался на определенном этапе развития героя, ибо и был задуман как «романическая история». Думается, что ничего подобного с повестью произойти не могло.

С первых же страниц романа Карамзиным дана установка на некоторую открытость финала, на незавершенность событий. Поэтому постоянно звучащие слова «конец главе!» — это и одновременно утверждение бесконечности жизни. «Конец главе!» — скажет читатель. Нет, я мог бы еще многое придумать и раскрасить; мог бы наполнить десять, двадцать страниц описанием Леонова детства...»³ или «Слова мои текли бы рекою, если бы я только хотел войти в подробности; но не хочу, не хочу! Мне еще многое надобно описывать; берегу бумагу, внимание читателя, и... конец главе!» (I, 760).

Любопытно, что Карамзин и не пытался закончить повествование. В последнее прижизненное собрание сочинений 1820 года он включил произведение в том же самом виде, что и в журнальном варианте. «Продолжения не было» — так обозначена здесь незавершенность романа. Незавершенное произведение без всякой доработки включается автором в собрание сочинений — явление в какой-то степени не просто редкое, но и уникальное. Однако эта уникальность представляется закономерной: Карамзин подвергает пересмотру эстетику русского романа XVIII века. Называя во вступлении вошедшие в моду исторические романы иронически «прекрасными кукольными комедиями», Карамзин в третьей главе дает своеобразный дифирамб страстям, без которых «нет в свете ничего прелестного, ...жизнь наша есть пресная вода, а человек — кукла», без которых «нет ни трогательной истории, ни занимательного романа» (I, 758).

Делая героем своего произведения не куклу, а живого человека, автор утверждает понимание романа как своеобразного эквивалента жизни, как быль. В четвертой главе, «которая написана только для пятой», он прямо заявляет: «Государи мои! Вы читаете не роман, а быль: следовательно, автор не обязан вам давать отчета в происшествиях. Так было точно!.. — и более не скажу ни слова. Кстати ли? У места ли? Не мое дело. Я иду только с пером вслед за судьбою и описываю, что творит она по своему всемогуществу, — для чего? спросите у нее; но скажу вам наперед, что ответа не получите» (I, 761).

Такое понимание жанра вело к внутренней его перестройке. Осмысление жизни как непредсказанной цепи событий, как многообразия «сфинксовых загадок» способствовало разомкнутости романной структуры, внутренней ее незавершенности. Намечалось то, что Пушкиным будет определено как «даль свободного романа». История создания пушкинского романа «Евгений Онегин» (печатание по главам в процессе их создания) констатировала это явление.

Незаконченность карамзинского романа поэтому не столько факт истории его создания, сколько его эстетическая особенность. У Ка-

³ Карамзин Н. М. Избранные сочинения, т. 1, М.—Л., 1964, с. 760. В дальнейшем все ссылки на это издание даются непосредственно в тексте.

рамзина роман напоминает джина, вырвавшегося из бутылки. Перенесение центра тяжести не на развязку, а на самое развитие событий и переживаний — вот эстетическое обоснование незавершенности «Рыцаря нашего времени».

«Зеркало памяти ...»

В отличие от всех своих повестей Карамзин четко членит роман на главы, давая им заглавия. Возникают картины жизни, следующие друг за другом. Своеобразным стержнем их связи является образ времени, необычайно многоликий и подвижный. «Время снимет завесу со всех темных случаев», «время летит и для печальных», «и ты, о благотворное время!», «итак, летящее время обтерло своими крылами слезы горестных», «давно уже смерть и время бросили на вас темный покров забвения», «долго еще ждать времени», «это почти совсем изгладилось от времени», «время еще впереди!» — этот ряд примеров можно было еще умножить, дробя время на месяцы, дни, минуты. Но и этих примеров достаточно, чтобы понять, сколь подвижна структура карамзинского романа, оформляющаяся как самодвижущаяся реальность.

Время у Карамзина неразрывно связано с психологическим состоянием героев. Его движение поэтому есть движение психологической реальности, ибо «романист не заботится о том, что на самом деле происходило, но только о том, что по психологическим законам возможно»⁴. Вот как время проявляется в конкретной ситуации: «Все расстояние между двадцатипятилетней светскою дамою и десятилетним деревенским мальчиком исчезло в минуту симпатии... но эта минута обратилась в часы, дни и месяцы» (I, 773). Из «минут симпатий» и «дней горя», из «годов дружбы» складывается романное время, время психологического бытия.

В связи с этим принципиальное значение для понимания структуры карамзинского романа имеет прием временной ретроспекции. В детских впечатлениях героя, в его занятиях Карамзин просматривает истоки будущего характера, будущий психологический склад, основания которого лежат в детстве. Герою романа в первой главе нет отроду и года («Рождение моего героя»). В пятой главе ему семь лет. К началу последней 13 главы, на которой роман обрывается, ему всего 11 лет. Одиннадцать лет жизни героя, таким образом, разворачиваются в 13 главах романного действия. В таком развитии сюжета, видимо, не трудно увидеть переключку романа со знаменитым произведением Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (там писателю тоже понадобилось целых шесть книг, чтобы его герой «облачился в штаны»).

Вопрос об отношении Карамзина к традиции Стерна представляется необычайно интересным. Писателю не чужды были некоторые повествовательные приемы английского романиста (обращения к читателю, посвящение его в тайны творчества, причудливая композиция глав). Но нельзя не увидеть и принципиального отличия от Стерна. Время в романе Стерна хаотично; временные скачки порой необъяснимы. И это естественно: метаморфозы авторского сознания не подчинены времени. «Каким, однако, аллюром, с какими кубретами и прыжками — два шага туда и два шага сюда — двигался я на протяжении

⁴ «Аврора», 1806, т. 2, с. 155.

четырёх томов подряд, не оглядываясь, ни назад, ни даже по сторонам»⁵, — так в начале 20 главы Стерн определяет свои взаимоотношения со временем. И хотя иногда он пытается дать точный хронометраж событий, но это в большей степени прием пародийный. У Карамзина все иначе: время как определение эпохи входит уже в название романа, но что важнее: события у него развиваются в их временной протяженности, текучести. Ход времени в карамзинском романе подчинен самому главному: раскрыть историю героя, процесс его формирования, в то время как у Стерна в основе изображения героя — пародийная установка. Его главная задача — не история героя, а игра мысли, эпатаж. Тристрам Шенди интересует его лишь постольку, поскольку он дает простор для авторской мысли. Более взрослые герои, в особенности дядюшка Тоби, нередко совершенно оттесняют героя. Карамзин, стоявший у истоков русского романа, не мог позволить себе такую роскошь. Он искал не только новый тип героя, но и конструктивные принципы его изображения. Поэтому его слова в самом тексте «Рыцаря нашего времени»: «отец Леонов нимало не сходный характером с известным дядею Тристрама Шенди» — содержат в себе элементы прямой полемики. Карамзин принципиально выдвигает на первый план историю своего героя, не заслоняя ее историями других героев. Мнения других героев ему нужны лишь для того, чтобы дополнить характеристику Леона. В его романе нет и не может быть «родственников» дяди Тоби.

Итак, карамзинский роман менее всего рассчитан на эпатаж; его установка — история души человеческой в ее эволюции. Рассказывая об одиннадцати годах жизни героя, автор все время смотрит на него из будущего. «Здесь хочется мне заглянуть вперед» — эти слова поистине становятся принципом его романной эстетики. Его «маленький принц» вырастает в рыцаря. «Леон в совершенных летах часто увидит противное, но сердце его не расстанется с своею утешительною системою; вопреки самой очевидности, он скажет: «Нет, нет! Торжество порока есть обман и призрак!», «Сия картина так сильно впечатлелась в его юной душе, что он через двадцать лет после того, в кипении страстей, в пламенной деятельности сердца, не мог без особенного радостного движения видеть большой реки...», «Когда судьба, несколько времени играв Леоном в большом свете, бросила его опять на родину...» — эти примеры временной ретроспекции способствуют определенной эпизации повествования. Настоящее героя в «зеркале памяти» автора лишается эмпиричности повествования: автор постоянно стремится обнаружить суть характера героя, его основания, просматривать в настоящем его будущее. В этом смысле интересной представляется мысль о большей «эпической строгости» второй части романа⁶.

Прием временной ретроспекции усугубляет открытый финал произведения: в одиннадцати годах жизни автор пытается вскрыть закономерности характера, его важнейшие доминанты. Поэтому ретроспекции в будущее предельно расширяют концентрированное содержание глав. Структура каждой главы разомкнута. Вот характерный образец такого повествования — IX глава «Мечтательность и склонность к меланхолии».

Глава начинается со своеобразного обобщения: «Итак, Леон читает книги, от времени до времени бегаёт встречать гостей, ездит иногда и сам в гости к добрым провинциалам, слушает их разговоры и проч.»

⁵ Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие. М., 1968, с. 266 (перевод А. Франковского).

⁶ Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное знание повестей Н. М. Карамзина). Томск, 1967, с. 153—155.

(I, 771). Это «проч.» как бы снимает важность всякого перечисления, ибо для Карамзина главное другое: увидеть психологическое состояние героя, его внутренний мир. В статье «О сказках и романах» он прямо говорит, что «человеческое сердце есть собственный предмет романиста; он должен раскрыть, так сказать, оное, обнаружить тайные его побуждения. Изображение внешних происшествий служит ему только средством для изображения внутренности»⁷. В «Рыцаре нашего времени» Карамзин обнажает этот принцип, вводя прием доказательства от противного (гл. 3): «я мог бы сказать, мог бы прибавить, мог бы многое придумать и раскрасить, но...», либо излагает события в придаточных предложениях (описание Леонова детства). Нежелание «войти в подробности» — это одновременно и утверждение важности «изображения внутренности».

Поэтому следующая фраза после «проч.» достаточно красноречива: «Довольно занятия, но он еще имеет время задуматься и мечтать». Противительный союз в данной фразе содержательно значим: в нем противопоставление внешних событий и жизни сердца. Далее автор вступает в повествование, чтобы с открытым забралом броситься в бой на защиту лучших порывов человеческой души. Poleмическое начало органично входит в структуру романа. Рассказывая о благородных мечтаниях своего героя, его донкихотстве, автор становится открыто публицистичным, утверждая общественную активность и благородство личности. Он идет на ВЫ, адресуя упреки своим современникам: «Вы, без сомнения, не мечтали так в своем детстве, спокойные флегматики, которые не живете, а дремлете в свете и плачете только от одной зевоты! И вы, благоразумные эгоисты...» (I, 722). Эта открытая публицистичность способствует особому сопряжению повествования с современными спорами об эгоизме, донкихотстве и т. д. Рассказывая современную историю, автор придает ей и глубоко актуальный смысл. Злоба дня входит в ткань романа через полемику с благоразумными эгоистами, спокойными флегматиками, важными докторами.

Заканчивается глава рассуждениями о меланхолии и характерным переходом к последующим главам: «Таким образом, Леон был приготовлен натурою, судьбою и романами к следующему». В такой структуре глав утрачивается обязательная для предшествующего романа сюжетность. Вместо походов и приключений героев появляются рассуждения о жизни, о судьбе. Не случайно и названия некоторых глав обретают названия философских трактатов: «Успехи в учении, образовании ума и чувства», «Провидение», «Мечтательность и склонность к меланхолии». Происходит изменение в понимании самого романного действия. Каждое событие в карамзинском романе подготавливает другое или вытекает из него, ибо за каждым событием стоит история формирования героя. Любопытны и те логические скрепы, которыми часто пользуется автор: «итак», «таким образом», «следственно». В разомкнутой структуре глав они как бы закрепляют логику авторской мысли и одновременно намечают определенную закономерность самого жизненного процесса. Но все эти скрепы неразрывно связаны с проблемой автора, принципиальной для эстетики романа Карамзина.

III

«Читатель уже догадался...»

Проза Карамзина всегда была пронизана субъективностью. Постоянные обращения к читателю, оценка героев, эмоции по поводу собы-

⁷ «Аврора», 1806, т. 2, с. 157.

тий — все это можно найти во всех его повестях. Но в «Рыцаре нашего времени» автор выполняет особую функцию — он предельно сокращает дистанцию между читателем и самим процессом повествования. Делается установка на читателя — спутника автора, на активного читателя. Доверие к читателю проявляется не только в прямых обращениях к нему, но в стремлении включить его в процесс творчества. «Читатель увидит», «читатель уже догадался», «однако ж читатель обидит меня, если...», «самый легковверный читатель улыбнется», «читатель подумает», «читатель ожидает от меня картины во вкусе златого века: ошибается!» — все эти и подобные примеры подчеркивают желание автора предельно раскрепостить сюжетную основу. Процесс творчества происходит на глазах читателя и даже при его поддержке: «ободрите младенца жить на свете, а меня быть его историком».

Вместе с тем автор в карамзинском романе выступает как активный центр произведения. Он не зависит от вкусов читателя, а на их глазах утверждает свою эстетическую политику. Многочисленные «мог бы, но не хочу» намечают полемическое начало романа. Образ автора-комментатора и спорщика органично входит в роман, придавая ему идеологическую направленность, эстетическую полемичность. Возникает своеобразная «эстетическая болтовня», не способствующая прямому развитию событий, даже тормозящая их, но создающая некий духовный климат. Повествование все ощутимее выходит из координат сюжета. Так появляется глава четвертая, «которая написана только для пятой». Все эти авторские «конец главе!» и рассказы о возможном пути повествования, однако, не разрушают повествование, но полемически утверждают позитивное ядро романа. Авторская установка на *быль*, на принцип «так было точно!» способствует этому. Достаточно робко, но особенно ощутимо во второй части вводится документальный материал (договор братского общества, письмо графини). Конечно, этот материал достаточно стилизован, но автор создает иллюзию «всамделишности». Так, после текста договора он замечает: «Следует восемь имен», а после письма Эмили: «Последних десяти строк мы никак не могли разобрать: они почти совсем изгладились от времени; такие беды случаются нередко с нами, антиквариями!». Несомненно, что такое внимание к документальным источникам способствовало известной объективности повествования, хотя объективность выступает у Карамзина пока как один из приемов, но не становится художественным принципом.

Автор выбирает для себя миссию историка своего приятеля и заявляет читателю, что тот читает «не роман, а *быль*». Однако все эти заявления насквозь полемичны, они направлены против авторов «кукольных комедий». Маска историка в «Рыцаре нашего времени» — это полемическое завуалирование лица романиста в карамзинском понимании. Поэтому не случайно в статье «О сказках и романах», этом теоретическом эпилоге к «Рыцарю нашего времени», Карамзин центральную часть ее посвящает выяснению различий между Историком и Романистом. Все это рассуждение начинается с программного утверждения: «Роман, подобно Истории, описывает происшествия, деяния и свойства людей. Но характер и цель романа совершенно различны от цели и характера Истории»⁸. Далее через цепь противопоставлений историка и романиста Карамзин остро ставит вопрос о взаимоотношении внешних происшествий и внутреннего состояния героя в романе, заявляя, что «только те романы производят подлинный прочный интерес, в которых внешние происшествия и переменяющиеся приключения суть не

⁸ Там же, с. 154.

что иное, как средства, имеющие одну общую цель: обнаружить и изобразить внутреннего человека» (выделено мною.—А. Я.)⁹. Миссия историка в «Рыцаре нашего времени» определяется целью, имеющей главное значение для романиста. Все события романа направлены на изображение характера героя, «моего героя», как его неслучайно называет автор.

Сама формула «мой герой» закрепляла своеобразный прием повествования от имени всеведущего автора. Чтобы оправдать свое знание внутренних переживаний персонажа и создать у читателя некую иллюзию достоверности, «оживляющую эстетические чувства», вызывающую сопереживание, автор и скрывал свое лицо за маской историка, летописца. Замечая разность между героем и собою, автор настойчиво шел к постижению «внутреннего человека», создавал именно романтическую историю. Поэтому «внутренний человек», история его развития поистине стали ядром романной эстетики Карамзина.

IV

«Внутренний человек есть главная цель изображения»

История души — вот организующий центр карамзинского романа, его жанровая доминанта. Попытка проследить жизнь героя с самого рождения, «с самого нежного младенчества», как позднее скажет Пушкин, потребовала особой манеры повествования. Неторопливость и размеренность повествования позволили автору фиксировать малейшие изменения в жизни героя. В первых пяти главах, рассказывающих о младенчестве героя, автор намечает «основание характера», считая, что «первое воспитание едва ли не всегда решит и судьбу и главные свойства человека». На «белый лист его чувствительности» наносятся первые впечатления, в основном связанные с образом матери. Неслучайно своеобразным эпилогом этой части становится картина смерти матери и детского потрясения. Карамзиным была намечена тема, подхваченная и развитая Пушкиным в набросках «Русского Пелама», Толстым в автобиографической трилогии. Эта тема утраты самого дорогого человека, тема материнской любви и «духовного сиротства» позволяет романисту сосредоточить внимание на внутреннем мире ребенка, обосновать некоторые черты его психологического склада.

Во второй части романа происходит, если так можно сказать, интеллектуализация повествования. В этом отношении особенно показательна VI глава, рассказывающая об «успехах в учении, образовании ума и чувства». Своеобразным эпиграфом к этой главе могли бы стать следующие слова из нее: «Душа Леонова плавала в книжном свете, как Христофор Колумб на Атлантическом море, для открытия... сокровитного» (I, 765). Карамзин сделал книгу активным фактором формирования личности. Намечен не только круг чтения героя, но и воспроизводится путь познания. От книги к жизни — так можно было бы обозначить этот процесс. «Первая светская книга, которую маленький герой наш, читая и читая, наизусть вытвердил, была «Езоповы «Басни»: отчего во всю жизнь свою имел он редкое уважение к бессловесным тварям, помня их умные рассуждения в книге греческого мудреца, и часто, видя глупости людей, жалел, что они не имеют благоразумия скотов Езоповых».

⁹ Там же, с. 159.

вых» (I, 764) — этот пример показателен для понимания взаимоотношений карамзинского героя и книги. Разговор о книгах через цепь активизирующих вопросов превращается в разговор о формировании личности. «Магический фонарь» литературы открывает Леону сокрытое. Автор постоянно подчеркивает воспитательное значение книг, в том числе романов, ибо они будят душу, рождая в ней «удивление, радость, страх, сожаление, горесть», а без этого «человек — кукла», без этого «жизнь наша есть пресная вода». Эта традиция внимания к книге как фактору формирования личности тоже будет подхвачена последующими романистами. Уже ближайший литературный преемник Карамзина Пушкин блестяще разовьет эту традицию в «Евгении Онегине» и завещает ее как принцип характеристики интеллектуального героя.

Можно условно наметить и третью часть романа — историю отношений Леона и графини. В этой истории за всей ее внешней целомудренностью Карамзин пытается проследить пробуждение первых чувств героя. Словно предсказывая финал этих отношений, автор вводит в историю «риторическую фигуру»: «Заря чувствительности тиха и прекрасна, но бури недалеко. Сердце любимца твоего зреет вместе с умом его, и цвет непорочности имеет судьбу других цветов!» (I, 780). Автор тут же снимает всякие подозрения в подготовке читателя к «чему-нибудь противному невинности». Он скажет: «Нет! ..время еще впереди! Герою нашему исполнилось только одиннадцать лет от роду», но и описание следующего случая о новом Актеоне и само заявление о будущем, и, конечно же, вся атмосфера отношений Леона и Эмили предвещали бурю. Вся эта история в пределах романного действия не была архитектурным излишеством, ибо «внешние происшествия имеют в виду не одно то, чтобы занять читателя, возбудить в нем любопытство, но чтобы в ясном свете представить характеры действующих лиц, ход идей и чувствований, игру страстей»¹⁰.

И материнская любовь, и мир книг, и пробуждающиеся чувства, и мир природы позволяют романисту воссоздать особую атмосферу «апреля жизни», «весны душевной». Процесс духовного созревания Карамзин пытается проследить через исследование совокупности психологических факторов. Психологизация романного действия опосредовала существенным изменениям в романной эстетике. На смену похождениям героев приходило путешествие их души. Развертывание этого путешествия во времени позволило изобразить жизнь человека как процесс. Наконец, стремление раскрыть этот процесс в контексте жизненных взаимосвязей и человеческих контактов обратило внимание романиста к окружающей среде, к обстоятельствам жизни.

Рыцарь нашего времени — так назвал своего героя Карамзин, самым определением намечая не столько взаимосвязь героя и эпохи, сколько их конфликт. По мнению А. В. Чичерина, «видимо, трагедия нежной души в ее соприкосновении с грубым миром стала бы сущностью этого романа»¹¹. Уже в открытой публицистичности первых глав, где «герой мой снимает с головы маленькую шляпку свою, кланяется вам низко и говорит учтиво: «Милостивые государи! Вы никогда не увидите меня под вашими знаменами с буквою П и Я!», автор намечает духовное рыцарство своего героя, противопоставляя его эгоизму и равнодушию современников. Но такое противопоставление не вырывало героя из жизненных отношений. Более того, Карамзин пытается вскрыть жизненные истоки такого характера.

¹⁰ Там же, с. 160.

¹¹ Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, с. 60.

Раскрывая историю романа в статье «О сказках и романах», Карамзин особое внимание уделил эпохе рыцарства как «материи для романов». Однако, исследуя эту историю, автор констатировал: «...когда дух рыцарства и почтения к оному погасли, — тогда и занимательность рыцарских романов должна была мало помалу исчезнуть. Колкая насмешка Сервантесова истребила совершенно последние остатки оной. Но роман существует по-прежнему. Он принял только новые формы, получил новые предметы»¹². Таким новым предметом и становится для Карамзина характер духовного рыцаря в новое время. Поэтому акцент на изображении времени, эпохи был закономерен. Вряд ли можно согласиться полностью с мнением о том, что заглавие романа — лишь указание на замысел, но не отражение самой сути. Конечно, Карамзин не дал эпической картины эпохи, ее характерных тенденций; главная заслуга Карамзина-романиста не в создании широкого социально-исторического пласта. Конечно, энциклопедией русской жизни его роман не назовешь. Но в 13 написанных главах обозначается тенденция к социально-психологическому анализу. Автор постоянно ищет истоки характера маленького рыцаря в самой жизни, в обстановке, окружающей его. Одной из своих задач он и считает показать то, как «Леон был приго-товлен натурою, судьбою и романами к следующему».

«Вот основание характера его!», «Вот то белое облако на заре жизни, за которым скоро является светило знаний и опытов!» — эти и многие другие «риторические фигуры» достаточно обильны в романе, но они все чаще наполняются жизненными наблюдениями, исследованием истоков рыцарства героя. Несомненный интерес в этом отношении представляет VIII глава «Братское общество провинциальных дворян». Рассказывая о союзе «достойных матадоров провинции», автор настойчиво подчеркивает особый «дух русский и благородную дворянскую гордость», особый характер их дружбы. Но еще важнее для автора заметить, что «их беседа имела влияние на характер моего героя», что от них он «заимствовал русское дружелюбие» и т. д.

Если в VIII главе Карамзин просматривает истоки рыцарства героя в атмосфере, окружающей его, то в IX главе, прямо продолжающей это исследование, он вторгается в мир мечтаний и воображения героя, рассказывает о том, как «герой наш мысленно (выделено Карамзиным.—А. Я.) летел во марке ночи на крик путешественника, умерщвляемого разбойниками; или брал штурмом высокую башню, где страдал в цепях друг его». Автор подчеркивает, что герой был всегда «избавителем», а «не избавленным», и резюмирует: «знак гордого, славолюбивого сердца!» или «такое донкишотство воображения заранее определяло нравственный характер Леоновой жизни» (I, 772). Такие резюме характерны для стиля романа, но они заключают в себе и важный содержательный смысл: настойчивое желание автора выделить какие-то опорные, принципиальные моменты формирования героя, акцентировать внимание читателя на главном. Полемическое начало острее выявляло замысел автора: противопоставить маленького рыцаря эгоизму и равнодушию. Поэтому глубоко правомерным представляется мнение о том, что «проблема «внутреннего человека» в «Рыцаре нашего времени» впервые в творчестве Карамзина становится не просто литературной или нравственной, но и общественной проблемой»¹³.

Обращение Карамзина к детской психологии также представляется глубоко закономерным. Концепция «внутреннего человека», обоснован-

¹² «Аврора», 1806, т. 2, с. 153.

¹³ Канунова Ф. З. Указ. работа, с. 144.

ная писателем, предполагала изображение «развертывания склонностей» и «образование характеров»¹⁴. Романная структура позволяла воспроизвести сам процесс становления личности, и детская психология была в этом отношении благодатным материалом. В формировании ребенка писателю важен каждый его шаг, каждый момент умственного накопления, поэтому он и идет за ним словно с микроскопом, взвешивая эти накопления и отмеряя каждое движение. Сам образ весов получает в романе важный смысл: «Если положить на весы, с одной стороны, те мысли и сведения, которые в душе младенца накапливаются в течение десяти недель, а с другой — идеи и знания, приобретаемые зрелым умом в течение десяти лет, то перевес окажется, без всякого сомнения, на стороне первых» (I, 765). Эта микроскопичность психологического анализа не является в романе самоцельной; она подчинена более важному: обнаружению потенциала человечности в формирующейся душе. В отличие от повестей Карамзина, где герои представляли как носители определенных норм поведения и руководствовались ими, в «Рыцаре нашего времени» писателя интересует сам процесс вызревания психологического склада.

Любопытно, что появившийся вслед за романом психологический очерк «Чувствительный и холодный» несет на себе отпечатки открытий Карамзина в «Рыцаре нашего времени». Исследуя два характера в сопоставлении, автор намечает параллельно жизненные пути героев. Он проводит своих героев от «самого нежного младенчества» до гроба. Сталкивая их мнения и поступки, он как бы иллюстрирует примерами своеобразие их психологического склада. В отличие от романа, где автор шел за событиями, прогнозировал характер, где процесс становления и формирования личности не был столь задан, в очерке характеры несколько запрограммированы, написаны на данную тему. Ощутимо стремление довести все до конца, поставить точки. И в пределах очерка Карамзину это удается. Другое дело — «Рыцарь нашего времени». Если в очерке путь героев намечен в известной степени схематично, как цепь запланированных звеньев: родился—учился—служил—женился—умер (и каждое звено — обоснование чувствительности или холодности героя), то в романе важно само движение жизни и процесс образования характера. Незаконченность карамзинского романа — свидетельство тех глубинных изменений, которые происходили в его эстетике и романной эстетике вообще.

V

«Но роман существует по-прежнему»

Размышления Карамзина о романе не стали эпизодом в его творчестве. Практика романа в его творческой биографии естественно соединилась с его теорией. То, что волновало и мучило писателя в период создания «Рыцаря нашего времени», буквально вылилось и в опыте создания очерка «Чувствительный и холодный», и особенно в статье «О сказках и романах», этом теоретическом эпилоге к роману. Нельзя было удержаться от того, чтобы анализ романной эстетики в «Рыцаре нашего времени» не дополнить материалом статьи, напечатанной позже. Это звено одной цепи.

Но статья Карамзина заслуживает и дополнительного разговора. Задуманная как история романа, она превратилась в страстный раз-

¹⁴ «Аврора», 1806, т. 2, с. 157, 163.

говор о самом механизме романа, его поэтическом лице. Весь круг вопросов, поднятых Карамзиным (о соотношении историка и романиста, о понимании внутреннего человека, о соотношении внешнего и внутреннего, о характере наставления в романе и об отличии романиста и философа, о типах романа, о изображении любви в романе), подчинен размышлению о формировании личности героя, о психологии его поступков. Конкретно анализируя романы Руссо, Гете, г-жи Сталь, Карамзин прослеживает различие характеров героев в одних и тех же обстоятельствах. Это стремление понять индивидуальность героя, обусловленную обстоятельствами, показательно. Карамзин стремится к большему: он идет к постижению индивидуальных особенностей того или иного романиста. Но постоянно его мысль возвращается к изображению «внутреннего человека», к открытию «психологических феноменов», что свидетельствует о целенаправленности его размышлений о романе. Вопрос о соотношении внешнего с внутренним особенно остро поставлен в статье. «То и другое должен он почитать существенною необходимостью», — пишет автор. И далее: «писателю романа прежде всего необходимо знать отношение, по которому должен он располагать внешние происшествия и явления внутренние»¹⁵. Сама попытка осмыслить роль обстоятельств в формировании характера — отражение тех качественных изменений, которые произошли в эстетике позднего Карамзина. Глубокое и серьезное обращение к истории в этом отношении было закономерно в его творческой биографии.

Да, карамзинский роман остался незаконченным: возможно, он и не мог бы его закончить, потому что «в эстетическом отношении его палитра не соответствовала требованиям романа, в котором бы ставились глубокие аналитические задачи»¹⁶. Но в развитии эстетики романа, в общем движении русской прозы к социально-психологическому роману «Рыцарь нашего времени» Н. М. Карамзина стал важным этапом и наметил принципиальную его традицию. Этот «опыт психологического романа на автобиографическом материале» получит свое творческое осмысление у Пушкина и Лермонтова, Достоевского и Толстого.

¹⁵ Там же, с. 159.

¹⁶ Чичерин А. В. Указ. работа, с. 60.

В. Г. ОДИНОКОВ

«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ» А. С. ПУШКИНА В ПРОЦЕССЕ «УКРУПНЕНИЯ» ЖАНРА

«Египетские ночи» представляют оригинальную модификацию жанра. В повести в лаконичной форме выступает сконцентрированный творческий опыт художника. Предельное сгущение материала, концепционное его уплотнение возникло благодаря особой «импровизационной» структуре повествования. Это прежде всего относится к поэтической стихии, которая становится темой и объектом изображения. Пушкин-поэт входит в повесть целиком, как творческая индивидуальность, характеризующая процесс поэтического мышления.

Это относится и к прозаическому контексту, который возникает как результат пушкинских поисков в области прозы. Вместе с тем «Египетские ночи» знаменуют накопление потенциальных творческих резервов, которые в перспективе ведут к какому-то новому художественному замыслу, очевидно, так и оставшемуся незавершенным. Однако этот замысел отчетливо проступает в системе незаконченных прозаических фрагментов, «сопрягающихся» в ансамблевой системе с «Египетскими ночами».

В центре повествования «Египетских ночей» стоит замечательный поэт-импровизатор. Характерно, что рассказ о нем композиционно завершается апофеозом поэта, гимном поэтическому таланту. Однако финал не достигал бы необходимого высокого звучания, если бы не был подготовлен кульминацией II главы, в которой описана и воплощена первая импровизация итальянца.

Комментаторы уже отмечали, что «в характеристику Чарского Пушкин внес некоторые автобиографические черты»¹. Можно добавить, что субъективный элемент проявляется не только в этом. Тема «поэта и толпы», впервые возникшая в словах Чарского, — характерная пушкинская тема.

«Вот вам тема, — сказал ему Чарский: — поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» (5, 277). Главное, на что следует обратить внимание, — разработка предложенной темы. Бросается в глаза поразительный факт, открывающий «бездну пространства», на которую в свое время указал Н. В. Гоголь². Текст, который по сюжету повести импровизируется

¹ См. комментарий к «Египетским ночам». Собр. соч. А. С. Пушкина в 10 томах, т. 5, ГИХЛ, М., 1960, с. 644. В дальнейшем ссылки приводятся по этому изданию. Первая цифра указывает том, вторая — страницу.

² См. по этому поводу статью Д. Д. Благого «Бездна пространства» (о некоторых художественных приемах Пушкина). — В кн.: «Проблемы теории и истории литературы». Изд. МГУ, 1971.

бродячим итальянцем, является плодом авторской «импровизации». Пушкин представил на суд читателя художественный результат, который обнаруживает огромный «подпольный» труд и вдохновение самого поэта. Тот текст, который мы читаем, восходит к различным пушкинским вариантам, как бы наглядно показывая глубинный процесс поэтического мышления, составляющий тайну таланта, о которой импровизатор в «Египетских ночах» говорит: «Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами? — Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею — тщетно я сам захотел бы это изъяснить» (5, 278)).

Да, изъяснять это невозможно, ибо никакой анализ не проникает в тайну вдохновения. Очевидно, в феноменальном рождении поэзии принимает участие весь опыт художника, вся его натура. Это и подтверждается самим автором «Египетских ночей».

В импровизацию итальянца Пушкин вложил собственную концепцию предмета поэзии и роли поэта. Эта концепция возникла не здесь, не на страницах рассказа. Она результат всего творческого опыта Пушкина. В. Брюсов отметил, что в повести есть один миг, «когда образы современности принимают тот же характер величавости, как образы древнего мира. В этом месте самый язык Пушкина меняется, и в прозе он начинает говорить тем сжатым, сильным, чуть-чуть повышенным тоном, каким большею частью говорит в стихах. Это — тот миг, когда приступает к импровизации итальянец»³.

Стихи, произносимые итальянцем, как известно, являются вариантом стихов «Езерского». На то, что импровизация является вариантом какого-то другого текста, прозрачно намекает объяснение повествователя: «Вот они, вольно переданные одним из наших приятелей со слов, сохранившихся в памяти Чарского».

Ближе всего к строфе XIII «Езерского» стоит в «Египетских ночах» текст ответа поэта прохожему:

— Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханье жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На чахлый пень?⁴ Спроси его.
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона⁵.

Далее текст «Египетских ночей» расходится с «Езерским». Пушкин варьирует и расширяет тезис: «Гордись: таков и ты поэт, И для тебя условий нет» (3, 413). В «Египетских ночах» читаем:

Таков поэт: как Аквилон,
Что хочет, то и носит он —

³ Брюсов В. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. ГИЗ, М.—Л., 1929, с. 112.

⁴ В «Езерском» — «черный пень» (3, 413).

⁵ Ср. в «Цыганах»: «Кто сердцу юной девы скажет: люби одно, не изменись?» (3, 172).

Орлу подобно, он летает
И, не спросясь ни у кого.
Как Дездемона избирает
Кумир для сердца своего. (5, 278)

Тема, подсказанная Чарским, встречается у Пушкина много раз. В «Езерском» она развернута в строфе XIV. В «Египетских ночах» эта тема выступает осложненно: человек «толпы» не просто вмешивается в творческий процесс художника, но навязывает ему свое понимание предмета искусства.

При этом «прохожий» — сторонник «высоких» предметов, а поэт устремлен к «низким». Проблема предмета изображения обсуждается Пушкиным довольно подробно в «Езерском». Пушкин, как и поэт из «импровизации» итальянца, обращен к демократической теме. В этом плане он ссылается на авторитет Державина (строфы XI и XII). Пушкин подробно мотивирует избрание соответствующего героя:

Допросом музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?»
— А что? Коллежский регистратор,
Какой вы строгий литератор!
Его пою — зачем же нет?
Он мой приятель и сосед.
Державин двух своих соседей
И смерть Мещерского воспел...

Заметят мне, что есть же разность
Между Державиным и мной,
Что красота и безобразность
Разделены чертой одной,
Что князь Мещерский был сенатор,
А не коллежский регистратор⁶ —
Что лучше, ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет... (3, 412—413).

Из «импровизации» в «Египетских ночах», естественно, выпала ссылка на Державина, но имя Державина всплыло в эпиграфе к главе II: «Я царь, я раб, я червь, я бог».

Эпиграф в контексте «Египетских ночей» осмысливается в двух значениях. Первое значение его связано с пониманием творческой мощи художника. Второе — с возможностью, а иногда и необходимостью заниматься деятельностью, не очень совместимой с поэтическим трудом. Эпиграф намекает на меркантильные соображения итальянца: «Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика; но он очень хорошо понимал житейскую необходимость и пустился с итальянцем в меркантильные расчеты» (5, 279).

Таким образом, поэтическая реминисценция трансформируется в прозаический текст, переходит в сюжет рассказа, в план характера героя. Более открыто эта сюжетная ситуация и подобный характер «санкционируются» пушкинскими строками из стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом»:

Книгопродавец

...Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать...

⁶ Ср. эпиграф к «Станционному смотрителю»: «Коллежский регистратор, почтовой станции диктатор».

Поэт

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись.

Условимся⁷ (2, 35).

К «Езерскому» восходит и социально-общественное противопоставление Чарского и итальянца-поэта. В одном из черновых вариантов «Езерского» изображен «Рулин молодой» в «своем роскошном кабинете». В «Египетских ночах» описан роскошный кабинет Чарского: «Бедный итальянец смутился. Он поглядел вокруг себя. Картины, мраморные статуи, бронзы, дорогие игрушки, расставленные на готических этажерках, — поразили его» (5, 274).

Характерно, что «Езерский» служит как бы основой пушкинской импровизации. Но «Езерский», как установлено, генетически связан с «Евгением Онегиным» и вместе с тем является подступом к теме «Медного всадника». С этой точки зрения «Египетские ночи» демонстрируют процесс творческого мышления Пушкина. При этом огромный опыт поэта воплощается не в отдельных элементах или даже структуре рассказа в целом. Он проявляется в том, что импровизация итальянца — это вариация самого Пушкина на темы, ранее им обдуманные. Пушкину в высшей степени присущ дар импровизатора. В «Египетских ночах» есть характерная реплика Чарского: «Как! Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашею собственностью, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно» (5, 278).

В связи с этим стоит попутно вспомнить тот необыкновенно сильный импульс, который получил Пушкин, читая строчки рылеевского «Войнаровского».

«Прочитав в первый раз в «Войнаровском» сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную им дочь,—

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства... Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, брошенная на все эти ужасы, вот что увлекло меня. «Полтаву» написал я в несколько дней, далее не мог бы ею заниматься и бросил бы все» (6, 350).

Пушкин развил тему, заданную Рылеевым. Притом написал «Полтаву», как сам свидетельствует, на едином дыхании.

Но почему все-таки «Езерский» так органично «вписан» Пушкиным в «Египетские ночи»? Свет на этот вопрос проливает прозаический «Отрывок», который относится к 1830 г.

С. М. Бонди утверждает: «Отрывок» вовсе не связан был с «Египетскими ночами»: он представляет отдельный замысел, написан гораздо раньше и без всякой связи с повестью о Клеопатре и ее ночах»⁸.

Возможно, что это самостоятельный замысел, как и другие аналогичные замыслы, о которых будет сказано дальше. Но речь идет в данном случае не о субъективной целостности замысла и последовательных этапах его воплощения, а о соотносительности объективной, о «сопряженности» идей, мотивов, стилистических приемов, отражающих концент-

⁷ Сам Пушкин смело рассуждал на аналогичные темы: «Между прочими литературными обвинениями укоряли меня слишком дорогою ценою «Евгения Онегина» и видели в ней ужасное корыстолюбие. Это хорошо говорить тому, кто отроду сочинений своих не продавал...» (6, 351).

⁸ Бонди С. Новые страницы Пушкина. Стихи, проза, письма. М., 1931, с. 197—198.

рирующую мощь пушкинского поэтического гения, создающего всеобъемлющую, универсальную концепцию жизни.

Следует обратить внимание на то, что в «Отрывке» имеются текстуальные совпадения с I главой «Египетских ночей» и мотивы, ведущие к «Езерскому».

«Несмотря на великие преимущества, коими пользуются стихотворцы (признаться, кроме права ставить винительный вместо родительного падежа после частицы *не* и кой-каких еще так называемых стихотворческих вольностей, мы никаких особенных преимуществ за стихотворцами не ведаем) — как бы то ни было, несмотря на всевозможные их преимущества, эти люди подвержены большим невыгодам и неприятностям» («Отрывок» — 5, 502).

В «Египетских ночах» текст совпадает. Пушкин внес лишь незначительные поправки. Например, фраза в скобках стала читаться немного иначе: «признаться: кроме права ставить винительный падеж вместо родительного и еще кой-каких так называемых поэтических вольностей, мы никаких особенных преимуществ за русскими стихотворцами не ведаем» (5, 270).

Поэтому «Отрывок» может быть воспринят как первоначальный вариант «Египетских ночей», как вступление к дальнейшему повествованию. Характеристика «приятеля», о котором говорит повествователь «Отрывка», напоминает Чарского. При этом описание героя в «Отрывке» заставляет нас вспомнить и «Езерского», ибо происходит этот герой, как и Езерский, из старинного, но обедневшего рода. В «Езерском» происхождение героя подчеркнуто особо:

В века старинной нашей славы,
Как и в худые времена,
Крамола и смуты — в дни кровавы,
Блестят Езерских имена (3,409).

Происхождение героя действительно упоминается и в черновых вариантах «Езерского». «Отрывок» заканчивается текстом, предполагающим продолжение повествования. «Мы распространились о нашем приятеле по двум причинам: во-первых, потому, что он есть единственный литератор, с которым удалось нам коротко познакомиться, во-вторых, что повесть, предлагаемая ныне читателю, слышана нами от него» (5, 505).

Какая это история, неизвестно. Но она вполне может быть той, которая рассказана в «Египетских ночах». Впрочем, Пушкин оговаривается: «Сей отрывок составлял, вероятно, предисловие к повести, не написанной или потерянной. Мы не хотели его уничтожить...» (5, 505).

Здесь характерна повествовательная структура отрывка, которая выясняется из последних фраз. Как явствует из заключения, автор приписал себе роль издателя. Он обнародовал рукопись человека, бывшего приятелем поэта, который рассказал ему какую-то историю. Такая структура соотносится с белкинским циклом, что весьма примечательно с точки зрения эволюции пушкинской прозы, ее устремленности к большой эпической форме. О том, что такая перспектива существовала, свидетельствуют «сопряженные» с «Египетскими ночами» прозаические отрывки, обладающие внутренним единством: «Мы проводили вечер на даче...», «Гости съезжались на дачу...», «На углу маленькой площади...».

В отрывке «Мы проводили вечер на даче...» вариационно присутствует тема Клеопатры. Эта тема развернута Пушкиным в стихах, которые и тематически, и в некоторых местах текстуально совпадают со стихами «Чертог сиял».

Л. С. Сидяков выражает мнение, что замысел «Египетских ночей» некритически связывался с предшествующим повести отрывком «Мы проводили вечер на даче». «И в результате возникла версия, — пишет исследователь, — будто Пушкин и здесь ставил задачей изобразить «повторение «египетского анекдота» в современных условиях жизни», как формулировал вероятный замысел развития упомянутого фрагмента В. Я. Брюсов. Это ложный путь»...⁹.

Конечно, никакого «повторения» в «Египетских ночах» нет. С этой точки зрения справедливы замечания американского литературоведа Д. Бейли, направленные в адрес В. Брюсова.

«Брюсов полагает, — говорит Д. Бейли, — что Пушкин имел в виду сопоставление между распутным миром современного Петербурга и античной Александрией с ее культом тела и сознанием того, что «богиня любви и богиня смерти одна и та же»¹⁰. «И Брюсов сам продолжает поэму по этим линиям»¹¹.

Однако «как интерпретация, так и «продолжение» Брюсова, — замечает Д. Бейли, — игнорируют ослепительный блеск легкомыслия и карикатурность, которыми окружает Пушкин произведение»¹².

Можно соглашаться или не соглашаться с таким конкретным выводом, но несомненно одно: «Египетские ночи» не дублируют прозаический отрывок и не просто продолжают его, а «надстраивают», тем самым усложняя и углубляя «архитектурный» смысл художественного ансамбля. Впрочем, нельзя критиковать Брюсова, не замечая его глубоких и тонких проникновений в смысл и поэтику пушкинского создания¹³. Но продолжим мысль об ансамбле. Упоминание в обоих произведениях одного источника сведений о Клеопатре — латинского историка Аврелия Виктора — подкрепляет мысль об их единстве. Однако в названном отрывке тема Клеопатры имеет продолжение. Спор о Клеопатре в светской гостиной обращается в конце концов к героине повествования Вольской:

!«—Вы думаете, — сказал Алексей Иваныч голосом, вдруг изменившимся, — вы думаете, что в наше время, в Петербурге, здесь, найдется женщина, которая будет иметь довольно гордости, довольно силы душевной, чтоб предписать любовнику условия Клеопатры?...

— Думаю, даже уверена.

— Вы не обманываете меня? Подумайте, это было бы слишком жестоко, более жестоко, нежели самое условие...

Вольская взглянула на него огненными пронзительными глазами и произнесла твердым голосом: **Нет.**

Алексей Иваныч встал и тотчас исчез» (5, 523).

В приведенном диалоге вырисовываются контуры какого-то драматического и психологически глубокого сюжета. Пушкин ищет узел драматических событий на стыке истории и современности, сопрягая их с тем, что выражено в «Египетских ночах». Импровизационная вариативность разрабатываемой Пушкиным темы проступает и в других названных выше отрывках, связанных с произведением «Мы проводили вечер на даче»...

⁹ Сидяков Л. С. К изучению «Египетских ночей». — В сб.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, с. 173; см. также: Л. С. Сидяков. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, гл. V.

¹⁰ John Bayley. Pushkin. A comparative commentary. Cambridge. At the university press, 1971, p. 329—330.

¹¹ Там же, с. 330.

¹² Там же, с. 330.

¹³ См.: Брюсов В. Мой Пушкин.

Эта связь устанавливается прежде всего через главную героиню Вольскую. Во фрагменте «Гости съезжались на дачу»... фигурирует Зинаида Вольская, а в отрывке «На углу маленькой площади»... — Зинаида. Совпадают и детали ее портрета: «большие, черные глаза» (5, 467 — «Гости съезжались на дачу»...); «огненные свои глаза» (5, 517 — «Мы проводили вечер на даче»...); «огненными пронзительными глазами» (5, 523 — там же); «своих черных и впалых глаз» (5, 490 — «На углу маленькой площади»...).

Намеченная тема замужества и развода Вольской также звучит в различных фрагментах. Пушкин при этом, очевидно, видел перед собой не просто семейно-бытовой роман, но роман, построенный на глубокой исторической основе. Это подчеркивается и стремлением показать события и образы через призму истории и повторяемостью отдельных тезисов социально-исторического характера. Так, в «Отрывке» Пушкин пишет: «Приятель мой происходил от одного из древнейших дворянских наших родов, чем и тщеславился со всевозможным добродушием. Он столько же дорожил тремя строчками летописца, в коих упомянуто было о предке его, как модный камер-юнкер тремя звездами двоюродного своего дяди» (5, 504).

Во фрагменте «Гости съезжались на дачу»... есть вариант этой мысли: «Мы гордимся не славою предков, но чином какого-нибудь дяди или балами двоюродной сестры» (5, 473).

Все эти детали выстраиваются в один логический ряд в общей перспективе пушкинского творчества. Пушкина интересуют эпохи исторической ломки «старых устоев». Поэтому концепционно все описываемые произведения тяготеют к «Езерскому» и «Медному всаднику» — сочинениям, несущим свет прежде всего петровских преобразований. Вместе с тем названная перспектива уводит нас в глубь веков.

Этот узел частного и общего, современного и исторического был в высшей степени симптоматичен для последующего развития русской литературы. Пушкин первый воплотил закон сцепления «всего со всем», пролагая путь Льву Толстому.

Толстой в своей творческой эволюции типологически близок Пушкину. Характерно письмо Л. Н. Толстого Н. Н. Страхову от 17 декабря 1872 г.: «Обложился книгами о Петре I и его времени; читаю, отмечая, порываюсь писать и не могу. Но что за эпоха для художника. На что ни взглянешь, все задача, загадка, разгадка которой только возможна поэзией. Весь узел русской жизни сидит тут»¹⁴.

Пушкин это понял. Он еще до Толстого пытался развязать подобный узел, решая современные проблемы в связи с историей. То же делал и Толстой. Б. М. Эйхенбаум по этому поводу писал: «В одном из ранних набросков (№ 7) промелькнула фраза: «Все смешалось в царской семье»; она пригодилась для нового романа: «Все смешалось в доме Облонских». Эта стилистическая связь скрывает в себе связь замыслов, казалась бы столь далеких друг от друга. Идеологическая тональность обоих замыслов одна и та же: Толстому нужно найти «узел жизни», чтобы решить проблему человеческого поведения. Каким методом добраться до этого узла — методом «истории — искусства» или методом простого искусства — безразлично: нити, составляющие этот узел, уходят одним своим концом в историческую жизнь, а другим — в жизнь частную, семейную»¹⁵.

¹⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (юбилейное изд.), т. 61, с. 349.

¹⁵ Эйхенбаум Б. Лев Толстой, семидесятые годы. Л., 1960, с. 130.

В «Египетских ночах» и в прозаических отрывках, к ним тяготеющих, Пушкин ищет именно такой «узел жизни». Поэтому поразительным кажется тот факт, что, создавая «Анну Каренину», Толстой обратился к пушкинской фразе: «Гости съезжались на дачу...». Словно существовал какой-то интуитивный мост для такого совпадения. Ведь этот отрывок — одна из нитей, стягивающихся в проблемный узел, который Пушкин поместил в центр повествования в «Египетских ночах». Исторический план глубоко волновал и Ф. М. Достоевского. Он обратил внимание на стихотворение о Клеопатре «Чертог сиял...» Но поэтическое заключение рассказа подготовлено всей его внутренней логикой и особенно первой «импровизацией», которая вовлекает огромный предшествующий творческий материал Пушкина: «Евгения Онегина», «Медного всадника», «Езерского» и др. произведения.

Достоевский очень тонко уловил в этом заключении глубокий смысл, характеризующий кризисное состояние эпохи. «Он нашел в «Египетских ночах», — пишет В. Я. Кирпотин, — сколок со всеобщего состояния мира в момент кризиса античной цивилизации, в момент столкновения двух миров — цепляющегося за свое существование язычества и еще только имеющего прийти христианства»¹⁶. И далее ученый продолжает: «Тема перелома, кризиса и выбора путей в будущее не была случайной для Пушкина. В «Арапе Петра Великого» дан набросок состояния Франции, шедшей к своей «великой» революции... Набросок этот вливается в изображение другой переходной эпохи — пересоздания русского царства в империю, рождения по манию Петра новой столицы на северном финском болоте, перетасовки сословий, в которой безродный арап мог стать женихом столбовой русской боярышни»¹⁷.

И действительно, стихотворение — поэма «Чертог сиял...» «сопрягается» с первой импровизацией итальянца через сложную систему поэтических «сцеплений» и реминисценций. Кирпотин прав, когда пишет, что «Достоевский нашел в «Египетских ночах» то, что искал, к чему стремился сам, — концентрированное выражение в одной эстетической «точке», в одном «моменте», в одной сюжетной «пробе» кризисного состояния всецелого мира, нашел энергию и эффект, создаваемые не равнодушием исторического созерцания, а кровной заинтересованностью современника, страстно вовлеченного в поиски выхода из жгучих болей, выхода немедленного и во что бы то ни стало — иначе гибель»¹⁸.

Такое состояние, угаданное Достоевским, явилось, несомненно, романским содержанием. И это лишний раз свидетельствует о том, что в творческом сознании Пушкина рисовалось широкое эпическое произведение в прозе.

Различные аспекты одной большой проблемы, унаследованные Толстым и Достоевским, говорят о многообразных линиях развития романного творчества, намеченных Пушкиным.

¹⁶ Кирпотин В. Я. У истоков романа-трагедии. Сб.: Достоевский и русские писатели. Изд. «Советский писатель», М., 1971, с. 59.

¹⁷ Там же, с. 59.

¹⁸ Там же, с. 64. О Пушкине и Достоевском см.: Благой Д. Д. Достоевский и Пушкин. В сб.: Достоевский — художник и мыслитель. Изд. «Художественная литература». М., 1972.

В. Д. МОРОЗОВ

К ВОПРОСУ О КОНЦЕПЦИИ РОМАНТИЗМА В ЭСТЕТИКЕ В. Г. БЕЛИНСКОГО

(Статья вторая)

Знаменитое, до сих пор не утратившее своего значения, несмотря на неоднократно предпринимавшиеся попытки пересмотра, определение идеальной поэзии, данное Белинским в статье «О русской повести и повестях Гоголя», исходит из рассмотрения идеала как явления, с одной стороны, подчиненного, зависящего от мировоззрения писателя, и с другой — как такого компонента его идейно-эстетической позиции, который побуждает к пересозданию жизни. Поэт-романтик «пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет» (1, 262)¹. Так создается цепь взаимообуславливающих категорий: мировоззрение — идеал — метод.

Чрезвычайно поучительным в этом определении Белинского является сосредоточение внимания на наиболее принципиальных сторонах отношения отдельного писателя или группы писателей, объединенных одинаковыми художественными установками, к действительности. «Образ воззрения на вещи», «отношение к миру, веку и народу» — это такие понятия, которые, не покрывая всех оттенков и деталей общественно-политических позиций писателей, учитывают существо их взгляда на действительность, характер ее философского осмысления.

Признавая решающую роль мировоззрения в художественном творчестве, Белинский различал две стороны этой проблемы: мировоззрение и содержание творчества, мировоззрение и художественный метод. В отличие от содержания общие принципы художественного освоения мира не могут быть поставлены в категорическую зависимость от каждого нюанса, изменения, временного увлечения, каждого поворота и сдвига в политических воззрениях. Иначе проблема метода потеряла бы право на существование — ведь среди больших художников слова вряд ли можно найти хотя бы двух с тождественными идеологиями. В этом же плане следует рассматривать и соотношение мировоззрения и идеала. Содержание идеала, конечно, как в зеркале, отражает слабые и сильные стороны мировоззрения писателя, его реакционные, консервативные или, наоборот, революционные взгляды. Но когда мы обращаемся к идеалу как важнейшей категории, характеризующей метод творчества, то здесь вступают в силу другие стороны проблемы: для того, чтобы проникнуть в сущность метода, нужно разобраться не

¹ В скобках указываются том и страница Полн. собр. соч. В. Г. Белинского. Изд. АН СССР, 1953—1959 гг.

в особенностях общественно-политических взглядов, запечатлевшихся в содержании идеала, а в принципах его воплощения. Последние обуславливаются не всей совокупностью мировоззрения, а лишь его частью, охватывающей отношение писателя «к миру, веку и народу», «образ воззрения на вещи».

Центральными, узловыми моментами мировоззрения, определяющими принципы воплощения идеала, являются решение вопроса о роли личности и возможность или невозможность соотнесения представлений писателя о прекрасном с действительностью.

В книге О. В. Лармина «Художественный метод и стиль» сделана попытка обосновать существование двух методов в романтизме — «ведущего» и «периферийного». «Если художники, — утверждает автор книги, — отображая одну и ту же действительность, пользуясь сходными приемами обобщения и т. д., полярно противоположны по своим эстетическим идеалам, то ни о каком единстве метода не может быть и речи»².

Если основы метода искать в разности общественно-политического звучания идеалов, то, например, между Жуковским, проповедующим пассивное примирение, и Шиллером, страстным адвокатом человечества, действительно, нельзя будет найти ничего общего. Однако общее у них есть: и тот и другой не могли воплотить свои идеалы, исходя из данных окружающей жизни, и от мира неудовлетворяющей их действительности уходили в иной мир, построенный в соответствии с идеальными представлениями.

Говоря о том или ином романтике, Белинский, как правило, давал синтетическую характеристику, в которой определялись пафос, содержание, идеи, стиль, метотворчества. Проблемы метода не всегда выделялись особо. Но когда критик пишет, что Жуковский внес в русскую поэзию мечтательную грусть, унылую мелодию, задушевность и сердечность и что его стихи импонируют человеку в том возрасте, когда «сердце порывисто бьется любовью к идеалу и гордым презрением к действительности», исследователю нетрудно различить, какие положения этой характеристики относятся к содержанию идеала и какие к его воплощению. Точно так же, когда Белинский пишет, что Шиллер полон любви и доверенности к общему, что он провозвестник высоких истин, орган неистощимой любви к человечеству и что он поэт не действительности, а идеалов, последнее в плане изучения метода Шиллера имеет первостепенное значение, и это последнее — Шиллер — поэт не действительности, а идеалов — объединяет его с Жуковским и вместе с тем отделяет резкой чертой от Шекспира, как «поэта действительности».

Споря с теми, кто с Пушкина хотел снять титул великого, мирового поэта на том основании, что Пушкин крепко держится земли и определенных образов, Белинский заявляет, что по такому определению и Шекспира можно поставить в ряд с обычными талантами, ибо он тоже «крепко держится земли и в отношении к мечтательности и идеальной выпренности составляет совершенную противоположность с Шиллером и еще больше с Жан-Полем Рихтером». Заканчивая свою мысль, критик еще раз подчеркивает: «Шекспир — поэт действительности, а не идеальности. Пушкин тоже. В сущности, Шекспир более идеальный поэт нежели Шиллер, но Шекспир, возносясь в превыспренную сферу вечных идеалов, низводил их на землю» (IV, 165—166). Четко, недвусмысленно Белинский формулирует здесь главное поло-

² Лармин О. В. Художественный метод и стиль. Изд. МГУ, 1964, с. 107.

жение эстетики романизма в его противоположности с эстетикой реализма. Отличие между ними, по Белинскому, не в том, что романтизм признает идеал, а реализм отвергает, и Шекспир и Шиллер стремятся к идеалу, но если Шекспир «низводил» свои идеалы на землю, наполнял их плотью и кровью, то Шиллер оставлял в заоблачных высях, отчего они и являлись порой «превыспренними», бесплотными духами.

Очень часто повторяющийся в литературоведении тезис о противопоставлении идеала и действительности как специфической черте романтизма на самом деле оказывается чрезвычайно расплывчатым, ибо и в реализме идеал также может противостоять общему содержанию породившей его жизни. В письме 1847 года к К. Д. Кавелину Белинский прямо указывает, что литература не может «пользоваться хорошими людьми, не впадая в идеализацию, в реторику и мелодраму», так как человеческое в них «в прямом противоречии с тою общественною средою, в которой они живут». Все хорошее в человеке «есть дар природы, которым он несколько не обязан ни воспитанию, ни преданию, — словом среде, в которой родился, живет и должен умереть» (XII, 460). Общественно-политические и социально-экономические условия самодержавно-крепостнической России были таковы, что они не только не развивали и не совершенствовали природные задатки человека, но, наоборот, глушили и уродовали то лучшее, что было присуще его натуре. Идеальное в человеке сохранялось или появлялось вопреки, а не благодаря типичному воздействию среды. Но связи с «землей» не обрывались. Наиболее прогрессивные писатели-реалисты связывали идеальное с глубокими «субстанциальными» основами народной жизни, с побочными, выпадающими из сферы интересов большинства влияниями. Идеальное мыслилось и как развитие потенциальных возможностей, заложенных в человеке и в окружающей его действительности. Поэтому противопоставление идеала и действительности не означало отрыва идеала от всяких жизненных обстоятельств с их определяющим воздействием, утрату земных, пластически выразительных, вещественных форм его воплощения.

В романтизме же идеал не соотносится с какими-то сторонами данной социальной действительности, жизни того общества, к которому принадлежит поэт и от пошлых, антигуманных притязаний которого он в наибольшей степени страдает. «Недовольные уже совершившимся циклом жизни», Байрон и Лермонтов, отнесенные Белинским к целому роду великих поэтов, носили «в груди своей предчувствие ее будущего идеала» (VIII, 77) и чем выше, совершеннее был идеал, тем более решительным, бескомпромиссным было отрицание действительности, отношение к которой в самом крайнем, байроновском, выражении характеризовалось презрением. «Сын XVIII века», Байрон «с презрением оттолкнул от себя его бедные радости, его нищенские наслаждения — и не узнал истинных радостей, истинных наслаждений, того богатства духа, которого ни ржа не точит, ни тать не похищает. В аравийской пустыне железного стоицизма нашел он свое убежище от карающей его и презираемой им судьбы, и не достиг до обетованной земли благодати, где открывается вечная истина, разрешаются в гармонию диссонансы бытия и мерцает таинственным блеском заря бесконечного блаженства», — пишет Белинский в 1838 году (II, 468), верно указывая на то, что «предчувствуемый» идеал, рисующийся в воображении поэта, был настолько несоединим с действительностью, что не мог примирить кричащих диссонансов даже в субъективном мире Байрона. Могучий гений поэта «на свое горе заглянул вперед, — и не рассмот-

рев, за мерцающею далью, обетованной земли будущего, проклял настоящее и объявил ему вражду непримиримую и вечную» (VI, 520).

Разумеется, непримиримая вражда может характеризовать общественно-политическую позицию и писателя-реалиста, но она не побуждает его с гордым презрением от отвернуться действительности, а, напротив, придает исследованию ее социальной сущности особенную остроту и глубину, при этом приговор строю лжи и насилия вытекает не только из смысла изображенной картины, но и из соотношения идеала и действительности, которое обычно приобретает такое значение, когда идеальное могло бы реализоваться, но не реализуется в условиях безжалостного подавления личности. Так же, как и романтикам, реалистам присуще высокое представление о человеке и мире, о подлинно прекрасном, о том, каким должен быть человек, — представление, служащее критерием оценки действительности. Однако из несоответствия идеала и действительности делаются различные выводы: реалист ищет ответа на вопрос, почему действительность далека от нормы, и это обусловило преимущественную социальную направленность произведений; романтик, видя объективную невозможность осуществления мечты о гармоническом обществе, отвергнув «бедные радости», «нищенские наслаждения» настоящего, прочитав ему, по словам Герцена, «скептическую отходную», устремляется в иной мир, который связывался или с гармонией будущего или с утраченной «небесной родиной», что ни в коей мере не содействовало проникновению в произведения романтиков прозы жизни, обыденных, земных отношений, взятых в их безотносительном значении.

Но отрыв идеала от социальных обстоятельств нельзя рассматривать как доказательство полной беспочвенности идеала или сверхчувственных, мистических источников его происхождения. Романтический идеал находится в сложных, опосредствованных связях с окружающей поэта действительностью, ибо заключает в себе своеобразный психологический комплекс, передающий реакцию романтика на общее состояние мира, глубокую неудовлетворенность нравственной картиной жизни общества и мечту о лучшем, несоединимую с возможностями реально существующего. Поэты-романтики сумели ярко запечатлеть в своих идеалах нравственные искания, психологические движения, элегические и бунтарские настроения, интимные чувства человека, испытывающего на себе «давление» эпохи, ее определенное воздействие. В одной из своих статей об этом правильно писал Д. В. Веневитинов: «Все произведения Байрона носят отпечаток одной глубокой мысли — мысли о человеке — в отношении к окружающей его природе, в борьбе с самим собою, предрассудками, врезавшимися в его сердце, в противоречии с своими чувствами»³.

Изображение трагических диссонансов бытия может быть дано в романтическом произведении в символических картинах, может вообще отсутствовать, однако дыхание эпохи читатель почувствует через психологию героя. Но важно подчеркнуть, что и тогда, когда интерес романтика к действительности приобретает принципиальное значение, когда поэт непосредственно апеллирует к обществу, говорит он на «особом» языке, который нельзя смешивать с языком реалистической литературы. Байрон, пишет Белинский, «этот субъективный дух, столь могущий и глубокий, эта личность, столь колоссальная, гордая и непреклонная, стремилась не столько к изображению современного человечества, сколько к суду над его прошедшею и настоящею историею» (VII, 440).

³ Веневитинов Д. В. Избранное, М., 1956, с. 185.

Не следует видеть во второй части этого высказывания элемент какого-то осуждения Байрона, указание на ущербность его творческих принципов. Белинский одинаково ценит как реалистические картины жизни общества, заставляющие задумываться над его несовершенством, делать вывод о необходимости коренных преобразований, так и эмоционально-приподнятое, субъективное отрицание действительности, исполненное могучего пафоса, мятежной настроенности. Громовые филиппики Байрона, яростные атаки Шелли, грозные упреки Лермонтова значат для Белинского не меньше, чем поразительно правдивые, леденящие душу полотна Гоголя. Глубина объективного изображения и острота субъективного отрицания как бы уравнивали друг друга, потому что, воздействуя на разум и эмоции человека, могли в одинаковой степени пробуждать сознание неблагополучия, чувство протеста. Громадная освободительная сила революционно-романтической поэзии в ее высших проявлениях не подвергалась Белинским никакому сомнению и отнюдь не противопоставлялась освободительной силе реалистической литературы.

В статье 1842 года «Несколько слов о поэме Гоголя...» критик с возмущением пишет о попытке преуменьшить значение Байрона и Шиллера, несмотря на то, что делалось это, казалось бы, с благой целью — с целью возвеличивания великого национального писателя Гоголя. Никто в то время не знал и не ценил Гоголя больше Белинского, и все-таки, восстанавливая историко-литературную справедливость, критик не допускает даже и мысли о возможности рассмотрения Байрона и Шиллера как явлений низших по сравнению с Гоголем. «Возьмите Байрона, хоть в прозаическом французском переводе, и прочтите из него, что вам прежде попадет на глаза, — пишет Белинский. — Если вы не падете в трепете перед колоссальностью идей этого страшного ученика Руссо, этого глубокого субъективного духа, этого потомка мифических титанов, громоздивших горы на горы и осаждавших Зевеса на его неприступном Олимпе, — тогда не понять вам, что такое «мировой поэт». Прочтите «Фауста» и «Прометея» Гете, прочтите трепещущие пафосом любви ко всему человеческому создания Шиллера, — и вы устыдитесь, что этих колоссов, идущих в главе всемирно-исторического движения целого человечества, поставили вы ниже великого русского поэта» (VI, 257).

Характерно, что критик намеренно, отсылая даже к прозаическому переводу, говорит о содержательной стороне произведений названных поэтов, тем самым подчеркивая высоту и значимость их идей, и что титул «мирового поэта» может увенчивать не только реалиста, но и романтика. То, что Шиллер и Байрон «исповедовали» романтизм, не помешало им идти «в главе всемирно-исторического движения целого человечества» и тем самым стать в ряд мировых поэтов. Мысль чрезвычайно важная! Она предостерегает от поспешных выводов, облегченных решений, когда прямым или косвенным путем доказывается, что романтизм всегда и во всем уступает реализму. Нельзя требовать от романтизма того, чего он не мог дать в силу своей идейно-эстетической природы, например, социального анализа жизни общества, точно так же как нельзя думать, что реализм в любом случае полностью «покрывает» все достигнутое и выраженное романтизмом. В статье «Стихотворения Е. Баратынского» Белинский утверждает: «Не было, нет и не будет никогда гения, который бы один все постиг или все сделал. Так и для Гете существовала целая сторона жизни, которая... осталась для него terra incognita. Эту сторону выразил Шиллер. Оба эти поэта знали цену один другому, и каждый из них умел другому воздавать долж-

ное. Обидно видеть, как люди, не понимая дела, все отдают Гете, все отнимая у Шиллера» (VI, 480).

Верно указывая на многие «болезни» мира, революционные романтики не стремились определить социальные корни этих болезней, для выполнения такой задачи потребовалось бы именно «изображение современного человечества», они осуждали общество силой субъективного духа, прямо указывая на его безнравственность, бесчувственность, пошлость. Поэтому общая картина состояния современного общества, нарисованная революционными романтиками, говорит более о нравственном, нежели о социальном неблагополучии, хотя первое и является следствием второго. С высот идеала романтики со страстным негодованием обрушивали на действительность свои резкие проклятия, беспощадные приговоры, едкие насмешки.

Такой же силы субъективного пафоса, энергичности отрицания, конечно, нельзя найти в творениях консервативных романтиков, ибо их идеалы, отличаясь значительно большей абстрактностью, принадлежали прошлому. Но нельзя забывать о том, что Белинский не исключал идейно-политический аспект рассмотрения творчества зачинателя русского романтизма Жуковского, который первым выговорил эгегическим языком жалобы человека на жизнь, что определенное освободительное значение имел сам факт пробуждения в душе человека неудовлетворенности настоящим, идеальных порывов. «Благородные семена высшей жизни», «святое и заветное бытия», «вечные звезды поэзии», открывающиеся перед читателем, заставляли, сравнивая должное с сущим, по-другому смотреть на окружающее.

Еще в конце 30-х годов Белинский пришел к выводу, что есть два вида идеальности — «здоровая» и «резонерская». Отвергая последнюю, он всячески приветствовал и в жизни и в литературе первую. «Здоровая идеальность» наиболее талантливых романтиков заключала в себе, по мнению критика, непреходящую ценность. Эта идеальность имеет громадное положительное значение, и Белинский из статьи в статью не уставал говорить об этом.

В рецензии на сочинения В. Ф. Одоевского он блестяще доказывает, что идеальное в хорошем значении этого слова является мощным противоядием пошлой прозе жизни, и поэтому повести Одоевского, несмотря на их дидактическую цель, сыграли благотворную роль в воспитании юношества: «В них (повестях «Бригадир», «Бал», «Насмешка мертвеца». — В. М.) все горит и блещет яркими цветами фантазии, в них слышится одушевленный язык живого, страстного убеждения, они проникнуты пафосом истины, они — не холодные поучения, не резонерские нападки на пороки людей, не риторические похвалы добродетели: они — пламенные филиппики, исполненные то грозного пророческого негодования против ничтожности и мелочности положительной жизни, валяющейся в грязи эгоистических расчетов, то молниеносных образов надзвездной страны идеала, где живут высокие чувствования, светлые мысли, благородные стремления, доблестные помыслы. Их цель — пробудить в спящей душе отвращение к мертвой действительности и святую тоску по той высокой действительности, идеал которой заключается в смелом, исполненном жизни сознании человеческого достоинства» (VIII, 305). Проникнувшись идеями и образами повестей, Белинский писал о них, широко используя романтическую фразеологию, которая помогла в наиболее адекватной форме передать особенности писательской манеры Одоевского. В высказывании нет и тени осуждения идеальной направленности этого писателя. Наоборот, именно стремление в «надзвездную страну идеала», побуждавшее Одоевского обращаться

к «мертвой действительности» с «пламенными филиппиками», составляло главное достоинство повестей.

Указывая на противоположность творческих путей реалистов и романтиков, Белинский подчеркивал, что ведут эти пути «к одной цели». Не отрицая разности восприятия романтических и реалистических произведений различными категориями читателей, («Есть люди, которые с восторгом будут читать трагедию Шиллера и в которых «Ревизор» или «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» могут возбудить скорее болезненно неприятное чувство, нежели удовольствие и восторг»), Белинский не присоединяется к какой-то из этих категорий: «Мы даже думаем, что обе они правы, ибо каждая из них требует того, что ей нужно, и обе достигают одной и той же цели, идя по разным путям» (VIII, 310). Поэт может возбудить в читателе «созерцание высокою и прекрасного и тоску по идеалу» или «изображением низкого и пошлого жизни», когда «светлые образы» присутствуют лишь незримо, или прямым обращением к «светлым образам», идеалу, «великому жизни» (VIII, 90). Критик не отрицает права поэта на воплощение идеала как на основе реальных предпосылок действительности, так и исходя из субъективных представлений при условии их высоты и значительности.

В 40-е годы критик не склонен разделять взгляд эстетиков-идеалистов на поэтов, как бездумного певца, в натуре которого изначально заложена та прекрасная песня, которую он пропоет людям. Гений Шиллера был развит и обогащен «посредством учения», душа его «сгорала жаждою знания». «Мирообъемлющее, вечно юное и вечно развивающееся содержание» поэзии Шиллера ставится Белинским в прямую зависимость и от «неослабного стремления» поэта «за современными интересами» (VI, 122). Шиллер всегда оставался на передовых позициях века, поэтому и субъективное наполнение его идеалов не являлось свидетельством их недостаточности.

Характером идеалов определялось отношение Белинского и к «пересозданию действительности» как основному принципу художественного метода романтизма. Главное для критика — во имя каких идеалов поэт широко использует вымысел, фантастику, народные предания, переступая через грань реально допустимого, наделяет героев сверхъестественными страстями, грандиозными возможностями, колоссальной волей. Если за всем этим не стояла одушевленность передовой думой современности, подлинная неудовлетворенность настоящим, открытие каких-то нетронутых ранее сторон внутренней жизни человека, «свободный порыв вдохновения и таланта», направленный на утверждение непреходящих ценностей, Белинский был неумолимо последователен в своем отрицании.

Признав Пушкина «хорогом», русские романтики тем не менее «даже и не дотрагивались до его поэзии и идей», взяв на вооружение «лишь ножи, кинжалы, внешнюю гладкость и легкость стиха» (V, 297). Литературную продукцию этих «невинных романтиков» Белинский называл стихами в кавычках. Характерными признаками таких «стихов» он считал наличие «неземной думы», «идеальной любви», «детского порывания к высокому и прекрасному», «чувств, чуждых мысли», и т. д. «Возвышенное и прекрасное», как его понимали невинные романтики», благодаря узости взглядов, бедности талантов, оборачивалось фальшью, пошлостью, а их отвращение от «низкой действительности» и витание в заоблачных высях — приторно натянутым усилием выдать потуги «праздношатающегося воображения» за здоровые идеальные притязания. «Пересоздание действительности» в произведениях подобного рода

рассматривалось Белинским как доказательство отсутствия здравого смысла, такта чувства и меры фантазии.

Совсем по-другому оценивал критик субъективный подход к явлениям жизни у больших поэтов-романтиков. В статье 1836 года «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» он оправдывает пересоздание действительности, осуществляемое Шиллером, так как оно служит большим целям, дает возможность воплотить подлинно прогрессивные идеалы. «И в истории есть свое творчество... и историк создает себе идеал, — утверждает Белинский. — Хроники одни, а идеалы, составленные по ним, различны. Иногда же художник (особенно, когда его талант субъективен) имеет полное право нарушить историю в исторической драме, взяв историю только рамою для своей идеи. Филипп и Дон Карлос Шиллера несколько не похожи на Филиппа и Дон Карлоса истории; но, неверные исторической истине, они в высочайшей степени верны вечной истине человеческой души, человеческого сердца, верны истине поэтической...» (II, 132). Не без влияния идеалистической философской критик говорит о «вечной истине человеческого души, человеческого сердца», не имеет в виду великое общечеловеческое значение тех настроений и чувств, которые обуревали Шиллера и запечатлялись в его идеале, ради чистоты и романтической приподнятости которого он шел на нарушение «исторической истины». Показательно, что такое нарушение Белинский считает оправданным прежде всего тогда, когда талант поэта в целом является субъективным.

В 40-е годы для драм, прототип которых был создан Шиллером, критик находит специальное определение, — «лирическая драма». Ее специфику Белинский видел в том, что она «презирать может условиями внешней действительности, вызывать на сцену духов и давать живые образы и лица страстям, желаниям и думам» (V, 31). Отметив, что лирическая драма имеет кровное родство с лирической поэзией, особенно интенсивно развивавшейся немцами, как нацией, отличающейся «внутреннею, субъективною настроенностию духа», Белинский противопоставляет лирическую драму драме Шекспира, «изображающей действительность». Правда, настоящею драмою нового мира критик считает именно драму Шекспира, но тут же добавляет, что «в своей сфере» и драмы Шиллера и Байрона — также «великие, вековые создания» (VI, 694).

Так замыкается круг рассуждений Белинского, сущность которых сводится к тому, что романтическая и идеальная поэзия и лирическая драма, одинаково основанные на выражении субъективных помыслов поэтов, могут быть разграничены не по признаку художественного метода, а по жанровому признаку.

Раздумывая над особенностями лирической драмы, критик отчетливо осознавал всю трудность этого жанра, вызванную тем, что «избыток лирического чувства» в значительной мере приглушал роль событийных моментов, и действие совершалось «как бы не само по себе», но приобрело смысл оперного либретто, в котором центральную идею должны были донести до зрителя лирические монологи. Определенное время Белинский даже сомневался в возможности успешной постановки таких драм на сцене. Но затем он пришел к выводу, что «пламенное, бурное, порывистое одушевление, шиллеровский пафос, раздирающие душу трагические положения, превосходные стихи, волны лиризма, разливающегося широким потоком, — с лихвой «окупают» все издержки лирико-монологического построения (V, 90).

Произведения с преимущественной субъективно-лирической направленностью имели, с точки зрения Белинского, полное право на долгую

жизнь наряду с произведениями «реальной поэзии». Принципиальным противником лиризма критик никогда не был, однако он умел безошибочно распознать и подвергнуть уничтожающей критике лиризм себялюбивой посредственности, мелких эгоистических натур, повторяющих в убогой, опошленной форме широко развернутый, гуманный лиризм великих поэтов. То, что под силу гению, не под силу обыкновенному таланту. «Надо быть слишком великим лириком, — подчеркивает Белинский, — чтобы свободно ходить на котурне шиллеровской драмы: простой талант, взобравшийся на ее котурн, непременно падает с него — прямо в грязь. Вот отчего все подражатели Шиллера так приторны, пошлы и несносны» (VI, 694).

Таким образом, конкретное содержание высказываний Белинского по вопросам романтизма вплоть до 1843—1845 гг. не дает абсолютно никаких оснований для переключения мыслей, дающих представление о романтизме как неповторимом художественном мире, в план «предреализма». Критик постоянно оценивает романтизм, учитывая специфику его жизненных источников, содержания, идеалов, метода, не отказываясь от чувства положения, впервые сформулированного в 1835 году в статье «О русской повести и повестях Гоголя»: «Та и другая (реальная и идеальная поэзии. — В. М.) равно возможны, равно доступны и понятны всем» (I, 270).

Прослеживая эволюцию взглядов Белинского на романтизм во второй половине 40-х годов, необходимо помнить о тех решающих сдвигах, которые произошли в литературе. Если в 30-е годы реализм делал первые шаги и, неся новое качество, количественно значительно уступал романтизму, достигшему в созданиях Лермонтова своей вершины, то к середине 40-х годов судьбы реализма и романтизма окончательно определились — «проза» решительно возобладала над поэзией. Пафосом деятельности Белинского, естественно, становится поддержка и утверждение творчества писателей натуральной школы, отцом которой он справедливо считал Гоголя. И когда Р. Шагинян в работе «Проблема романтизма у Белинского (к вопросу о проромантизме и антиромантизме критика)», пишет, что в это время на смену «пушкиноцентризму» в эстетике Белинского приходит «гоголецентризм», правильность данной мысли не вызывает сомнений, однако не в том расширительном толковании, которое дается термину «гоголецентризм» исследователем. По мнению автора, «гоголецентризм» «отличается полной деромантизацией истории русской литературы», а понятие «недореализм», вводимое для обозначения особенностей подхода Белинского к романтизму в этот период, явилось в его критике инструментом «деромантизации». То же самое распространяется и на западноевропейскую литературу. Отдельные совпадения в высказываниях Белинского первой и второй половины 40-х годов Р. Шагинян объявляет «видимыми», так как за совпадениями следует различать «антиромантического происхождения перемены в самом подходе, в самом угле зрения на творчество соответствующего художника». «Любое сколько-нибудь комплиментарное суждение критика» о романтике, по мнению исследователя, «не адресуется собственно романтическим сторонам его творчества»⁴.

Нетрудно заметить, что стремление к познанию реальных противоречий развития Белинского в данном случае превратилось в свою противоположность, так как согласно логике работы критик во второй половине 40-х годов просто перечеркнул все, что он сделал ранее, и во

⁴ Труды Самаркандского университета, вып. 153, 1964, с. 69, 115, 169.

имя торжества реализма перестал замечать романтическое в романтизме.

Конечно, неоспоримые успехи реалистической литературы и вместе с тем дальнейшая все более усиливающаяся дискредитация апологетического романтизма не могли не усиливать антиромантизма Белинского. Но как прежде, так и теперь этот антиромантизм отнюдь не распространялся на великие романтические свершения прошлого. Решая вопрос об отношении критика к романтической, или субъективно-лирической, идеальной поэзии, как он ее называл, нельзя не учитывать проходящее от начала и до конца его деятельности противопоставление идеальной поэзии в ее лучших, мировых образцах фразистому, ходульному романтизму и не судить об общем по частному, хотя чисто формальный, количественный признак, казалось бы, говорит в пользу отрицания Белинским романтизма в целом. Как критик, Белинский имел дело, особенно во второй половине 40-х годов, не столько с настоящими творениями романтизма, в большинстве своем созданными в прошлом, сколько, с такими произведениями, которые не удовлетворяли требованиям «идеальной поэзии», ибо в них «нет глубокости мысли, плана чувства, нет лиризма, а если и есть всего этого понемногу, то напряженное и преувеличенное насильственным усилием, что доказывается чересчур цветистой фразеологиею, которая никогда не бывает следствием глубокого страдательного и энергетического чувства (I, 274). В большей же части романтическая литература этого времени являлась жалкой пародией на подлинное романтическое искусство. «Неопрятные вымыслы», лишенные всякого юмора, какой-либо сатирической цели, буквально наводняли русские журналы, издавались отдельными книгами. С такой литературой Белинский начал борьбу еще в статье о стихотворениях Бенедиктова и продолжал ее с неослабевающим упорством до конца жизни. Можно только удивиться его поистине гигантской работоспособности, изумительному терпению, обнаруживавшимся в том, что он не оставлял без внимания многочисленные квазиромантические или так называемые «романтически-народные» произведения, в которых «господа-сочинители» выезжали на разбитых носгах, фонарях под глазами, зипунах, лаптях, мужицких речах и поговорках, кабаках и харчевнях» (VII, 651).

В критике Белинского, всегда отражавшей не только состояние литературы в настоящее время, но и намечавшей пути ее дальнейшего развития, происходит закономерный поворот. В его статьях выдвигаются на первый план проблемы натуральной школы, осмысляемой в широком историко-литературном и теоретическом аспекте, и проблема псевдоромантизма, как главного «антипода» натуральной школы. Требовать от Белинского, чтобы во второй половине 40-х годов он с прежней заинтересованностью снова и снова обращался к анализу романтических произведений 20—30-х годов, можно только совершенно не принимая в расчет реального содержания литературной жизни эпохи. Но то, что было сделано раньше, сохраняло свое значение, несмотря на усиление некоторых характерных тенденций, проявившихся в подходе Белинского к романтизму еще в 30-е годы.

Прежде всего это относится к стремлению критика обособить революционный романтизм в самостоятельную область искусства, отделить Пушкина и других революционных романтиков от романтизма, хотя колебания в терминологическом определении по-прежнему остаются. Так, в статье 1846 года «Николай Алексеевич Полевой» Белинский пишет: С ним (Пушкиным. — В. М.) явилась новая школа поэзии, не совсем удачно провозглашенная «романтической» (IX, 679). И далее критик подчеркивает, что звание «романтика», утвержденное общим голосом

за Пушкиным, принадлежит с большим правом Жуковскому, так как Пушкин «и по своей натуре, и по характеру своей поэзии, несравненно меньше Жуковского был романтиком» (IX, 686). Однако был! То же самое Белинский говорит о Гете и Шиллере, которые не являлись «вполне представителями романтического движения, но заплатили ему немалую дань, особенно последний» (IX, 684). Но наибольший интерес представляет в этой статье оценка Байрона, пожалуй, самая точная из всех, принадлежащих Белинскому: «Байрон и не думал быть романтиком в смысле поборника средних веков: он смотрел не назад, а вперед» (IX, 685). Если, говоря о Шиллере или Пушкине, критик соотносил с романтизмом только те стороны творчества, которые объединяли их с Жуковским, то Байрон в данном высказывании «входит» в романтизм целиком: не думая быть романтиком в смысле поборника средних веков, он был им в другом — революционном смысле, так как смотрел не назад, а вперед.

Но подобных рассуждений у Белинского не так уж много. Читая его статьи второй половины 40-х годов, нельзя не обратить внимания на сугубую осторожность критика в определениях, особенно когда речь шла о романтиках, и даже на некоторую неприязнь к термину «романтизм». Наряду с усилившейся тенденцией к обособлению революционного романтизма причину этого следует искать и в трансформации термина. Еще в статье 1841 года о народной поэзии Белинский хорошо объяснил это. С «романтизмом», по мысли критика, произошло то же, что и со многими другими словами, «которые потому именно и утратили всякое значение, что слишком расширились в значении, которые потому именно сделались непонятными ни для кого, что казались всем слишком понятными» (V, 289—290). В 40-е годы слово «романтизм» уже не могло служить ответом на все вопросы, как когда-то, в эпоху господства романтизма. При этом Белинский особо замечает, что утрата четкого смысла термина произошла не по вине врагов, а благодаря усилиям поборников, стремившихся неизмеримо расширить сферу романтизма, причислив к нему многих художников, не являющихся романтиками, и прежде всего Шекспира. В этих условиях Белинский стремится к иным определениям, непосредственно указывающим на существо творческих принципов, минуя всем и в то же время никому до конца непонятный термин «романтизм», и вместе с тем в отдельных случаях, когда для этого имелись какие-то объективные данные, он выделял в творчестве некоторых романтиков элементы реалистичности, чтобы «сузить» сферу романтизма. Таков, например, его подход к произведениям Ж. Занд, не чуждым достаточно ярко нарисованным реалистическим картинам и образам.

Преодолевая читательскую инерцию, подогреваемую романтической критикой, по мнению которой Марлинский «обогнал век, а Пушкин отстал от века», Белинский борется за поворот внимания к тому новому, что несла с собой реалистическая литература, и в этой борьбе порой незаслуженно старается преуменьшить значение романтических этапов в развитии русских писателей. «Эти господа, — пишет критик о романтиках в обзоре «Русская литература в 1845 году», — обеими руками ухватились за его (Пушкина. — В. М.) молодые произведения, — прекрасные, но в то же время и незрелые» (IX, 384). А ведь совсем недавно, в пушкинском цикле, Белинский давал чрезвычайно высокую оценку и «Бахчисарайскому фонтану» и «Кавказскому пленнику». Но если исходить из характера эпохи, ознаменовавшейся расцветом реализма, то в таком распределении акцентов нельзя не найти замечательной по-

следовательности, не означающей однако «деромантизации» истории русской и западноевропейской литературы.

Избегая в большинстве случаев прямого употребления термина «романтизм», Белинский тем не менее не третирует романтическое искусство, переводя разговор о нем в более обширную область, связанную с проявлением в искусстве субъективно-лирического начала. Так, в 1848 году, характеризуя немецкую литературу, Белинский пишет: «Из всех родов поэзии немцам преимущественно дался лиризм. У них есть великие лирические поэты и великие лирические произведения, но нет ни романа, ни драмы, ни комедии... В немецкой драме люди не действуют, а только говорят, высказывая свои мысли и воззрения или свои чувства, по поводу того, о чем идет дело в драме. Таковы трагедии самого Шиллера: лучшая сторона их — лирический пафос, обильными волнами льющийся в стихах, как умеют писать только великие поэты» (X, 381—382). Как и прежде, Белинский высоко ценит лиризм Шиллера, видит в лирической сосредоточенности поэта «особность» его творений; отличие же от более ранних высказываний состоит только в отсутствии отдаленных параллелей с романтической поэзией. Но менее чем два года назад Белинский с не вызывающей сомнения ясностью еще раз пояснил, какой смысл он вкладывает в понятие «романтическое»: «Само собой разумеется, что у нас романтизм не мог иметь никакого соотношения ни с католицизмом, ни с средними веками. Он мог бы еще быть стремлением к лирической, субъективной настроенности в поэзии, усилием сделать поэзию выражением преимущественно внутренних тайн сердца, мистики человеческой личности, потому что такое направление поэзии есть действительно романтическое. Но Жуковский уже ввел в нашу поэзию этот романтизм гораздо прежде, нежели слово «романтизм» сделалось известным в нашей литературе» (IX.685—686). Спрашивается, чем это определение отличается от определений начала 40-х годов? И что представляют собой драмы Шиллера, как не выражение «лирической, субъективной настроенности», которая прямо, без каких-либо оговорок объявляется особенностью романтизма?

На первый взгляд может показаться, что веским основанием для вывода о «деромантизирующей» тенденции Белинского является последняя крупная работа критика «Взгляд на русскую литературу 1847 года», в которой история русской литературы рассматривается в плане сближения идеалов и действительности. В творчестве Жуковского, Батюшкова и раннего Пушкина идеал становится все менее и менее отвлеченным и риторическим, все больше и больше сближающимся с действительностью или по крайней мере стремившимся к этому сближению» (X, 290). Но есть ли здесь хоть какое-нибудь противоречие с оценками, данными в пушкинских статьях? Более того, как нам представляется, в своем последнем обзоре Белинский сформулировал мысль о неумирающем значении романтизма особенно последовательно, включив открытия романтиков в сумму тех художественных ценностей, которые были необходимы для появления не только Пушкина, но и Гоголя. В произведениях Жуковского и Батюшкова, — утверждает критик, — «заговорили уже не одни официальные восторги, но и такие страсти, чувства и стремления, источником которых были не отвлеченные идеалы, но человеческое сердце, человеческая душа» (X, 291). Рассматривая романтизм в общем потоке развития литературы, в его соотношении с литературой XVIII века и литературой реалистической, Белинский еще раз указал на специфичность источников и содержания романтических произведений, почти дословно повторив то, что было сказано по этому поводу в статьях о Пушкине. И когда в данном контексте

критик говорит, что источником чувства и стремлений романтиков были не отвлеченные идеалы, не нужно видеть здесь полемического преувеличения: идеалы романтиков по сравнению с идеалами классицистов действительно были менее отвлеченными и риторическими.

Что же касается раннего Пушкина, то Белинский не просто повторяет сказанное когда-то. Подчеркнув, что в первые поэмы поэта «уже вошли элементы жизни действительной», критик определяет эти поэмы в целом как «идеальные и лирические», что нельзя не расценить как свидетельство обогащения и углубления критической мысли Белинского. В пушкинском цикле южные поэмы анализировались таким образом, что элементы жизни действительной выдвигались в них на первое место, заслонив собой мельком сделанные замечания об идеализации отдельных героев и юношеском одушевлении. В последней статье точка зрения меняется, и отношение к раннему творчеству Пушкина становится более правильным, соответствующим особенностям эволюции поэта.

Приводя эти соображения, мы вовсе не хотим снять колебания и противоречия Белинского, выпрямить в целях стройности концепции путь его эстетического развития. «Неистовый Виссарион» был далек от академической сдержанности, сухого бесстрастия; журнально-критической деятельности он отдавался целиком, вкладывая в нее все силы своего ума, весь огонь души и сердца. Отстаивая дорогие, добытые в неустанных поисках убеждения, Белинский, не боясь признаться в допущенных ошибках, с бескомпромиссной последовательностью отвергал оказавшееся неверным, порой шел на полемические преувеличения, формулировал выводы с излишней категоричностью. Он начал с будоражащего утверждения: «У нас нет литературы!». А в одном из писем 1847 года заявил о готовности читать и ценить любое пусть даже малохудожественное произведение, если в нем — «дело». Подобные крайности встречаются и в оценках, относящихся как к романтическому направлению (в том узком значении, которое было характерно для концепции Белинского), так и к отдельным писателям-романтикам и их произведениям. Однако вполне понятно, что фетишизация крайностей, колебаний и преувеличений не может способствовать восстановлению истины.

Если учитывать главные пункты «полемической сосредоточенности» Белинского, опираться на сущность, а не на букву высказываний, рассматриваемых в общем потоке развития эстетической мысли критика, то, по нашему глубокому убеждению, принципиального поворота в отношении Белинского к романтизму во второй половине 40-х годов не произошло, и можно говорить лишь об усилении отдельных тенденций, наметившихся еще в конце 30-х — начале 40-х годов.

Т. И. ХОДУКИНА

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА ДРАМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «МАСКАРАД»

Драму Лермонтова «Маскарад» едва ли можно отнести к разряду малоизученных. Рядом с такими авторитетными лермонтоведами, как Б. М. Эйхенбаум, С. Н. Дурылин, Б. В. Нейман, Д. Е. Максимов, о «Маскараде» писали и говорили многие литературоведы, театроведы, режиссеры и актеры.

Одно из интереснейших направлений изучения «Маскарада» нашло выражение в установлении связей лермонтовской драмы с комедией Грибоедова «Горе от ума», с драмами Шиллера, Байрона. Прослеживание этих связей, безусловно, немало способствует раскрытию идейно-образной системы «Маскарада». Но на этом в целом плодотворном пути исследования существует опасность некоторой утраты специфически лермонтовского элемента драмы¹ и сведения результатов анализа к сумме так называемых «литературных приурочиваний».

Чтобы не превратиться в простую игру аналогиями, всякое сравнение, сопоставление художественных произведений должно зиждиться на общем и функционально важном основании. Думается, что таким общим основанием при сопоставлении драмы Лермонтова с драмами Байрона, Шиллера, а также с драмами современных Лермонтову драматургов 30-х годов в России мог бы служить жанровый принцип этих драм.

Поэтому проблема жанровой природы «Маскарада» представляется одной из самых важных и актуальных проблем лермонтоведения. Решение ее способствовало бы наиболее полному выявлению связей «Маскарада» с предшествовавшей и современной ему драматургией, помогло бы до конца раскрыть своеобразие, индивидуальность самой драмы Лермонтова.

О жанровой специфике «Маскарада» в нашем литературоведении существует множество самых разнообразных, а иногда и прямо противоречащих друг другу мнений.

Помимо так называемой жанровой смешанности, которую подчеркивали некоторые лермонтоведы, находя в «Маскараде» одновременно сосуществующие элементы «высокой трагедии», «мелодрамы» и «коме-

¹ Сказать, что в «Маскараде» Лермонтов «сдружил грибоедовскую «музу пламенной сатиры...» с издавна ему любезными музами шиллеровской освободительной мечты и байроновской мятежной печали, как пишет С. Н. Дурылин в своей работе «Лермонтов и романтический театр» (сб. «Маскарад», 1940, с. 38), — сказать это — еще не значит дать представление о своеобразии самого лермонтовского «Маскарада».

дии», или «романтической трагедии» и «трагикомедии», «Маскарад» объявлялся просто «мелодрамой», «романтической драмой», «реалистической драмой», в которой очень сильны элементы романтизма».

Не каждое из этих мнений в достаточной степени аргументировано, чаще всего суждения о жанровой природе «Маскарада» носят характер догадок и предположений. В связи с этим работы, в которых осуществляется попытка серьезного подробного анализа жанровой структуры «Маскарада», приобретают особый интерес. Такой детальностью анализа отличается статья М. Ефимовой «Из истории романтической драмы» с подзаголовком (драма Лермонтова «Маскарад»)². Но спорность исходных позиций, занятых автором статьи в начале анализа, и упрощенное узкоформальное понимание самой природы жанра не позволили данной работе до конца разрешить проблему жанровой специфики «Маскарада». Выводы, к которым приходит Ефимова, как и отождествление жанра «Маскарада» с жанром мелодрамы в процессе самого анализа, вызывают явное возражение³.

Для исследователей лермонтовской драматургии давно уже стала очевидна несводимость драм Лермонтова к жанру мелодрамы. «Хотя поэтика мелодрамы оказала известное воздействие на лермонтовскую драматургию... ни одна из лермонтовских пьес не идет вслед и по стопам мелодрамы», — писал К. Державин в своей работе «Театр Лермонтова». По его мнению, лермонтовская драматургия «живет совсем иным комплексом чувств и устремлений, нежели популярные в ее годы мелодрамы французского и отечественного производства»⁴.

Высказывание К. Державина справедливо и основательно. Хочется только дополнить его, остановившись несколько подробнее на несовпадении поэтики «Маскарада» с формальными приемами мелодрамы.

Завязка мелодрам, по определению Б. М. Эйхенбаума, «основана на пороке». Этого нельзя сказать о завязке лермонтовских драм. Герои Лермонтова могут быть названы в какой-то степени ущербными, но эта ущербность совсем иного плана, нежели порочная ущербность мелодраматических героев. Из всех критиков, писавших об Арбенине, только Овсяннико-Куликовский нашел лермонтовского героя порочным по его натуре. Однако определение Арбенина как «человека с недоразвитым чувством»⁵ до сих пор остается единственным в своем роде парадоксальным непониманием лермонтовского героя.

«Маскарад» не может отождествляться с мелодрамой уже потому, что в противоположность прозаической мелодраме (Дюканж, Пиксеркур, Полевой, Кукольник), где слово до конца однозначно. «Маскарад» как драма романтическая, высоколитературен, слово в нем настолько многозначно, самоценно, что способно создавать внутренний план действий, не известный мелодраме.

В свое время Б. Томашевский, один из крупнейших исследователей поэтики драмы вообще и жанра мелодрамы в частности, отмечал как

² См. статью М. Ефимовой в сборнике «Русский романтизм» (под редакцией Белецкого). Л., 1927.

³ В этом отождествлении жанра «Маскарада» с жанром мелодрамы повинна отчасти общая тенденция авторов сборника «Русский романтизм» относительно понимания романтической драмы в России. Вот что, например, пишет о характере русской романтической драмы Белецкий в его вступительной статье к этому сборнику: «Русская романтическая драма, если не считать претендовавшего на эту роль, но ее не выполнившего «Бориса Годунова» Пушкина, нашла себе выражение лишь в исторических трагедиях типа пьес Кукольника, Полевого... да в немногочисленных мелодрамах... характерными образчиками которых могут служить... опыты Лермонтова» — Сб. «Русский романтизм», Л., 1927, с. 9.

⁴ Державин К. Театр Лермонтова. Л., 1939, с. 5.

⁵ Овсяннико-Куликовский. М. Ю. Лермонтов. Спб., 1914, с. 122.

характернейшее свойство мелодрамы способность ее сюжета «перенести движение» исключительно «во внешнее действие». А в драме Лермонтова мы находим прямо противоположный мелодраматическому принцип перенесения движения из «внешнего действия» (говоря словами Томашевского), из мира объективного, из ситуаций реальных в мир субъективного, в мир философского осмысления бытия.

Романтическую сущность жанрово-композиционных приемов «Маскарада» можно обнаружить и в системе предсказаний, намеков, «смысловых радиаций и ореолов», которые характеризуют «Маскарад», начиная с заглавия драмы, отчего «все темы несут дополнительный индизказательный смысл»⁶ и сообщают драме, по мнению исследователей, «особенный, интригующий, волнующе-стремительный темп», так что действие явно не поспевает за льющейся от сцены к сцене мыслью. Развитие второго плана драмы постоянно опережает события, запечатленные на первом»⁷.

И последнее, на что хотелось бы обратить внимание как на аргумент неидентичности «Маскарада» мелодраме, это лиризм, присущий «Маскараду». А «лиризм», как свидетельствует о том Томашевский, был провозглашен еще Шарлем Нодье в качестве «специфического отличия романтической драмы от мелодрамы»⁸.

Что же касается в этом плане лермонтовского «Маскарада», то уже давно установилось общее мнение, что драма эта тесно связана с лирикой поэта, что, «создавая своего героя — Арбенина, как отмечает Б. В. Нейман. — Лермонтов во многом не выходил из круга персонажей своих поэм»⁹ Б. Эйхенбаум вообще считает лирику поэта зерном, из которого выросла драматургия Лермонтова». По его мнению, «юношеские драмы Лермонтова представляют собой сюжетное развитие тех патетических монологов, которые произносит его лирический герой... и хотя «Маскарад» достаточно перенаселен действующими лицами, он стоит в одном ряду с лирикой поэта, с его «Демоном»¹⁰.

Сопоставление жанра «Маскарада» с жанром мелодрамы не может быть освещено с достаточной полнотой в пределах статьи, цель которой — показать необходимость изучения жанровой природы лермонтовской драмы и указать на большую или меньшую правомерность уже имеющихся точек зрения по вопросу о жанре «Маскарада».

Но само по себе более полное и основательное сопоставление «Маскарада» с произведениями мелодраматического жанра необходимо. Оно не только расширит представление об отличии одного жанра от другого, но и выявит точки их соприкосновения. Ведь мелодрама, по общему признанию всех литературоведов, была прямой предшественницей романтической драмы. И «первые драматические планы и наброски Лермонтова, — как пишет Эйхенбаум, — обнаруживают его страстный интерес к мелодраматическим сюжетам, к «духу его времени»¹¹.

Мелодрама была живой театральной и драматической традицией во времена Лермонтова, и вряд ли возможно отрицать влияние приемов этого жанра на драматургию Лермонтова. Только это влияние нельзя понимать буквально, т. е. стремиться отыскивать в драмах Лермонтова весь комплекс мелодраматических приемов.

⁶ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М., «Наука», 1964, с. 57.

⁷ Турбин В., Усок И. Трагедия гордого ума. «Вопросы литературы», 1957, № 4, с. 83—109.

⁸ Томашевский Б. Французская мелодрама начала XIX века. Сб. «Поэтика», 1927, с. 58.

⁹ Нейман В. В. Драматургия Лермонтова. «Театр», 1938, с. 73.

¹⁰ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, с. 67.

¹¹ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, с. 133.

*
*
*

Следующий спорный момент в суждениях о жанровой природе «Маскарада» касается вопроса о том: есть ли «Маскарад» драма романтическая или это драма реалистическая?

Автором второй концепции, т. е. концепции «Маскарада» как драмы реалистической, выступил, в частности, К. Ломунов. Но в той же статье, где он приходит к выводу, что «в этой реалистической драме... очень сильны элементы романтизма»¹², автор несколько выше дает характеристику композиции «Маскарада», которая едва ли подтверждает им же высказанную точку зрения на жанр «Маскарада»¹³.

Целостной концепции «Маскарада» как драмы реалистической собственно не существует. Но тенденция — видеть сильную сторону «Маскарада» в его «реалистических элементах» и ценить драму Лермонтова за ее «реалистические заслуги» — чрезвычайно популярна. Именно эта тенденция послужила во многом первопричиной интерпретации «Маскарада» как реалистической драмы. Недостаточно оправданным представляется стремление некоторых лермонтоведов установить некую прямую преемственность между «Маскарадом» и грибоедовским «Горе от ума» и тем самым объявить «Маскарад» подлинным образцом творчески освоенных традиций¹⁴.

Ведь уже сами современники Лермонтова находили, что «с точки зрения обличения нравов «Маскарад» стоит не в уровень с грибоедовским «Горе от ума»¹⁵.

Кроме того, не стоит забывать и ту оценку «Маскарада» как «довольно слабой и бледной драмы»¹⁶, которую дал Белинский в одном из своих писем 1846 года, т. е. в период, когда сам критик в своих оценках явно придерживался реалистических требований к драме.

Изображение светского Петербурга в «Маскараде» Лермонтова может, конечно, рассматриваться по аналогии с изображением фамусовской Москвы в «Горе от ума», но само изображение великосветской среды у Лермонтова качественно отличается от грибоедовского. Когда мы говорим о «реалистических элементах» в «Маскараде», нужно иметь в виду их своеобразный характер. Они органично вырастают из самого лермонтовского романтизма, чреватого реалистическими тенденциями, но все-таки остающегося романтизмом.

Если «романтическую сложность «Маскарада» начать разъяснять путем ...психологического и историко-бытового анализа, то, по мнению исследователей, она будет утрачена. Останутся, как пишет Шнейдерман, реальнейшие бытовые происшествия, весьма мало, между прочим, отвечающие элементарной логике вещей»¹⁷.

Что же касается главного героя «Маскарада» Арбенина, то к нему вообще не применим критерий реалистического подхода. Прототип Арбенина едва ли можно обнаружить в реальной жизни, прототипом его

¹² Ломунов К. Ст. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия в сб. «Маскарад» (М., 1940, с. 52).

¹³ Думается, что в структуре реалистической драмы невозможно такое соотношение персонажей, которое отмечает Ломунов, находя, что «в центре «Маскарада» — солирующий образ, выступающий в сопровождении других образов, функция которых — освещать, сопровождать главный образ» (там же).

¹⁴ Владимирская М. Ю. Лермонтов и русская драматургическая традиция. Л., 1960.

¹⁵ Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, с. 22.

¹⁶ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. АН СССР, т. IX, с. 393.

¹⁷ Шнейдерман И. И. Ст. «Научно-творческая конференция, посвященная драме Лермонтова «Маскарад» в сб. «Маскарад».

является лермонтовский Демон. Монологи Арбенина — это те же монологи Демона. И прав Б. М. Эйхенбаум, утверждавший, что речь Арбенина «невозможно интонировать как речь обыкновенную вполне реального человека»¹⁸.

Уже наличие в «Маскараде» такого образа, каким является лермонтовский Арбенин, не позволит отождествить «Маскарад» с реалистической драмой. Но, думается, что сопоставление «Маскарада» с драмой реалистической придало бы наглядность романтической сущности даже его так называемых «реалистических элементов».

**
*

В решении вопроса о жанровой специфике «Маскарада» существует еще одна точка зрения, заслуживающая особого рассмотрения: трактовка «Маскарада» как драмы, смешанной по своему жанру.

«Маскарад», — пишет, например, Эйхенбаум, — пьеса смешанного жанра: она то превращается в обличительную комедию... то возвышается до лирической трагедии»¹⁹.

А исследователь С. Н. Дурылин считает, что «все, что совершается с Арбениным — это только с одной своей стороны романтическая трагедия, по существу же — социальная трагикомедия»²⁰.

Думается, что «смешанность», отмечаемая исследователями, скорее есть плод жанровых аналогий, проводимых ими, чем обнаруживающая себя неоднородность жанровой структуры «Маскарада».

В период полного расцвета драматической традиции, когда собственно и возникает жанр романтической драмы, едва ли целесообразно говорить о «чистом» самозарождении жанров, которое возможно только у истоков зарождающейся литературной традиции и которое представлено, например, в истории нашей новоевропейской драмы средневековыми жанрами мистерий, мираклей, моралите.

В процессе развития уже сложившейся и оформившейся драматической традиции каждый вновь рождающийся жанр, будучи вызван к жизни задачами породившей его эпохи, с формальной стороны, с точки зрения его структуры, представляет собой некий синтез, новую группировку ранее известных по другим жанрам драматических приемов. Эта вновь создаваемая группировка не должна рассматриваться как некое эклектическое объединение разножанровых приемов, так как «старые приемы» в структуре нового жанра не сохраняются в своем «старом» виде, они обновляются в том новом единстве, которое одно только представляет собой их смысл в данном жанре.

Элементы трагедии, комедии, мелодрамы и даже трагикомедии, выделяемые исследователями в «Маскараде», должны быть приняты во внимание не как признак смешанности жанровой структуры пьесы, а как показатель генетической близости жанра «Маскарада» к названным жанрам.

Прослеживание генетических связей романтической драмы и есть по существу выявление специфики жанра самой романтической драмы.

¹⁸ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961, с. 197.

¹⁹ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961, с. 67.

²⁰ См.: Дурылин С. Н. Лермонтов и романтический театр. Сб. «Маскарад», М., 1940, с. 36.

Э. М. ЖИЛЯКОВА

ЭСТЕТИКА П. Н. КУДРЯВЦЕВА 40-х ГОДОВ

I

Развитие русской литературы 40-х годов представляет собою сложный и многогранный процесс, не укладывающийся в рамки «натуральной школы»¹. Многоликость жанров, тем, образов во многом была обусловлена особым переходным характером времени 40-х годов, стоящего, словами Герцена, «на рубеже двух миров». Однако при всем многообразии литературы 40-х годов в ней четко определяются основные закономерности, обусловленные всеобщим процессом демократизации общественного сознания. «Если бы нас спросили, — писал В. Г. Белинский в 1847 году, — в чем состоит отличительный характер современной русской литературы, мы отвечали бы: в более и более тесном сближении с жизнью, с действительностью, в большей и большей близости к зрелости и возмужалости»². В этом общем процессе шло развитие и художественного таланта П. Н. Кудрявцева, кульминация беллетристического творчества которого падает на 40-е годы. Вопросы содержания и эволюции его творчества, своеобразия художественного метода, особенности психологического анализа были исследованы в специальных работах Н. Н. Монахова и Е. И. Кийко. В статье «Из истории формирования русского реализма. Беллетристика П. Н. Кудрявцева»³ Н. Н. Монахов, соотнося эволюцию художественного творчества писателя с развивающейся эпохой 40-х годов, акцентировал внимание на открытиях Кудрявцева в области психологического реализма. Соглашаясь с мнением Н. П. Пруцкова, что Кудрявцев «так и не сумел до конца преодолеть» романтической традиции, исследователь формулирует основной тезис работы: «Однако не эти элементы романтизма определяют историко-литературное значение беллетристики Кудрявцева. Оно связано с присущей уже ранним произведениям писателя тенденцией психологического реализма, развитие которого соответствующим образом определяет и общую эволюцию его художественной прозы»⁴.

¹ См.: Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы» — В кн. Проблемы типологии русского реализма. «Наука», М., 1969, с. 242—245; Фридлиндер Г. М. Теоретическое обоснование жанра повести натуральной школы. — В кн.: Русская повесть XIX в. «Наука», Л., 1973, с. 247—258.

² Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года. Собрание сочинений в трех томах, ГИХЛ, т. 3, М., 1948, с. 641.

³ Монахов Н. П. Из истории формирования русского реализма. Русская литература, 1971, № 1, с. 79—89.

⁴ Там же, с. 80.

В главе о сюжетах и героях повестей «натуральной школы»⁵ Е. И. Кийко, рассматривая творчество Кудрявцева в потоке русских повестей 40-х годов, указывает, что «несмотря на стремление Кудрявцева руководствоваться в своем творчестве реалистическими принципами, в его повестях 1840-х годов не до конца еще была преодолена тяга к романтическому восприятию и изображению некоторых сторон действительности»⁶. Даже из этого небольшого экскурса в историю изучения беллетристики Кудрявцева становится очевидным, что его творчество и эстетика в восприятии современного литературоведения представляется сложным и подвижным в своей основе художественным явлением. Для понимания своеобразия художественного метода Кудрявцева и выявления тем самым общих тенденций развития литературы 40-х годов необычайно важным представляется именно эта внутренняя динамика, трансформация, происходящая внутри метода, которая была обусловлена в конечном итоге характером общих эстетических требований времени.

Непосредственным материалом для понимания эстетической позиции Кудрявцева являются его статьи об искусстве, написанные и опубликованные в 40-е годы. Это «Бельведер (Из путевых записок Русского)»⁷ и «Письма из Парижа»⁸. По времени эти статьи относятся к периоду пребывания Кудрявцева за границей (1845—1847), куда по рекомендации Грановского он был направлен для обучения философии и истории.

В статьях, посвященных обозрению сокровищ венского «Бельведера» и Лувра, Кудрявцев не замыкается в сфере специальных вопросов. Работы пронизаны вопросами, размышлениями, связанными с развитием современного искусства. Знаменателен подзаголовок первой статьи: «Из путевых записок Русского». Европа, ее искусство были увидены Русским, передовым человеком своего времени, преклоняющимся перед шедеврами западной культуры, но хранящим высокое сознание национального достоинства. В его обзорах на художественные творения прошлых веков проецируется современное сознание, а потому эстетические проблемы развития скульптуры и живописи оказываются органически соотнесенными со спорами, которые разгорались вокруг «натуральной школы» и понимания сущности современного искусства.

Центральным во всех обзорах является вопрос об отношении искусства к действительности. Прежде чем говорить о том, как Кудрявцев решает эту проблему, необходимо отметить отличительную особенность его эстетической позиции: печать переходности, внутренней динамики лежит на всех его оценках. В этой подвижности эстетической мысли писателя заключалась глубокая созвучность его понимания искусства и действительности эпохе 40-х годов.

Ученик Грановского, в решении основной эстетической проблемы Кудрявцев в 40-е годы исходит из романтической эстетики Гегеля. Это проявилось прежде всего в понимании идеала в искусстве как идеи. Гегель утверждал: «Идея же как прекрасное в искусстве есть идея с более специфическим свойством, заключающимся в том, что она есть по существу своему индивидуальная действительность или, можно сказать иначе, она есть индивидуальное оформление действительности, обладаю-

⁵ Кийко Е. И. Сюжеты и герои повести натуральной школы.— В кн.: Русская повесть XIX в., «Наука», Л., 1973, § 2, с. 261, 282.

⁶ Там же, с. 263.

⁷ Отечественные записки, 1846, № 3, отд. VIII, с. 14—42.

⁸ Отечественные записки. 1847, № 4, отд. VIII, с. 195—200 и № 5, отд. VIII, с. 33—42.

шая специфическим свойством являть через себя идею»⁹. Кудрявцев постоянно развивает гегелевское положение об идеале, вносимом искусством в жизнь. Заканчивая описание Венеры Милосской в Лувре, Кудрявцев рассуждает о сущности искусства: «Что такое она — эта живучесть искусства, эта жизнь, не умирающая в его созданиях, которая не гибнет в земле, не блекнет от времени? Что такое эта теплота, веющая от них на нас и родящая в нас живую симпатию, в нас, сынах другого века, детях иного племени, для которых самая память о том, давно-изгибшем племени есть купленная, приобретенная, из книги добытая?... Тайна жизни искусства есть его духовное, идеальное: отсюда и его бессмертие. Откуда духовное? Конечно, от духа художника, который, вместе с своею идеею, переносит в камень или полотно и, так сказать, часть своего собственного духа. Это он, это его создающий дух, дух, слившийся с своею идеею, который узнаем, который любим мы в камне, это он — отныне неразлучный с пересозданным им телом: он погребается с ним в могилу и, когда снова выходит из нее, остается тем же жизненным духом»¹⁰. Вслед за Гегелем Кудрявцев проводит резкое деление живописи на итальянскую и нидерландскую как «переход от идеального к противоположному, к тому, ...что заключает в себе наименее идеала и наиболее натуры»¹¹. Как и у Гегеля, в статьях Русского предпочтение отдается итальянскому искусству, дух которого более всего выразился в «высочайшем совершенстве искусства»¹², в полотнах Рафаэля.

Но сложность и значительность эстетической позиции Кудрявцева 40-х годов заключалась в том, что, следуя за Гегелем, основываясь на разработанном им принципе диалектики и историзма, русский писатель изнутри разрушал рамки романтической эстетики. Вырастая из Гегеля, русская философская и общественная мысль 40-х годов доводила до логического конца тот элемент реализма, который противоречиво сочетался с идеализмом в эстетических построениях Гегеля¹³. Этот процесс уже начался с конца 30-х годов в эстетике Станкевича, Бакунина, Белинского¹⁴. В условиях 40-х годов он приобрел принципиальный характер. Эпоха 40-х годов с пафосом демократизма и социализма, с апофеозом суверенной личности, осознавшей свою значимость при понимании приоритета общего, — определила эволюцию содержания эстетических критериев Гегеля. Гегелевский критерий идеала — истинность и красота — наполняется новой исторической конкретностью. Она более всего выражается в требовании естественности, понятой как повышенный интерес к обыкновенному. Этот поворот к обыкновенному определил оценки Кудрявцева, скорректировал суждения даже об идеальной итальянской живописи. Так, в оценке живописи Тициана он идет за Гегелем: «Тициан же превзошел Рафаэля богатством естественной жизненности, светящимся переливом красок, пылкой силой колорита»¹⁵. У Кудрявцева эта оценка развернута и уточнена в соответствии с требованиями 40-х годов: «То, что в искусстве Тициана составляет главный мотив и существенное отличие от предшествующих ему направлений, и что вместе с тем делает его особенно близким к нам, это —

⁹ Гегель. Сочинения в XIV томах, т. 12, М., 1938, с. 78.

¹⁰ Отечественные записки. 1847, № 4, отд. VIII, с. 197.

¹¹ Отечественные записки. 1846, № 3, отд. VIII, с. 30.

¹² Там же, с. 22.

¹³ См.: Философия Гегеля и современность. «Мысль», М., 1974, с. 321—364.

¹⁴ См.: Маян Ю. В. Русская философская эстетика, «Искусство», М., 1969, с. 191—248; Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. «Сов. писатель», Л., 1971, с. 35—134; Володин А. И. Гегель и русская социалистическая мысль XIX в., «Мысль», М., 1973, с. 89—164.

¹⁵ Гегель. Эстетика в 4 томах, т. 3, «Искусство», М., 1971, с. 270.

его совершенно-художественный натурализм, который он так удачно умел соединить с господствующим до него чисто-идеальным направлением искусства»¹⁶. В процессе анализа картин Тициана, развивая идею об исторически закономерной смене одних форм живописи другими, Кудрявцев ставит вопрос о содержании совершенного художественного метода, который гармонически сочетал бы интерес к обыкновенному миру с одушевляющей картину идеей. Такую гармонию он находит в творчестве Тициана: «Наибольшая часть деятельности Тициана принадлежит уже времени после смерти Винчи и Рафаэля: в искусство, которое в лице его совершало свое дальнейшее движение, естественно должно было проникнуть всюду распространявшееся реалистическое направление века; Тициан принял и совершенно усвоил его своей кистью, но не ограничился им одним, то есть не сделался Фламандцем. Прежний идеализм не был им решительно отвергнут, — он был только побежден в своей односторонней исключительности и перешел в искусство Тициана, как элемент, ограниченный и проникнутый новым направлением, более соответствующим потребностям времени»¹⁷. За рассуждениями Кудрявцева о европейском искусстве, не сводящимся к описанию субъективных впечатлений, а подчиненным уяснению эстетических проблем, постоянно ощущим второй, русский план. Проблемы, волнующие Кудрявцева, соотносятся с теми, над которыми билась в эти годы русская эстетическая мысль, стремившаяся объяснить природу критического реализма, который вобрал в себя традиции предшествующих художественных методов, исключив их односторонность. Знаменательно совпадение перспективы эстетического видения Кудрявцева. Он всюду следит за идеалом простоты. Так, говоря о знаменитом «Il Cristo della moneta», Кудрявцев отмечает меру естественности: «В нем нет, конечно, той беспредельной внутренней глубины изображений Леонардо да Винчи, которая своею же силою отрывает нашу фантазию от образа и уносит ее в эфирную область идеала, нет в нем и божественной красоты изображений Рафаэля, на которые земные очи смотрят, как на светлые видения небесные: зато нет в нем и решительного разделения между внутренним и внешним, между натурою и идеалом; наоборот, влияние обоих элементов в одном образе есть высший идеал для Тициана. В картине, о которой я упомянул, лицо Спасителя столько же кротко, сколько строго, столько же исполнено величия, сколько и простоты»¹⁸. От идеала простоты в конкретном анализе совсем недалеко утверждение о том, что истинным источником искусства является действительность. Восхищаясь «Боргезской вазой» в Лувре, Кудрявцев заканчивает второе письмо из Парижа выводом, прямо противоположным основным посылкам романтической эстетики: «...Каковы бы ни были высшие наития искусства, вырастает оно всегда на действительной почве, и идеальности абсолютно невозможные, те, которых могла бы вместить природа человеческая ни настоящего времени, ни веков прошедших, — такие идеальности, если б и остановили наше внимание на минуту, никогда не могли бы привлечь нашей любви к себе»¹⁹.

Однако в понимании действительности как источника искусства проявилась и ограниченность эстетики Кудрявцева. Более всего она сказалась в третьем письме из Лувра, где Кудрявцев рассматривает новое искусство и ставит проблемы, связанные с его развитием. Его концепция искусства исторична: новое время необходимо должно рож-

¹⁶ Отечественные записки. 1846, № 3, отд. VIII, с. 19.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Отечественные записки. 1847, № 5, отд. VIII, с. 36.

дать новые идеи и формы. Слепое следование и подражание великим предшественникам рассматривается как анахронизм, ведущий к ложности, болезненной аффектации: «Они оставляют такое же впечатление, как если бы вы смотрели на мальчика, который, чтоб показаться большим, вытягивался бы сверх своей меры, надувал себе скулы и тарачил глаза»²⁰.

В поисках истинных источников вдохновения (идея, жизнь действительная, история) Кудрявцев высказывает скептическое отношение к общественному развитию в XIX веке. Он отмечает лихорадочный ритм новой жизни, быструю смену идей: «В какой угол старой Европы не загляните, везде услышите этот клич, призывающий к действию во имя идей. Но эти идеи, которые вы так хорошо знали сегодня — вы почти не узнаете их, проснувшись на другой день: так часто меняют они в наше время свой образ!»²¹. Однако среди идей современного сознания Кудрявцев не находит той, которая могла бы пробудить творческий дух. В отношении действительной жизни как источника вдохновения позиция Кудрявцева оказалась двойственной. Он принимает тезис о том, что жизнь может быть источником искусства. Но современная прозаическая действительность может родить лишь искусство, в котором не будет идеала: «Из одного этого начала вышла почти вся фламандская школа, и гениальная фантазия самого Рубенса, хотя и не укладывается вся в эту рамку, впрочем, как часто должна была чувствовать себя в ней совершенно на месте. Правда, остаться при одних картинах и сценах жизни, как она есть перед нашими глазами, мало для искусства: высшим цветом искусства всегда останется идеал, и в этом отношении фламандская школа всегда будет позади итальянской»²². Но и здесь, рассматривая картины художников, обратившихся к действительности, как она есть, Кудрявцев отмечает прежде всего верность при изображении будничного, обыкновенного, привычного. Говоря о картине Верне «Приступ к Константинолю», он пишет: «Какая, в самом деле, истинная, неподдельная жизнь. Какая простота и естественность не только лиц, движений, физиономий, — даже самого колорита... На всех пунктах почти только и виден что простой французский мундир. Казалось бы, как однообразно, монотонно: а между тем, сколько тут разбросано жизни, и как это похоже на жизнь, с ясным лицом, с отвагой и бодростью бегущую навстречу самой смерти»²³.

В оценках современного французского искусства особенно отчетливо проявилась и ограниченность общественной позиции Кудрявцева. Он писал свои корреспонденции из бурлящей предреволюционной Франции, из Германии. Бакунин, недавний гегельянец, ставший революционером, еще в 1841 году писал в Дрездене: «Народ, бедный класс, составляющий без сомнения большинство человечества, класс, права которого уже признаны теоретически, . . . принимает везде угрожающее положение, начинает подсчитывать слабые по сравнению с ним ряды своих врагов и требовать практического приложения своих прав, уже всеми признанных за ним. Все народы и все люди полны каких-то предчувствий, и всякий, чьи жизненные органы еще не парализованы, смотрит с трепетным ожиданием навстречу приближающемуся будущему»²⁴. В 1843 году Бакунин писал в Цюрихе: «Французская революция есть начало новой жизни. Мы родились под революционной звездой, мы

²⁰ Там же, с. 37—38.

²¹ Там же, с. 38.

²² Там же, с. 38—39.

²³ Там же, с. 39.

²⁴ Бакунин М. А. Собр. соч. и писем, т. 3, М., 1935, с. 148.

живем и все без исключения умрем под ее влиянием. Мы находимся накануне великого всемирно-исторического переворота»²⁵. В этих условиях нарастающей общественной борьбы в Европе Кудрявцев сохраняет философское спокойствие, не находя ни одной идеи, ни одного «большого» вопроса, нетерпеливо ждущего своего решения.

Его гуманизм носил ярко выраженный общепросветительский характер. Об этом свидетельствует, например, анализ выделенной им картины французского художника Делароша «Смерть Жанны Грей». Сюжет картины был взят из жизни английского королевского двора XVI века: казнь невинной юной английской королевы вследствие заговоров и борьбы вокруг власти. Картина заинтересовала Кудрявцева художественным выполнением трудной темы, в которой «мало идеальности и более расположения к аффектации»: «Это — история тех внутренних и внешних страданий, которыми так часто помрачался блеск венца»²⁶. Анализ картины, сделанный Кудрявцевым, проникнут общечеловеческой гуманностью; он протестует против насилия вообще, ужасной ему представляется жестокость, бесчеловечным приговор, лишаящий юное сердце всех радостей жизни: «Напрасно, все напрасно: не поможет никакой вопль, не защитит никакая невинность, еще минута — и эта прекрасная молодая жизнь будет убита, зарезана: таков приговор суда, т. е. человеческой справедливости!..»²⁷. На выборе картин, увиденных на выставке в пользу бедных художников, в характере анализа сказались отсутствие в поэзии Кудрявцева демократической целеустремленности, плебейской нетерпимости, которая вдохновляет Белинского. В 1841 году, только что выйдя из-под власти индийского спокойствия гегелевской системы, Белинский писал Боткину: «Личность человеческая сделалась пунктом, на котором я боюсь сойти с ума. Я начинаю любить человечество маратовски: чтобы сделать счастливою малейшую часть его, я, кажется, огнем и мечом истребил бы остальную»²⁸. Этого воинствующего демократизма не было у Кудрявцева, что и определило его чисто «художественный», не заостренный социально взгляд на современное искусство. Это вело в конечном итоге и к художественным просчетам в оценках Кудрявцева. Так, его восторженные описания достоинств картин Делароша и Верне не соответствуют истинному значению их в истории французской живописи. Деларош и Верне как художники поднялись на волне романтической живописи первой половины XIX века во Франции, пытаясь занять среднее место между неоклассиками и романтиками. В 1847 году их великий современник Делакруа резко писал о Верне в своем дневнике: «Пришел в Палату в половине двенадцатого. Смотрел своды, расписанные Верне. Можно было бы написать целый том об ужасном упадке искусства XIX века, доказательством чего являются эти росписи»²⁹. Столь резко он писал и о Делароше.

Но, указывая на просчеты Кудрявцева, необходимо и их рассматривать в перспективе его главной тенденции: найти в современном искусстве идеал естественности, простоты. И там, где он видел печать жизненности, он особо выделял и акцентировал на этом внимание. В анализе античного и итальянского искусства в еще большей степени проявилась развивающаяся внутри романтических норм тенденция отметить в идеальном обыкновенное, жизненное содержание как необходимое условие истинного произведения.

²⁵ Там же, с. 230.

²⁶ Отечественные записки. 1847, № 5, отд. VIII, с. 41.

²⁷ Там же, с. 42.

²⁸ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. 12, М., 1956, с. 52.

²⁹ Делакруа. Дневник, т. 1, М., 1961, с. 139.

II

Вторая особенность эстетики Кудрявцева 40-х годов — утверждение художественной, творческой природы искусства — проявилась особенно ярко в его анализе фламандского искусства.

Романтическая антитеза итальянской и фламандской живописи была не только известна русской эстетике 40-х годов через философию Гегеля. Она активно входила в дискуссии вокруг проблем развития русской литературы и получила в 40-е годы новую, русскую транскрипцию.

Враги «натуральной школы», стремясь унижить ее, нередко прибегали к сравнению художественного метода писателей этой школы и Гоголя с живописной манерой Теньера (Тенирс-младший, 1610—1690) и Гогарта (Хогарт, 1697—1764), фламандского и английского художников, обратившихся к изображению жизни простого человека. Им противопоставлялся идеальный Рафаэль. Отзвуки этой полемики вокруг романтизма и реализма, перенесенной в сферу живописи, слышны в рассказе И. С. Тургенева «Татьяна Борисовна и ее племянник» (1848). Вызов гонителей «натуральной школы» был принят. Писатели нового направления не только не оскорбились сравнением с Теньером и Гогартом, но приветствовали его, увидев действительно родственное в повышенном интересе к прозе действительности. Так И. С. Тургенев, закончив «Певцов» для «Современника», писал в 1850 г. Полине Виардо: «Это, в добавление к «Запискам охотника», еще рассказ, где я в немного приукрашенном виде изобразил состязание двух народных певцов, на котором я присутствовал два месяца назад. Детство всех народов сходно и мои певцы напомнили мне Гомера! Потом я перестал думать об этом, так как иначе перо выпало бы у меня из рук. Состязание происходило в кабачке и там было много оригинальных личностей, которые я пытался зарисовать à la Teniers... Черт побери! какие громкие имена я цитирую при каждом удобном случае! Видите ли, нам, маленьким литераторам ценою в два су, нужны крепкие костыли для того, чтобы двигаться»³⁰.

Отношение В. Г. Белинского к этой проблеме было диалектически сложным. Его решение определилось прежде всего пониманием общественной природы искусства. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» он писал: «Отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит лишать его самой живой силы, то есть мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев. Это значит даже убивать его, чему доказательством может служить жалкое положение живописи нашего времени. Как будто не замечая кипящей вокруг него жизни, с закрытыми глазами на все живое, современное, действительное, это искусство ищет вдохновения в отжившем прошедшем, берет оттуда готовые идеалы, к которым люди давно уже охолодели, которые никого уже не интересуют, не греют, ни в ком не пробуждают живого сочувствия»³¹. Теоретик реалистического направления, Белинский отверг принцип романтической антитезы как несостоятельный аргумент защитников «чистого искусства». В статье «Ответ Москвитянину» он доказывал неправомочность такого противопоставления в поэзии. Использовал он материал живописи: «То, скажут, живо-

³⁰ Тургенев И. С. Полное собрание соч. и писем. Письма, т. 1, М.-Л., 1961, с. 401—402.

³¹ Белинский В. Г. Собрание сочинений в трех томах, ГИХЛ, т. 3, М., 1948, с. 797.

пись, а то поэзия. Но ведь то и другое, несмотря на все их различие, равно искусство, а основные законы искусства — одни и те же во всех искусствах. Не верю я эстетическому чувству и вкусу тех людей, которые с удивлением останавливаются перед Мадонною Рафаэля и с презрением отворачиваются от картин Теньера, говоря: это проза жизни, пошлость, грязь, но так же точно не верю я и эстетическому смыслу тех, которые с некоторою иронической улыбкою посматривают на Мадонну Рафаэля, говоря: это идеалы, то, чего нет в природе! и с умилением смотрят на картины Теньера, говоря: вот натура, вот истина, вот действительность! Для этих людей не существует искусства, новая форма — и они не узнают его, как маленькие дети не узнают знакомого им человека, потому только, что он на сюртук надел шинель, в которой они никогда его не видели. Им не растолкуешь, что Мадонну и сцены мужиков, как ни различны эти явления, произвел один и тот же дух искусства, что Рафаэль и Теньер оба художники и оба нашли содержание своих произведений в той же действительности, бесконечно разнообразной и всегда единой, как разнообразна и единая природа, как разнообразно и едино существо человека»³². Отстаивая принципы «натуральной школы», утверждая право писателя обращаться к изучению прозаической стороны русской жизни, Белинский ссылаясь на художественный авторитет Гогарта: «Самое сильное и тяжелое обвинение, которым писатели риторической школы думают окончательно уничтожить Гоголя, состоит в том, что лица, которые он обыкновенно выводит в своих сочинениях, оскорбляют общество. В этом с ним совершенно согласились и славянофилы, только больше в отношении к натуральной школе, нежели к Гоголю: первую они нещадно бранят за это, а насчет Гоголя только изъявляют сожаление, что он не рисует искупительных лиц. Подобное обвинение больше всего показывает незрелость нашего общественного образования. В странах, упредивших нас развитием целых веков, и понятия не имеют о возможности подобного обвинения. Никто не скажет, чтобы англичане не были ревнивы к своей национальной чести; напротив, едва ли есть другой народ, в котором национальный эгоизм доходил бы до таких крайностей, как у англичан. И между тем они любят своего Гогарта, который изобразил только пороки, разврат, злоупотребления и пошлость английского общества его времени»³³.

Подчеркивая общественное содержание искусства, Белинский глубоко разрабатал вопрос о художественной, идеальной природе творчества, поскольку «искусство прежде всего должно быть искусством, а потом уже оно может быть выражением духа и направлением общества в известную эпоху»³⁴. В статьях о «натуральной школе», о Гоголе Белинский показал, что идеал в новое время приобрел иной характер, чем в античном искусстве или в искусстве Средних веков и Возрождения. Но суть творческого процесса осталась: «Чтобы описывать верно с натуры, мало уметь писать, то есть владеть искусством писца или писаря, надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь»³⁵. Белинский настойчиво отвергал нападения «риторической школы» и славянофилов, которые обвиняли Гоголя в отсутствии идеала, в исключительном пристрастии к пошлости. Белинский возражал против неверного и упрощенного понимания гоголевского метода, прибегая вновь к параллелям из живописи: «Теньер был по преимуществу живописец пошлости жизни голландского простонародья

³² Там же, с. 743.

³³ Там же, с. 744.

³⁴ Там же, с. 789.

³⁵ Там же, с. 790.

(что — скажем мимоходом — не помешало Европе признать его великим талантом); эта пошлость, есть истинный герой его живописных поэм, тут она на первом плане и прежде всего бросается в глаза зрителя. Однако же было бы нелепо искать чего-нибудь общего между талантом Теньера и Гоголя. Гогарт — по преимуществу живописец пороков, разврата и пошлости, и больше ничего; но и с ним у Гоголя так же мало сходства, как и с Теньером»³⁶. Отличие заключалось прежде всего в новом характере идеала Гоголя, в его принципе типизации: «Это — не один дар выставлять пошлость жизни, а еще более — дар выставлять явления жизни во всей их реальности и их истинности»³⁷.

Позиция Кудрявцева в отношении к фламандскому искусству при всей ее романтической основе обнаруживала в своем развитии черты, сближавшие его искания с русской реалистической эстетикой 40-х годов.

В целом в оценке фламандской живописи Кудрявцев развивал гегелевское положение о том, что в отличие от итальянской немецкая и нидерландская живопись перешла «от безмятежной, благоговейной набожности к изображению мучеников, вообще к безобразному в действительности»³⁸. Объясняя специфику нидерландского искусства историческими условиями развития, Гегель отмечает его достоинство: «...Чувство честного радостного существования голландские художники привносят и в отношении природных объектов, и во всех своих произведениях со свободой и верностью замысла, с любовью к незначительному и мимолетному, с открытой свежестью взора и сосредоточенной погруженностью всей души в самые замкнутые и ограниченные явления соединяют высшую свободу художественной композиции, тонкое чувство даже побочных деталей и исключительную тщательность в выполнении. С одной стороны, эта живопись с неподражаемым совершенством развила магию и цветовую игру света, освещения и вообще колорита в сценах из военной и солдатской жизни, на подмостках в трактирах, на свадьбах и других крестьянских пиршествах, в изображениях домашних житейских сцен, в портретах и природных сюжетах, в пейзажах, животных, цветах и т. п., с другой стороны, она достигла необычайной жизненной характерности, исполненной художественной правды»³⁹.

Это глубочайшее наблюдение Гегеля Кудрявцев осмысляет под знаком эстетических исканий 40-х годов. «Идеальное направление искусства в Италии убивало в художниках этот простой смысл красоты природы... тот такт понимания ее поэтической стороны, который естественно дан был нидерландским художникам направлением искусства. Не вносить новые идеалы в действительность, но самую действительность воспроизводить в художественных идеалах — было их назначением; у них был природный смысл для этой действительности»⁴⁰.

Опираясь на гегелевскую концепцию развития, Кудрявцев рассматривает нидерландскую живопись как закономерный этап в развитии мирового искусства и как органически целостное в себе явление, требующее конкретного исторического рассмотрения: «Нидерландская школа в разных своих отраслях совершила полный цикл, всегда оставаясь верно одному главному направлению, не изменяя своего характера до конца, и в этом цикле прошли разные степени совершенства, которые

³⁶ Там же, с. 739.

³⁷ Там же.

³⁸ Гегель. Эстетика, «Искусство», т. 3, М., 1971, с. 272.

³⁹ Там же, с. 274.

⁴⁰ Отечественные записки. 1846, № 3, отд. VIII, с. 33.

можно и должно отличать от подобных моментов в истории итальянской живописи, но не измерять тем же самым масштабом»⁴¹.

В качестве достоинств нидерландской живописи Кудрявцев отмечает прежде всего жизненную мощь и естественность натуры, отличающую в высшей степени картины Иорденса, Фан-Эса, Рубенса, Ван-Дейка, Рембрандта, Рюисдаля. Описывая картины Рембрандта в венском Бельведере Кудрявцев более всего останавливается на его «превосходнейших портретах», а в них подчеркивает жизненность и натуральность: «Особенно хорош портрет «Знатной дамы» в черном платье: такая жизненность, такая натуральность, и в то же время такая энергия в красках! Лицо дамы совсем не принадлежит к числу идеальных, притом возраст ее уже близок к старости: но жизнь ее еще свежа и исполнена сил, в лице еще цветет румянец здоровья; в этих здоровых силах художник как будто нашел для себя одушевление и с удивительным искусством передал их натуральную свежесть, нисколько не переходя в идеал. Замечателен также портрет его матери — замечателен тою поразительною верностью, с которой переданы все морщины, все складки лица, глубоко изображенного временем»⁴².

На материале нидерландской живописи Кудрявцев ставит проблему творческой природы искусства, воссоздающего явления живой действительности не в голой натуральности, а преображенными, пропущенными через воображение создателя: «В одном рабском подражании, действительно, не состоит искусство; душа искусства есть идеализация. Но только бесталанность осуждена на рабское списывание подлинника; талант же и там выходит победителем, где передача оригинала остается его главною задачею»⁴³. Останавливаясь подробно на портрете как жанре, нашедшем высшее развитие в нидерландском искусстве, обратившемся к изучению самой действительности, Кудрявцев выделяет полотна Ван-Дейка и на первый план выносит вопрос о соотношении идеала и действительности. Равный в искусстве портрета Тициану, Ван-Дейк «просветлял жизнь в идеальном свете»: «Особенно посмотрите на портреты не именитых людей... Взгляните на эту «бюргершу», в черном платье с красивыми манжетами: она уже более, чем средних лет; лета унесли с собою прежнюю привлекательность. Звание бюргерши не могло придать ей никакого особенного выражения, но на вас веет от портрета жизнью, в нем вы находите и выражение и значение»⁴⁴.

В целом понимание идеала у Кудрявцева имеет отвлеченно-романтический характер. Но при анализе полотен Рубенса он уточняет свое представление об идеальном начале. Это не просто творческая интуитивная сила художника, но начало, организующее и определяющее типизацию явлений. Эти мысли Кудрявцев раскрывает, сравнивая Рубенса с Шекспиром. По Кудрявцеву, их роднит прежде всего «необъятная мощь фантазии», «смелая широкая концепция, почти всегда обнимающая в себе множество фигур, самых разнообразных»⁴⁵. Но эта многосложность и разнообразие целого у Рубенса, как и Шекспира, представали в ярких и определенных характерах: «Так точно Шекспир, к чему бы ни прикасался, под его рукою все превращалось в живую индивидуальную личность. Оттого все картины Рубенса запечатлены истинным типизмом, и вот то, чего никогда не могли перенять у него самые талантливые его ученики, так легко усваивавшие себе многое из

⁴¹ Там же, с. 31.

⁴² Там же, с. 32.

⁴³ Там же, с. 35.

⁴⁴ Там же, с. 38.

⁴⁵ Там же.

его превосходного колорита»⁴⁶. «Но, — пишет Кудрявцев, — Рубенс также принадлежит к фламандской школе. Как будто всякая индивидуальность непременно должна носить отпечаток общего, к которому она принадлежит, под влиянием которого она раскрывает свою деятельность! И фантазия Рубенса, как ни смел был полет ее, как ни легко давалось ей все типическое, не могла оторваться от земли и возвыситься до того чистого идеала, каким он является у великих художников итальянской школы»⁴⁷.

В этом упреке Рубенсу ярче всего проявилась романтическое начало эстетики Кудрявцева и ограниченность ее. Во многом ею продиктовано сдержанное и равнодушное отношение к Теньеру, которым, по словам Кудрявцева, «начинается уже та эпоха нидерландского искусства, когда оно, оставаясь, впрочем, верным своему началу, отказывается от всякой идеализации и спорит с действительностью уже не столько в колорите, сколько в самом содержании. Плодом такого направления был так называемый *genie*, или Теньер — ибо это все равно, — плод, конечно, превосходный в своем роде, но тем не менее осенний»⁴⁸. В отношении к Теньеру позиция Кудрявцева оказалась одновременно и отличной от оценки Белинского, который в русле его борьбы за «натуральную школу» Теньера и Гогарта считал теми художниками, которые равно с Рафаэлем заслуживают внимания как живописцы различных сторон единой человеческой жизни. Но вместе с тем Кудрявцев был близок Белинскому, когда он рассматривал художественный метод Гоголя глубоко отличным от манеры Теньера, утверждая, что Теньер односторонен, «пошлость есть истинный герой его живописных поэм», тогда как талант Гоголя состоит в способности «проникать в полноту и реальность явлений жизни»⁴⁹.

Таким образом, высоко ценя фламандское искусство, обратившееся к изучению самой действительности, Кудрявцев условием художественной ценности считал присутствие идеала, возводящего изображаемую натуру в тип, пронизывающего обыденное светом духовности.

III

Идеал прекрасного у Кудрявцева оказывается сложным, многомерным, не укладывающимся в понятие идеи красоты. Как было отмечено, его эстетическая и общественная позиция в 40-е годы была лишена ярко выраженной социальной и демократической направленности. Ей был присущ общегуманистический пафос. Этот пафос был основой критического изображения пошлости русской жизни в повестях 40-х годов, что особенно сближало произведения Кудрявцева с «натуральной школой». Этот же общегуманистический пафос определил и повышенный интерес Кудрявцева к природе человеческой души, к сложным коллизиям в психологии современного героя. Поворот к обыденному, обыкновенному, господствовавший в сознании художников 40-х годов, сказался на своеобразии постановки проблемы личности и на особенности психологического анализа Кудрявцева. Основным направлением у него явилось изучение страстей в скрытом драматизме, в исследовании поэзии, заключенной в прозаическом потоке жизни. Отсюда у Кудрявцева определилось тяготение к традициям сентиментализма, поэтизировав-

⁴⁶ Там же, с. 39.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же, с. 41.

⁴⁹ Белинский В. Г. Собрание сочинений в трех томах, т. 3, ГИХЛ, М., 1948, с. 740.

шего скромные реалии бытия. Эта тенденция к сентиментальному, элегическому строю проявилась в статье «Бельведер» в оценке голландского пейзажиста Якоба Рюисдаля (1628—1682).

Наблюдения над пейзажами Рюисдаля ярко выявляют особенность эстетики Кудрявцева — его тяготение к прекрасному, заключенному в скромном, обыкновенном. Так, он отмечает выбор объектов у пейзажиста и особый элегический, грустный тон картин: «То, что внес Рюисдаль в ландшафтную живопись, была его собственная глубокая симпатия к природе, не к этой праздничной, нарядной, сияющей радостным блеском, которая веселит взор, но к природе дикой, угрюмой, печальной, задумчивой: его ландшафт есть почти всегда глубоко поэтическая элегия. Любил он дикую прелесть лесов и робкую игру солнечных лучей среди их пустынных полей; любил, когда пустыня оживлялась на минуту криком охотников, преследующих оленя, любил осененный густою зеленью пригорок и вьющуюся по нему одинокую тропинку...⁵⁰. Кудрявцева привлекает более всего в пейзажах Рюисдаля лиризм и глубокий психологизм. Он отмечает, что на картинах почти нет человека, но пейзажи пронизаны ощущением присутствия его, освещены настроением и глубокими человеческими размышлениями: «Из четырех его картин в Бельведере одна, по мнению знатоков, есть верх всего, что только было написано его кистью. Она изображает «Лес» — и только? Почти только... или нет, кроме ряда тенистых деревьев, протягивающихся перед вами в длинную перспективу, вы увидите еще над ними голубое небо с облаками, и внизу — убегающую дорогу, на которой, может быть, откроете и человеческий след. Человека же здесь нет. Человеческое дает себя чувствовать разве в этой неуловимой мысли, которую проникнуто целое, и которая обыкновенно так ощутительно отдается в оригинальном колорите Рюисдаля»⁵¹.

Кудрявцев при разборе картин постоянно подчеркивал мягкий сентиментальный колорит в романтических пейзажах Рюисдаля, поскольку именно через «самый воздух, умышленную полупрозрачность, неопределенность колорита» передается «легкая дымка грусти, оттенок думы»⁵² художника, его поэтическое ощущение текущей жизни.

Таким образом, эстетическая позиция П. Н. Кудрявцева в 40-е годы представляла собой сложное, подвижное явление, где романтические принципы претерпевали внутреннюю трансформацию, обусловленную прежде всего общественными и эстетическими требованиями эпохи. Принципы нашли художественное выражение в прозе Кудрявцева и определили эволюцию его творчества 40-х годов.

⁵⁰ Отечественные записки. 1846, № 3, отд. VIII, с. 34.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

Т. Г. ЧЕРНЯЕВА

О ПОИСКАХ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА В «АРАБЕСКАХ» ГОГОЛЯ

Философско-исторические и эстетические искания Гоголя первой половины 1830-х годов, получившие достаточно полное отражение в сборнике «Арабески», последовательно вписываются в контекст эпохи, в атмосферу напряженных споров о сущности и задачах современного искусства. Между тем отклики на «Арабески», весьма немногочисленные, показывают, что философская глубина и оригинальность гоголевской трактовки насущных проблем современной эстетики не была понята и по достоинству оценена современниками.

Отдельные статьи «Арабесок» неоднократно привлекали внимание исследователей творчества Гоголя. Исследования эстетических взглядов писателя эпохи 1830-х годов не обходятся без серьезного анализа таких статей сборника, как «Последний день Помпеи», «Скульптура», живопись и музыка», «Несколько слов о Пушкине». Статьи по истории (а они составляют значительную часть «Арабесок») — непрменный материал для изучения исторических взглядов Гоголя. Ряд статей «Арабесок» вызвал интерес специалистов: архитекторов, музыковедов, педагогов, пополнивших юбилейную литературу о Гоголе как замечательном деятеле своей эпохи, живо откликающемся на самые злободневные проблемы отечественной культуры. Однако такой «ведомственный» подход к многообразному содержанию гоголевского сборника далеко не исчерпывает возможностей его изучения¹.

«Арабески» готовились к печати одновременно с «Миргородом», даты выхода в свет этих гоголевских циклов близки. Очевидно, что Гоголь придавал особое значение законченности и цельности сборников. На это неоднократно указывали советские исследователи. Г. А. Гуковский в книге «Реализм Гоголя» пронизательно охарактеризовал внутреннюю целостность и единство гоголевских «Арабесок»: «...стремление Гоголя к циклизации, к преодолению отдельности произведения было так сильно, что оно могло перехлестнуть и через границы художественного творчества, образовав неожиданное и весьма редкостное единство сборника «Арабески», сплетающего статьи, очерки, монологи и повести в общности системы, не только художественной, но

¹ См., например: Чапенко М. К столетию со дня смерти великого русского писателя Н. В. Гоголя. — «Архитектура СССР», 1952, № 2. Берков В. Гоголь о музыке. М. Музгиз. 1952. Шапори н Ю. Гоголь и музыка. — «Советская музыка», 1952, № 3. Иванов П. В. Педагогические взгляды Н. В. Гоголя. Ученые записки Карело-Финского ун-та, т. 5, вып. 1, 1955.

и методологической и вообще идейной»². Замечание Г. А. Гуковского открывает путь для целостного изучения «Арабесок». Необходимо выяснить принципиальный характер объединения в научно-художественный цикл статей по истории, художественной и литературной критике и петербургских повестей. Гоголевские небрежные упоминания об «Арабесках» в письмах М. П. Погодину, А. М. Максимовичу и А. С. Пушкину³, которые подчеркивают хаотичность, внешнюю пестроту и якобы случайное двухчастное построение сборника, играют маскировочную роль и не отражают действительного положения вещей. Истинная сущность гоголевского замысла открывается при внимательном анализе содержания и структуры сборника.

Сопоставление трех планов «Арабесок»: первоначального наброска (датируемого февралем 1834 г.), позднейшего черновика (конец августа—сентябрь 1834 г.) и, наконец, окончательного, то есть собственно оглавления сборника (ценз. разрешение 10 ноября 1834 г.)⁴ помогает понять определенную закономерность его структурной организации. Гоголь последовательно стремится провести в построении сборника принцип равнозначности повестей и «философско-эстетической публицистики» (Н. И. Мордовченко). Посмотрим первоначальный вариант плана:

О средних веках
Дождь
Мысли о истории
[О Пушкине]
Глава из романа
Мысли о географии и т. д.,

во втором варианте:

Миллер, Шлецер и Гердер
О малороссийских песнях
Невский проспект
О преподаван<ии> географии и т. д.

Но здесь указанный принцип выдержан еще не до конца. Художественные отрывки помещены подряд, один за другим, в заключительной части плана:

Отрывок из романа
Учитель
Записки сумасшедш<его> музыканта.

В проставленных Гоголем порядковых номерах отсутствуют 3, 4 и 8-й, что свидетельствует о колебаниях Гоголя, о том, насколько, принципиально было для него расположение «пиес» во «всякой всячине». Наконец, в оглавлении «Арабесок» мы видим уже четкое соблюдение единого структурного принципа:

I часть

3. О средних веках.
4. Глава из исторического романа.
5. О преподавании всеобщей истории.
6. Портрет.
7. Взгляд на составление Малороссии.

II часть

2. Шлецер, Миллер и Гердер.
3. Невский проспект.
4. О малороссийских песнях.

² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.-Л., 1959, с. 26. К сожалению, мы не имели возможности ознакомиться с кандидатской диссертацией Г. М. Фридендера «Арабески» Гоголя.

³ Гоголь Н. В. Издание АН СССР, 1936—1952. Т. X, с. 345, 347, 349. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ Указ. изд. сочинений Гоголя, VIII, 747—748.

В равнозначности для Гоголя художественных произведений и «ученых статей» в сборнике «Арабески» отразилось новое, по сравнению с прежними циклами качество художественного мышления Гоголя — сложный синтез, нерасчленимая сращенность научного и художественного способов познания действительности. Эту особенность гоголевского мироощущения отметил в книге о «Ревизоре» Ю. Манн, говоря о тесной связи искусства и науки в художественной системе Гоголя: «Обе области духовной деятельности всегда были в сознании Гоголя максимально сближены. Ему всегда казалось, что осуществляя свою миссию художника, он тем самым добывает для соотечественников достоверное, общественно ценное знание о жизни»⁵.

Структурные особенности «Арабесок» до сих пор не подвергались детальному изучению, а между тем построение сборника, сам принцип организации материала носит методологический характер. На наш взгляд, определенную роль в структурной организации сборника сыграла одна из основополагающих идей гоголевской философии истории — идея причинно-следственной связи между событиями и явлениями мира (размеры статьи не позволяют нам подробно остановиться на анализе философско-исторических проблем сборника).

Следуя логике гоголевской философии истории, попытаемся показать сложные взаимодействия, в которые вступают при сопоставлении отдельные статьи и повести «Арабесок».

Корни настоящего — в глубоком прошлом, ибо «без первоначального не было бы последующего» (VIII, 27), — пишет Гоголь в статье «О преподавании всеобщей истории». Идея глубокой взаимосвязи истории и современности лежит в основе статьи «О средних веках»: «Все, что мы имеем, чем пользуемся, чем можем похвалиться перед другими веками, все устройство и искусное сложение наших административных частей, все отношения разных сословий между собою, самые даже сословия, наша религия, наши права и привилегии, нравы, обычаи, самые знания, совершившие такой быстрый прогрессивный ход, — все это или получило начало и зародыш, или даже развилось и образовалось в темные, закрытые для нас средние века» (VIII, 14—15). Насколько органичной была для Гоголя эта мысль, показывает его рецензия на «Исторические афоризмы» М. П. Погодина, напечатанная в 1 томе «Современника» за 1836 год. Среди прочих близких ему исторических идей М. П. Погодина Гоголь выделяет идею причинно-следственной связи событий мира: «Многие афоризмы суть только сближения сходных и противоположных происшествий, совершившихся в разных углах мира или на одной и той же земле; сближение отдаленной, почти сокровенной причины с ее колоссальными следствиями, отозвавшимися через несколько веков, всегда разительно» (VIII, 194). Идея причинно-следственной связи событий и явлений мира и представление о вечной жизни минувшего как причины бытия настоящего составляет одну из неотъемлемых черт французской романтической историографии. Огюстен Тьерри в послесловии к своей книге «История завоевания Англии норманнами» пишет: «...все народы Европы, даже и в нынешнем своем быту, имеют нечто перешедшее к ним от средневековых завоеваний. Этим завоеваниям одолжены они своими географическими границами, своими именами и, большею частью, своим внутренним образованием, то есть разделением на состояния и сословия»⁶.

⁵ Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор», М., 1966, с. 15.

⁶ Тьерри О. История завоевания Англии норманнами. Перевод с французского. Часть первая. Спб., 1859, с. 10—11.

Как неоднократно указывалось в работах исследователей гоголевского творчества, в своих исторических идеях Гоголь весьма близок к «современным ему прогрессивным направлениям в исторической науке (Гизо, Тьерри и др.)»⁷. Однако если французские историки эпохи Реставрации идеи новой историографии использовали для достижения своих политических целей⁸, то Гоголя в изучении истории привлекал нравственный смысл, нравственный урок современникам. В основе гоголевской идеализации средневековья лежит мысль о духовной общности людей, полное отсутствие которой Гоголь остро ощущает в современной России⁹. В эпохе средних веков он выделяет крестовые походы. Гоголь видит в этих необыкновенных исполинских событиях источник объединения людей: «Народы текут с крестами со всех концов Европы; короли, графы в простых власяницах; монахи, перепоясанные оружием, становятся в ряды воинов; епископы, пустынноики с крестами в руках предводят несметными толпами — и все текут освободить свою веру. Владычество одной мысли объемлет все народы» (VIII, 18). (Выделено нами. — Т. Ч.) Особенно «восторгает мысль» Гоголя то обстоятельство, что «ни одна из страстей, ни одно собственное желание, ни одна личная выгода не входят сюда» (VIII, 18): На фоне этого всеохватывающего единства, как «уклоненье общества от прямой дороги», воспринимается картина Невского проспекта, «всеобщей коммуникации Петербурга». Поток проходящих по Невскому проспекту людей, чудовищно разъединенных между собой: социальным положением, происхождением, занятиями, одеждой, меркантильными интересами. Разобщенность посетителей Невского усилена тем, что, несмотря на общность места, они не соприкасаются во времени: с утра по нему «плетется нужный народ», «русские мужики, спешащие на работу, в сапогах, перепачканных известью», старики и старухи; с двенадцати часов — по тротуару движутся «гувернеры всех наций с своими питомцами в батистовых воротничках», в три часа «он покрывается весь чиновниками в зеленых вицмундирах» и т. д. (III, 9, 10, 14).

Разобщенность жителей Петербурга — результат самого страшного зла XIX века, о котором Гоголь пишет уже в первой статье «Арабесок» — «Скульптура, живопись и музыка» — меркантильности. «Никогда не жаждали мы так порывов, воздвигающих дух (следовательно, способствующих духовному единению людей), как в нынешнее время, когда наступает на нас и давит вся дробь прихотей и наслаждений...». (VIII, 12) — в черновике статьи более отчетливо: «когда на нас наступает, нас давит меркантильность» (VIII, 577).

Художественная мысль Гоголя стремится к синтезу, объединению в единое целое явлений и событий, разделенных веками человеческой истории. Познание судеб человечества, по Гоголю, обостряет способность глубже видеть происходящее в современности, понимать истинную сущность происходящего. Однако прежде чем говорить о попытках Гоголя выработать единый метод познания, соединяющий в себе точное

⁷ Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор», с. 15. В своей «Библиографии средних веков» Гоголь писал о Тьерри: «История Англии может похвалиться историками сильного таланта... и особенно Тьерри в его истории завоевания Англии норманнами» (IX, 103).

⁸ См. об этом: Б. Г. Рейзов. Французская романтическая историография. Л., 1956.

⁹ См. об этом в кандидатской диссертации А. С. Янушкевича «Особенности прозаического цикла 30-х годов XIX века и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя». Томск, 1971, с. 248—249.

знание ученого и фантазию художника-творца, хотелось бы остановиться на проблематике одной из интереснейших статей «Арабесок» — «Об архитектуре нынешнего времени». Глубоко и своеобразно исследует здесь Гоголь социальные функции искусства. Статья об архитектуре продолжает начатую в первой статье сборника мысль об искусстве как силе, способной объединить людей в меркантильный век. Музыка, по Гоголю, пробуждает в человеке истинно человеческое начало — возвышенные чувства, вдохновение, отвращает его от унижающих душу меркантильных расчетов, разъединяющих людей: «О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! (т. е. спаси в нас человеческое) Не оставляй нас! буди чаще наши меркантильные души! ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! (пробуди заснувшую душу, оцепеневшие чувства — и тогда) ...смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронит слезу пред созданием таланта» (VIII, 12). В данном случае мы имеем дело с «руссоизмом» Гоголя, с его — в духе просветительского представления о естественной природе человека — надеждой на возможность освободить изначальную прекрасную человеческую сущность от наносных пороков и зол, связанных с влиянием цивилизации, — путем воздействия на чувства человека. «Единение людей, по Гоголю, — это и тема, и цель искусства, результат его воздействия на человека», — пишет Е. А. Смирнова, исследуя связи творчества Гоголя с просветительской традицией XVIII века¹⁰.

В статье «Об архитектуре» мы видим многообразное развитие этого исходного положения гоголевской эстетики. Во-первых, Гоголь рассматривает «механизм» воздействия искусства на человека. В искусстве Гоголь больше всего ценит «потрясение», благоговение, очищение души человека, приобщение его к высокому, отвращение от низменного (не от жизни, а от пошлости жизни). Катарсис в искусстве, по Гоголю, происходит тогда, когда произведение ошеломляет, поражает человека: «Мы так непостижимо устроены, наши нервы так странно связаны, что только внезапное, оглушающее с первого взгляда, производит на нас потрясение» (VIII, 63). Особенно важно это качество в архитектуре: «Зодчество грубее и вместе колоссальнее других искусств, как-то: живописи, скульптуры и музыки, и поэтому эффект его — в эффекте» (VIII, 72). Итак, чем эффектнее, колоссальнее, величественнее произведение искусства, в данном случае зодчества, тем мощнее оно воздействует на человека. Сила воздействия часто прямо пропорциональна высоте здания¹¹. «Высота» понимается Гоголем как монументальность, подлинное величие архитектурных сооружений, которые вызывают в человеке ощущение духовной высоты, возвышенности мыслей и чувств.

Не случайно Гоголь призывает в статье использовать все многообразие форм, которое накоплено историей мирового зодчества: разнообразие, неожиданное сочетание самобытных национальных традиций

¹⁰ Смирнова Е. А. Гоголь и идея «естественного» человека в литературе XVIII века. — В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.-Л., 1964, с. 288.

¹¹ «И потому вышину строения подымайте в соразмерности с площадью, на которой оно стоит. Если оно с последнего края площади кажется малым, и зритель не ощущает изумления, но должен для этого близко подходить к нему, то здание пропало...» (VIII, 63). Еще более выразительно идея высоты проступает в рассуждении о готической архитектуре: «... чтобы выше, выше, сколько можно выше, поднимались его здания. — Т. Ч.) стены... И помните самое главное: никакого сравнения высоты с шириною. Слово ширина должно исчезнуть. Здесь одна законодательная идея — высота» (VIII, 68).

тоже таит в себе эффект — могучий источник эмоционального воздействия: «Чем более в городе памятников разных родов зодчества, тем он интереснее; тем чаще заставляет осматривать себя, останавливаться с наслаждением на каждом шагу» (VIII, 64). Во-вторых, демонстрируя поразительную четкость и конкретность мышления, Гоголь анализирует результаты воздействия искусства на человека. Что происходит в душе воспринимающего искусство человека, какие чувства в нем пробуждает «величественное, колоссальное»? Гоголь отвечает на этот вопрос двумя путями. Прямым: «Строение должно неизмеримо возвышаться почти над головою зрителя; чтобы он стал, пораженный внезапным удивлением...» (VIII, 62). И далее: «Дайте человеку большое расстояние — и он уже будет глядеть выше, гордо на находящиеся пред ним предметы; ему покажется все малым» (VIII, 63)¹². Человек становится великаном, ощущает в себе исполинские силы, возвышается при взгляде на великое.

Эту же мысль Гоголь излагает и доказывает методом «от противного», обращаясь от истории архитектуры к современности. «Самое вредное направление архитектуре внушила мысль о соразмерности...» (VIII, 61). Данное понятие имеет многообразное наполнение у Гоголя: это однообразие, отсутствие свободы, оригинальности, подражание одним и тем же устарелым образцам — «такое отсут<ст>в<и>е всякого воображения, несмотря на самодовольную уверенность архитекторов, что они не отступили ни на шаг от Витрувия» (VIII, 617—618, черновик статьи). Кроме того, в понятие «соразмерности» Гоголь вкладывает и такое содержание: «...чтобы строение, как бы велико ни было в своем объеме, но непременно чтобы казалось малым» (VIII, 61). Какое же воздействие способна оказать на человека такая архитектура? «Как будто бы старались нарочно внушить мысль, — с негодованием пишет Гоголь, — что великое совсем не велико, как будто бы насильно старались истребить в душе благоговение и сделать человека равнодушным ко всему» (VIII, 61). Вариант в черновике еще более выразительный: «...как будто старались отнять у души невольное чувство<?> благоговения» (VIII, 612). «Соразмерность», отсутствие ярких индивидуальностей в казенной архитектуре Гоголь сравнивает с омертвелыми канонами: «Прочь этот схоластизм, предписывающий строения ранжировать под одну мерку и строить по одному вкусу!» (VIII, 71). Она не только лишает искусство высокой силы воздействия на человека, но и значительно обедняет возможности творца: «...просто убивает все дарования зодчего, она сообщает ему односторонность и лениво ведет по одной и той же убитой дороге» (VIII, 612 черновик статьи).

Имея в виду огромное положительное воздействие истинно великих произведений зодчества на людей, Гоголь указывает в черновике на тот «обратный» эффект, который производит унылое однообразие: «Как бы ни казалось это далеким от произведения влияния на жизнь и характер людей, но оно ... точно имеет влияние<?> отсюда невольное уменьшение религиозности, охлаждение энтузиазма, на который, хотя незначительно, но действуют каждый день видимые предметы» (VIII, 612).

Итак, воздействие на «жизнь и характер» человека оказывает как величественная, оригинальная и смелая архитектура (и тогда оно благотворно и превращает человека в исполина, пробуждает в нем лучшие качества души, освобождает истинно человеческое), так и унылая, од-

¹² Выделено здесь и далее мною.— Т. Ч.

нообразная, «простая до плоскости»¹³ — и тогда человек становится «равнодушным ко всему», ощущает свою ничтожность. Такое искусство не будоражит чувств, не производит «потрясения», а постепенно убивает душу, делая ее бесчувственной, лишая человека истинно человеческого. Гоголь имеет в виду не только общественные здания, но и «частные дома», где проходит изо дня в день жизнь человека. Несколько раз встречается в статье сочетание эпитета «веселый» с названием человеческого жилья. Так, Гоголь пишет об архитектуре аравитян: «Эта архитектура как-то именно создалась для жизни, отданной наслаждениям, для веселых, светлых жилищ человека. Она решительно изгнала из себя все мрачное» (VIII, 69). Или: «Но главное правило то, чтобы окна делать большого размера и погуще их, особливо в ту сторону, где солнце. Через это дом будет весел» (VIII, 624, черновик) И совсем противоположное видит Гоголь в современной архитектуре: «Всем строениям городским стали давать совершенно плоскую, простую форму. Дома старались сделать как можно более похожими один на другого; но они более были похожи на сараи или казармы, нежели на веселые жилища людей» (VIII, 61). В черновике статьи Гоголь не останавливается на констатации факта, а доискивается причины: кто повинен в мертвящем однообразии, «гладкости и монотонности» современной городской архитектуры? И вновь возникает на страницах «Арабесок» тема обличения самого страшного зла XIX века — меркантильности: «Но я знаю, что, соглашаясь на разнообразие зданий общественных, со мною будут ... спорить в том, что ... частные дома не должны в нем ... разнообразить фасад свой. Правда, в столицах, где меркантильность и существенные выгоды выгнали великолепное украшение и употребляют его на пустые мелочи, ... там дома частные не могут принимать такого разнообразия и смелости архитектуры. Но из этого никак не следу<ет>, чтобы лепить совершенно однообразными» (VIII, 622—623). Мы видим, что свои выводы Гоголь строит чаще всего на материале архитектуры Петербурга, столицы Российской империи, этого средоточия зла. Здесь живут герои его петербургских повестей, помещенных в «Арабесках»: художники Пискарев и Чертков, самоуверенный поручик Пирогов, «ничем не выдающийся из массы чиновников, заполняющих Петербург, обыкновеннейший титулярный советник»¹⁴ Аксентий Иванович Поприщина. Выразительную характеристику этого гоголевского героя дает Г. А. Гуковский: «... это существо, доведенное до гнусной степени пошлости, нравственного и умственного ничтожества. Его духовный мир замкнут узенькими границами впечатлений, допущенных или рекомендованных официально. Человеческого в нем мало, высокого, творческого, гордого, прежде всего народного — нет вовсе; зато он весь — воплощение «идеала» николаевской бюрократической машины»¹⁵.

Рисуя в «Записках сумасшедшего» клиническую картину болезни Поприщина, Гоголь ставит диагноз всему общественному и социальному укладу Российской империи. Заявляя в статье «Об архитектуре», что на человека «хотя незаметно, но действуют каждый день видимые предметы», он исследует одну из причин болезни поприщинных. В дневниковых записях Аксентия Ивановича отсутствуют какие бы то ни было архитектурные впечатления, его духовный мир слишком узок, чтобы вместить в себя восхищение истинным искусством. Поприщин сталкива-

¹³ В черновике статьи — вариант к этому месту печатного текста: «простая до глупости».

¹⁴ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 303.

¹⁵ Там же, с. 305.

ется в своей убогой жизни не с парадным Невским проспектом, а с унылыми узкими улицами, населенными ремесленниками и чиновниками, с доходными домами, битком набитыми мелким петербургским людом. Вот путь Поприщина к дому Зверкова: «Я терпеть не люблю капусты, запах которой валит из всех мелочных лавок в Мещанской; к тому же из-под ворот каждого дома несет такой чад, что я, заткнув нос, бежал во всю прыть» (III, 200). А вот краткое, но весьма выразительное описание этого огромного дома: «Этот дом я знаю, — сказал я сам себе. — Это дом Зверкова. Эка машина! Какого в нем народа не живет: сколько кухарок, сколько приезжих! а нашей братьи чиновников — как собак, один на другом сидит» (III, 195—196). Какой разительный контраст составляет эта убогая казарма с архитектурными поисками Гоголя, не вошедшими в печатный текст статьи, где он излагает несколько проектов, чтобы жилища человека было светлым и веселым¹⁶.

Безликая, гладко-однообразная, бесцветная архитектура, хотя незаметно, но действующая на Поприщина, Пирогова, Черткова, Пискарева, на тысячи других жителей Петербурга, — одна из пружин огромного механизма николаевской бюрократической машины, подавляющей в человеке человеческое, превращающей свободных, смелых, прекрасных людей в задавленные, тупые, бесцветные существа, в «существователей».

Любопытно, что и на статью распространился своеобразный гоголевский ход мысли, принятый им в Записках сумасшедшего: только сумасшествие Поприщина открывает ему безумство нормального, привычного, казавшегося естественным уклада жизни. В статье «Об архитектуре» читаем: «Осмелился бы кто-нибудь даже теперь среди этой гладко-однообразной кучи, воздвигнуть здание, носившее бы на себе печать особенной, резкой архитектуры, ... — его бы сочли едва ли не сумасшедшим» (VIII, 61). Серость, унылое однообразие казенной архитектуры стали неотъемлемой частью всего уклада жизни, ее нормой, и тот, кто попробовал бы заявить во всеуслышание (во всевидение — смелым и необычным зданием) о ненормальности этого уклада, так же, как Аксентий Иванович Поприщин, прозревший в своем безумии, — был бы упрятан в сумасшедший дом.

Итак, глубинные, сложные путем выявляемые, но несомненные идейные связи ряда публицистических статей «Арабесок» с петербургскими повестями приводят нас к убеждению о системности, своеобразной и всеохватывающей синтетичности мышления Гоголя. Есть все основания полагать, что это качество было осознано, что оно декларировалось самим составом сборника «Арабески», а подчас прорывалось в виде внезапных признаний в черновиках статей.

Стремясь ко все более глубокому «исследованию жизни и нравов своих соотечественников», Гоголь нащупывает в «Арабесках» особый метод познания мира и человека. Писателю необходимо осмысление происходящего, которое немислимо без всестороннего знания, без пристального внимания к множеству мелочей и деталей. На помощь писателю приходят научно-логические, точные способы мышления. Аналитическая глубина художественного метода Гоголя формировалась в тесной связи с научными поисками Гоголя в области истории.

В основе близости двух «педагогических» статей «Арабесок» «О преподавании всеобщей истории» и «Мысли о географии», кроме всего прочего, лежит единство метода Гоголя-педагога: путь от синтеза к анализу при изучении как истории, так и географии.

¹⁶ См.: Гоголь Н. В. Указ. издание, VIII, 622—624.

«О преподавании
всеобщей истории»

«Прежде всего почитаю необходимым представить слушателям эскиз всей истории человечества, в немногих, но сильных словах и в нераздельной связи...» (VIII, 30).

«После изложения полной истории человечества, я должен разобрать отдельно истории всех государств и народов (VIII, 36).

«Мысли о географии»

В первом он (воспитанник — Т. Ч.) должен узнать один только великий очерк всего мира..., чтобы мир составил одну яркую, живописную поэму... Ничего в подробности, но только одни резкие черты...» (VIII, 99).

«Во втором периоде... он должен рассмотреть в микроскоп те предметы, которые доселе видел простым глазом» (VIII, 100).

Но это путь уже готового, уже найденного, уже известного знания¹⁷. Диалектическое соотношение синтеза и анализа формирует метод исследования в истории. Так, в черновике статьи «О средних веках» Гоголь пишет о необходимости основополагающей идеи изучения. Причина неверного толкования средневековья — в непонимании общего смысла: «...глядели как на толпу происшествий истории разнородной, как на кучу самых раздробленных и бессмысленных явлений, которые не проникнуты одною какою-нибудь мыслью или нитью <?>, сообщившею бы ей целость и связь» (VIII, 514). Но, с другой стороны, поиски «общего смысла» невозможны без глубокого внимания к отдельным фактам и явлениям, из которых складывается целое: «Не пропускайте ни одно <го> происшествие, ни одного факта, ни одного явления <без того>, что <бы> не размыслить о нем долго, что <бы> не рассмотреть со всех сторон» (VIII, 514).

Однаково неприемлемо для Гоголя абсолютизирование какой-либо одной стороны метода: или бездумное сосредоточение на мелочах, частных фактах, или излишне абстрактные, оторванные от реальности рассуждения об «общей идее».

В рассуждении об историческом методе Гердера содержатся истоки глубоко верного и во многом опередившего современную критику понимания творчества Пушкина — «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина» (VIII, 54). Отсутствие «идеальности отвлеченной» приветствует Гоголь и в картине Брюллова. Так, доказывая, что картина Брюллова есть новая ступень развития искусства, Гоголь отмечает и такую ее особенность: в отличие от полотен со сходным сюжетом (в которых «вообще только одна идея этой мысли. Они похожи на отдаленные виды: в них только общее выражения» — VIII, 110), у Брюллова «во всей картине выказывается отсутствие идеальности» (VIII, 111), «ту мысль, которая виделась нам в такой отдаленной перспективе, Брюллов вдруг поставил

¹⁷ Ср. с приоткрывающим метод Гоголя-историка высказыванием в статье «О преподавании всеобщей истории». Чтобы создать яркое и достоверное историческое произведение, «нужен ум, сильный схватить все незаметные для простого глаза оттенки, нужно терпение перерывать множество иногда самых неинтересных книг. Но что уже один узнал, то другим передается легко; и потому слушатели должны узнать это, не роясь в архивах» (VIII, 27).

перед самыми нашими глазами» (VIII, 110)¹⁸. Отсюда же проистекает неприятие Гоголем односторонности романтического искусства, выраженное в статье «О поэзии Козлова», и сопоставление «необъятного» Пушкина и огранченного своим внутренним миром Козлова. «С первых же шагов своих в литературе Гоголь и в эстетике и в творчестве решительно отвергал отвлеченное от действительности искусство»¹⁹, — пишет Ф. З. Канунова, исследуя соотношение романтического и реалистического начал в эстетике Гоголя.

Под определенным влиянием научно-логического способа познания Гоголя-историка вырабатывался и художественный метод самого Гоголя, который вбирал в себя и внимание к «потрясающей тине мелочей», и понимание «общего смысла» явлений — диалектическое соотношение синтеза и анализа, метод, позволивший Гоголю создать гениальные образы-типы²⁰, «показать «целое жизни» при страшном ее раздроблении, не заглушевывая этого раздробления»²¹. При этом, как указывает Ю. Манн в своей книге о «Ревизоре», «к обобщению, широте Гоголь идет через пристальное и строго целенаправленное изучение данного «куска жизни» — черта, возможная только для нового сознания, художественного и научного»²².

Исторические изыскания Гоголя не только способствовали углублению аналитической сущности гоголевского реализма²³, но, в свою очередь, находились в тесной связи с художественным творчеством писателя. Одним из ярких проявлений этого обратного воздействия поэзии на науку является глубочайшее убеждение Гоголя в том, что в изучении истории человечества невозможно обойтись без интуиции, творческого озарения, без особого поэтического чутья. Не случайно в рассуждениях Гоголя о специфике исторического (и вообще научного) исследования появляется «поэтическая» терминология. Так, «архитектор-творец» для «глубокого познания во всех родах зодчества» «должен изучить все в идее, а не в мелочной наружной форме и частях. Но для того, чтобы изучить в идее, нужно быть ему гением и поэтом» (VIII, 72). В статье «О средних веках», говоря об аналитическом методе историка, Гоголь признает необходимость поэтического дара в истории: «я однако же не отрицаю, что для самого умения найти все это нужно быть одарену тем чутьем, которым обладают немногие историки. Этим немногим предоставлен завидный дар увидеть и представить все в изумительной ясности и стройности» (VIII, 16). Яркий пример такого историка-поэта Гоголь видит в Шлецере. Показательны в этой статье («Шлецер, Миллер и Гердер») текстуальные совпадения с характерной поэтической манерой Пушкина.

«Шлецер, Миллер и Гердер»

«Несколько слов о Пушкине»

«Его слог — молния, почти вдруг
блещущая то там, то здесь и осве-

«Рисует ли он боевую схватку
чеченца с козаком — слог

¹⁸ Ср. с методом преподавания в статье «Мысли о географии»: «Во втором периоде... он должен рассмотреть в микроскоп те предметы, которые доселе видел простым глазом» (VIII, 100).

¹⁹ Канунова Ф. З. Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя. Томск, 1962, с. 29.

²⁰ В. Г. Белинский писал в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» о «нарицательности» гоголевских персонажей: «Это повесть, роман, история, поэма, драма, многотомная книга, короче: целый мир в одном, только в одном слове!» — В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3 томах, т. 1, М., 1948, с. 136.

²¹ Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор», с. 16.

²² Там же, с. 29.

²³ См. об этом подробно: Канунова Ф. З. Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя. Томск, 1962, с. 57.

щающая предметы на одно мгновение, но зато в ослепительной ясности» (VIII, 85).

«Он имел достоинство в высшей степени сжимать все в малообъемный фокус и двумя, тремя яркими чертами, часто даже одним эпитетом обозначить вдруг событие и народ. Его эпитеты удивительно горячи, дерзки, кажутся плодом одной счастливой минуты, одного внезапного вдохновения...» (VIII, 85).

его молния; он также блещет как сверкающие сабли, и летит быстрее самой битвы» (VIII, 51).

«Если должно сказать о тех достоинствах, которые составляют принадлежность Пушкина, отличающую его от других поэтов, то они заключаются в чрезвычайной быстроте описания и в необыкновенном искусстве немногими чертами означить весь предмет. Его эпитет так отчетлив и смел, что иногда один заменяет целое описание; кисть его летает» (VIII, 52).

Гоголь считает возможным говорить об историке и поэте почти одинаковыми словами, находить в них общие черты. Это еще одно доказательство того, что история и поэзия — «обе стороны духовной деятельности всегда были в сознании Гоголя максимально сближены»²⁴. Более того, историки Шлецер, Миллер и Гердер названы у него «великими зодчими всеобщей истории» (VIII, 85). Случайное совпадение? Поэтическая вольность? Думается, что нет. В основе этих странных, на первый взгляд, сближений, лежит глубокий мировоззренческий и эстетический смысл.

В черновых набросках к статье «О движении журнальной литературы», приступая к детальному разбору продукции плодовитого Сенковского («критика, повествователя, ученого, сатирика»), Гоголь написал очень важные для понимания смысла его собственной деятельности фразы: «Какой им начертан для себя путь, что такое избрал он девизом, как <ую> светлую мысль, какое доброе радушное увлекающее слово скажет он на воспитание всеобщего молодого и великого нашего отечества» (VIII, 521). И далее: «Что это такое? Что заставляло писать это <го> человека, когда его не мучило ни одно желанье сказать еще не сказанное свету?» (VIII, 521). Высшим смыслом писательства Гоголь провозглашает общественную пользу («воспитание отечества», «сказать еще не сказанное свету»). Естественное для писателя стремление к общению с публикой, с читателем у Гоголя приобретало характер едва ли не главной цели писательского труда. Впрочем, не только писательского. Почти через все статьи «Арабесок» проходит сквозная идея — искусства и науки ценны для Гоголя прежде всего возможностью воздействия на публику, нравственного воспитания общества. Мы уже рассматривали особенности решения этой проблемы в статьях «Скульптура, живопись и музыка» и «Об архитектуре нынешнего времени». Добавим только, что в статье об архитектуре, демонстрируя социальную конкретность мышления, Гоголь исследует различную степень воздействия произведений искусства на «простолюдинов» и «имеющих высшее образование» — проблема, которая во всей ее сложности и актуальности встает перед ним в статье «О движении журнальной литературы»²⁵.

²⁴ Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор», с. 15.

²⁵ Как уже указывалось в литературе (см., например, комментарии Г. М. Фридендера к «Арабескам» — VIII т. указ. издания сочинений Гоголя), в черновике

Как показывает анализ «педагогических» статей Гоголя по истории и географии, а также его писем М. Погодину (X, 344, 378), при изучении истории и географии Гоголя также увлекла возможность «воздействовать на слушателей, на воспитанников. «Не спасет самая ученость» профессора, не видящего в истории мощного фактора нравственного воспитания слушателей: «не должно упускать из внимания, что возраст слушателей есть возраст сильных впечатлений; и потому нужно иметь всю силу, всю увлекательность, чтобы обратить этот энтузиазм их на прекрасное и благородное» (VIII, 29). Преподавание географии, которая «даже для взрослого представляет философически-увлекательный предмет», так же преследует целью нравственное воздействие на воспитанников: «Какая другая наука может быть прекраснее для детей, может быстрее возвысить поэзию младенческой души их!» (VIII, 98).

В статье о Пушкине интересующая нас проблема выливается в размышления о независимости поэта от требований публики, о его праве «быть верну одной истине», — то есть не поддаваться соблазну легкого успеха у толпы, а думать об исполнении своего священного долга. Развитие этой необычайно важной стороны проблемы воздействия искусства на публику представляет знаменитое лирическое отступление в VII главе «Мертвых душ». В черновике статьи о Пушкине Гоголь пишет о влиянии самой личности поэта («он был каким-то идеалом молодых людей») и его свободолюбивых стихов на молодое поколение: «его стихи воспитали и образовали истинно благородные чувства...» (VIII, 602).

Итак, в представлении Гоголя науки и искусства сближает общность их задач и, в первую очередь, их воспитательная, просветительская функция в обществе. Позволим себе привести здесь обширную цитату из книги Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя», где автор говорит о глубоко присущем Гоголю и, несомненно, осознаваемом им, чувстве «мессианизма»: «В сущности, вся жизнь Гоголя пронизана, если даже не построена, этим чувством и стремлением: он обязан наставить людей, исправить их жизнь, заставить их содрогнуться и покаяться. Сначала он думал, что путь для этого — государственная деятельность; ...Высокое искусство может двигать сердцами, — и Гоголь хватается за искусство: поэзия не удалась и привела лишь к крушению «Ганца Кюхельгартена»; театр не удался и обернулся лишь трагикомическим анекдотом экзамена и провала; живопись не удалась просто, без скандала. Учитель — вот звание, дающее право наставлять людей, образовывать их души и умы для истины и блага. И Гоголь берется за дело учителя. Но обучение девочек географии и истории было просто обычной профессией и вовсе не влияло на строй жизни родины и человечества, а кафедра в университете не принесла ничего, кроме разочарования. Зато удалась, и видимо, не совсем неожиданно, проза и, казалось на первый взгляд, — не проповедническая, светлая, шутливая проза»²⁶. Все многообразное творчество Гоголя первой половины 1830-х годов, как пишет далее Гуковский, объединяет этот «пафос нравственной проповеди»²⁷.

статьи об архитектуре Гоголь готовит оружие для своего будущего выступления против «бесстыдных торгашей в литературе» — Сенковского, Булгарина, Греча.

²⁶ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 324—325.

²⁷ Интересные наблюдения о сущности гоголевского творчества сделаны в книге З. А. Лежнева «Проза Пушкина» (М., 1966). Автор говорит о гейневском типе творчества: «Жанр Гейне универсален... Синкретизм гейневской прозы, сращение в ней различнейших элементов и жанров есть в равной степени следствие ее субъективно-

В эстетике Гоголя слиянность, нерасчлененность его научно-исторических, искусствоведческих и собственно творческих—литературных—интересов выразилась в постановке им проблемы истинного гения. И в постановке, и в решении этой проблемы Гоголь, на наш взгляд, оригинален. Гений, по Гоголю, не только обладает выдающимися, уникальными творческими возможностями. Основное достоинство гения заключается в его многосторонности, всеобъемлемости его интересов и знаний. Об этом качестве истинного гения Гоголь прямо заявляет в статье об архитектуре: «Архитектор-творец должен иметь глубокое познание во всех родах зодчества... Он должен быть всеобъемлющ, изучить и вместить в себя все бесчисленные изменения их» (VIII, 71). Но обширностью и глубиной познаний не исчерпывается понятие всеобъемлемости гения. В статье о Брюллове Гоголь расширяет это понятие как способность гениального творца изображать разнообразнейшие жизненные проявления, не пренебрегая обыкновенной, «низкой и презренной жизнью», другими словами, он говорит здесь о полнокровности реалистического искусства. Именно это качество Брюллова позволило ему решить основную задачу искусства XIX века, «который вообще как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (VIII, 109). О связи проблематики гоголевского «Ревизора» со статьёй «Последний день Помпеи» и выраженными в ней особенностями современного искусства убедительно пишет Ю. Манн в книге о «Ревизоре».

Новые оттенки в понимание Гоголем «всеобъемлемости» истинного гения вносит статья «Ал-Мамун». Размышляя о причинах падения государства при правлении Ал-Мамуна, Гоголь видит их не только в оторванности от народных стихий просвещения, которое насаждал Ал-Мамун. Не менее значительным фактором, ускорившим упадок некогда процветавшего калифата, является односторонность интересов, абстрактность мышления самого Ал-Мамуна. Гоголь противопоставляет этому «философу-теоретику» Гаруна, предшествующего правителя, при котором «все части этой великой империи, этого магометанского мира были связаны довольно сильно, и связь эта укреплена была волею необыкновенною» (VIII, 76). Гарун «не был исключительно государь-философ, государь-политик, государь-воин или государь-литератор. Он соединял в себе все, умел ровно разлить свои действия на все и не доставить перевеса ни одной отрасли над другою» (VIII, 76). Очевидно, аналогией к этой антитезе Гаруна и Ал-Мамуна выступает в статье другое противопоставление, в котором речь идет о поэтах. По Гоголю, мало пользы государству могут доставить «теоретические философы» и «поэты, занявшие правительственные места». Но совершенно особую роль выполняют, по мнению Гоголя, «великие поэты», «ведатели глубины человеческого сердца» — они призываются только в особенно важные для государства минуты именно как знатоки человеческой природы. Их неотъемлемое качество — универсальность: они «соединяют в себе и философа, и поэта, и историка», они «выпытали природу и человека, проникли минут-

сти и ее боевого характера... Он всего себя отдал своей прозе, высказался в ней весь, но это для того, чтобы сделать ее общественной силой, способной помочь переустройству общества, или, по крайней мере, будить спящих и будоражить равнодушных» (с. 170). В русской литературе одним из писателей, близких к этому типу творчества, З. А. Лежнев считает Гоголя. «Какая-нибудь статья Гоголя, например, написана тем же «плочерком», что и его повести. Один и тот же лирический подъем одушевляет его отступления в «Мертвых душах» и его рассуждения об искусстве» (с. 171).

шее и прозрели будущее», их «глагол слышится всем народом» (VIII, 78).

Потребность во всеобъемлющем гении, по Гоголю, проистекает из задач искусства XIX века. С другой стороны, все предшествующее развитие мирового искусства, весь опыт существования человечества предопределяет возможность успешного выполнения искусством его основной функции — объединения людей. «Не помню, кто-то сказал, что в 19 веке не возможно появление гения всемирного, обнявшего бы в себе всю жизнь 19 века... Напротив: никогда полет гения не будет так ярок, как в нынешние времена. Никогда не были для него так хорошо приготовлены материалы, как в 19 веке» (VIII, 109). «Самые знания, совершившие такой быстрый прогрессивный ход», в том числе знания о многовековой человеческой истории, разработанность отдельных сфер искусства вооружают истинного гения способностью глубоко проникнуть в «жизнь 19 века».

Итак, задачи современного искусства (с одной стороны, глубже проникнуть в сущность жизни современного общества; с другой — быть силой, способной спасти и объединить людей в меркантильный век) требовали от писателя, от деятеля искусства своеобразной универсальности, всеобъемлющей осведомленности во всеобщей истории человечества и в истории России, в истории искусств, неослабного внимания к совершающимся в обществе процессам и переменам. Самим составом сборника «Арабески» Гоголь декларировал это требование своей эстетической программы. Гоголь был не одинок в своих попытках углубить аналитические возможности искусства, превратить поэта из жителя заоблачных вершин в исследователя, «истинного ведателя глубины человеческого сердца» и всей «жизни 19 века». Тяготение к точным, логически обоснованным выводам проявлялось и у Пушкина в его исторических размышлениях 1830-х годов. Б. В. Томашевский в статье «Историзм Пушкина» показывает, как для более глубокого осмысления исторических судеб России Пушкин становился ученым-историком²⁸. О необходимости слияния науки и искусства писал несколько позднее, в 1840-е годы, В. Ф. Одоевский, принципиальный энциклопедист, занимавшийся философией, теорией музыки, критикой, популяризатор науки и писатель. Ставя в своих «Психологических заметках» вопрос: «Но под каким условием поэзия или искусство могут существовать в наше время?», В. Ф. Одоевский требует от поэзии «существенности, словом — науки». «Поэт должен знать все подробности человеческой жизни, начиная от познаний ума до последней физической нужды! Словом, поэзия должна быть ученою, обнимать целый мир не в умозрении только, но в действительности: это инстинктуально понимают поэты нашего времени, они чувствуют, что в наше время поэт-невежда невозможен. Наше время есть приуготовление к новой форме души человеческой, где поэзия с наукой сольются воедино»²⁹. И В. Ф. Одоевский, и Гоголь, требуя от поэзии нового качества — ее тесной связи с наукой, понимают, что такой союз расширит познавательные возможности литературы, углубит ее аналитические способности. В. Ф. Одоевский призывает использовать естественнонаучные достижения, которые должна взять на вооружение литература. Гоголь же ищет обоснование своего синтетического метода в гуманитарных науках и прежде всего — в истории.

²⁸ «Основные исторические темы, отраженные в художественном творчестве 30-х годов, предварительно разрабатываются в самостоятельном историческом изучении». — Указ. статья. — Ученые записки ЛГУ, № 173, серия филол. наук, вып. 20, 1954, с. 70.

²⁹ Цит. по книге: Русские писатели о литературе. Т. 1, Л., 1939, с. 255.

Многосторонность, энциклопедическая широта интересов и занятий отличает большинство крупных литературных деятелей 1830-х годов XIX века: В. Ф. Одоевского и И. Киреевского, Н. Надеждина и Н. Полевого, Пушкина и М. Погодина. Разумеется, содержание и глубина «энциклопедизма» были подчас весьма различны: европейская образованность Пушкина, классическое образование Н. Надеждина и М. Погодина, принципиальный журналистский эклектизм Н. Полевого. Кроме того, имелись заметные отличия в политической и литературно-эстетической ориентации. Важно подчеркнуть, здесь тенденцию деятелей разного плана, с подчас противоположными устремлениями к широте и разнообразию проявлений в различных областях литературы, науки и искусства, к усвоению богатейшего опыта мировой науки и культуры.

«Арабески» Гоголя, таким образом, отразили не только своеобразную универсальность и широту самого писателя. «Арабески» явились в определенном смысле формой времени, вобрав в свою структуру важнейшие тенденции эпохи 1830-х годов: стремление к широте охвата явлений действительности и одновременно к философской глубине осмысления происходящего; попытки создания нового синтетического метода изображения, вбирающего в себя не только элементы романтического и реалистического искусства, но и точный, научно-логический способ познания действительности; попытку с помощью этого метода воссоздать модель мира как мгновения движущегося процесса, соединяющего в себе все сложное переплетение прошлого, настоящего и будущего. Строго регламентированная система «Арабесок» — с четкой целесообразностью каждого элемента системы — отразила страстные поиски мыслителями 30-х годов XIX века общей концепции мира и человека.

А. П. КАЗАРКИН

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА В ЦИКЛЕ А. БЛОКА «НА ПОЛЕ КУЛИКОВОМ»

Почти все исследователи различают один сквозной голос в цикле «На поле Куликовом», говорят об одном герое этого цикла Блока. Сложность центрального образа цикла наиболее полно, на наш взгляд, освещена в работе П. Громова «Блок, его предшественники и современники». Исследователь указывает на внутреннюю драматизацию цикла и говорит о том, что лирический герой его как бы надевает исторические маски: «Поскольку все в целом — это лирически драматизированная «история одной души», то получается, что герой-персонаж как бы меняет маски, ведя в то же время одну и ту же целостную трагедийную линию»¹. П. Громов подходит к пониманию цикла Блока как двухгеройного, однако окончательный вывод его выглядит несколько неожиданным: «Персонифицированный герой цикла — воин Куликовской битвы — здесь выступает от имени всего этапа в целом и одновременно представляет «вечный бой», то есть будущее России, ее последующие этапы»².

Исследователь, однако, не приводит доводы, почему героем цикла надо считать воина Куликовской битвы, а не автобиографического героя, человека двадцатого века, на Куликовом поле как бы примерившего участь предка. П. Громов верно замечает, что герой цикла «ищет другого стана», но здесь выдвинутая ранее исследователем логика ассоциации ставится под сомнение: какого же другого стана мог искать древнерусский воин на Куликовом поле? Суждение П. Громова в этом пункте несколько односторонне, поэтому конечный вывод, который он делает, не может исчерпать целостного значения цикла: «Побеждает не «темное», страшное, но «светлое», будущее: «Явись, мое дивное диво, быть светлым меня научи!» ...Становится все более и более ясно, что герой ближе всего к той категории современных людей, которая в полемике определилась словом «интеллигенция» (с. 333). Итак, герой цикла — воин рати Дмитрия Донского, он ищет другого стана и персонифицирует интеллигенцию.

Нетрудно, однако, заметить, что голос русского воина в цикле выражает ощущение исторической правоты и прочной веры в святыню и, стало быть, не от этого голоса исходит атмосфера трагизма, характерная для цикла. Кроме того, вообще нельзя категорически заключать, что цикл завершился победой какого-либо из противоположных начал

¹ Громов П. Блок, его предшественники и современники. «Советский писатель», М.-Л., 1966, с. 335.

² Там же, с. 338.

или чувств, что коллизия его доведена до разрешения. Ведь положительное разрешение конфликта означало бы снятие трагизма. В цикле этого не происходит, он производит впечатление поставленного автором трагического вопроса, разрешить который окончательно автор пока не берется. Усилению трагического звучания и служит отмеченная П. Громовым внутренняя драматизация. Смысл цикла зависит, очевидно, от степени, последовательности этой драматизации. На наш взгляд, в структуре цикла намечаются два противоположных голоса и, соответственно, два враждебных «мы». Но автор сознательно, очевидно, строит лирическое повествование так, что голоса эти то становятся отчетливы, то неразличимы. В первых трех стихотворениях цикла авторское сознание воплощено в лирических монологах двух героев — представителей враждебных станов: русского и татарского, а в двух последних стихотворениях звучит голос автобиографического героя. Однако полной отчетливости этих голосов нет: они воплощают борение в душе автора «темных» и «светлых» мыслей. Последовательное вычленение «татарского» и «русского» голосов допустимо лишь как доведение намеченного образа до логического конца. Но проделаем этот мысленный эксперимент.

Начало первого стихотворения не следует понимать только как экспозицию цикла: здесь начинается исторический диалог. Правда, первое четверостишие действительно служит экспозицией. «Река раскинулась, течет, грустит лениво и моет берега» — эта картина может быть отнесена к любому времени. Это символ самой исторической протяженности, связи будущего с прошлым. Но далее время героя проступает все более отчетливо и его скорее можно понять как прошлое:

Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.
Наш путь — степной, наш путь в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о, Русь,
Но даже мглы, ночной и зарубежной,
Я не боюсь (3, 249) ³.

Здесь загадочно, во-первых, что «наш путь... пронзил нам грудь» и, во-вторых, что герой не боится «мглы, ночной и зарубежной». Если субъект речи воин-русич, то многие вопросы остаются без ответа. Почему для русского «наш путь — степной»? Если понятно, почему наш путь в тоске Руси, то неясно, откуда возникает и что обозначает мотив «ночной и зарубежной» мглы. Если бы автор задал аналогично, отмеченную П. Громовым и другими, этот мотив объяснялся бы системой образов, но он выглядит совершенно немотивированным. Ведь это бесстрашие перед зарубежной мглой надо понимать как готовность идти в эту мглу. Тема татарской «древней воли» может иметь вполне определенный исторический источник. Возможно, Блок имеет в виду татаро-монгольский завет: «Кочевать до последнего моря». С этой точки зрения конкретизируется и мотив вечного боя. Можно предположить, таким образом, что это «мы» — голос из татарского стана. И тогда по новому читаются следующие строки:

Пусть ночь. Домчимся, озарим кострами
Степную даль.
В степном дыму блеснет святое знамя
И ханской сабли сталь...
И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...» (3, 249)

³ Первая цифра в скобках обозначает том, вторая — страницу по изданию: Александр Блок. Собрание сочинений в 8 томах, ГИХЛ, М.-Л., 1960—1963.

Сквозной для цикла образ степной кобылицы также исторически опредмечен: степная кобылица должна принадлежать кочевнику. «Стрела татарской древней воли» — это привычка, сила, понуждающая к вечному кочевью средь зарубежной мглы, ведущая к вечному бою и скачке. Опорными становятся в таком прочтении символы: «ханской сабли сталь», костры в степном дыму, степная кобылица, закат в крови. Совершенно отчетлив этот голос из татарского стана был в первоначальной редакции:

Но как стрела — татарской древней воли —
 Мой правый путь!
 Наш путь в полях, наш путь — тоской безбрежной,
 Твоей, о Русь!
 И этой мглы — ночной, пустынной, зарубежной —
 Я не боюсь (3, 588)

Разве нельзя это место понять так: наш путь — Русью, которая для нас — мгла чужая, зарубежная? Очевидно, первоначальный замысел Блока и состоял в противопоставлении персонажей-масок, символизирующих две враждебные силы. Так, в заключительном стихотворении были слова:

Орда недолго отдыхала,
 Вновь русской крови ждет булат (3, 589)

Есть все основания считать эти слова, отнесенными к татарину. Но несомненно также что в окончательной редакции Блок сгладил, приглушил различие голосов, оно замечается в тексте как намек, «подтекст».

Справедливость нашего предположения косвенно подтверждает и тот факт, что, продолжая работу над циклом по просьбе композитора Ю. Шапорина, сочинявшего кантату «На поле Куликовом», Блок после первого стихотворения ввел «Хор татар», где повторяются те же мотивы вечного боя, степных костров, скачки:

И жар костров в разгар пиров,
 И дальний зов — на бой, на бой — рази врагов!...
 Мечи стрелу в ночную мглу! (3, 374)

Конечно, в цикле это может быть истолковано и как осознание автором татарского наследия в сердце России, азиатского начала в ее культуре. Показательно, что мотив гибельной степной воли Блок повторил и в первоначальном тексте стихотворения «Россия»:

Пусть оскудевая природа
 О близкой гибели твердит, —
 Какая пьяная свобода
 В чертах погибельных сквозит (3, 590)

Восклицание «О, Русь моя! жена моя!» и в таком прочтении звучит парадоксально, но объяснимо: «жена», а не традиционное «мать» выглядит мотивированнее из уст «татарина». В поэтической мистерии судьбы Русь и Орда обручены: пришествие Орды было судьбоносным для Руси, но и Русь стала судьбой для Орды. Татарская древняя воля навсегда связала героя с Русью. Татарский облик Руси проступает также еще в одном стихотворении цикла «Родина» — «Русь, моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»:

Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...
 Вольному сердцу на что твоя тьма?...
 Дико глядится лицо онемелое,
 Очи татарские мечут огни...
 Тихое, долгое, красное зарево
 Каждую ночь над становьем твоим... (3, 259)

Здесь несомненна какая-то отделенность героя от Руси. «Вечный бой», таким образом, может иметь и узкое значение: неоконченный бой Руси с Ордой, с азийской силой.

П. Громов объясняет выражение «Русь... жена моя» тем, что слова отнесены к древнерусскому воину. Но остается непонятным, почему для древнерусского человека отношение к родине, как к жене, хотя бы и в смысле предельной душевной близости, более естественно и оправдано, чем для современника. Стихотворение построено метафорически многопланово, и однозначный ответ был бы просто разрушением его внутренней логики. Допустимо, по-видимому, двоякое толкование первого стихотворения.

Второе и третье стихотворения имеют более отчетливую ролевою прикрепленность: они, несомненно, монолог древнерусского воина. Здесь и характерная лексика: «Мы, сам-друг, над степью в полночь стали» — в старину «стать над степью» означало загородить дорогу степнякам. Здесь и символические детали, заимствованные из русского фольклора: «На пути горячий белый камень» — знак роковой, встречающийся на перепутьях судьбы, и прямое указание на врага: «За рекой поганая орда». Только в этих двух стихотворениях — втором и третьем — используются поэтические подробности из древнерусского «Сказания о Мамаевом побоище»: «За Непрядвой лебеди кричали», «А над Русью тихие зарницы Князя стерегли».

Воин-русич охвачен героическим предчувствием, трагизм во втором и третьем стихотворениях незаметен. Важную смысловую нагрузку в цикле получает цветовая символика: борьба черного цвета с белым символизирует полную противоположность станов. Цветовые символы, отнесенные к русскому стану: «Светлый стяг над нашими полками», «светлая жена», «Непрядва убралась туманом, как княжна фатой», «над Русью тихие зарницы»; над татарским станом — мгла, орда двинулась «тучей черной». За Непрядвой на русской стороне кричат лебеди, над татарским станом — орлий клекот. В четвертом стихотворении эта борьба перенесена в самосознание автобиографического героя:

Вздымаются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем (3, 252)

Третье стихотворение задает нам еще одну загадку: как конкретизировать образ светлой девы, сошедшей к воину «в одежде, свет струящей»? Думается, что этот образ-символ допускает многообразное толкование. В соответствии с прикрепленностью речи к русскому воину он может быть понят как образ богородицы, это сила, подвинувшая древнерусского воина «за святое дело мертвым лечь», ее «лик нерукотворный» в щите «светел навсегда». Этому, правда, противоречит интимное отношение героя к «диву»: «В темном поле были мы с тобою, разве знала ты?».

Образ можно понять и как развитие заданного вторым стихотворением образа «светлой жены». Кроме того, это возможная вариация сквозного для всей лирики Блока образа девы—зари—купины. В таком контексте двояко раскрывается и мотив просветления: в узком смысле — для воина-христианина «Явись, мое дивное диво» — мольба к богородице и в широком смысле — обретение идеала, который подвинул бы на роковую борьбу. «Быть светлым меня научи» может быть понято и как мольба человека, осознавшего свою причастность к темному стану.

Трудно определить, кто является субъектом речи в четвертом стихотворении. Здесь время Куликовской битвы как будто отодвинуто в прошлое (об этом говорит слово «опять»), но битва, оказывается, продолжается. Начало этого стихотворения подхватывает заданный первым стихотворением мотив вековой тоски. Поэтический смысл раскрывается как утверждение-отрицание: умчавшиеся табуны степных кобылиц говорят о том, что грозное прошлое минуло, но упоминание о диких страстях, развязанных «под игом ущербной луны» возвращает психологическую атмосферу первого стихотворения цикла. Сказать определенно, какого стана этот воин, рыщущий «на белом (!) коне», мы не можем. Скорее он должен принадлежать к темному стану или принадлежал к нему, тогда естественным становится его сомнение и метание. Ему нет места между враждебными станами:

Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой.

Он мечется, когда выбирать уже поздно: роковая битва идет; его как будто влекут обе бьющиеся силы:

Я слушаю рокоты сечи
И трубные крики татар
И вижу над Русью далече
Широкий и тихий пожар (3, 252)

В этом герое воплотились свойства двух непримиримых сил, в самосознании лирического героя Русь бьется со степью. «Дивное диво» просветления в этом стихотворении не является, светлые мысли сожжены темным огнем. Мольба о просветлении остается безответной.

Закрывающее цикл пятое стихотворение полностью повернуто к будущему. Здесь отчетливее облик автобиографического героя. Его можно назвать образом автора лишь с большой натяжкой: ведь образ автора складывается из всех сюжетных перипетий, соотношением зачина и концовки всего цикла, и стало быть, как часть общего смысла образ этот не может быть равен целому. Ожидаемое будущее дано в цикле под знаком повторения, в будущем развернется тот же конфликт. На это и указывает столь характерное для лирики Блока слово «опять». Оно напоминает нам о блоковской концепции жизни и истории как повторения, «бытия возвратного течения».

Концептуально в лирике Блока в высшей степени важны фразы типа «Все это было, было, было, свершился дней круговорот» (3, 131), «И повторится все, как встарь» (3, 37). Образ вечного повторения — Земля-волчок: «Запущенный куда-то, как попало, летит, жужжит, топчется волчок» (3, 41). Замкнутая картина жизни характерна для цикла «Страшный мир».

Финальное стихотворение преобразует смысл целого: темой цикла оказывается будущее. Но это будущее — аналогия с прошлым. Следовательно, последнее стихотворение можно понять и как усиливающее, а не снимающее трагизм. Финальное восклицание возвращает нас к исходной ситуации: «Теперь твой час настал. — Молись».

Символическая многомерность в цикле как произведении со сквозным сюжетом создается более всего тем, что действие разыгрывается и в прошлом, и в настоящем. Прошлое подает руку настоящему: «За Непрядвой лебеди кричали» — говорит «воин-русич», «и опять, опять они кричат» — откликается, очевидно, автобиографический герой. Одно время отражается в другом, смутность временных ориентиров, разумеется, здесь преднамеренная. Но тем самым различие между эпохами размывается, вековечный конфликт не решен. Восприятию этого особен-

но способствует четвертое и пятое стихотворения. Сам Блок истолковал смысл концовки так: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение» (3, 587). Следовательно, давно прошедшее он и представил как предстоящее, вполне возможное и близкое будущее. Художественно эта мысль осуществляется отождествлением времен.

По этому поводу Б. Соловьев замечает: «Сам поэт порой весьма произвольно истолковывал современное значение цикла «На поле Куликовом» как столкновение народа и интеллигенции («татарвы») — группы, оторвавшейся от народа, его корней и враждебной ему, — но, конечно, и поныне непреходящее значение этого цикла гораздо глубже и истинней подобных толкований⁴». С последним нельзя не согласиться: художественный смысл цикла шире любых его конкретных истолкований и всегда останется нечто нераскрытое потомкам, но встает вопрос: может ли быть наше истолкование истинней авторского? Почему, собственно, толкование Б. Соловьева «глубже и истинней» толкования А. Блока? Перед нами явный парадокс: автор вкладывал в произведение один смысл, мы же видим другой. Какие основания для перетолковывания текста (ведь он-то остался прежним) дает его художественная структура?

Мы предположили, что внутренний драматизм и трагический пафос воплотился в двухсубъектной структуре цикла, в монологах двух персонажей из враждебных станов и в перенесении исторической коллизии в самосознание героя финальных стихотворений. Цикл можно понять как двухголосый, и тогда он несколько сближается со структурой лирической драмы. Но это вносит существенные смысловые поправки: идентификация исторических голосов в одном голосе становится средством идентификации времен, и будущее видится автору все под тем же «иглом ущербной луны». Весь вопрос в том, разрешим ли конфликт, предвидит ли автор окончательную победу над «темной» силой и какой социальный смысл вкладывал он в этот символ.

Понятно, что статьи «Народ и интеллигенция» и «Стихия и культура», над которыми Блок работал в то же лето, когда был создан цикл, не исчерпывают смысл стихотворного цикла: они используют иную логику. Воспринимать их, очевидно, следует как одно из возможных толкований: лирика основана на принципиально многозначной, множественной логике, смысл ее без остатка не переводится на язык обыденной, или «прагматической», логики и раскрывается только через сумму интерпретаций.

В статье «Народ и интеллигенция» Блок говорит о роковом разединении народа и интеллигенции и о все растущей взаимной вражде их: «... полтора ста миллионов с одной стороны и несколько сот тысяч — с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном. Среди сотен тысяч происходит торопливое брожение, непрестанная смена направлений, настроений, боевых знамен. Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному уху, такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание... Среди десятка миллионов царствует как будто сон и тишина. Но и над станом Дмитрия Донского стояла тишина» (5, 323). Интеллигенция здесь сопоставлена с татарским (обреченным) станом, непокой, брожение — все это отнесено к интеллигенции.

⁴ Соловьев Б. Поэт и его подвиг. «Сов. Россия», М., 1973, с. 435.

Тема непокая в данном случае истолковывается как негативная характеристика интеллигенции: «В политике — бесконечное мелькание государственных форм, судорожное перекраивание границ... В искусстве — такое же дробление на направления и школы, на направления в направлениях» (6, 106). В статьях Блока интеллигенция неизменно характеризуется словами «роковая суета»: «Среди суеты и многолюдства нам надо иногда опускать занавес, прислушиваться к тишине, внимать приближению бога, вникать в нарастающий звон набегающей тройки» (5, 344). В этом контексте раскрывается образ скачущей кобылицы и становится понятным возглас: «Останови!» «Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть «чудный звон» колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», летит прямо на нас?... Мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель» (5, 328). «Мытарства души» героя — это наказание за вечную скачку и «темные страсти».

Письма Блока 1908 года проясняют истоки мотива татарщины и вражды двух станов, который первоначально естественнее всего мог вылиться в диалог персонажей — врагов: «...да, знаю все, что пишешь ты о Мережковских, об их «обасурманенье». ...Если бы ты знал, какое письмо было на днях от Клюева (олонецкий крестьянин, за которого меня ругал Розанов... (8, 252). Всего важнее для меня то, что Клюев написал мне длинное письмо о «Земле в снегу», где упрекает меня в интеллигентской порнографии... И я поверил ему... Веря ему, я верю и себе. Следовательно (говоря очень обобщенно и не только на основании Клюева, но и многих других моих мыслей): между «интеллигенцией» и «народом» есть «недоступная черта». Для нас, вероятно, самое ценное в них — враждебно, то же — для них» (8, 258). Осознание исторического конфликта между народом и «обасурманившимися» интеллигентами вроде Мережковских и привело к поэтическому противопоставлению двух станов. Позднее Блок слишком рафинированную культуру будет называть цивилизацией, увидит в ней врага истинной, «музыкальной», культуры. Такова сложная, необыденная логика ассоциаций Блока. Обыденная же логика привела бы к отождествлению стихии с татарщиной, что представляется более «убедительным».

В том, что мысль автора тяготеет к разделению на противоположные голоса, нет ничего принципиально нового для поэтики Блока. Л. Гинзбург уже в ранней лирике его находит основной «блоковский парадокс — чрезвычайное единство судьбы лирического героя и множественность его символических воплощений. Тынянов, говоривший о лице Блока, говорил и об его многомерности, о блоковских «двойниках», о разных лирических образах его стихотворных новелл»⁵.

Однако противопоставленность голосов относительна, как относительна и прикрепленность лирических персонажей к определенному историческому времени. И не следует настаивать на том, что предложенное выше толкование — единственно правильное. К истине художественного произведения мы приближаемся, когда учитываем все возможные оттенки смысла и направления обобщения. Следует признать, что и традиционное толкование цикла, в котором различается один голос, не менее справедливо.

В самом деле, выражение «О, Русь моя! жена моя!» может быть отнесено и к древнерусскому воину, и к автобиографическому герою,

⁵ Гинзбург Л. О лирике. Изд. 2, Л., 1974, с. 260.

«как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины — России» (5, 321). Психологический мир цикла романтический. И чувство родины, и любовь здесь стремятся перерасти свои границы, становятся религиозным трепетом. Ведь драма духовного пути Блока и заключается в поисках сверхличных ценностей. Но с другой стороны, его герой хочет ими наполниться, сделать их интимно своими, это касается и отношения к родине. На этом пути понятно возникновение образного единства «Русь — жена».

Хорошо известно также, что тема непокая — сквозная тема лирики Блока. В цикле слова: «покоя нет» и «вечный бой» могут быть поняты как выражение воли к борьбе с косным, омертвевшим в организме России. Тогда содержание цикла раскрывается как трагические предчувствия одного героя, хотя ощущение трагизма при этом снижается. Вполне логично считать, что в цикле мы имеем дело с единственным персонажем, существующим как бы в двух временах. Нет нужды развернуто излагать аргументацию одноголосого прочтения цикла — оно общеизвестно. Иначе говоря, мы вынуждены признать правомочность обоих толкований при всей их противоположности.

Такой вывод не должен ставить нас в тупик. Не надо забывать, что всякое толкование поэтического произведения относительно справедливо и не может быть окончательного, исчерпывающего раскрытия его смысла. На одно и то же произведение, как считает современная поэтика, может быть несколько точек зрения, целостный анализ и предполагает учет различных точек зрения на предмет.

Художественные произведения в истории находят противоположные интерпретации, и это не единичные «казусы», а закономерность развития литературы. Причем полярные истолкования вызывают как раз художественные, а не публицистические произведения и, следовательно, основания для разночтений дает сам художественный текст, их нельзя понять только как субъективные привнесения исследователей. Эти толкования, дополняя друг друга, обогащают наше представление о произведении.

Так, одни и те же циклы Блока оценивались критикой то как выражение кризиса, духовного бездорожья, то как драматическое утверждение гармонии мира, обретение его смысла. Такими парадоксами изобилует история критики. Интуитивно мы ощущаем многомерность художественного произведения, словно автор имел в виду большое количество замыслов, задача дня — теоретически осмыслить это явление.

Лишь в самое последнее время суть и логическую неизбежность этого начали осмыслять как фундаментальное явление искусства слова, как особую художественную логику. Так, А. П. Чудаков приводит две модели художественного мира Л. Толстого и Чехова, противоположные интерпретации одних и тех же произведений этих писателей и признает научную правомерность обоих толкований в соответствии с принципом дополнительности, сформулированным Нильсом Бором: «Противоположности не противоречивы, а дополнительны». Этот принцип гласит, что относительно одного объекта могут сосуществовать два противоположных описания, так как справедливость каждого в отдельности относительна, зависит от избранного аспекта описания. А. П. Чудаков применяет этот принцип при анализе литературных произведений, говоря, что противоположные интерпретации их «дополнительны в том смысле, что каждая в отдельности не может претендовать на достаточно полноценную картину описываемого объекта, — они исчерпывают

его лишь взятые вместе»⁶. Такое описание произведения помогает увидеть его стереоскопично, одновременно с разных позиций.

Принцип дополнительности как общефилософский успешно используется во многих науках, наиболее важно, что он способствует целостному описанию объектов большой сложности, каким и является литературное произведение. «В процессе познания для воспроизведения целостности объекта необходимо применять взаимоисключающие, «дополнительные» классы понятий, каждый из которых применим в особых условиях», — так говорится в современной «философской энциклопедии»⁷.

Если определенный тип произведений основан на принципиальной многозначности, то переводить их на однозначный язык, по-видимому, затруднительно, их описание требует «дополнительного» способа, многоаспектного. Это и есть диалектическое понимание художественного мира. Метафорический язык лирики, по-видимому, вообще может быть адекватно исследован только с использованием принципа дополнительности. Ведь метафора — это как бы несколько сообщений в одной фразе. В. В. Иванов пишет по этому поводу: «...временные ограничения оказываются, по мысли Б. Пастернака, причиной образности художественного творчества: Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач». На современном кибернетическом языке суть возникновения метафоричности можно объяснить необходимостью параллельного (одновременного) вывода тех сообщений, которые при отсутствии цейтнота можно было бы передавать последовательно»⁸. Ценность художественного произведения неотделима от его многослойности, а последним, по-видимому, объясняется историческая долговечность произведения, его актуальность в разные эпохи. Дополнительность, очевидно, не требуется при описании публицистических произведений.

Лирика Блока, если понимать ее как целостную систему, строится на взаимоисключающих принципах: мир предстает в ней катакличным, бессмысленным, страшным и в то же время гармоничным, высоким. Исследователи (Л. Тимофеев, В. Орлов, Д. Максимов) справедливо называют ее лирикой контрастов и диссонансов.

Художественный язык вообще многозначен, в лирике Блока же дополнительность художественной логики особенно наглядна, это может быть, самый показательный пример образной многоплановости. Справедливым надо признать замечание А. П. Чудакова о природе художественной логики: «Здравый смысл не мирится с утверждением, что текст может быть построен по двум взаимоисключающим принципам сразу, где каждый справедлив. Такое утверждение ощущается как нарушение логики. Но это не нарушение логики вообще, это другая логика, внутри себя столь же непротиворечивая. Мир оригинального художника устроен иначе, чем мир реальный, царство обыденной логики. И при анализе художественной системы необходимо решительно отказаться от многих «естественных», кажущихся единственно верными представлений, как отказалась в свое время физика от понятия равно-

⁶ Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы. (О двух моделях художественного мира писателя). В кн.: «Славянские литературы. VII международный съезд славистов», «Наука», М., 1973, с. 88.

⁷ Философская энциклопедия. М., 1962, т. 2, с. 52.

⁸ Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. — В кн.: «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», «Искусство», Л., 1974, с. 54.

мерно текущего ньютоновского времени, а математика — от «единственности» евклидовой геометрии»⁹.

В самом деле, попробуем составить непротиворечивый образ родины по циклу Блока «Родина», центральному в его поэзии. В первом стихотворении цикла «Ты отошла, и я в пустыне...» родина вызывает в поэте религиозное благоговение, но в стихотворении «Грешить бесстыдно, беспробудно» облик ее прямо противоположный, она «чужд и мера», она и «новая Америка» и самое неожиданное: образ раздавленной «любовью, грязью иль колесами» женщины («На железной дороге») — тоже «нечто о родине». Привычным методом прослеживания сквозной темы описать целостно цикл не удастся, мы не можем подходить к стихам выборочно, принимать во внимание одни мотивы и не придавать значения другим. Анализ произведения, цикла или всей лирической системы «по частям» может дать отрицательные результаты — разрушение художественной ценности, гуманистической перспективы литературы. Поэтому Н. Бор и полагал, что идея дополнительности найдет применение наиболее широко в антропологии, типологии культур и психологии: «Цельность живых организмов и характеристики людей, обладающих сознанием, а также и человеческих культур представляют черты целостности, отображение которой требует типично дополнительного способа описания»¹⁰.

Осознание дополнительности как принципа построения цикла остро ставит вопрос о его идентичности в исторической жизни. Кто же оказывается более глубоким толкователем: создатель или его бесчисленные интерпретаторы? Очевидно, что произведение великого художника, отделившись от автора, начинает жить своей исторической жизнью, каждая эпоха видит в нем доступную ей и актуальную для нее ценность. Но ведь идентичность произведения — это единство авторской позиции и жанрового определения. В зависимости от разных прочтений актуализируются одни жанровые тенденции и приглушаются другие. Различной может быть и ценностная характеристика цикла. Пока мы можем лишь заострить внимание на этих проблемах, решение их потребует, по-видимому, длительных усилий.

В жанровом аспекте прежде всего различно трактуется сквозной сюжет цикла. В «двухголосом» прочтении время Куликовской битвы как бы становится сценической реальностью. При этом лирические персонажи первых стихотворений сближаются с «ролевыми героями», а весь цикл — со структурой лирической драмы. Художественное время несет в цикле особую ценностную нагрузку. Персонажи первых стихотворений дают автобиографическому герою историческую аналогию: «татарин» — как пример обреченности из-за слепой приверженности своей «древней воле», «русский» — пример героической верности своему стану. И, поскольку интеллигенция сопоставляется с татарским станом, драматическое звучание цикла усиливается к финалу. Лирический герой последнего стихотворения ощутил себя во власти мировых сил, но он сам может решить свою участь.

Это и указывает нам на то, что Блок вовсе не имел в виду соловьевскую идею о вековой вражде между Востоком и Западом. По этой концепции к тому же интеллигенция — «Запад» среди «восточной» народной русской культуры — должна сопоставляться с белым, а не с черным станом. Однако мы не можем не придавать значения эпиграфу из Соловьева, тем более, что в пятом стихотворении он почти буквально

⁹ Чудаков А. П. Цитированное соч., с. 97.

¹⁰ Цит. по кн.: «Нильс Бор. Жизнь и творчество», М., 1966, с. 81.

повторен. Разумеется, Блок для себя уже перетолковал соловьевскую историческую мистику, однако еще и в двадцатые годы фигура Владимира Соловьева, которому при жизни не было приюта между двух станом» (6, 159), казалась символической, ему казалось, что Соловьев предчувствовал катастрофичность приближавшегося века. В поэзии Соловьева тема грядущих бед важнейшая, но беды показаны им как желанные: чтобы свершилось «дело спасения», чтобы человечество преобразилось в богочеловечество, люди должны пережить конечную катастрофу — «измерить всю пропасть, отделяющую наш мир от божественной славы». По Соловьеву, предстоящая великая битва повторит Куликовскую «с противоположным знаком» — не снимет, а утвердит иго.

Но вполне очевидно уже, как далек Блок от этой эсхатологической «гипотезы». Его цикл порожден только что закончившейся первой русской революцией и проникнут ощущением приближающихся новых «высоких и мятежных дней». Внутренняя боль и душевная напряженность в нем неподдельны, неумозрительны.

Время, введенное в цикл и тематически, и композиционно, ставит прежде всего вопрос об историческом горизонте, об отдаленном будущем. Идя «по границе прошлого с грядущим», лирический герой финального стихотворения осознает симметричность истории: будущее оказывается аналогичным прошлому. Цикл строится так, что его можно понять и как ретроспекцию, и как символическую переключку эпох. Если прошлое показано детально, разыграно в лицах, то здесь следовало бы видеть особый художественный «умысел» — намек на повторение исторической ситуации: «таким событиям суждено возвращение, разгадка их впереди». Тогда концовка четвертого стихотворения воспринимается как тщетная мольба о «просветлении», а финальный возглас: «Теперь твой час настал. — Молись!» — как возвращение к ситуации первого стихотворения («Не может сердце жить покоем, Недаром тучи собрались»). Вполне возможно, что Блок снял трагизм неопределенностью концовки: возможность «просветления» не исключена, да и обреченность «темного стана» объективно может и не быть трагедией: «И будем ли мы иметь право сказать, что этот огонь вообще губительный, если он только нас (интеллигенцию) погубит?»¹¹. Но в целом в двухголосой структуре цикл дает трагическое приятие мира, может быть, даже готовность принять участие в трагедии судьбы, смысл которой герою не ясен.

Однако такое описание явно не исчерпывает всей сложности цикла. Во второй модели все пять стихотворений представляют собой вариацию одной темы — «прошлое страстно глядится в грядущее, нет настоящего, жалкого нет». Грядущее в этом описании сулит просветление. Уже то, что герой осознал необходимость просветления (нравственного решения), есть залог выхода из кризиса. Перед нами оказывается лирическая медитация одного сквозного персонажа, осознавшего полную зависимость личной судьбы от судьбы родины. Чувство истории стало личным чувством героя, родина и есть то «дивное диво», которое дает надежду на лучшее будущее. История уже не выглядит замкнутой. В лирической «трилогии» Блока цикл займет несколько иное положение — оказывается ближе к окончательному решению, выразившемуся в «Скифах». Так или иначе окончательного решения поднятых вопросов цикл не дает. Противопоставление голосов и станом усиливает трагический пафос, делает цикл продолжением поэтики «двойничества». Единый же

¹¹ Александр Блок. Записные книжки. ГИХЛ, М., 1965, с. 126.

лирический голос больше говорит о нераздельном единстве личной темы и темы родины, личная судьба предстает как эпохальная — как ожидание обновления.

Что же перед нами: цикл монологов одного героя или монологи разных персонажей (трех)? Осознание власти роковых сил истории или просветление в трагедийной ситуации? Ни одно из таких определений не исчерпывает смысла цикла, оба относительно справедливы. Мы вынуждены, таким образом, принять и двумерную жанровую характеристику, так как многие определители ее — герой, художественное время, авторская позиция предстают в разном свете.

Единство всех способов выражения авторской позиции, всех аспектов обобщения в современной науке получило название художественной перспективы. Этот термин обозначает целостное значение произведения, авторскую оценку мира. Художественная перспектива — это нравственная и эстетическая позиция автора, оформившая художественную ценность произведения. Так, по мнению Г. М. Фридлендера, «художественная перспектива... в наиболее концентрированном виде выражает самую суть авторского мировосприятия и отношения к жизни. И вместе с тем из нее в значительной степени вытекает самый способ ведения рассказа, его композиция, группировка персонажей...»¹². Ученый понимает под художественной перспективой ценности, выношенные автором и художественно воплотившиеся в произведении. Наш интерес к автору — это личный интерес к поднятым им проблемам, к его оценке смысла человеческой жизни, ибо, как замечает Г. М. Фридлендер, «без богатой, полнокровной насыщенной глубокими духовными исканиями жизни писателя невозможна и значительная перспектива изображения»¹³.

Художественная ценность произведения зависит от его совершенства, многомерности, широты обобщения. Многозначность смысла и становится залогом жизни произведения в различные исторические эпохи. Кроме того, такое произведение указывает на многогранность личности, на неопределимость границ человеческой свободы, и тем самым оно расширяет для поколений горизонты бытия. Следовательно, в интересах культуры — давать многостороннее, широкое толкование произведений.

Так и двустороннее описание цикла Блока обогащает наше понимание цикла, показывает те направления, по которым шло обобщение. Различные прочтения при сопоставлении их отражаются друг в друге и вызывают новые ассоциации. Перспектива цикла уводит в бесконечность, в художественной структуре возникает приращение смысла. Такое описание не отнимает у нас «подлинного Блока» и не подменяет его чем-то другим: многомерность смысла рождается в самой метафорической структуре. Вполне очевидно, что автор добивался этой многозначности и ожидал от нас сильного «сотворчества». Чем выше художественная ценность произведения, тем шире возможность читательского соучастия в творчестве, тем активнее воспринимающий, в ком оживает произведение.

Цикл «На поле Куликовом» представляет собой общечеловеческую художественную ценность, ему, несомненно, суждена долгая историческая жизнь. В нем отстоялся опыт личности на переломе истории, и без него наш мир менее зрел духовно. Нельзя ограничиваться описанием цикла только извне, комментируя обстоятельства его написания, это не дает понимания его богатства. Фундаментальное свойство таких произведений — их многомерность — и ставит вопрос о разностороннем, «дополнительном» описании их структуры.

¹² Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма. «Наука», Л., 1971, с. 72.

¹³ Там же, с. 74.

Т. А. РЫБАЛЬЧЕНКО

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 20-х ГОДОВ

Обращение к двадцатым годам, этому сложному и напряженному периоду в развитии науки о литературе, вызвано потребностью разобратся в современном состоянии жанровой теории, ибо именно в те годы произошел сдвиг, отделивший литературоведение XX века от литературоведения XIX века. Поиски новой методологии, позитивистский этап литературоведения, начались с конца прошлого века. «Историческая поэтика» Ал. Веселовского имела задачу «отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии»¹; А. В. Луначарский думает об «Основах позитивной эстетики»; социологическая поэтика, идущая от Плеханова, хочет вскрыть «объективно-существующую в литературном процессе закономерность» (М. Юнович); для сторонников формального метода стала главной целью превратить алхимию в науку, подвергнуть «явления духовной культуры... тому же анатомированию и расчленению, какие испытывают явления природы»².

Поиски законов существования и развития поэзии (т. е. литературы художественной) непременно приводили к исследованию жанровой эволюции представителей всех школ и направлений. То, что литературное развитие обнаруживается в жанровой эволюции, признавалось всеми. Многообразии школ и концепций отражало открытие разных сторон в изучаемом явлении.

В литературоведении 20-х годов большую роль играет так называемая формальная школа. Ее основные теоретические положения развиты в трудах Ю. В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Жирмунского, не причислявшего себя к формальной школе, В. Виноградова, Б. Томашевского, московского кружка филологов (М. Петровский, Р. Шор и др.). Непосредственное влияние их концепций ощущается в поэтике основателя «формально-социологического метода» Б. Арватова, усилиях многих сторонников социологического метода, призывавших построить свою социологическую поэтику, в которой стыдливо умалчивался формализм.

Эволюция жанров представлена в формальной теории как результат их взаимодействия. Жанр — это тип конструкции, ощутимый в ряде произведений: «Приемы построения группируются вокруг каких-то ощутимых приемов. Таким образом образуются особые классы или жанры

¹ Веселовский А. Цитируется по статье П. Н. Сакулиной «К проблематике современного литературоведения». — «Печать и революция», 1926, № 8, с. 75.

² Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. Л., «Academia», 1927, с. 111.

произведений, характеризуемые тем, что в приемах каждого жанра мы наблюдаем специфическую для данного жанра группировку приемов вокруг этих ощутимых приемов или признаков жанра»³.

Изменение конструкции, группировки приемов вызывается ослаблением их ощутимости. В Шкловским жанровое развитие объясняется столкновением приемов и конструкций в целом, обновлением тех конструкций, которые утратили ощущение новизны, «автоматизировались». Только в отталкивании от литературных форм и существует связь в литературном развитии, новые нормы произвольны, случайны: «Традицию писателя я представляю себе как зависимость его от какого-то общего склада литературных норм, который... состоит из суммы технических возможностей его времени»⁴.

В работах Шкловского все внимание исследователя обращено на выяснение побудительной силы изменения жанровой конструкции, но совершенно обойден принцип, по которому может и должна возникнуть новая «ощутимая» конструкция. Легче всего этот принцип обнаруживается при количественной разнице конструкций: большое должно сменить малое, а затем наоборот. Совсем не случайно, что из всех жанров прозы В. Шкловский (да и все сторонники формального метода) выделяет новеллу и роман и анализирует их взаимодействие. В статье «Строение рассказа и романа» он показывает образование романа из сборника новелл, которое выражается в вырастании внешне соединенных форм в единое целое. Введение в новеллу вставных новелл, эпизодов вызывается исключительно необходимостью задержать повествование главной, обрамляющей новеллы, тем самым увеличить ее ощутимость. Затем прием нанизывания и обрамления мотивируется сюжетом, т. е. «однородным материалом», взаимодействие, взаимопроникновение приемов и материала переформируют жанровые новеллические конструкции в романную конструкцию.

Рождение «романа тайн» из «новеллы тайн» тоже результат взаимодействия двух типов конструкций. Жанровый принцип новеллы («формула раскрытия настоящего положения»), основанный на ощутимости развязки, автоматизируется. Интерес события поддерживается введением параллельно разворачиваемых сюжетных линий — это ведет к рождению нового жанрового принципа: изображение объемности жизни, множественности ее проявлений. Воздействием существующих жанров (типов конструкций) объясняется переход к параллелизму, а не к нанизыванию сюжетных линий: прием нанизывания автоматизировался в авантюрном романе. «Техника нового жанра, — утверждает В. Шкловский, — заставляет обильно вводить жизненный материал для торможения действия, поэтому «роман тайн» был использован «социальным романом». Новый жанр, возникший из потребности обновления приема, поднял до художественного жизненный материал, развитие формы стало стимулом развития содержания.

Если В. Шкловский говорит о зависимости жанровой эволюции от суммы приемов, от набора жанров, то Ю. Тынянов акцентирует системность в ряду жанров данного периода, доказывает невозможность изучения эволюции жанра вне жанровой системы. Система жанров — динамическая система, определяющаяся «доминирующим» в каждую отдельную эпоху жанром. В системе жанров происходит их развитие, но система обуславливает и появление новых жанров. Литература — «прерывно эволюционирующий ряд», период эволюции завершается сменой жанровой системы — вот суть концепции Ю. Тынянова.

³ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Л., 1925, с. 162.

⁴ Шкловский В. О теории прозы. М.-Л., «Круг», 1925, с. 63.

В период эволюции происходит «приложение конструктивного принципа» к материалу и широкое его распространение, в период смены — автоматизация канонизировавшегося конструктивного принципа и выдвигание нового (так называемый «промежуток»). В теории Ю. Тынянова понятия «конструктивный принцип» и «функция элемента» играют важную роль. Конструктивный принцип, деформируя систему, меняет не только элементы, но и их функцию. Ю. Тынянов раскрывает многофункциональность элементов произведения, однако в его представлении это лишь условие для многократного использования приема в произведениях с различным конструктивным принципом, т. е. в различных жанрах. «Автоматизированные элементы не исчезают, а меняют функцию, становятся элементом спайки»⁵.

Закрепление конструкции в жанр есть результат превращения функции в чистую спайку. Например, установка на рассказывание требовала введения рассказчика. Постепенно он перестал играть какую-то ни было роль в развитии сюжета, исчезла даже речевая характеристика его, но образ рассказчика стал ярлыком, указывая на стабильность жанровой конструкции рассказа. Новый жанр (сказ Лескова) оживил функцию этого автоматизировавшегося элемента жанра. Это пример, доказывающий, что «законы литературной эволюции — законы смены функций и форм».

Смена функций объясняет эволюцию жанра. Как же происходит смена форм? С одной стороны, путем канонизации, введением в литературный ряд внелитературных жанров. С другой стороны, с возникновением новой конструкции в результате комбинации элементов в новой их функции: «Эволюция литературы похожа на фабрику, где непрерывно перековываются вещи, из частей танков делаются тракторы и из частей тракторов — танки»⁶.

Складывание приемов в жанр стихийно, конструктивный принцип «вырисовывается на основе «случайных» результатов и «случайных» выпадов ошибок»⁷.

Случайное объединение, например, лирических произведений в сборник осознается как конструкция, если в этот период малая форма автоматизировалась. «Каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип»⁸. Именно поэтому изучать эволюцию литературной формы невозможно без учета всей литературной системы, где второстепенные жанры могут выдвинуться в центр системы. Разумеется, подлинные потребности, действительная необходимость возрождения старых, привлечения нелитературных жанров, возникновение именно такого конструктивного принципа остались за пределами теории Ю. Тынянова. Объясняя влияние «быта» на развитие литературного ряда, Ю. Тынянов прибегает к понятию «установка»⁹. Борьба жанров — это «борьба за установку поэтического слова», в ней проявляется изменение функции литературы по отношению к другим «рядам». Вопрос о том, как деформируют «соседние ряды» литературу, просто не ставится Ю. Тыняновым при изучении литературной эволюции.

⁵ Тынянов Ю. Предисловие к сб. «Русская проза». Л., «Academia», 1926, с. 10.

⁶ Там же, с. 9.

⁷ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., «Academia», 1929, с. 18.

⁸ Там же, с. 18.

⁹ «Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному — речевому — ряду». Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 50.

В работах В. Жирмунского эволюция форм, а значит, и жанров связывается, во-первых, с внелитературными рядами, во-вторых, происходит по-разному в двух типах творчества: классическом и романтическом.

В «тематических» искусствах, к которым принадлежит и литература, форма неразрывно связана с содержанием, «всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве как форма: содержания, не воплотившегося в форме, т. е. не нашедшего себе выражения, в искусстве не существует... Всякое изменение формы есть, тем самым, уже раскрытие нового содержания...»¹⁰.

Понимая содержание как эстетическое явление, Жирмунский ближе всех сторонников формального метода смог подойти к внеэстетическому основанию эволюции формы, связывая «эволюцию поэтических приемов и стилей с общим развитием культуры, в особенности с изменением «чувства жизни», «психологического фона» эпохи, которым обусловлено также изменение вкуса...»¹¹.

Эволюция литературы связывается Жирмунским с эволюцией стиля, с перестройкой всех приемов художественного выражения, а не только жанров. В статье «О поэзии классической и романтической» он выделяет два типа творчества, обусловленных «чувством жизни», «единством жизненного импульса». Искусство классическое — это всегда искусство в самом себе, «самоценный мир прекрасных форм»; законы искусства святы для поэта, он «подчиняется условиям отдельных поэтических жанров». В период классического искусства жанр — определенное композиционное задание, оно своего рода художественный закон оформления материала. (В терминологии В. Шкловского это период канонизации жанра).

Поэзия романтическая же — не ремесло, а средство выражения «чувства жизни», когда поэт стремится к форме индивидуальной, абсолютно выражающей его мироощущение, тем самым он вынужден разбивать сложившуюся форму. Задание формы («установка», по Ю. Тынянову) — разрушение границ видов и родов. «Разрушив условное совершенство классического искусства, романтическое творчество неизбежно вступает в период опытов, исканий, этюдов, неоконченных набросков»¹².

Чередование типов творчества не означает чередования жанровых форм, повторяется лишь общее задание организованности и четкости или неопределенности, размытости. Не воскрешение старых форм в возвращении старого типа творчества, а выражение в системе жанра задания эпохи, содержания — в форме. По сути дела, В. Жирмунский отвергает саморазвитие жанров в результате взаимодействия. Жанр во всех приемах выражает мироощущение поэта и изменяется с изменением этого мироощущения.

Формальный метод, таким образом, в понимании пути и движущей силы жанровой эволюции проходит определенное развитие. От узко понимаемого взаимодействия приемов жанра к акцентированию взаимовлияния жанров во всей жанровой системе, к открытию зависимости жанровой системы от внелитературных условий. В работах В. В. Виноградова явно просвечивает мысль, что внелитературные факторы действуют через язык, через его стиль. Динамика литературных форм стала объектом изучения В. Виноградова, его «ретроспективно-проекционного» метода. В концепции В. Виноградова усилен динамический момент: произведение — не система статических элементов, но «акт становления новых

¹⁰ Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., «Academia», 1928, с. 20.

¹¹ Там же, с. 11.

¹² Там же, с. 178.

форм, который является преодолением и преображением дотоле бывших, а также источником развития будущих...»¹³.

Произведение литературы, оформляя своей структурой языковые стили, дает им функциональную значимость, изменение функциональной значимости стилей — внешнее проявление эволюции литературы.

Знакомая мысль В. Шкловского о зависимости писателя от технических норм времени Виноградовым трактуется тоньше, указывает не на простую перековку приемов, а на творческую переработку форм времени. Внутреннюю обусловленность такой переработки нельзя понять без привлечения широкого литературного и бытового материала¹⁴. Не отрицая факт отталкивания от канонизировавшихся литературных форм, В. Виноградов усиливает момент обусловленности эволюции состоянием литературы в определенный период. Не так уж произволен писатель в конструировании форм, выбор его широк, но всегда можно отыскать истоки изменений.

Любимая мысль Ю. Тынянова о перемещении жанра, находившегося на обочине литературы, в центр ее развития развивается В. Виноградовым, который учитывает новый синтез форм, использование побочной формы для создания качественно новой.

Однако развитие формы самостийно, более того, поиски новой формы приводят к новому содержанию. Так «нейстовая словесность» и бытовой анекдот ввели в литературу образ маленького человека; юмористическая натуралистическая трактовка этой темы заштамповала ее, что заставило Гоголя осложнить новеллу филантропической тенденцией: «Искание литературных форм привело к идейной «нагрузке» новеллы...»¹⁵

Схема эволюции в работах В. Виноградова представлена так: новые темы разрабатываются побочными, бытовыми жанрами; они выдвигаются в художественную литературу, синтезируясь с господствующими жанрами в новый жанр. С канонизацией созданного жанра привлекаются старые жанры, они дают новую окраску темы, но меняются структурно и сами.

Так Виноградов выпустил джина из бутылки, указав на влияние новых тем на смену жанровой структуры. В этом смысле интересно еще одно отступление от чистого формализма. Повторяя общее положение о размытости жанровых границ, В. Виноградов вынужден признать, что «одни и те же нормы действительности распространяются на разные жанры: роман, повесть, драму. Эта «предметная» общность способствует смешению жанров»¹⁶. Жаль, что очень интересная мысль осталась не развитой Виноградовым.

Формальная школа много верно обнаружила в специфике литературного развития, в жанровой эволюции. Динамическая смена жанров в результате взаимодействия и воздействия — суть жанровой эволюции. Многофункциональность элементов жанровой конструкции позволяет использовать элементы одного жанра в другом (взаимодействие) или менять функции некоторых элементов жанра под воздействием, по аналогии с другими.

¹³ Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Л., «Academia», 1929, с. 292.

¹⁴ Анализ повести Гоголя «Нос» поэтому проводится исследователем на широком литературном и внелитературном контексте «носологии» 20—30-х гг. XIX века, и делается вывод, что в борьбе с высокими традициями сентиментализма Гоголь организуется «на предшествующие литературные традиции (особенно «стернианскую»), на «низкие» жанры газетно-журнальной литературы (вроде «смеси»), на злободневный «внелитературный» материал, на устный бытовой анекдот...» — В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма, с. 87.

¹⁵ Там же, с. 337.

¹⁶ Там же, с. 123.

Взаимовлияние жанров происходит не только по горизонтали, но и по вертикали. По горизонтали «общаются» жанры литературы художественной, публицистической, деловой и т. д. По вертикали происходит использование старых конструкций, содержащих значение, созвучное времени, их перерождение.

Но утверждая самообусловленность жанровой эволюции, формальная школа отвергла поиски побудительной силы этой эволюции. Это был тот тупик, в который зашла сама формальная школа, который был мишенью для нападков и критики, вывести из которого науку вызвались представители социологического направления. Однако в стремлении отыскать связь эволюции литературы, ее форм с социальными процессами социологическая школа пришла к отрицанию всякой специфики литературного развития. Именно в учении о форме в наибольшей степени сказывается вульгаризаторский характер социологической поэтики. Жанр, форма вообще в их представлении являлись каркасом, лишенным содержания. Интерес к поэтической форме объясняется исключительно влиянием формальной теории. Формальной поэтике давалось вульгарно-социологическое обоснование. По сути, социологическая поэтика, как поэтика оригинальная, в двадцатые годы так и не была создана. Причудливое смешение социологизма и формализма представляет «формально-социологический метод» Б. Арватова, объявившего главным законом развития форм закон их дезстетизации, а побудительной силой — общественную потребность.

Приемы создаются и складываются в вещь не произвольно, утверждает Арватов, а на основе общественной потребности. Эволюция общественной потребности вызывает эволюцию форм. Поскольку поэзия есть «выразительная обработка форм, вырванных из жизни», постольку всякая форма и жанр в том числе есть препятствие развитию поэзии. Арватов выделяет три этапа в эволюции поэтических форм: докапиталистический, когда формы служили коммуникации (обряды и пр.); капиталистический, когда буржуазия создает и канонизирует самоденные формы, производит своеобразные эстетические формулы; и новейший период, когда происходит «демократизация форм, когда формы вырабатываются поэзией для «улицы безъязыкой»: «Футуризм провозгласил поэзию лабораторией речи, и причем не поэтической, а новой практической»¹⁷.

Развитие форм подразумевает развитие приемов, приемы же появляются в результате обработки материала, все это приводит к заключению, что движущая сила эволюции форм — борьба приемов и материала, вызванная общественной потребностью. «С наступлением нового социального периода поэзия вбирает в себя и ассимилирует огромный запас внепоэтического материала... Весь этот материал поступает в поэтическую обработку, постепенно преодолевает враждебное непонимание потребностей, становится «признанным» и заново канонизируется для последующего периода, когда снова наступает внедрение реального языка...»¹⁸ — как близко это утверждениям формалистов, единственной ошибкой которых, по мнению Арватова, было игнорирование законов потребления: «Контрастное, диалектическое развитие само по себе неспособно закрепить новый жанр, ... для этого нужны подходящие общественные потребности, нужен соответственный социальный заказ»¹⁹.

Обратившись к смене большой формы малой (единственный пример количественного контраста, к которому обращались для доказательства

¹⁷ Арватов Б. Социологическая поэтика. М., «Федерация», 1928, с. 27.

¹⁸ Там же, с. 23.

¹⁹ Там же, с. 37—38.

авторы самых разных теорий в 20-е годы), Арватов объясняет эту смену сменой социального заказа.

Потребность дворянской аристократии в большой произносимой поэтической форме закрепила жанр оды и поэмы. Индивидуальное потребление буржуазии — кабинетное чтение — потребовало малой поэтической формы (поэзия Тютчева). Необходимость дать широкий охват сюжетных планов при легкой для чтения форме заставила родиться большую форму уже в прозе (повести Пушкина и Гоголя). Потребность народнических кружков в большой поэтической произносимой форме возродила жанр поэмы. Политические движения XX века вызвали к жизни митинговую поэтическую форму — оду. «Аналогичные общественные условия вызвали аналогичные литературные жанры»²⁰.

Арватов оставляет общественной потребности лишь функцию закрепления форм, социальная детерминированность в формальном социализме Арватова определяет направленность развития форм. Развиваясь самостоятельно, форма может стать источником развития, той же шлифовки, какой-либо социальной идеи: «В те эпохи, когда литературный жанр вырабатывает внутри себя ряд тех или иных общих приемов, а в обществе в данное время существуют частные, отдельные идеи формально схожего характера, социальные слои, нуждающиеся в конкретизации этих идей, вступают в литературу. В остальных случаях идеи развиваются вне романов и новелл, завоевывая для себя публицистику и научную литературу»²¹.

Линия развития жанров — это линия их исчезновения, поскольку любое закрепление формы препятствует развитию языка, развитию социальных практических идей. Отрицание жанра сближает Б. Арватова с В. Переверзевым, который не употребляет этот термин иначе, чем в значении «жанровая картина»²².

«Монизм «историко-материалистического» метода В. Переверзева в том, что развитие литературного ряда происходит независимо от других идеологических рядов и зависит исключительно «от диалектики производственного процесса»: «Тайна литературной эволюции в принципах социальной динамики. ... Литературным выражением этой борьбы (классов — Т. Р.) является борьба литературно-художественных стилей, к которой и сводится вся литературная эволюция»²³.

В литературе меняется лишь классовая психоидеология образа, воплощенная в стиле. Форма, жанр потеряли всякое значение и были отброшены Переверзевым.

В. Фриче и его последователи подошли к проблеме жанра более внимательно, они не могли пройти мимо того факта, что поэтический стиль — «специфическое выражение» экономического стиля эпохи (Фриче) — выступает в своей жанровой формации.

Жанр определялся лишь как известное классовое содержание, поэтому понятия «роман», «новелла», «баллада» — лишние, выражающие лишь размер, композиционные особенности. Жанр может быть производственным, утопическим, семейно-бытовым и т. д. вне зависимости от его родовой принадлежности.

Жанровая эволюция представляется сторонниками социологического направления не как взаимодействие жанров, не как развитие формы,

²⁰ Там же, с. 41.

²¹ Там же, с. 43.

²² См. главу «Жанр» в его работе «Творчество Гоголя».

²³ Цитируется по книге: С. Шукин. Две критики. Плеханов—Переверзев. М., «Московский рабочий», 1930, с. 42.

а как развитие содержания, как трансформация жанров, а точнее, как трансформация содержания в мертвой жанровой конструкции.

В. Фриче выдвинул три закона формирования жанров в стиле: закон подражания, закон противопоставления и собственно закон трансформации. Первый закон не имел ничего общего с формированием жанра: в родственном классовом стиле заимствуется жанр, новое классовое содержание требует использования идентичной формы. Второй закон, «закон выворачивания наизнанку стиля и жанра недавно господствующего класса»²⁴, обнаруживает противоречие постоянным, но общим. Достаточно заполнить композиционную конструкцию новыми образами и идеями, как получится новый жанр. «Канва» рыцарского романа и наложенное на нее «новое психоидеологическое содержание» дали жанр плутовского романа. «Качественное» рассмотрение жанра приводит к игнорированию формы.

Большой интерес представляет закон трансформации жанров, в котором уловлена идея исторического развития жанровой структуры, хотя оно не так жестко, как утверждает В. Фриче, связано с классовым развитием: законы жанровой трансформации «не являются... законами, действующими суверенно в мире самих литературных форм, а привносятся в область поэтического творчества диалектикой социального развития, в конечном счете и по существу, борьбой классов, стремящихся отмежеваться и в области поэтического творчества»²⁵.

Влияние формальной теории сказывается и здесь: основа движения литературных форм — отталкивание, иная лишь побудительная сила, не осязательность приемов, а классовая борьба. В зависимости от форм развития классовой борьбы жанровое движение совершается скачками или медленными изменениями (снова аналогия теории эволюции и смены Ю. Тынянова) и отражает в жизни стиля развитие общества.

Закон «скачкообразного» и «постепенного» развития жанров В. Фриче демонстрирует на трансформации английского романа XVIII — середины XIX века. Скачки в развитии жанра (от сентиментально-реального романа — к романтическому и от него к социально-реальному роману) вызваны резкими сдвигами в производстве и переменой психоидеологии буржуазии, стиль которой и является формирующим началом романа.

Жанровые отличия поэтому чисто содержательные: чувствительно-морализаторское изображение действительности в период первоначального развития буржуазии сменяется фантастическим изображением событий из исторического прошлого в период завоевания экономических позиций буржуазией и вытеснения дворянства; реалистическое изображение современности на основе ее тщательного анализа в социальном реалистическом романе — свидетельство установившегося буржуазного уклада.

В периоды эволюции происходит количественное накопление содержания, обогащение жанра новым содержанием. Законы внутренней организации жанра, трансформация самой жанровой структуры при изменении содержания и принципов анализа действительности не входят в задачу исследователя. Уловив момент связи жанрового изменения с изменением содержания, Фриче вульгаризовал его, прямо связав это изменение с изменением классовой структуры общества. Содержательность структуры заменялась чистым содержанием, т. е. идеологическим

²⁴ Фриче В. М. Проблемы социологической поэтики. — «Вестник Коммунистической Академии», 1926, кн. 17, с. 175.

²⁵ Там же, с. 176.

смыслом его. Законы трансформации жанров не вскрывают глубоких структурных сдвигов формы, в которых выражается сдвиг содержания.

Жанровая теория В. М. Фриче была самой распространенной в социологическом литературоведении 20-х годов. Его последователи доводили ее до абсурда (И. Нусинов), заостряли принцип «качественного» рассмотрения жанра (С. Динамов), давали более объективную ее трактовку (А. Цейтлин), интересное развитие (М. Юнович).

А. Цейтлин говорит уже о двух сторонах жанра: его анатомии и его физиологии, его структуре и его стилевых качествах. В «Литературной энциклопедии» он определяет жанр как «тип поэтической структуры, выражающий собой ту или иную сторону социальной психоидеологии на определенной стадии ее исторического развития и обнимающий собой более или менее значительное количество литературных произведений»²⁶.

Жанровая структура мертва, пока психология класса не придаст ей организующее начало, функциональную направленность через стиль. Стиль создает единство приемов и придает приемам определенную функцию. В концепции А. Цейтлина стиль играет такую же роль, как конструктивный принцип у Ю. Тынянова. Жанровая эволюция обусловлена не сменой конструктивного принципа, а сменой стиля; закон контраста формы, положенный в основу имманентного развития литературы, называется «законом социального контраста»: «Литературный жанр возникает и борется по законам социального контраста»²⁷.

Генезис жанра вырисовывается таким образом: в период упрочения классовой культуры («первоначального накопления») ряд писателей делают разрозненные попытки оформить материал, повторяя друг друга. В период упрочившейся классовой культуры происходит «синтетическое оформление» существующих беллетристических попыток, т. е. рождается и канонизируется жанр.

А. Цейтлин приблизился к пониманию содержательности жанровой структуры (говорит о пафосе оды, дидактике басни), но только классовая наполненность, по его мнению, оживляет жанр, становится основой «физиологии», эволюции. Законы «диалектики жанров» взяты А. Цейтлиным у В. Фриче: заимствование жанров у классов с родственным мироощущением; отталкивание от структур антагонистических жанров; ассимиляция жанров, иначе «окрашивание продукции других классовых групп» тонами жанра-гегемона²⁸; трансформация жанров.

Важна и справедлива критика теории выращивания из малого жанра большого: «Категория объема не играет здесь самодовлеющей роли. Каждый литературный жанр всегда представляет собой новое качество, по существу своему глубоко отличное от предыдущего»²⁹. Элементы физиологического очерка в романах Достоевского, например, не доказывают вырастание романа из очерка, важно изменение «каркаса признаков». Однако признаки эти ограничиваются А. Цейтлиным классовым содержанием, поэтому трансформация ограничивается переходом жанра в родственный стиль: героическая эпопея переходит из феодально-рыцарского стиля в придворно-аристократический. В неродственный стиль

²⁶ Литературная энциклопедия. М., Издательство Коммунистической Академии, 1930, т. 4, с. 109.

²⁷ Цейтлин А. К социологии литературного жанра.— «Русский язык в советской школе», 1929, № 4, с. 10.

²⁸ «Воздействие романтической поэмы пушкинского типа искривило творческое развитие Рылеева, художника экономически менее достаточных слоев русского дворянства».— Литературная энциклопедия, т. 4, с. 131.

²⁹ Там же, с. 131—132.

жанр перейти не может, ибо «бессилен вместить в себя новое классовое содержание»³⁰, и погибает.

Некоторые верные моменты в решении проблемы жанровой эволюции сводятся на нет вульгарно-социологическим толкованием. Верный тезис: «...Нельзя говорить о способностях жанра к имманентному развитию. Понять динамику и диалектику жанра — значит обусловить его динамикой того начала, которое вызвало жанр к жизни»³¹, опровергается утверждением, что жизнедающее начало — это классовая психоидеология, поэтому «с известным запозданием, в специфической форме поэтических образов жанры воспроизводят в себя классовые антагонизмы, и борьба их между собой — это борьба классов в узких границах поэтических конструкций»³².

Более диалектично связь развития поэтической формы и социального развития дана в работе М. Юнович³³, где в жанре выделяются два пласта: один представлен общими структурными признаками, вневременными чертами морфологии; другой пласт обусловлен исторически конкретным бытованием, принадлежностью стилю. Первый пласт и представляет собой признаки жанра — вида; соединение его со вторым пластом дает разновидность жанра.

Тип структуры (а под структурой подразумевается «основное отношение образов») определяет принадлежность поэтическому роду. Эпическая структура — это сюжетная структура, в ней основное отношение образов — взаимодействие, поэтому особенностью сюжетной структуры является наличие противоречия, приходящего к развязке. Все эпические жанры — виды обладают подобной структурой, отличаясь лишь степенью охвата действительности.

Малая эпическая форма способна закрепить в своей структуре лишь часть действительности, своей композицией она закрепляет тип эпической структуры: «соответствие простой сюжетной структуры простому трехчленному композиционному членению не пересеченному вводными частями, остается... характерной особенностью морфологического строения малой повествовательной формы»³⁴.

Малая эпическая форма — основа эволюции эпических форм, причем М. Юнович намечает две линии развития. «В одной линии развития, состоящей в проникновении в существующую форму элементов нового стиля, накопления и развития этих элементов, возникает вид-жанр, по своему морфологическому строению сходный с существующим, в недрах которого он зародился»³⁵. Сказка — песня — баллада — фábль и шванк — новелла — такими видами представлена эволюция малой жанровой формы эпоса. Накопление элементов стиля приводит к качественному скачку, к возникновению нового жанра — вида родственной структуры. Признание внутренних законов формы сказывается в утверждении, что, развившись в недрах классового стиля, жанр «приобретает свои собственные, чисто жанровые особенности», развивается «по своим собственным законам, не отменяющим, а дополняющим законы развития стиля»³⁶.

«Нестилевые» признаки жанра вызваны бытованием его в «большой эпохе», где сосуществуют и взаимодействуют стили разных классов.

³⁰ Там же, с. 132.

³¹ Цейтлин А. К социологии литературного жанра, с. 5.

³² Литературная энциклопедия, с. 134.

³³ Юнович М. Проблема жанра в социологической поэтике. — «Русский язык в советской школе», 1929, № 6, с. 32—48.

³⁴ Там же, с. 39.

³⁵ Там же, с. 39.

³⁶ Там же, с. 40, 41.

Жанр-вид закрепляет в своей структуре общечеловеческие, внеклассовые отношения.

Другая линия развития малой повествовательной формы — возникновение большой эпической формы, нового морфологического образования, вызванное потребностью в «синтетическом воплощении действительности». Объединяясь вокруг одного стержня, малые формы создают сложное целое, в котором композиция уже не совпадает со структурой, появляется новый жанр, «накопление элементов стиля в одном жанре... переходит в создание нового качества — новой органической художественной формы, характерной сложной морфологической структурой».

Животный эпос — интегрирование животных сказок, боевой эпос — синтез лиро-эпических кантилен, роман — «свод новелл, объединенных единством классовой тенденции в изображении действительности, т. е. единством стиля»³⁷.

Шагом вперед в социологической поэтике можно считать учет морфологии поэтических форм, попытку связать эволюцию жанра не только с эволюцией его идейного содержания (стилевого начала), но и с изменением структуры жанра. Гибкость концепции М. Юнович в том, что исторически изменчивые признаки жанра, «резко выраженный стиль в жанре» выступают в жанровой разновидности. Жанр-вид, выражая стиль «большой эпохи», закрепляет общечеловеческое в жанре, объявляется автором доминантой произведения. В данном случае очевиден учет типологических признаков жанра, приближение к пониманию содержательности жанровой конструкции.

Отводя структуре закрепление отношения образов, исследователь получал возможность видеть жанровую эволюцию не в произвольной смене структур, не в смене классово обусловленных образов, но в диалектическом взаимодействии содержания и формы.

Несомненно значение социологического литературоведения 20-х годов в развитии интереса к проблеме причинности литературной эволюции, к проблеме обусловленности этой эволюции развитием действительности.

Закрепление же развития литературных форм за развитием классов и производства — ошибка, тождественная формалистической теории. Оба направления преувеличивали один из моментов развития: представители социологического направления — зависимость развития литературных жанров от общественных отношений, формалисты — самостоятельность этого развития.

Уже в 20-е годы литературоведение встало перед задачей преодолеть крайности и совершить качественно новый поворот науки. Первую часть задачи попытался сделать П. Н. Сакулин в своих методологических статьях, направленных против упрощительства, против механического переноса положений исторического материализма на литературу, против игнорирования специфики ее развития. Ссылаясь на авторитет А. В. Луначарского, он ищет «имманентные законы развития искусства», в которых проявляются объективные причины этого развития.

Историческая поэтика должна быть «номотетической» дисциплиной, обосновывающей законы развития поэтической формы, — утверждает он в духе своего времени — 20-х годов, — когда шли интенсивные поиски законов искусства, подобно тому, как точные науки нашли эти законы в жизни природы и общества.

В теории эволюции П. Н. Сакулина стержнем является различие двух моментов единого развития: эволюционного и каузального. Первый вызван природой самого явления, второй — внешними причинами.

³⁷ Там же, с. 41.

«От природы субъекта зависит... самый факт развития и тип развития. Развитие всегда происходит в пределах рода и вида и тип развития обуславливается их особенностями. Это развитие по природе... я и называю эволюцией»³⁸.

По мысли П. Н. Сакулина, отыскивая законы развития литературы и ее форм, необходимо изучать динамику имманентных процессов (эволюцию), что «вводит каузальность в законные границы, но ни в коем случае не упраздняет ее важности».

«Каузальность влияет, определяет: не зная определяемого, мы не можем, однако, правильно уяснить себе результатов влияния. Влияние это проникает не всюду: кое-где оно наталкивается на столь серьезное сопротивление, что результат нельзя выводить из прямого действия фактора, а лишь из процесса борьбы: кое-что даже весьма существенное остается за чертой его досягаемости»³⁹.

Таким образом, не «чистым» развитием литературного ряда, не объяснением этого развития социальными факторами, не взаимодействием приемов с социально обусловленным материалом, но выяснением совокупности моментов влияния при обусловленности их природой явления можно дать «синтетическую» теорию развития литературы.

Ошибку формалистов П. Н. Сакулин видит не только в игнорировании каузального (под влиянием социальных изменений) развития, но и в абсолютизации эволюционности, изменчивости, что вело также к потере природы явления, подобно ошибке социологов. Качественный сдвиг в теории эволюции поэтических жанров был впереди, однако поставленные в 20-е годы проблемы актуальны и для новейшего литературоведения, и для литературного процесса последних лет, когда проблема жанрового развития стала практической проблемой.

³⁸ Сакулин П. Н. Методологические задачи историка литературы.— «Печать и революция», 1925, № 1, с. 101.

³⁹ Там же, с. 102.

А. М. КОРОКОТИНА

ПРОБЛЕМА МЕТОДА И МИРОВОЗЗРЕНИЯ В КРИТИКЕ 20-х ГОДОВ.

(Значение оценки творчества Л. Толстого
марксистской критикой)

Непрекращающиеся творческие споры вокруг проблемы художественного метода заставляют возвращаться к периоду зарождения и становления нового искусства, к истории теоретического осмысления его новаторства. Существуют разные точки зрения насчет времени возникновения в нашей критике понятия «метод» и его содержания. В. Сквозников называет начало 30-х годов, когда «встала проблема об отношении двух тесно связанных, но различных явлений — системы понятийного мышления и образного творчества»¹. Ю. Боров относит появление этой эстетической категории к концу 20-х годов², В. Роговин — к середине³, а П. Бугаенко считает, что в первой половине 20-х годов при обсуждении вопросов развития пролетарского искусства начался разговор о методе⁴. На наш взгляд, точнее было бы сказать, что проблема метода нового искусства возникла вместе с его зарождением. А в 1928 году М. Храпченко уже писал статью «О некоторых итогах и перспективах в разработке проблемы стиля» (где слово «стиль» определенно употреблялось в сегодняшнем значении слова «метод») и заключал: «Именно в проблему стиля упирается сейчас развитие науки о литературе»⁵.

Современное литературоведение, рассматривая понятие «творческий метод» в его историческом развитии, приходит к выводу, что своеобразие метода всегда было связано с характером мировоззрения художника, «с особенностями мышления, художественного развития соответствующей эпохи»⁶. Исследователи не раз замечали, что в спорах 20-х годов особенно тесно связанными оказались мировоззрение и творчество⁷. Видимо, это было не случайно. Известно, как часто в те годы делались попытки вывести художественное творчество за пределы сознания. В одной из заметок журнала «Россия» (1924, № 2), построенной как диалог писателя и политика, писатель выступает за «им-

¹ Сквозников В. Творческий метод и образ. «Теория литературы», т. 1, М., АН СССР, 1962, с. 165.

² Боров Ю. Введение в эстетику. М., 1965.

³ Роговин В. Проблемы творческого метода в идейно-художественной борьбе 20-х годов. «Вопросы эстетики», кн. 9, М., 1971.

⁴ Бугаенко П. А. В. Луначарский и советская литературная критика. Саратов, 1972.

⁵ «На литературном посту», 1928, № 11—12, с. 49.

⁶ Астахов И. Творческий метод и мировоззрение. «Эстетика сегодня», кн. 2, М., 1971, с. 4.

⁷ См., например, ст. Г. Н. Пospelова «Методологическое развитие советского литературоведения». «Советское литературоведение за 50 лет», изд. МГУ, 1967.

мунитет от политики», за «неограниченную свободу», за право «вечно открывать действительность в себе» (стр. 186). В работах Б. Эйхенбаума проводилась мысль, что идеология художника «часто не имеет никакого литературного значения»⁸. «Душа художника... всегда остается и должна оставаться за пределами его сознания»⁹. В. Шкловский уверял, что сознание писателя определяется бытием литературной формы»¹⁰. Е. Замятин, Б. Пильняк признавали только подсознание (сб. «Как мы пишем», Л., 1930).

Характерно, что на недооценке или отрицании роли сознания в процессе художественного творчества объединялись литераторы самых разных литературных групп и направлений. С формалистами, исключавшими литературу из сферы идеологии, сходились перевальцы, отстаивавшие мысль об иррациональном характере художественного творчества. Принижалась роль сознания в теориях лефовцев и литфронтовцев. Б. Арватов в своих работах доказывал, что истинное назначение художника — быть организатором вещей, а не идей. В. Плетнез, полемизируя с А. Лежневым, признававшим преимущественное значение интуиции, бессознательного, объяснял художественное творчество как труд физический, физиологический, психический¹¹.

Напостовская критика возражала А. Воронскому, когда он утверждал, что «в основе эстетической эмоции лежит бескорыстное наслаждение миром»¹², и призывал отказаться «от всего, что вносит в первоначальное восприятие рассудок»¹³. В. Роговин, высоко оценивая значение А. Воронского в спорах о творческом методе, те выводы, к которым он пришел, в то же время заключает, что «последовательного обоснования реалистического метода он дать не мог», потому что Воронскому мешало прежде всего влияние иррациональной концепции творческого процесса¹⁴.

В. Переверзев, стремясь к марксистскому объяснению искусства, называл литературу одной из надстроек в экономическом строительстве, особенности которой зависят только от процесса производства. Это приводило к отрицанию роли личности художника, а значит, и его мировоззрения, сознания. «Партийность художественного творчества коренится не столько в сознании, сколько в подсознательных сферах художника... Идеология, сознательная тенденция... делает глухим к голосам подсознательной сферы»¹⁵. На вопрос о специфике искусства давались самые противоречивые ответы. Одни считали искусство познанием жизни, другие — жизнестроением. Л. Авербах противопоставлял свое представление об искусстве как части идеологической надстройки пониманию Д. Горбовым искусства как части действительности. Ф. И. Шмит называл искусство то «средством эмоционального общения людей между собой», то «средством организации коллективного труда»¹⁶.

По мере развития вставало все больше трудных для разрешения вопросов. Усложнялось представление о взаимоотношениях художника

⁸ Эйхенбаум Б. Мой современник. Л., 1929, с. 58.

⁹ Эйхенбаум Б. Литература. «Прибой», Л., 1927, с. 161.

¹⁰ Шкловский В. «Андрей Белый». «Русский современник», 1924, № 2, с. 231.

¹¹ Плетнев В. К вопросу об анализе творчества. Сб. «На путях искусства», М., 1926.

¹² Воронский А. Искусство видеть мир, М., «Круг», 1928, с. 89.

¹³ Там же, с. 93.

¹⁴ «Вопросы эстетики», кн. 9, М., 1971, с. 74.

¹⁵ Переверзев В. На фронтах текущей беллетристики. «Печать и революция», 1923, № 4, с. 131.

¹⁶ Шмит Ф. И. Искусство. Проблемы методологии и искусствоведения. Л., 1926, с. 6 и 18.

с действительностью. Стали чаще говорить о своеобразии творческого процесса, о характере проявления субъективного и объективного в художественном творчестве. В дискуссиях о «живом человеке», о «непосредственных впечатлениях», вокруг школы Переверзева центральной оказывалась проблема метода: что для нового искусства характерно и ценно, оправдать или осудить следует широко проявляющийся в литературе бытовизм, как понять проявление активного романтического начала в творчестве советских писателей, какое возможно сочетание реализма и романтизма в советской литературе.

В. Полянский выделял как одну из важнейших проблем времени — отношение художника к действительности. Он отмечал, что в 20-е годы многие художники не умели или не хотели увидеть и отразить наиболее существенные стороны революции, революционной действительности. При этом он подчеркивал, что от классовой идеологии и психологии писателя зависит, какие стороны действительности и как отразит художник¹⁷.

М. Храпченко в своей статье задумывался над тем, как соотнести социальную, классовую обусловленность искусства с типом творчества, с особенностями «стиля». Почему могут художники одной социальной направленности писать в разных «стилях» и художники разной социальной направленности — в одном «стиле». Как же соотносится метод («стиль») и мировоззренческая, социально-классовая позиция художника? Решения этих вопросов М. Храпченко тогда не давал, но характерна сама их постановка.

Затрудняясь в решении основных идейно-эстетических проблем, литераторы выдвинули как одну из первоочередных задачу выработки научной методологии, а как главное условие для этого — необходимость овладеть марксизмом, научиться применять исходные положения марксизма к объяснению явлений литературы и искусства.

Б. Арватов, говоря о своем расхождении с П. Коганом, В. Фриче, В. Полянским, огорчался, что «марксизм не имеет еще своей признанной методологии в искусствоведении»¹⁸. С ним перекликается Н. Чужак: «К какому вопросу в области марксистской эстетики вы бы ни подошли, везде и всюду... вы натываетесь на полное *tabula rasa*»¹⁹. А. Цейтлин, сетуя на отсутствие единства у марксистских критиков в методологических вопросах, призывал марксистов принять формальный метод. Именно в его принятии и лежит очередная задача методологии марксизма и единственная возможность для марксистского метода стать научным»²⁰. Рецензируя методологические работы П. Н. Сакулина, П. Медведев отметил в них отсутствие единства, между тем как «нужен методологический монизм, основательно опирающийся на диалектический материализм»²¹. В статье «Методологические основания науки о литературе» (1926) И. Беспалов писал, что, по его мнению, путь выработки марксистско-ленинской методологии лежит через применение диалектического материализма к такой специфической области общественного сознания, как художественная литература. Осуждая В. Переверзева за отрицание роли сознания в художественном творчестве, он причину его ошибки видел в недостаточно глубоком

¹⁷ Полянский В. Ленин и литературная критика. «Воинствующий материалист», 1925, кн. 2, с. 114.

¹⁸ «Новости», М., 1922, № 5.

¹⁹ Чужак Н. К диалектике искусства, 1924, с. 3.

²⁰ Цейтлин А. Марксисты и «формальный метод». Сб. «Современная русская критика», Л., 1925, с. 190.

²¹ Медведев П. Социологизм без социологии. «Звезда», 1926, № 2.

усвоении марксизма-ленинизма, а «вне ленинизма в настоящее время нет и не может быть подлинного революционного марксизма».

Однако прав был В. Полонский, когда говорил, что признание марксизма еще не значит усвоение его и, главное, умение использовать как методологическую основу в литературно-критических исследованиях («Марксизм и критика», 1927). Стремление применить марксистскую философию к искусству привело многих к смешению чисто философских и эстетических понятий. Трудность их разграничения проявилась, в частности, в прямолинейности рапповских теоретиков, назвавших метод художественной литературы диалектико-материалистическим. И отводя все возражения, они упорно отстаивали правомерность отождествления метода и мировоззрения. «Я совершенно сознательно подчеркиваю, что метод — это есть мировоззрение», — писал И. Виноградов²². «Материализм и идеализм представляют собой и различные методы писателя»²³, — категорически утверждал Л. Авербах.

Если одни отождествляли метод и мировоззрение, то другие, в полемическом задоре или исходя из своих представлений, противопоставляли их. В. Жирмунский, например, определял «художественный стиль» только как единство приемов. В. Фриче и его последователи рассматривали метод как «эстетическое выражение экономического стиля эпохи». С середины 20-х годов, когда все чаще стали обращаться к Толстому и оценкам его творчества марксистской критикой, распространилось мнение, якобы идущее от Энгельса, Ленина, Плеханова, что художник может создать значительные произведения вопреки ограниченности своего мировоззрения, благодаря художественному методу²⁴.

О нерешенности и сегодня проблемы метода и мировоззрения свидетельствует, например, полемика В. Иванова («Движущаяся эстетика», 1969) с С. Гольдентрихтом («О природе эстетического творчества», 1966); М. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», 1972) с Г. Недошивиным («Очерки теории искусства», 1953) и т. д. И. Астахов считает механическое перенесение философских категорий в эстетическую теорию наиболее распространенной ошибкой в эстетике 50—60-х годов. М. Храпченко в названной работе показывает, что «теория противоречия художественного метода и мировоззрения... не является в полной мере достоянием прошлого, а до сих пор пользуется определенным «кредитом» (стр. 34, 38).

Подтверждением живучести теории «вопрекистов» может служить сравнительно недавняя дискуссия советских литературоведов с югославским критиком И. Видмаром. Еще более прямолинейно И. Видмар повторил точку зрения Г. Лукача, высказанную им в 30-е годы и выдаваемую обоими за ленинскую, будто художник может творить вопреки мировоззрению. Как главный аргумент приводятся статьи Ленина о Толстом, истолкованные Видмаром по заданной им схеме: если мировоззрение Толстого Ленин назвал реакционной утопией, а произведения его — гениальными и непревзойденными, значит, ху-

²² Виноградов И. Проблема художественного метода. «РАПП», 1931, № 3, с. 113.

²³ Авербах Л. Творческие пути пролетарской литературы. «На литературном посту», 1927, № 10, с. 10.

²⁴ В. Сквозников, В. Асмус, М. Храпченко не совсем точно называют середину 30-х годов временем зарождения теории противоречия метода и мировоззрения. Опыт теоретических исканий 20-х годов тоже представляет определенный интерес в этом плане.

дожественное творчество не зависит от мировоззрения. Подобные измышления не новы и встречают достойный отпор²⁵.

В 20-е годы, в период становления советской литературы и критики, в поисках ответа на сложные и нерешенные вопросы эстетики, литературоведы нередко обращались к статьям марксистских критиков о Толстом. Л. Аксельрод, включившись в споры по основным методологическим проблемам, отметила, что они тесно связаны с определением отношения к Толстому²⁶. Статьи Ленина, Плеханова, Р. Люксембург, Л. Аксельрод о Л. Толстом написаны в условиях решения не только важнейших общественно-политических задач, но и зарождения нового искусства, когда важнее всего было определить роль передовой мысли, отношение художника к революционной действительности, связь искусства с жизнью общества, народа, т. е. тех же проблем, которые особенно остро встали перед искусством после Октябрьской революции. Творчество Толстого было именно таким явлением, которое позволяло ставить и решать самой жизнью поднятые вопросы.

Выступив в 20-е годы в качестве пропагандиста эстетического наследия Г. В. Плеханова, Л. Аксельрод отметила, что марксистское понимание прогрессивного искусства в первую очередь проявляется в утверждении реализма, т. к. именно «реалистическое направление в искусстве вытекало из общего принципа материалистического понимания истории»²⁷. Новый подход у Плеханова к реализму как методу прогрессивного рождающегося искусства Аксельрод увидела в том, что Плеханов поставил задачу отражать действительность не только такой, какая она есть, но какой она должна быть, потому что это «долженствование», идеалы также заключаются в действительности. Не называя слова «метод», Л. Аксельрод вслед за Плехановым размышляет именно о методе нового искусства, придавая большое значение мировоззренческой позиции писателя. Раскрывая свое понимание марксистской методологии искусства, она снова и снова повторит мысль, что «общее философское мировоззрение и общий гносеологический подход к действительности всегда имеет место в художественном творчестве»²⁸. У больших художников мира, Эврипида и Данте, Расина и Мольера, Гете и Шиллера, Толстого и Достоевского, всегда было «сознательное определенное философское мирозерцание». И значимость художественных произведений она ставила в зависимость от глубины познания и воспроизведения действительности. «Чем шире кругозор, чем полнее мировоззрение, тем глубже его творческая сила»²⁹. Более конкретное выражение эстетические взгляды Аксельрод получают в ее статьях о Толстом, переизданных в 1922 г.

Одна из первых среди марксистских критиков Л. Аксельрод посвятила 75-летнему юбилею писателя статью «Лев Толстой и социал-демократия» (1904). Здесь, как и в более поздних работах, она дает высокую оценку Толстому — «гениальному беллетристу», «внес-

²⁵ См. Лившиц М. По поводу статьи И. Видмара «Из дневника». «Новый мир», 1957, № 9; В. Щербина. В. И. Ленин о Л. Н. Толстом — художнике и мыслителе. «Звезда», 1960, № 5; А. Дымшиц. Против искажения эстетических взглядов В. И. Ленина. «Октябрь», 1970, № 1 и др.

²⁶ Аксельрод Л. Методологические проблемы искусства. «Красная новь», 1926, № 12, с. 149.

²⁷ Аксельрод Л. Вступительная статья в кн.: Г. В. Плеханов. Искусство, изд. «Новая Москва», 1922, с. 18.

²⁸ «Красная новь», 1926, № 7, с. 186.

²⁹ Аксельрод Л. Пролетарское искусство и классики. «Новый мир», 1931, № 3.

шему огромный вклад в русскую и всемирную литературу»³⁰. В Толстом она ценит прежде всего мастера — «реалиста в истинном смысле этого слова», показавшего «своей могучей работой всему цивилизованному человечеству мощь и значение реализма в области художественного творчества» («Душевная трагедия Л. Н. Толстого как основа его вероучения», 1912). Подчеркивая важность идейной позиции художника, она ставит ее в зависимость от понимания им связи искусства с действительностью и у самого Толстого находит подтверждение мысли о том, как важно для писателя стоять на уровне требований своей эпохи, проникаться ее задачами и защищать передовые идеи («О посмертных художественных произведениях Л. Н. Толстого», 1912).

Определяя большое значение Толстого-художника, критическую силу его произведений, Аксельрод раскрывает вред толстовского учения, его нравственно-философских проповедей. При этом она говорит о сложности мировоззрения художника, в котором могут сочетаться и реакционные настроения, и вредные критические взгляды, формирующиеся под влиянием обстоятельств действительности («Лев Толстой и социал-демократия». Аксельрод как будто вначале не противопоставляет мировоззрения и творчество. Она подчеркивает, что «вероучение Л. Н. Толстого проникает собою все его произведения без всякого исключения» (9), а «огромная творческая сила великого писателя дает себя чувствовать в той или иной степени везде и повсюду и во всех его сочинениях» (136). В конкретном анализе произведений Толстого у Аксельрод с самого начала проявляется тенденция находить выражение слабых сторон его мировоззрения во всех произведениях, чуть ли не в каждом образе. Признав сложность такой категории, как мировоззрение, Аксельрод подчас сводит его к сумме религиозно-нравственных взглядов. От статьи к статье все более противоречивыми становятся ее суждения.

Аксельрод провозглашает силу Толстого как «художника-аналитика, личности глубоко моральной», «обличителя, осуществляющего революционную критику существующего порядка» (100); она видит «одну из выдающихся и крупнейших особенностей гения Толстого» — в «идейности, полном и сознательном пренебрежении к чистому эстетизму» (41). Аксельрод не может отказать Толстому в связи с народом, и, противореча себе, поскольку в основном видела в Толстом выразителя настроений старого барства, заявляет, что «художественное творчество Толстого является по существу идеологией народных масс, а не идеологией дворянства» и что все сделанное им «должно служить великой школой для истинного пролетарского писателя» (132). Значение подобных выводов трудно было бы переоценить, если бы они были у Аксельрод последовательны и доказательны.

Между тем в тех же статьях Аксельрод можно было прочесть, что учение Толстого, пронизывая все его творчество, определяет реакционность выводов в его художественных произведениях, которые в результате вряд ли могут быть полезны пролетариату. («Лев Толстой и социал-демократия»). В статье «О посмертных художественных произведениях Л. Н. Толстого» она пишет, что вероучение Толстого мешало ему понимать современную действительность и подрывало основы его творчества. Здесь, в противовес утверждениям о единстве Толстого-художника и мыслителя, она говорит о том, что муза худож-

³⁰ Аксельрод Л. «Л. Толстой», сб. ст. ГИЗ, М., 1922, с. 120. Далее страницы указываются в тексте по данному изданию.

ника вступает в единоборство с «аскетизмом мыслителя» и отступает перед ним (136). В другом месте, тоже противопоставляя мировоззрение и творчество, Аксельрод замечает, что «Толстой руководствуется художественным требованием правды, не щадя в таких случаях свое собственное мировоззрение»³¹. То Аксельрод уверяет, что художник пропускает мир через социальную психологию данной эпохи, данного класса, то она делает противоположный вывод, что учение Толстого классово и потому проникнуто субъективизмом, а творчество — объективно и потому внеклассово, имеет общечеловеческое значение (132). Стремясь понять Толстого в связи с особенностями жизни России конца XIX—начала XX века, она то видит в нем писателя, отражающего общественные настроения времени, то обвиняет его в индивидуализме. Как художник-реалист, Толстой, по словам Аксельрод, следовал «бессознательно методу диалектического материализма», а по своему мировоззрению оставался метафизиком-романтиком (19).

Таким образом, сопоставляя метод «художественного восприятия действительности» с «мироощущением» писателя, Аксельрод соотносит их с разными философскими системами, противопоставляя метод и мировоззрение. Видимо, свойственные Аксельрод политические ошибки, помешавшие ей понять и принять ленинское объяснение Толстого как выразителя настроений патриархального крестьянства, не позволили ей разобраться в сложной позиции большого художника, в истоках противоречивого характера и творчества, и мировоззрения Толстого. Работы Л. Аксельрод о Толстом интересны постановкой важных и актуальных методологических проблем и подчас верно намеченным путем их решения. Но в результате непоследовательности и противоречивости ее суждений они оказали на критиков 20-х годов скорее отрицательное, чем положительное влияние.

П. Коган, соглашаясь с Аксельрод в ее утверждении «глубокого единства» Толстого-художника и мыслителя, объяснял его общей классовой дворянской идеологией («Лев Толстой и марксистская критика», 1928). Позиция В. Фриче видна уже в названии его статьи «Мышление и творчество Толстого как идеология родовитой помещицы аристократии, переживающей кризис». Та же мысль определяет характер рассуждений Д. Бондарева в книге «Толстой и современность», 1928; А. Мартынова в статье «Лев Толстой как памятник исторического прошлого», 1928 и др. Особенно характерны рассуждения Л. Цырлина, В. Ермилова³², которые доказывали связь толстовского учения с творчеством, отрицательно оценивая и то, и другое. При этом Ермилов подавал свою формулу, что с Толстым-художником и Толстым-мыслителем одинаково страшно, как мнение Плеханова, искажая до предела и плехановскую, и ленинскую оценку Л. Толстого.

Подобным толкованиям роли мировоззрения в творчестве Л. Толстого противостояли неоднократно переиздававшиеся в 20-е годы статьи Р. Люксембург³³.

В своих статьях о Толстом она решительно подчеркивала плодотворность единства Толстого-художника и мыслителя. «Для тех, кто не проник в мир его мыслей, навсегда останется недоступным и его искусство... Толстой, быть может, именно потому и является единст-

³¹ Аксельрод-Ортодокс Л. «Лев Толстой», М., ГАХН, 1928, с. 117.

³² Цырлин Л. Долой толстовство. Сб. «К творческим разногласиям в РАППе», Л., 1930; В. Ермилов, Долой толстовщину. «На лит. посту», 1928, № 18.

³³ Люксембург Р. «В. Короленко», «Красная новь», 1921, № 2; «Душа русской литературы», Пг., ГИЗ, 1922; «Лев Толстой». «На посту», 1924, № 1; Избранные сочинения, М.-Л., 1928 и др.

венным в мировой литературе, что у него внутренняя жизнь и художественное творчество совершенно совпадают»³⁴. И как общий тезис, применимый не только к Толстому, Р. Люксембург провозглашала: «Без величия личности и величия мировоззрения нет великого искусства» (93). Это не значит, что Р. Люксембург не понимала ограниченности толстовского учения. Она осуждала его не менее страстно, чем другие марксистские критики, разоблачая вред толстовства, противостоящего марксизму и социализму. Р. Люксембург говорила о том, что Толстой не понял роли рабочего движения, ушел от классовой борьбы, остался на позициях утопического социализма («Эпигон утопического социализма», 1908).

И тем не менее в каждой своей статье Р. Люксембург подчеркивает не слабость, а силу Толстого. Он не сумел дать положительной программы, но силен критикой существующих отношений. Она называет Толстого «величайшим художником второй половины XIX столетия не только в русской, но и в мировой литературе» (82). Переключаясь с ленинской оценкой, Р. Люксембург писала, что ни один из современных народов не может назвать таких художников и такие творения. В Толстом она прежде всего подчеркивает активность и действительную направленность творчества. «В Толстом нельзя оторвать художника от личности, а следовательно, и от борца» (83). «Социальная критика и социальные взгляды Толстого ставят его в ряды борцов за социализм» (86). В гражданственности и активности видит Р. Люксембург общую отличительную особенность русской литературы», а Толстой — самый яркий пример этому. Определяя достоинства Короленко, она сравнивает его с Толстым, отмечая, что у него, «как в Толстом, общественный борец, гражданин высокого духа победил в конце художника и мыслителя»³⁵.

Р. Люксембург избежала распространенной ошибки, когда мировоззрение Толстого сводили к его учению и, понимая вред и опасность толстовских ошибок, не умели соотнести их с творчеством. Л. Аксельрод, например, пытаясь разграничить толстовское учение и творчество, то говорила, что ошибки мировоззрения определяют конечные выводы в художественных произведениях Толстого, то видела у него победу реалистического проникновения в действительность над ограниченностью мировоззрения, в конечном счете противопоставляя их. Р. Люксембург, в отличие от многих критиков 20-х годов, сумела понять, что в творчестве таких писателей, как Толстой, Достоевский, «сознательные цели» автора и «рецепты» его отступали перед отражением в творчестве «завершенного широкого мирозерцания». Убеждение, что «этот гениальный беллетрист был, в сущности, с самого начала не только неутомимым художником, но и неутомимым социальным мыслителем» (68), что «мыслитель не ослабляет его художественного гения» (69), сказалось в подходе Р. Люксембург к анализу произведений писателя.

Интересно сравнить статьи Л. Аксельрод («О посмертных художественных произведениях Л. Н. Толстого») и Р. Люксембург («Посмертные произведения Толстого»), где разный характер исследования одних и тех же произведений «Отец Сергей», «Фальшивый купон», «Живой труп») определяется различными решениями проблемы соот-

³⁴ Люксембург Р. Статьи о литературе, «Academia», М.-Л., 1934, с. 92. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страниц.

³⁵ Люксембург Р. «В. Короленко». «Красная новь», 1921, № 2, с. 202.

ношения мировоззрения и творчества. Р. Люксембург, как и Л. Аксельрод, считала, что в последних произведениях «Толстой-мыслитель одерживает победу над Толстым-художником». Но Л. Аксельрод основное внимание уделяет тому, чтобы показать, как система морально-этических представлений Толстого, ошибки его учения повлияли на характер конфликта, сюжета, героев его произведений. Хотя она отмечает и силу этих произведений, но показывает в основном их слабость. Р. Люксембург, рассматривая те же произведения, заключает, что в них не только не снижается художественность, а, наоборот. Толстой поднялся на еще большую творческую высоту. И она настойчиво повторяет, что именно посмертные произведения «еще в большей мере, чем прежние его книги, принадлежат рабочей публике» (98), помогают революционной борьбе пролетариата критикой существующего строя, борьбой за равенство, обличением лицемерия, проявляющегося в семье, церкви, государстве.

Но в чем источник силы Толстого вопреки ошибкам его учения, чем объясняется сочетание «христианского индивидуализма» с «блестящим золотом его великих социальных мыслей», — на эти вопросы Р. Люксембург не могла ответить. А если пыталась объяснить, то получалось, что слабость Толстого — от условий крепостнической действительности, влияния эпохи Николая I, а силы он черпал «из того же существа своей великой личности» (84), в «художественном чутье» и т. д. Значение интересных выводов Р. Люксембург во многом снижается из-за неумения дать конкретно-исторического объяснения такого сложного явления, как мировоззрение и творчество Л. Толстого, опять-таки из-за нечеткости собственных представлений критика о характере общественно-политической жизни страны, нашедшей отражение в творчестве великого писателя. Р. Люксембург заключала, что в силу ряда условий Толстой видел народ только в крестьянстве. А поскольку сама она представляла себе русское крестьянство пассивным, страдающим, но не протестующим, она не могла соотнести с крестьянством противоречивое мировоззрение Толстого, сильное своей критикой, протестом. Поэтому недостаточно убедительно прозвучало ее объяснение связи художника с действительностью, формирования его мировоззрения в определенных объективных условиях.

Тем не менее критика конца 20-х—начала 30-х годов отметила близость позиции Р. Люксембург к ленинской, признав полезное значение ее статей о литературе, о Л. Толстом в борьбе с эстетиками, формалистами, индивидуалистами³⁶. И в период наиболее активного наступления на «плехановскую ортодоксию» «монистический» взгляд на Толстого у Р. Люксембург противопоставляли Плеханову, считая его автором широко распространенной в 20-е годы теории противопоставления Толстого-художника и Толстого-мыслителя. При этом, как правило, цитировали статью Плеханова «Заметки публициста» с характерным подзаголовком «Отсюда и досюда», его слова, что Толстой — «гениальный художник» и «крайне слабый мыслитель», с Толстым-художником радостно, а с Толстым-мыслителем страшно и т. д.

Поскольку Плеханов признавался одним из наиболее авторитетных специалистов в области марксистской эстетики, его положения сначала принимались как исходные и бесспорные. В период появления критического отношения к плехановскому наследию, пересмотра

³⁶ Брейтбург С. Роза Люксембург о Толстом и Шиллере. «Печать и революция», 1930, № 2; Нусинов И. Р. Люксембург о художественной литературе. «Литературный критик», 1933, № 5.

его в сравнении с ленинскими взглядами на литературу прежде всего увидели отличие их в оценке Толстого. Но понять, как проявляется в статьях Ленина и Плеханова о Толстом своеобразие исходных методологических позиций и в чем их отличие, удалось далеко не сразу. Часто сравнение работ Ленина и Плеханова о Толстом носило чисто внешний характер. Противопоставляя Плеханова Ленину, осуждая его прежде всего за принятие Толстого «отсюда досюда», в итоге повторяли плехановские выводы, не замечая нередко их несоответствия только что одобрительно рассмотренным положениям Ленина³⁷. В. Полонский в интересной и обстоятельной статье «Лев Толстой и марксистская критика» («Печать и революция», 1928, № 6) отметил у Ленина диалектический подход к Толстому, благодаря которому Ленин показал сложность мировоззрения писателя и объяснил ее исторической обусловленностью временем. Обстоятельно изложив ленинские суждения, дав им высокую оценку, В. Полонский переходит к работам Плеханова и Аксельрод о Толстом, и тоже сочувственно передавая их содержание, не может четко определить отличие их методологии, прежде всего в решении основного вопроса в соотношении метода и мировоззрения, мировоззрения и творчества.

В сопоставлении взглядов Ленина и Плеханова на Толстого до сих пор нет единодушия в критике. В примечаниях к сборнику статей Р. Люксембург «О литературе» (ГИХЛ, М., 1961) М. Кораллов «традиционный» подход Плеханова видит в противопоставлении Толстого художника и мыслителя. М. Шорыгина в работе «В. И. Ленин о Л. Н. Толстом» (М., 1970) говорит об ограниченности Плеханова в подходе к Толстому с позиции «отсюда досюда». М. Лившиц, polemизируя с И. Видмаром, даже сближает позиции Плеханова и Видмара в понимании ими соотношения мировоззрения и творчества³⁸. И. Астахов называет статью Плеханова «Заметки публициста» примером «метафизического отрыва творчества от мировоззрения». «Плехановская характеристика Толстого — односторонняя и во многом неверная — не дает возможности понять, каким образом «слабый мыслитель» оказывался проповедником идей, придавших его произведениям истинное величие и силу»³⁹.

О. Семеновский в работе «Марксистская критика о Чехове и Толстом» (Кишинев, 1968) отметил односторонность в подходе к Плеханову у многих современных критиков. Он считает неправомерным противопоставление Ленина и Плеханова в их оценке Толстого. Такой же тезис положил в основу своей статьи «Г. В. Плеханов и Л. Толстой» С. Дергач⁴⁰. Развернутое доказательство близости позиции Ленина и Плеханова, в частности, в понимании ими особенностей мировоззрения и творчества у Толстого дает П. Николаев в своей работе «Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова» (М., 1968) и др.

Характерно, что тенденция к сближению ленинской и плехановской позиции в оценке Толстого намечалась уже в 20-е годы. В одной из самых первых заметок о Плеханове-критике П. Лебедев-Полянский, избегая прямолинейных оценок более поздних лет, сумел увидеть, что Плеханов, осуждая толстовство, не отождествляет его с мировоззрени-

³⁷ См., например, работы Д. Бондарева. «Толстой и современность», М.-Л., ГИЗ, 1928; П. С. Когана. «Лев Толстой и марксистская критика», М.-Л., 1928; вступительные статьи И. Нусинова в сб. «Ленин и Толстой», кн. 1, «Плеханов и Толстой», кн. 2, М., 1928 и др.

³⁸ «Новый мир», 1957, № 9, с. 222.

³⁹ «Эстетика сегодня», сб. 2, М., «Искусство», 1971, с. 37.

⁴⁰ «Вестник Ленинградского университета», № 8, вып. 2, 1961.

ем Толстого. Поэтому наряду с критикой несостоятельности нравственно-религиозных теорий писателя Плеханов высоко оценивал художественное мастерство, разоблачительную силу произведений Толстого, которые пролетариат должен взять на вооружение⁴¹.

Существующие до сих пор разногласия в понимании плехановской оценки Толстого объясняются в значительной мере терминологической недоговоренностью, особенно характерной для 20-х годов, когда понятие «мировоззрение» отождествлялось с учением Толстого о нравственном усовершенствовании и непротивлении⁴². Между тем учение Толстого далеко не перекрывает его мировоззрение, если под мировоззрением понимать все философские, нравственно-политические, эстетические и прочие представления. П. Николаев, С. Дергач и др. строят свои возражения против тех, кто обвиняет Плеханова в противопоставлении мировоззрения и творчества, на разграничении у Плеханова понятий мыслитель, мышление — и мировоззрение. Когда Плеханов цитирует Белинского, где он говорит о Пушкине и Гоголе, что как поэты они «страшно огромно умны, а как люди — ограничены и чуть не глупы», Плеханов, не во всем соглашаясь с Белинским в его оценке Пушкина, вносит поправку, что точнее было бы сказать не «как люди», а «как мыслители». Плеханов явно подразумевает под словом «мыслитель» определенные взгляды, не включающие многое из того, что делает этих людей «страшно огромно умными»⁴³.

У Толстого Плеханов видел «противоречие того, что он изображал в своих несравненных художественных образах, с тем настроением, которым порождались шевелившиеся у него вопросы»⁴⁴. Но главное, что ограничивало значение выводов Плеханова, — неумение определить истоки этих противоречий. Иногда он подходил к мысли о том, что Толстой выразил настроение народных масс («Еще о Толстом»), но чаще Плеханов объяснял причину противоречий Толстого метафизическим характером его мышления, где сталкивались языческое и христианское начала.

Непреходяще значение статей В. И. Ленина о Толстом в конкретно-историческом объяснении связи писателя с определенными обстоятельствами и социально-политическими настроениями времени. Противоречия Толстого, по определению Ленина, «не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определили психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»⁴⁵.

Статьи Ленина о Толстом, к которым во второй половине 20-х годов (особенно в 1928 г.) обратились многие критики, помогали преодолеть недиалектический подход к литературе, учили применять марксизм к явлениям литературы. Становились совершенно несостоятельными такие приемы, как например, у В. Львова-Рогачевского, когда он мог объяснить «мрачный тон» «Анны Карениной»... «рядом смертей в семье Толстых, случившихся около времени написания романа («От усадьбы к избе». М., 1928), или у И. Кубикова, который в книге «Л. Н. Толстой» (М.—Л., 1928) объяснял характер его творчества

⁴¹ Лебедев-Полянский П. Плеханов о Толстом. «Под знаменем марксизма», 1923, № 6—7.

⁴² См., например, М. Королицкий. «Л. Н. Толстой», М., 1928.

⁴³ Сб. «Плеханов и Толстой», М., 1928, с. 107.

⁴⁴ Там же, с. 111.

⁴⁵ Ленин В. И. ПСС, т. 20, с. 22.

особенностями писателя «как одаренной личности с присущими ей чертами индивидуального порядка» (стр. 17) и т. д.

А. В. Луначарский, выступивший в 20-е годы активным пропагандистом ленинской эстетики, и, в частности, взглядов Ленина на Толстого⁴⁶, называл «подход Ленина к Толстому изумительно четким». Призывал внимательнее прочесть его «гениальные» статьи, чтобы лучше понять силу и слабость Толстого, определить свое отношение к нему. Но главная заслуга А. В. Луначарского в методологических выводах из ленинских статей. В этом плане особенно интересна его работа «Ленин и литературоведение» (1932). Луначарский писал, что Ленин своими статьями о Толстом учит ставить явления художественной литературы в связь с социальными явлениями, учитывать общественную хронологию. Статьи Ленина позволяют определить критерии художественной ценности произведений искусства, которые зависят от того, насколько значителен жизненный материал, взятый художником, насколько совершенно он освещен, в какой степени глубоко выражены в произведении интересы широких народных масс и т. д. Поставив Толстого в связь с первой русской революцией, с настроениями крестьянства, с особенностями русской жизни определенного периода, Ленин объяснил противоречия и во взглядах, и в творчестве Толстого, не противопоставляя в Толстом художника и мыслителя.

Это усвоили многие критики, увидев отличие в методологическом подходе Плеханова и Ленина. У Ленина, писал В. Полонский, Толстой дан «в сложном переплетении положительных и отрицательных, сильных и слабых сторон его» («Л. Толстой и марксистская критика»). Ленин выяснил социально-исторический генезис учения и творчества Толстого, отметил И. Нусинов («Л. Н. Толстой и Г. В. Плеханов», 1928). Статьи Ленина о Толстом помогают изучению «методики конкретного анализа материала на основе материалистической диалектики», заключал Н. Бельчиков («К. вопросу о ленинском наследстве в литературоведении», 1931).

В начале 30-х годов, в период подготовки к I съезду писателей, когда проблема метода нового искусства особенно широко и активно обсуждалась, снова встал перед многими литераторами вопрос, «вытекает ли реалистический метод из общего мировоззрения того или другого писателя»⁴⁷. Некоторые теоретики РАППа по-своему поняли Ленина: если противоречия Толстого проявляются и в учении, и в творчестве писателя и объективны, то объективной реальностью, значит, в Толстом нельзя отрывать художника от мыслителя. И, отвергая Плеханова, они стали истолковывать ленинскую мысль о единстве как тождестве, еще упорнее доказывая, что «метод — это мировоззрение на практике» (Л. Авербах).

Возражая им, другие авторы пришли к полному противопоставлению метода и мировоззрения, следуя другой логике и тоже ссылаясь на Ленина. М. Розенталь в статье «Мировоззрение и метод в художественном творчестве» («Литературный критик», 1933, № 6) рассуждает так: если «художественное творчество есть практический процесс взаимоотношения художника и действительности», то влияние миро-

⁴⁶ Только в 1928 г. А. В. Луначарский пишет статьи: «Ленин о Толстом («Красная панорама», № 36), «Ленин и Раскольников о Толстом» («Красная новь», № 9), «К юбилею Л. Н. Толстого» («Народное просвещение», № 3), «Мы, Толстой и Европа» («Вечерняя Москва», № 210), «Толстой и революция», («Правда», № 211, 212) и др. Сб. «О Толстом» (М.-Л., 1928) не охватывал всех работ Луначарского.

⁴⁷ Розенталь М. Еще раз о мировоззрении в художественном творчестве. «Литературный критик», 1934, № 5, с. 17.

воззрения «опосредовано практикой опыта художника», и в результате «сама жизнь подсказывает ему совершенно иные методы, чем те, которые диктуются его ограниченным мировоззрением» (24). Так что реалистический метод не зависит от мировоззрения (как, видимо, и любой другой); он появляется в результате изучения действительности, которое подскажет метод «вопреки взглядам автора» (30).

Так определились те положения, вокруг которых не прекращаются и сегодня творческие споры. Решение этих вопросов на каждом этапе имеет свои аспекты в связи с новыми задачами времени. Но в любом случае, как показывает опыт исканий предшествующих лет, важно прежде всего договориться о том, что понимать под мировоззрением, не отождествляя его с мышлением, имея в виду под мировоззрением не узкий круг взглядов по определенным вопросам, а всю широту жизненных представлений. О необходимости именно такого подхода сегодня говорят многие ученые (М. Храпченко, П. Николаев, Е. Купреянова и др.).

Решению проблемы соотношения метода и мировоззрения во многом мешает недоговоренность в толковании самого понятия «метод», которое в значительной степени зависит от понимания специфики искусства, специфики художественного творчества. Если метод — «определенное единство художественного видения жизни и ее творческого пересоздания» (В. Сквозников), а мировоззрение — «социально обусловленная форма осознания действительности» (И. Астахов) или, по словам М. Храпченко, метод — «путь образного обобщения действительности... основные творческие принципы...», а мировоззрение — «характер понимания окружающего мира», то метод, безусловно, связан с мировоззрением, во многом определяется им, хотя и то и другое корректируется действительностью (С. Машинский). Но в то же время эти понятия не тождественные, о чем предупреждают в результате своих наблюдений многие исследователи. Отождествить их — значит уравнивать идейный замысел и его результаты, а это далеко не одно и то же, говорит В. Щербина⁴⁸. (Об отличии замысла и результата в свое время убедительно говорила и Л. Аксельрод).

Метод определяется сознанием, но в чем-то некоторые стороны мировоззрения оказываются за пределами художественного опыта, и наоборот, в художественных образах могут получить отражение некоторые представления, еще четко не сформулированные в философские, политические и другие понятия (Е. Купреянова, «Эстетика Толстого»). Очень важно учитывать специфику художественного сознания, особенности эстетического отношения художника к действительности. Когда представление о специфике художественного творчества теряется, возникает чаще всего противопоставление метода и мировоззрения.

Не случайно возвращается современное литературоведение и критика на новом теоретическом уровне и на новом литературном материале к решению нестареющих, вечно волнующих проблем, не утративших своего значения ни в художественной и литературно-критической практике, ни в современной идейно-эстетической борьбе. Статьи марксистских критиков о Толстом, опыт освоения их советской литературной критикой могут и сегодня принести большую пользу.

⁴⁸ Щербина В. Проблема мировоззрения и метода художника в освещении В. И. Ленина. Известия АН СССР, отделение литературы и языка, 1960, т. 19, вып. 2.

А. А. АЧАТОВА

И. БУНИН. «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»

(Наблюдения над композицией)

В мае 1938 года И. Бунин, совершая поездку по западным странам, остановился на несколько дней в Тарту. В разговоре с известным эстонским писателем А. Х. Тамсааре Бунин сказал: «Да, тяжело жить без родины... Годы я прожил за рубежом, а все-таки чувствую себя чужаком в Париже. Счастливы ваш жребий, Тамсааре, вы на родине, среди своего народа, питаетесь живыми соками эстонской жизни, пишите для эстонцев, а я, как иссохшая смоковница,...»¹.

Бунин до конца дней оставался истинно русским писателем, хотя и прожил более тридцати лет своей жизни за границей, оторванный от русской почвы, русского быта. Во все долгие эмигрантские годы материалом для его поэзии и прозы оставались русский быт, русская природа во всей ее неповторимой прелести, а источником вдохновения, светом, озаряющим творчество, была любовь ко всему родному, русскому, до ощущения боли близкому и дорогому. Эту мысль сам писатель очень лаконично выразил в прелестной поэтической миниатюре «Роза Иерихона»².

«Розой Иерихона» называли на Востоке клубок колючих стеблей, которые клали умершему в гроб «в знак веры в жизнь вечную, в воскресение из мертвых». Ибо это растение поистине чудесно: сорванное и унесенное за тысячи верст от своей родины, оно годы может лежать сухим и мертвым. Но стоит его опустить в воду и оно начинает распускаться и давать розовый цвет. «И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то. Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, Любовь, Память!»³.

Память о родине и любовь к ней — та живительная влага, в которую опускает писатель-эмигрант свой талант, чтобы вновь начал прорастать его заветный знак — его творчество. «В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный знак. Отдались, неотвратимый час, когда иссякнет эта влага, оскудеет

¹ Шумаков Юрий. Иван Бунин в Тарту. «Москва», 1964, № 11, с. 202.

² «Роза Иерихона» первоначально была написана И. Буниным как предисловие к сборнику рассказов 1917—1923 годов того же названия.

³ Бунин И. А. Собр. соч., ГИХЛ, 1966, 5, с. 7. Далее все цитаты пойдут по этому изданию. В скобках после цитаты первая цифра будет обозначать том, вторая — страницу.

и иссохнет сердце — и уже навеки покроет прах забвения «Розу моего Иерихона» (5, 8).

Эти знаменательные строки были написаны Буниным в 1924 году, когда писатель оставил Париж, как бы внутренне отгородив себя от белой эмиграции, поселился в уединенном уголке на юге Франции и с головой ушел в творчество. С этого времени его почти перестали занимать быт, образ жизни и мысли белоэмигрантов. С приспособленцами, живущими подачками европейских буржуа и теряющими русский облик, Бунину было не по пути: он был для этого слишком горд, самолюбив и честен. Живя много лет во Франции, он был по-своему привязан к ней, любил ее, и тем не менее предпочитал оставаться в ней не только русским писателем, но и русским человеком. В связи с этим интересно вспомнить слова Бунина, приведенные французской газетой «L'Éclair» от 17 ноября 1933 года: «...Господин Бунин сказал, в частности, что он испытывает такую страсть к русскому языку и литературе, что, в противоположность большинству своих соотечественников — превосходных полиглотов, он вплоть до последнего времени с трудом объясняется по-французски, хотя живет в нашей стране уже тринадцать лет»⁴.

И теперь уже не нужно доказывать, что Бунин — русский писатель, чьи произведения по достоинству высоко оценены нашей критикой и нашим читателем. Думается, что настало время более пристально взглянуть в секреты его мастерства, проникнуть внутрь его одновременно необыкновенно сложной и необыкновенно простой творческой лаборатории. Настоящая статья посвящена частному вопросу — наблюдению над композицией романа «Жизнь Арсеньева».

Роман «Жизнь Арсеньева» можно отнести к литературному завещанию писателя. В нем обобщены факты и события почти полувековой давности⁵. Подводя итоги своей жизни, автор-рассказчик и он же главный герой романа смотрит на свое детство и юность «как бы в некое отдаленное... чужое бытие».

Роман построен как лирический монолог Арсеньева, его сердечная исповедь. Композиция романа мотивирована характером героя-рассказчика. Она определяется, во-первых, ростом сознания, становления мироощущения человека-художника по натуре, склонностям, задаткам. Во-вторых, чувства ребенка и юноши пропущены сквозь мудрость суждений пятидесятилетнего человека, умеющего художническим взглядом проникнуть в эти чувства и изобразить их. Все острые ощущения детства Алеши Арсеньева: редька, хвост которой он с наслаждением куснул вместе с землей, вакса, поразившая «вкусным», «упоительным спиртным» запахом, зарезанный кинжалом грач и другие, пропущенные сквозь сознание, чувства уже пожилого человека, приобрели особую терпкость, как молодое вино, залитое в бочки, с годами приобретает и крепость, и аромат.

Столь ощутимым пережитое стало и потому, что об этом рассказал художник, вложивший в изображаемое мир своих чувствований и отобравший для этого соответствующие факты, связав их в единую мелодию. Уже в зачине к роману Бунин говорит о том, что вещи и дела, увековеченные в слове художника, словно бы оживляются, начинают свою новую жизнь. «Вещи и дела, еще не написании бывают, тмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написании же яко одушевлени...» (6, 7). И если учесть, что для Бунина первая фра-

⁴ Цитирую по ж. «Литературная Армения», 1967, № 5, с. 103.

⁵ Творческая история романа, его идейное содержание раскрывается в статье О. Михайлова. И. А. Бунин. Собр. соч., т. 6, ГИХЛ, 1966. Примечания.

за не только зачин, определяющий весь последующий ритм повествования, но и сконцентрированная идея произведения, то становится ясным, сколь удачно в данном случае выбрано приведенное изречение. Сразу становится очевидным, что речь пойдет о пережитом и очень дорогим авторскому сердцу. Но художнику мало воскресить в собственной памяти пережитое, ему хочется вдохнуть в него живую душу, чтобы оно приобрело самостоятельную эстетическую ценность и могло в свою очередь воздействовать на души других, вызвать в них ответное чувство.

После этого изречения дается констатация определенного факта. «Я родился полвека назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе» (6, 7).

На первый взгляд кажется, что первые две фразы романа никак между собой не связаны, и, если говорить о композиции как содержательной форме, то они представлены различными смысловыми и временными уровнями. Первая обобщенно-философична, вторая предельно конкретна. Первая на уровне вневременного плана, как отвлеченно-философское утверждение о ценности увековеченного художественным словом. Вторая на уровне четко определенного времени, она свидетельство того, что речь пойдет о жизни конкретного лица, самого рассказчика, родившегося в России в последней трети XIX в. Но для того, чтобы утвердить право конкретного лица на рассказ о самом себе, необходимо поставить его в какие-то особые рамки, дать понять читателю, что это человек особого, отличного от других мировосприятия, мироощущения, миропонимания. Для этого и нужна Бунину третья теза, третий аккорд в прелюдии к общей симфонии. Третья часть зачина имеет большую протяженность во времени исполнения. В ней создается некое философское, психологическое поле, в которое сразу же помещается «я» рассказчика. «У нас нет чувства своего начала и конца». А в эту как будто бы спокойную мелодию философского раздумья врываются один за другим вопросы о том, хорошо это или плохо. Было бы счастьем или, наоборот, «великим несчастьем», если бы человек не подозревал о своей смерти? «Да и правда ли, что не подозревал бы? Не рождаемся ли мы с чувством смерти? А если нет, если бы не подозревал, любил ли бы я жизнь так, как люблю и любил?» (6, 7). Третья посылка прелюдии как будто на какое-то мгновение осветила все дальнейшее повествование, дала ему еще один новый, неожиданный импульс. И еще не зная содержания романа, начинаешь понимать, что все оно будет озарено единой мыслью о безмерности любви к жизни, и что остроту этой любви дает другое чувство — неизбежность смерти.

Композиция «Жизни Арсеньева» и строится по принципу сопоставления и противопоставления, известного единства противоположностей. Отсюда и общее двуединое звучание всей симфонии: мажорный жизнеутверждающий пафос перебивается минорным, элегическим звучанием или переплетается с ним. А все это рождает в нас то особое обнаженное чувство сопереживания, которое возникает более всего при чтении лирических произведений.

Бунин менее всего хотел писать художественную биографию Арсеньева, тем более свою собственную⁶. Бунина раздражало определе-

⁶ Об автобиографической основе романа пишут в своих работах В. Н. Афанасьев, «И. А. Бунин, Очерк творчества». Изд-во «Просвещение», М., 1966; О. Н. Михайлов, «И. А. Бунин. Очерки творчества». Изд-во «Наука», М., 1967; Н. И. Вольтская. «К проблеме героя в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева». Ж. «Филологические науки», 1966, № 1.

ние в критике «Жизни Арсеньева» как его собственной биографии. Об этом писала жена писателя В. Н. Муромцева-Бунина⁷. А если это не художественная биография Арсеньева-Бунина, то ни о какой последовательности событий в романе не может быть и речи, как не может быть и речи о какой-либо закономерности в обращении писателя с художественным временем. Бунин свободно переводит повествование в разные временные категории — от вневременного до сиюминутного. При этом временная протяженность событий в композиционном оформлении полностью разрушается: иногда на нескольких страницах текста проходят годы, в одном-двух абзацах сопоставляются события разных эпох, десятилетий, а иногда часам, минутам, мгновениям отводятся целые главы. Хотя детство, отрочество, юность и определены как веки жизненного пути Арсеньева, но определены они до некоторой степени условно. Писатель словно бы вырывает из жизни своего героя лишь те моменты, в которых ярче всего проявляется его мироощущение, дает почувствовать читателю, как с годами оно изменяется и усложняется. Мир чувствований, настроений героя и должен выявить прежде всего натуру человека необычного, будущего художника, только в этом случае он и мог стать предметом художественного исследования. И главное в мироощущении такого человека — видеть мир, воспринимать его не таким, каким видят его и воспринимают другие. Заметить в нем то, мимо чего другие пройдут равнодушно, не заметят всей прелести мира во всем его противоречивом многообразии, не почувствуют, не отличат тончайшие оттенки цветов, звуков, запахов, не обратят внимания на детали, каждая из которых для художника может стать и особенно значимой и ценной.

Детские годы героя (до шестнадцатой главы первой книги) — это серия не только поступков шести-семилетнего мальчика, сколько своеобразных, врезавшихся в память самого рассказчика ощущений и чувствований: большой комнаты, освещенной предосенним солнцем, глубины неба, дали полей, которые вызывали «мечту и тоску о чем-то... недостающем, трогали непонятной любовью и нежностью неизвестно к кому и чему...» (6, 9). И ребенок смотрит с восхищением в «бездонное синее небо, как в чьи-то дивные и родные глаза, в отчее лоно свое» (6, 10).

Лейтмотив всех первых пятнадцати глав, в которых идет описание детства, можно определить как жадность узнавания мира и удивления ему. Первое связано с остротой восприятия окружающего мира, второе — с трепетностью, до замирания сердца, перед его таинственностью. Вот одно из первых изображений такого детского мироощущения. «Я освобождаю его (жучка. — А. А.) и с жадностью, с удивлением разглядываю: что это такое, кто он, этот рыжий жук, где он живет, куда и зачем летел, что он думает и чувствует?» (6, 10). Улетая, жучок оставил ребенка обогащенным «новым чувством», заставил пережить его «грусть разлуки».

Эту жадность к жизни можно сравнить разве только с тем чувством, которое ребенок, однажды проезжая с отцом мимо тюрьмы, угадал в глазах заключенного, стоявшего за решеткой и наблюдавшего закат солнца.

Дети любят фантазировать. И поэтому, наверное, любят укромные места, где бы можно было спрятаться и разговаривать самому с собой, или мысленно погружаться в мир необыкновенно красочный и причудливый. Бунин это чувство ребенка описал как потенциальную

⁷ Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина, 1870—1906. Париж, 1958.

возможность будущего художника, заложенную в каждом человеке с детства. Вот маленький герой Бунина совершенно потрясен картинками из книги «Земля и люди», и уже не картинки, а сама живая природа воображалась ему, ее, а не изображение на бумаге, он видел и ощущал.

«И, боже, сколько сухого зноя, сколько солнца не только видел, но и всем своим существом чувствовал я, глядя на эту синь и эту охру, замирая от какой-то истинно эдемской радости!» (6, 37). А как поразило воображение ребенка «колдовский» пролог к «Руслану». И теперь, вспоминая об этом неповторимом ощущении, пятидесятилетний художник может объяснить это колдовство тем, «что и над самим стихотворцем колдовал кто-то неразумный, хмельной и «ученый» в хмельном деле: чего стоит одна эта ворожба кругообразных, непрестанных движений («и днем и ночью кот ученый все ходит по цепи кругом») и эти «неведомые» дорожки, и «следы невиданных зверей», — только следы, а не сами звери...» (6, 38).

Итак, лейтмотив всех пятнадцати главок — жадность и удивление, доходящие до состояния необыкновенного восторга перед красотой мира, и страха перед тем, что когда-нибудь смерть лишит возможности видеть, ощущать, осязать этот прелестный мир. «Люди совсем не одинаково чувствительны к смерти. Есть люди, что... с младенчества имеют обостренное чувство смерти (чаще всего в силу столь же обостренного чувства жизни)... Вот к подобным людям принадлежу и я». (6, 26). Сказанное относится не только к герою романа — это чувство и самого Бунина — человека и писателя. Автор композиционным приемом повтора вновь возвращает нас к мысли третьей части начальной прелюдии за тем, чтобы развить ее в дальнейшем повествовании. Обостренность, двуединость чувства все время композиционно подчеркивается, патетически выделяется в повествовании. Приведем два типа примеров:

I. «О, как я уже чувствовал это божественное великопение мира и бога, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой вещественности!» (6, 18).

«Какой это непередаваемо очаровательный звук — звук натачиваемой косы, по блестящему лезвию которой то с одной, то с другой стороны ловко мелькает шершавая от песку, обмокнутая в воду лопаточка!» (6, 23).

II. «Ах, какая томящая красота! Сесть бы на это облако и плыть, плыть на нем в этой жуткой высоте...» (6, 10).

«Какая благословенная пусгынность! Казалось, сидел бы в этой лощине весь век, кого-то любя и кого-то жалея» (6, 21).

«И как горестно-нежно звенела в бурьяне своей коротенькой песенкой овсянка!» (6, 21).

«Какие сладкие и яркие видения и какую настоящую тоску по родине пережил я над этими картинками» (6, 36). (Во всех случаях разрядка моя. — А. А.).

В первом типе примеров передано чувство беспредельного восторга юного сердца перед красотой мира, а во втором типе примеров к этому чувству примешивается чувство грусти, хотя тоже не менее сладкой, пленительной и нежной. Примеров второго типа в книге значительно больше. Бунин остается постоянно верен себе: для него жизнь и смерть, радость и горе, счастье приобретения и боль утраты идут рядом, сопровождают друг друга, заставляя тем самым человека жить особенно напряженной и обостренно-чувственной жизнью.

Какой же итог в своих детских чувствах мог подвести юный герой? Кака начало складываться его эстетическое кредо — то высокое чувство», ради которого человек живет? Этим чувством было, — пишет Бунин, — «чувство священной законности возмездия, священнейшей необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которой в свой срок зло карается» (6, 40).

Так кончилось детство, подведен итог. Но читатель понимает, что это итог не ребенка, не Алеши Арсеньева, это кредо зрелого писателя Бунина, автора «Деревни» и «Господина из Сан-Франциско». Поэтому сделанный вывод композиционно не завершает первую книгу романа. В следующих шести главах рассказывается об отрочестве Алеши Арсеньева, о его последнем годе жизни в семье, в родном доме. И здесь описаны лишь те события, которые так или иначе потрясли душу подростка, что-то перевернули в ней и приобщили какой-то новой сторзной к прелести и таинству бытия. Таким событием была тяжелая болезнь Алеши, во время которой мальчик испытал «чудодейственную перемену» во всех пяти человеческих чувствах — в зрении, вкусе, слухе, обонянии, осязании» — и «неожиданную потерю желания жить». Но зато с какой «неземной ясностью, тишиной, умилением» воспринимал он каждый свой шаг, возвращения к жизни. Вторым событием была смерть маленькой сестры Нади, ошеломившая мальчика своей неожиданностью и противоестественностью. Но к чувству дикого ужаса и здесь примешивалось чувство непонятого и сладкого таинства: «Более волшебной ночи не было во всей моей жизни» (6, 44).

Писатель сюжетно и композиционно сочетает два плана повествования: бытовой и философский. При этом второй (философский), идущий от пятидесятилетнего писателя, все более вбирает в себя, как бы растворяет в себе план бытовой. Об этом можно судить по двум последним заключительным главам первой книги романа, которые представляют собой самостоятельное сюжетно-композиционное построение: в них своя завязка, развитие действия, развязка-кульминация. Событийное, фабульное время здесь занимает всего несколько часов (не более двух-трех). Но на основе как бы заново увиденного, пережитого, перечувствованного автор создает целую элегическую поэму о последней охоте Алеши с отцом, об уходящем лете, о думах и мыслях мальчика, которые он пережил, когда лежал на скользящей траве среди «светлых, солнечных деревьев в мягкой тени двух сросшихся берез». А в более широком философском смысле это элегическая поэма о мире тех сложных и противоречивых чувств ребенка, когда наступает минута прощания с детством, когда предстоит сделать свой первый самостоятельный шаг в жизнь, расстаться с беспечной вольностью, разлучиться с близкими. Не случайно то, что душевное состояние ребенка здесь сопоставлено с «бесконечно вольным», «беззаботным» жеребенком, которого три года тому назад подарили Алеше, а теперь вот уже и он «ходит в хомуте по пашне, таскает за собой борону». Но настроение грусти и здесь связано не столько с чувствами отрока, сколько с чувствами уже пожилого рассказчика и самого писателя — эмигранта Бунина. Нельзя не почувствовать, как сладостны ему воспоминания о детстве и как тяжело ему оторвать себя от этих воспоминаний. Со всем предыдущим повествованием эти главы почти не связаны, связь с ним остается лишь внутренняя, психологическая. Писатель будто вовсе забыл о движении фабулы, он весь отдался этим воспоминаниям, и нужен какой-то неожиданный психологический импульс, чтобы выйти из этого состояния. Выстрел отца прервал думы ребенка. «И сразу забыв все свои думы, я со всех ног кинулся к не-

му — подбирать убитых, окровавленных и еще теплых, сладко пахнущих дичью и порохом дроздов» (6, 55). Повествование оборвалось словно звук на самой высокой ноте, резко нарушая элегический тон повествования. И что это: каприз ли художника, желающего поразить читателя неожиданностью, или логически оправданное идейное и композиционное завершение первой книги романа? Скорее второе, чем первое. Этот порыв ребенка, резкий переход от дум к действию и есть логически оправданное завершение двойного плана повествования: удивления и восторга, пересечения линий скорби, смерти и упоительно пахнущей жизни, о чем с наименьшей художественной выразительностью будет рассказано в следующих книгах романа.

Начало второй книги — это своего рода прелюдия ко всей дальнейшей жизни Арсеньева — юноши и самого писателя Бунина. Новое ощущение поэзии «забытых больших дорог», которое испытывает Алеша Арсеньев по пути в город, в гимназию, предопределяет сложную, беспокойную, полную перемен жизнь будущего писателя. Немало дорог больших и малых придется одолеть и герою книги и самому писателю, изведать на них и радости и горечи. Но ощущение поэзии забытых дорог — не только психологическая мотивировка к дальнейшему самораскрытию характера героя и в связи с этим композиционное предварение будущих событий. Образ «забытой дороги» здесь дается в плане философского осмысления времени собственной причастности героя к настоящему и далекому прошлому своей Родины. «Татаря, Мамай, Митька... Несомненно, что именно в этот вечер впервые коснулось меня сознание, что я русский и живу в России, а не просто в Каменке, в каком-то уезде, в какой-то волости, и я вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все-таки чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней»... (6, 57).

Дорога у Бунина — это вечное движение, вечное познание, вечное приобретение и утраты, т. е. тот жизненный круговорот, в котором каждый человек оставляет свой след в делах ли последующих поколений, в ощущениях ли собственной духовной причастности к миру далекого прошлого.

Вторая книга романа — это уже не просто «восторг и удивление» перед жизнью, а узнавание жизни, включение себя в ее круговорот, не жизнь одними чувствами, а желание иметь власть над ними. Герой романа, как и сам писатель, испытывает страсть к загадкам русского национального характера. Этими загадками не столько юный Арсеньев, сколько Бунин-эмигрант пытается объяснить и революционность русской молодежи в разные времена, как желание время от времени освобождаться «от рассудка, от будничной связанности и упорядоченности» (6, 84).

Но главное и в этой книге — раскрыть мироощущение художника. И чтобы проследить, как меняется мироощущение героя, Бунин прибегает к своеобразным повторам, что создает единый ритм всего повествования. Повторяются отдельные образы, например, образ дороги, пейзажные детали, сходные ситуации. Жизненный путь героя на протяжении романа несколько раз пересекают любовь и смерть. Смерть была в первой книге. Вторая книга заканчивается описанием смерти Писарева, а третья книга начинается с этого описания. Такое композиционное строение выражает авторскую мысль и всю философскую концепцию романа о единой, непрерывной линии движения. Смерть все время сопутствует ликующей жизни, и, наоборот, в жизни постоянно кто-то умирает, и от этого она не становится менее пленительной.

Смерть Писарева дана в романе как нечто такое, что волнует своей страшной загадочностью, но она отнюдь не заслоняет перед героем красоты мира, природы, окружающей его. Скорее напротив: смерть вызывает более обостренное чувство восприятия жизни. В день похорон Писарева Алеша с трепетом думает о свидании с девочкой, назначенном на этот вечер. Композиционно автор передает единство ощущения жизни и смерти у героя даже в отдельной фразе. «...Могилу уже сравнивали с землею, на Анхен было новое батистовое платье...» (6, 112). И после этого — как бы резюме, итог размышлений героя и автора о жизни и смерти: «Мир стал как будто еще моложе, свободнее, шире и прекраснее после того, как кто-то навеки ушел из него...» (6, 112).

Жизнь вечна, прекрасна. Запахи жизни сильнее, острее, они побеждают запахи смерти и тления. «Едва переступив порог зала, где были расставлены и убраны столы для поминального обеда, я тотчас же опять встретил тот ужасный, ни на что в мире не похожий запах, который все утро сводил меня с ума возле гроба. Но запах этот как-то особенно возбуждающе мешался с сыростью еще темных отводы полов и с весенней свежестью, отовсюду веявшей в дом, и празднично, для пира жизни, а не смерти, блестели на столах скатерти, приборы, рюмки и графины...» (6, 113).

Принцип композиционного строения романа «Жизнь Арсеньева» можно образно сравнить с приливами и отливами. Набегают и уходят назад волны, чтобы опять и опять приходиться и уходить то более высокими и стремительными, то плавными, медленными. В третьей книге романа нет бурных событий в жизни Алеши — это некоторое затишье перед бурей. Недолгие слезы после расставания с Анхен, радость от первого напечатанного стихотворения — всего лишь небольшие всплески. Подступающая незаметно, исподволь тревога героя о своем месте в жизни как бы до поры до времени сглаживается, нивелируется забвением его в физическом труде, в любви к деревенской женщине.

Зато четвертая книга полна смятения. Композиционно это отразилось в убыстренной смене чувств, ощущений; главы книги стали то предельно короткими, порою всего лишь в четверть и менее страницы, то не пропорционально к первым удлинненными. Зачин книги, как всегда определяющий весь ее настрой, заключен в словах отца Алеши: «Разлетается, душа моя, наше гнездо!». Нарушено прежнее мирное течение жизни семьи. Подобно тому, как птицы покидают в свое время гнездо, так разлетаются из родительского дома повзрослевшие дети. К боли утраты родного гнезда у Арсеньева примешивается еще два не менее трагических обстоятельства. Родительский дом перестает быть надежным пристанищем для детей не только в силу их повзреления, а скорее всего в силу потери устойчивости самого дворянского бытия, разорения, даже нищеты. Немаловажным является и то, что из гнезда должен был вылететь птенец полуперившийся, ничему не наученный и не научившийся, и полет его будет полетом в неведомое и уж, конечно, не без жестоких падений и ран.

Так и построена четвертая книга, как книга смятения; герой не знает, как поступить с собой, с чего начать, что выбрать. Важное значение приобретает деталь — падение лошади Кабардинки. Снова смерть пересекла путь героя. Лошадь — единственная утеха смятенной души Алеши Арсеньева, последняя нить, связывающая его с прошлым, благополучным дворянским существованием, — пала, а отец, чтобы хоть чем-либо смягчить горе сына, дарит ему свою «единственную драгоценность», оставшуюся от прежней роскоши, — бельгийскую дву-

стволку. И то, что этим единственным и последним подарком отца было оружие — деталь весьма содержательная. Юный герой вступает в жизнь, а жизнь — борьба, и только от него самого будет зависеть, каким он выйдет из этой борьбы, кем станет в жизни. И вновь образ большой дороги и то ощущение, которое выносит герой от своего первого большого пути. «То чувство, с которым я вошел в вагон, было правильно — впереди ожидал меня и впрямь немалый, будничныи путь, целые годы скитаний, бездомности, существования безрассудного и беспорядочного, то бесконечно счастливого, то глубоко несчастного, словом, всего того, что очевидно, и подобало мне и что, быть может, только с виду было так бесплодно, бессмысленно...» (6, 161).

Эти слова могли бы быть зачином к жизнеописанию самого Бунина — писателя и человека, много путешествовавшего, много бравшего для обогащения своей души из драгоценных сокровищ человеческой культуры и мудрости и много пережившего утрат, самой трагической и непостижимой из которых была потеря родины. Острота боли от этой утраты никогда не утихает и желание скрыть ее, не показать из гордости свои слезы перед другими определили сложное, противоречивое строение этой самой необычной из всех книг романа. К чувству боли немало примешивается яда, зла писателя-эмигранта, который не может смириться с потерей родины. Все в ней ему обостренно дорого, поэтому является необходимость оправдать себя перед ней, перед потомками, перед собственной совестью, объяснить свою эмиграцию какими-то усложненными, бессознательными ощущениями, предчувствиями. Писатель полностью во власти антиисторического, даже в какой-то мере рокового начала. Вопреки здравому смыслу художник-реалист кладет его в основу развития характера Арсеньева. Он не признает исторически закономерным развитие России, не признает историческую роль народа и революционеров, свершивших революцию. Революционеры, как люди, стремящиеся к преобразованию России на новых, социалистических началах, не вызывают даже у молодого Арсеньева желания познать их с этой стороны. Их теория и практика борьбы во имя лучшей доли для народов России чужды бунинскому герою. Несмотря на отдельные положительные стороны характеров революционеров, в целом они нарисованы в романе предвзято, тенденциозно, с явным желанием не только умалить их роль в истории России, но и скрыто утверждать в романе всю пагубность их деятельности. Наша критика совершенно справедливо отмечала в связи с этим, что сам Бунин в юности был настроен гораздо демократичнее, чем его герой Арсеньев. В молодых революционерах юный Арсеньев как будто заранее предчувствует своих будущих врагов, которые лишат его родины. Четвертая книга романа — это любовь и утрата, если не сказать, быть может, излишне прямолинейно — любовь и ненависть. Любовь до боли, до слез к своей прошлой родине и ненависть к тому, что навсегда заставило ее потерять. Композиционно это обозначено вновь пересечением двух линий: любви и смерти.

Охваченный страстным чувством любви к Лике, Арсеньев едет на вокзал и видит там траурную процессию: везут с юга в Петербург гроб с телом умершего великого князя. Траурный поезд сопровождается другой великий князь — необыкновенно высокий, молодой и красивый. Спустя тридцать лет Арсеньев-эмигрант прочитал о смерти этого некогда молодого и красивого князя, в пору радужных надежд встреченного им на Орловской железной дороге. За судьбой умершего рассказчику и писателю видится собственная горькая участь, участь человека столь же бездомного, столь же затерявшегося на неведомых

путях мира и столь же обреченного на безвестное погребение на чужой земле. «Это непостижимо странно — встретиться всего два раза в жизни и оба раза в сообществе смерти. Да и все непостижимо. Неужели это солнце, что так ослепительно блещет сейчас и погружает вон те солнечно-мглистые горы в равнодушно-счастливые сны о всех временах и народах, некогда виденных ими, ужели это то же самое солнце, что светило нам с ним некогда?» (6, 178).

Боль утраты родины столь велика, что необходимо выплеснуть ее, сказать о ней, иначе можно задохнуться, сойти с ума. Композиционно это решено совершенно неожиданно. Бунин как будто забыл о своем мятущемся юном герое, перед читателем, уже не скрывая себя, предстает писатель-эмигрант, в торжественно-грустных нотах он рассказывает о последнем прощании с умершим князем, скорбно упивается схожестью собственной судьбы с его судьбой. Книга заканчивается картиной разразившегося мистрала. Психологически это — кульминация, апогей какого-то совершенно непонятого хаоса жизни, в котором бессилён разобраться не только двадцатилетний Алеша Арсеньев, но и пятидесятилетний писатель Бунин. «В лицо мне резко бьет холодом, над головой разверзается черно-вороненное, в белых, синих и красных пылающих звездах небо. Все несется куда-то вперед, вперед... Я кладу на себя медленное крестное знамение, глядя на все то грозное траурное, что пылает надо мной» (6, 191).

Пятая книга начинается с резкого перехода по отношению к концу четвертой. Словно не было только что разразившейся бури, не было выплеснутого на суд читателя горя писателя-эмигранта. Таким резким переходом писатель словно бы утверждает жизнь и как непостижимый хаос и в то же время как высшую закономерность. Перед читателем опять молодой, полный радужных надежд Алеша Арсеньев. Уезжая из Орла, он был сказочно богат новым чувством любви, которое заставило поверить в себя и еще более остро почувствовать всю сказочную прелесть жизни. Он вновь едет по родным местам, дорожке которых нет ничего на свете. И все как бы заново увидено, прочувствовано, прошло сквозь душу героя и самого писателя: все эти поля и перелески, аромат земли и запахи курной избы. Этой родной обители, которая зовется родиной, лишились и герой и сам автор, и ничего не осталось для них дорожке прошлого чувства близости родной земли, родной природы.

Пятая книга романа — страстная, всепоглощающая любовь к Лике, любовь, которая подобно вихрю закружила героя и наполнила его душу небывалым счастьем, небывалой радостью. Вместе с тем пятая книга — это еще более чем прежде осознанная, глубокая и преданная любовь к родной земле. Поэтому и Лика воспринимается как бы в двух планах, как горячо любимая женщина и как символ родины. Ушла и вскоре умерла Лика, навсегда покинул и потерял родину Арсеньев.

Смерть Лики — конец пятой книги, но не конец романа «Жизнь Арсеньева». Писателю важно было завершить в нем линию психологическую, связанную с мироощущением героя, и он завершает ее композиционно тремя небольшими отрывками, отделенными друг от друга паузами. В первом говорится о смерти Лики, во втором — о ее подарке — тетради, которая до сего времени хранится у героя-рассказчика, в третьем — о том ощущении, которое Арсеньев-эмигрант испытал, увидев Лику во сне — «единственный раз за всю свою долгую жизнь без нее». «Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и духовной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» (6, 288).

Нельзя не почувствовать, что книга завершена как-то неожиданно, отрывисто, словно недопетая песня. И допеть которую, видимо, очень не просто. Нужно отдохнуть, собраться с силами, чтобы продолжить начатый рассказ, который отнимает так много душевных и физических сил.

В. Днепров в своей очень интересной книге «Черты романа XX в.» поэтическую плотность «Жизни Арсеньева» сравнивает с поэтической плотностью лирического стиха. «Чувственность описания доведена до такой интенсивности, что мы немедленно видим и ощущаем все то, что видел и ощущал автор»⁸. Эту особую чувственность, видимо, и сам Бунин считал своей едва ли не главной отличительной особенностью своего художественного мастерства. В письме критику П. Бицилли он писал: «Тургенев — и я. Нет, опять говорю, нет. «Словесное живописание». У него именно живописание. А у меня — и, простите, — у Толстого та «чувственность», которую Вы цитируете из «Арсеньева»⁹. Эту особенность творчества Бунина очень тонко раскрыл С. Антонов. «Бунин отличался невероятно высокой нервной чуткостью к окружающему миру, к вещам, к людям, к явлениям природы, к словам, к книгам...»¹⁰.

Чувственность описания наглядно проявилась и еще в одной особенности композиции романа. Роман построен как бы по принципу некоего монтажа, все части которого почти незаметно, очень плотно пригнаны между собой и как бы окрашены, высвечены единым светом, исходящим из одного источника — личности самого рассказчика. В четвертой и пятой книгах романа перед рассказчиком проходит множество лиц — людей разных социальных сословий, общественного положения, все они даны очень колоритно, в индивидуальной неповторимости, на страницах романа щедро рассыпаны запоминающиеся бытовые детали вплоть до самых незначительных, как например, мокрая веревочка, привязанная к крышке трактирного чайника, а воспринимаются все эти лица и детали только потому, что их заметил рассказчик и сам писатель и как заметил, как почувствовал всю их неповторимость.

Принцип монтажности проявился и в том, что в романе использовано большое количество чужого текста. Изречения из «Евангелия», цитаты из «Слова о полку Игореве», из произведений Пушкина, Гоголя, Чернышевского, Белинского и многих других вплоть до слов, взятых из статей неназванных советских критиков, органически вмонтированы в повествование, придают ему характер подлинности, почти документальной достоверности. Вместе с тем это все пропущено сквозь чувственное восприятие рассказчика и оставляет поэтому ощущение особой субъективной окрашенности, интимности, и не нарушает общего доверительно-исповедального тона повествования.

⁸ Днепров В. Черты романа XX в. «Советский писатель», М.-Л., 1965, с. 526.

⁹ Неизвестные письма Бунина. «Русская литература», 1961, № 4, с. 155.

¹⁰ Антонов С. От первого лица. Рассказы о писателях, книгах и словах. «Советский писатель», М., 1973, с. 44.

Н. Н. КИСЕЛЕВ

ЛИРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ 20—30-х ГОДОВ

Многообразие комических явлений действительности определяет существование и развитие различных жанровых форм комедии, каждая из которых имеет свое общественное и эстетическое назначение, обусловленное потребностями художественного освоения мира. Развитие общества, характер противоречий действительности, социальная и нравственная атмосфера эпохи выдвигают на первый план то один, то другой комедийный жанр. Например, в советской драматургии 20-х годов преимущественное развитие получает жанр сатирической комедии. Обострение классовых противоречий после введения нэпа, необходимость борьбы с пережитками, навыками и традициями недавнего прошлого — все это обусловило расцвет данного жанра, его влияние на театральную жизнь страны, на развитие других драматургических жанров. Даже в героических драмах 20-х годов элементы сатиры занимают значительное место.

В конце 20-х, а особенно в 30-е годы в советской комедиографии на первый план выдвигаются лирическая и героическая комедии. Интенсивное развитие этих разновидностей жанра было результатом коренных социальных изменений в жизни советского народа, определялось его успехами в строительстве социализма. В реальной действительности рождались истоки новой комедийности, связанной с приобщением миллионов людей к свободному созидательному труду, с расцветом их духовных, нравственных сил, с чувством своей человеческой полноценности, с победой новой социалистической морали. Происходил глубоко закономерный процесс создания нового комедийного репертуара, способного не только разоблачать старое, гниющее, но и утверждать в типических образах прямо и непосредственно (а не только через отрицание) победу светлого, доброго начала в человеке, строящем социализм.

То есть в развитии комедийных жанров своеобразно отражалась диалектика общественного процесса. С одной стороны, по мере роста и укрепления сил социализма росла потребность в углублении и расширении сатирического искусства, гневно и бескомпромиссно отрицающего гниль старого и тем самым расчищающего почву для строительства нового общества, а одновременно с этим возникла и углублялась необходимость в жизнерадостной комедии, направленной против отдельных социально не опасных пороков. Обращение к новым явлениям действительности неизбежно влекло за собой обогащение приемов и средств создания комических характеров, расширение диапазона смеха. Жизнь требовала не только гневного сарказма по адресу отживающих явлений, но и радостного смеха, сопровождающего рождение

нового, выражающего его душевный подъем в борьбе со старым. Смех от полноты жизни, от ощущения близкой победы справедливых отношений вырывался на сцену.

Не случайно такой тонкий художник, как А. Толстой, чутко уловил эту потребность в комедии нового типа. Комментируя свою пьесу «Фабрика молодости», он писал: «Широко распространено, особенно в наше время, понятие комедии, как беспощадной сатиры на современность... Не спорю: это одна из важных задач. Но не значит, что этим все исчерпано... Можно представить себе лирическую комедию, просто утверждающую радость бытия. Это социально большая тема. Можно представить комедию просто, как изогнутое зеркало, в которое — глядись и выискивай со смехом свои и чужие гримасы, свою и чужую глупость, пошлость... Можно представить комедию смешанного типа, где уместается и сатира, и лирика, и беззлобное отображение гримас жизни, и утверждение ее добрых сторон»¹.

И в лирической, и в героической комедиях господствует юмор, а не сатира, ведущей силой конфликта здесь являются или положительные герои, или герои, порывающие со своим прошлым и приобщающиеся к новому миру, к новой правде. Комический смех сопровождает все их действия и поступки, их трудный путь в новое, но это не гневный смех «против», как в сатирической комедии, а радостный смех «за», выражающий уверенность в торжестве идеалов социализма. То есть положительный герой, попадая в комическую ситуацию, не дискредитируется, так как этой ситуацией оттеняются его привлекательные качества. Правда, в лирической и героической комедиях значительное место могут занимать и элементы сатиры, связанные с изображением пережитков прошлого в сознании героев, однако не сатира, а юмор выступает в этих видах комедии центральным, формообразующим, определяющим жанр принципом. Подчеркивая мысль о закономерности появления и широкого распространения в советской драматургии комедии нового типа, Ю. Юзовский писал: «...Речь идет о комедии, где действуют герои, и именно через комедию они утверждаются как герои, что именно комедия дает их такими, как они есть, то есть лучшими. Ибо в этом смысле комедия и смех есть выражение радостного, оптимистического, утверждающего начала, Смех, как удовлетворение от работы, смех, как ощущение полноценности жизни, смех, как субъективное выражение чувства достигнутой цели, успеха... И вот здесь надо видеть источник комедии»².

Доминирующая в лирической и героической комедиях форма комического обусловила их жанровую близость, общность тех идейно-художественных задач, которые решали авторы. Радость бытия, дух коллективизма, пафос преодоления трудностей, утверждение новой нравственности определяли атмосферу этих комедий, их обращенность в будущее. В лирических и героических комедиях советские писатели юмористически изображали рождающийся мир социализма, в то время как сатирическая комедия хоронила старый мир. Однако при всей близости лирическая и героическая комедии обладают своей жанровой спецификой, выражающейся в своеобразии объекта изображения, и в характере конфликта, и в особенностях его сюжетной реализации, и в композиционной структуре произведения.

¹ «Рабочий и театр», 1928, № 6, с. 8.

² Юзовский Ю. Освобожденный Прометей. «Литературный критик», 1934, № 10, с. 125—126.

Объектом изображения лирической комедии является нравственная сфера жизни обыкновенных, рядовых людей, которые через освождение от ошибок и заблуждений находят свое место в советском обществе. Для того, чтобы верно передать со сцены смысл и дух эпохи, нужно было уловить и раскрыть в драматическом действии характер человеческих отношений, присущих данному времени, новому обществу. Рядовой человек социалистического общества стал сознательным и активным участником исторического процесса. И его личная частная жизнь оказалась в неразрывной связи с его общественной деятельностью. Лирическая комедия, как правило, раскрывала взаимоотношения и столкновения героев в быту, в процессе их повседневного и будничного общения. К изображению быта в 20-е и 30-е годы часто обращались и авторы сатирических комедий. И это легко объяснимо, именно в сфере быта традиции и привычки, воспитанные эксплуататорским обществом, давали о себе знать с особой силой и остротой. Но если драматурги-сатирики сосредотачивали свое внимание на «собственническом свинстве», то авторов лирических комедий интересовали прежде всего ростки новых социальных отношений, новой нравственности.

Лирическая комедия 20—30-х годов прошла ряд этапов своего развития. Первые произведения этого жанра появились сразу же после окончания гражданской войны. Это были комедии, утверждавшие победу новых общественных отношений, новой морали. И хотя на первых порах авторы таких произведений не смогли глубоко проникнуть в сущность тех изменений, которые принесла революция в быт и сознание миллионов трудящихся, отдельные стороны новой действительности они запечатлели. Таковы, например, пьесы «Женское засилье» (1922) А. Неверова и «Грамотен» (1922) В. Шишкова.

Жизнерадостный, светлый, очень органичный юмор окрашивает действия всех героев пьесы В. Шишкова. Комедийна сама исходная ситуация конфликта: крестьян заставляют обучаться грамоте, в то время как для многих из них — это каторжный и стыдный труд. Когда инспектор наркомпроса Антонов, потеряв самообладание, обрушился с угрозами на тех, кто не желает учиться, произошло совершенно непредвиденное — крестьяне обрадовались его угрозам.

Антонов (*вскипая*). В таком случае (*отчетливо*) — марш в вагоны дрова грузить!.. Бабы и Никита (*мгновение стоят изумленные, потом радостным хором*). — О-о-о?!

— Батюшка ты наш! Отец родной!

— Сокол ты ясный! Мы те — яичек.

— Вот спасибо-то! Давно бы так! Мы те — творожку.

Никита. Да мы те... Кажинный божий день!.. Не то, что дрова, коренья-пенья ручищами выворачивать начну.

И все же усилия Антонова и учителя Пахома Лукича не пропали даром: многие мужики, почувствовав вкус к учению, словно заново народились на свет. Радость и изумление собой, своими силами людей, впервые и с муками приобщающихся к знанию, передана автором тепло, лирически и одновременно комедийно. Интересны и выразительны фигуры старого крестьянина Наума и юноши-пастуха. Еще недавно Наум слезно, буквально на коленях, молил Антонова освободить его от учения, а когда освободиться не удалось, он возмущенно кричал: «Да долго ль так мучиться-то нам? А? То хлеб отбирают, то яйца, то коров. А тут, на вот тебе: пожалуйста учиться... А?». Теперь взволнованный до глубины души своим умением складывать из букв слова, старый крестьянин благодарит Антонова: «Ох ты, батюшка ты мой!

Кормилец мой! Спасибо тебе, золотая твоя голова. Выучился ведь я, гляди! Обучил меня Пахом-то... Башка-то у меня теперь вся перевернулась, мысли-то веселые пошли. Ну, будто снова родился. Вот как!... Человеком стал. Настоящим человеком, зрячим»³. Сочными комедийными красками рисует В. Шишков сам процесс обучения. Комический эффект здесь создается столкновением в речи героев разных языковых пластов, а также тем, что новые понятия и новые чувства облекаются по привычке в старые лексические формы.

Главным героем комедий Неверова и Шишкова стал не сатирический персонаж, не враг нового, а человек заблуждающийся, не сумевший разобраться в этом новом, найти свое место в нем. Приобщение героя к новому, его освобождение от предрассудков и традиций прошлого сопровождается добродушным, сочувственным и радостным смехом авторов.

В пьесах Неверова и Шишкова жанровые особенности советской лирической комедии присутствуют еще в зачаточной форме, в них только «нащупывались» пути и способы создания положительного героя комедийными средствами. Действенная основа конфликта комедий ослаблена, по существу, это отдельные жанровые сценки, не раскрывающие сам процесс развития характеров, а лишь фиксирующие различное их состояние.

Лирическая комедия второй половины 20-х годов испытала сильнейшее влияние сатирической комедии. Способы сюжетной организации конфликта, принципы раскрытия характеров во многих лирических комедиях этой поры несут явственный отпечаток жанровой структуры сатирической комедии. Главными героями лирических комедий были люди, рвущие с прошлым, освобождающиеся от коросты обывательских взглядов и представлений. Однако в них еще большое место занимают и отрицательные персонажи (что будет нехарактерно для лирической комедии 30-х годов). И это понятно, новое только что рождалось, рождалось в недрах старого, в его окружении. Отсюда сочетание лирики с сатирой, добродушного юмора с едкой иронией, оптимизма с негодованием. Правда, в первых лирических комедиях соединение разнородных жанровых элементов было эклектически-аморфным, неорганичным, поскольку внутренняя структура нового жанра только еще вырабатывалась. Примером могут служить пьесы А. Толстого «Чудеса в решетке» (1926) и «Фабрика молодости» (1927), представляющие собой переходную форму от сатирической комедии к лирической.

В письме к Вересаеву Толстой, разъясняя идейный пафос пьесы, подчеркивал: «Чудеса в решетке» — это комедия мещанских нравов сегодняшнего дня. Ее тема — молодая жизнь, пробивающаяся сквозь дебри еще неизжитого быта двора, улицы, кабака»⁴. По своему содержанию «Чудеса в решетке» близки таким произведениям Толстого, как «Голубые города» (1925), «Василий Сучков» (1927), «Гадюка» (1928). Но если в названных повестях и рассказах столкновение героев с окружающей их обывательской средой завершалось трагически, то в комедии положительные герои торжествуют победу над «собачьими мордами».

В основе действия комедии — борьба кучки обывателей за обладание облигацией государственного займа, на которую выпал выигрыш в 25000 рублей. Эта сюжетная ситуация многократно использовалась в сатирическом искусстве 20-х годов, она давала богатую возмож-

³ Шишков В. Грамотен. Пг., 1922, с. 22, 23.

⁴ Толстой А. Собр. соч. в 10 томах. Гослитиздат, М., 1960, т. 9, с. 765.

ность для обличения пошлости и хищничества обывателей (вспомним отличные кинокомедии «Закройщик из Торжка» Я. Протозанова и «Девушка с коробкой» Б. Барнета). В соответствии со своим замыслом драматург строит конфликт комедии на противопоставлении темным силам оголтелого мещанства молодой поросли советской жизни, олицетворением которой выступает девушка из провинции Люба Кольцова и студент Алеша.

Толстому удалось раскрыть некоторые привлекательные черты характера главной героини, жадно и доверчиво тянущейся к правде, к счастью. Люба верит в доброту и справедливость несмотря на то, что ей часто приходится встречаться со злом. Молодые герои комедии свободны от собственнических инстинктов и корыстолюбия. Деньги, из-за которых обыватели готовы перегрызть друг другу глотки, они отдают на общественное дело — на стипендию студентам. Всем развитием действия пьесы драматург отставив мысль о том, что злая сила собственничества отступает, конец ее неизбежен, Алеша говорит в финале: «Жизнь вы не погубите... Она не увянет от вашего дыхания... Не запугаете ее свинячими харями...»⁵. Атмосфера затхлого мещанского быта передана Толстым неплохо. Однако акцент на разработке авантюрного сюжета не позволил драматургу глубоко раскрыть характеры действующих лиц, они намечены лишь пунктирно. В рамках авантюрной интриги трудно было показать широко и разносторонне духовный облик нового человека. Вследствие этого комедия Толстого, в которой было немало сценически эффектных эпизодов, живых остроумных диалогов, метких наблюдений, не стала заметным явлением в советской драматургии.

Вслед за «Чудесами в решетке» А. Толстой написал комедию «Фабрика молодости». При всем внешнем различии эти пьесы очень близки по своей стилистике, сюжетной организации, эмоциональной атмосфере. Обе комедии, отрицая мещанство, утверждают красоту и справедливость советской жизни. Замысел автора был достаточно ясным и определенным, он стремился показать, как старый мещанский быт, старые чувства, отжившие представления о счастье взрываются и отбрасываются прочь, а им на смену приходят новые чувства, оптимистическое мироощущение людей, отряхнувших прах прошлого. Именно в этом смысл истории фантастического омоложения главной героини комедии Марьи Алексеевны Зарубиной. Фабула пьесы призвана была символически выразить разрыв человека с прошлым, его второе рождение.

Однако сюжетная линия, повествующая о том, как архитектор кинофабрики Зарубин, увлекшись кинозвездой, расходится со своей состарившейся женой и как затем некий чудаковатый изобретатель Прищемихин, занимающийся опытами над животными, «омолаживает» Зарубину, и архитектор вновь влюбляется в свою жену, но та отказывается от него и посвящает свою жизнь Прищемихину, — не только заняла неправоммерно большое место в пьесе, но и придала ей слезливо-мелодраматический характер. Комедия получилась разностильной. Это единодушно отметила критика. «Пьеса, — писал Б. Мазинг, — разбивается на несколько планов, друг с другом не спаянных: кусочек мелодрамы, кусочек комедии, частица пародии»⁶. Разнородные жанровые элементы в «Фабрике молодости» не спаяны органично, они существуют сами по себе, а иногда и отрицают друг друга. Невероят-

⁵ Там же, с. 471.

⁶ Мазинг Б. «Фабрика молодости». «Рабочий и театр», 1928, № 8, с. 9.

ная, фантастическая интрига пьесы требовала иронической окраски образа главной героини, перевода его в лирико-комедийный план. Сюжетная схема, сводящаяся к тому, как муж отталкивает жену, чтобы затем увлечься ею же, но переодетой или, как у А. Толстого, «омоложенной», эксплуатировалась множество раз и почти всегда подавалась в мелодраматическом плане. Автор «Фабрики молодости» не смог преодолеть этой традиционной трактовки темы.

Сказанное не означает, что в «Фабрике молодости» все плохо. Сочными и яркими красками нарисованы молодые герои комедии: домработница Таня и приехавший в Москву для поступления в вуз Гирькин. Все сцены с их участием пронизаны живым и неподдельным юмором, ласковой и добродушной усмешкой автора. Таня и Гирькин свободны от давящих пут обывательской морали, они чувствуют себя хозяевами новой жизни, хотя в борьбе за осуществление своей мечты им приходится преодолевать немалые трудности. «У меня так поставлено, — говорит Гирькин, — навоз буду есть, черепушку себе разобью, а через пять лет я — профессор!» Бодрое жизнерадостное мироощущение молодых героев пьесы, контрастируя с их неустроенным бытом (Гирькину, например, буквально негде жить, он готовится к экзаменам в самых невероятных условиях), рождает комические сцены, окрашенные в светлые лирические тона.

«Чудеса в решетке» и «Фабрика молодости» обозначили ранний этап развития советской лирической комедии. Пусть еще в недостаточно последовательной и зачаточной форме, но в них проявились те принципиальные особенности жанра лирической комедии, которые будут обогащены и развиты в советской драматургии 30-х годов. Поэтому нельзя согласиться с утверждением, что «в историю... поисков советской комедии «Фабрика молодости» должна войти только как грустный эпизод, лежащий далеко в стороне от верного пути»⁷. При всех своих недостатках пьесы Толстого находились в основном русле развития советской комедии, напряженно искавшей новые формы отражения новой действительности. И хотя эти комедии не принесли их создателю славы, они оставили определенный след в советской комедиографии.

По мере развития жанра и внутренняя и внешняя структура действия коренным образом изменяется. Внимание драматургов переносится с изображения комедийной интриги на раскрытие внутреннего мира героев, на углубленное проникновение в их психологию. Если в пьесах 20-х годов комедийный план действия в основном исчерпывался внешнесюжетными положениями, забавными игровыми эпизодами, вставными эстрадными номерами, при которых комизм сценических ситуаций отрывался от комизма характеров, то в произведениях 30-х годов комическое содержание конфликта реализуется прежде всего в характерах персонажей, в их реакции на обстоятельства внешнего мира. Иными словами, комедийная интрига, основанная на неожиданностях, крутых поворотах, по-прежнему определяет структуру действия (в этом одно из отличий лирической комедии от героической разновидности жанра), но теперь ее развитие определяется, мотивируется характерами персонажей, особенностями их мировосприятия и мироощущения, их взаимоотношениями друг с другом.

Изменяется и характер конфликта лирической комедии, а следовательно, и принципы его сюжетного оформления, из области внешних,

⁷ Шатов Л. «Фабрика молодости» (Театр б. Корш). «Новый зритель», 1928, № 3, с. 9.

открытых столкновений положительных персонажей с отрицательными он переносится в нравственную сферу жизни, в души героев. Отрицательные персонажи в большинстве лирических комедий 30-х годов отодвигаются на периферию сценического действия, во всяком случае не они определяют его развитие и конечные результаты.

Конфликт лирической комедии 30-х годов обычно строился как столкновение героев, сознание которых отягощено предрассудками прошлого, с новым миром, с носителями новой социалистической морали. При этом главным антагонистом героя лирической комедии оказывался он сам, его предрассудки, эгоистические устремления, привычка жить только собственными интересами. Действия и поступки героя, продиктованные его мироощущением, образом жизни, оказывались в комическом несоответствии с теми нормами поведения, которые утверждались и побеждали в советском обществе. Однако в отличие от сатирических персонажей действующие лица лирических комедий не противопоставляют себя большому миру современности, не пытаются приостановить ход истории, а напротив, пристально вглядываясь в новое, стремятся сбросить с себя вериги прошлого и стать полноправными гражданами социалистического общества.

Жанровые особенности советской лирической комедии 30-х годов наиболее ярко и полно проявились в пьесах В. Шкваркина («Чужой ребенок», «Простая девушка», «Весенний смотр» — первоначальное название «Ночной смотр»), А. Арбузова («Шестеро любимых», «Дальняя дорога»), В. Гусева («Весна в Москве»). Именно благодаря творческим достижениям названных драматургов лирическая комедия стала полноправным жанром советской драматургии. Особенно весомый вклад в разработку жанра внес В. В. Шкваркин — писатель удивительно светлого и яркого комедийного дарования. К сожалению, до сего времени творчество этого талантливого драматурга недооценено. В 30-е годы в сознании многих критиков сложилось представление о Шкваркине, как о писателе, прославляющем «маленького человека, заблудившегося на больших дорогах жизни». «Поле его зрения, — писал, например, А. Мацкин, — сужено, круг его восприятий очень ограничен. Будь у этого писателя любопытство к жизни, жажда новых впечатлений, талант его приобрел бы другое направление»⁸. Автора «Весеннего смотра» нередко обвиняли в защите обывательских настроений. Несправедливость этих обвинений очевидна. В пропаганде обывательских взглядов обвиняли писателя, который был одним из активнейших борцов против мещанской пошлости, который, по верному замечанию В. Фролова, стал в своих пьесах «певцом прекрасного, поэтом нового человека»⁹.

Тема воспитания в человеке новых чувств, продиктованных социалистическим обществом, полновесно звучит уже в «Чужом ребенке» (1932). Исходной ситуацией конфликта пьесы является типично водевильное происшествие, основанное на недоразумении. Однако эта чисто случайная ситуация становится источником глубоко мотивированного действия комедии. Начинающей актрисе Мане Карауловой непонятны страдания героини, которую ей предстоит сыграть. Стремясь осмыслить роль, она рассуждает: «Девушка сошлась с любимым человеком. Ничего особенно. Он ее бросил. Пожалуйста, вот бы не заплакала? У нее должен родиться ребенок. Тоже ничего сверхъестественного. Об этом узнают родители и выгоняют дочь из дому. Подумаешь, тра-

⁸ Мацкин А. О комедии. «Театр», 1940, № 2, с. 6.

⁹ Фролов В. Почему плохо на хорошем месте? «Октябрь», 1958, № 3, с. 205.

гедия — взяла и переехала! Все знакомые от нее отвернулись. Да я бы сама не взглянула на таких знакомых. Наконец героиня встречает студента. Она вся потянулась к нему, он весь потянулся к ней; но, узнав о ребенке, больше не приходил, Туда и дорога! А она страдает. Из-за чего? Как нелепо жили люди»¹⁰.

В этом монологе заявлена главная тема комедии. Он комичен не только потому, что смешон юношеский максимализм Маши, ее неизбывная вера в свою судьбу, но и потому, главным образом, что Маше предстоит пережить все то, что пережила ее героиня. Только пережить не трагически, а комически, ибо и время, в которое живет Маша, другое, и люди, которые ее окружают, другие, да и строй ее чувств, ее отношение к миру совсем не те, что у ее героини из дореволюционной пьесы. После известия о том, что у Маши будет ребенок, все герои пьесы попадают в комическое положение. Весть о мнимом ребенке ставит персонажей в новые отношения друг к другу, расслаивает их и служит испытанием на их благородство и доброту. И не все сразу выдерживают это испытание. Влюбленные в Машу Костя и Сенечка Перчаткин переживают муки ревности и на какое-то время порывают с ней. Родители Маши повергнуты в отчаяние. Маша попадает в ситуацию, отдаленно напоминающую то положение, в котором оказалась ее героиня. Но всем содержанием комедии В. Шкваркин дает понять, что времена изменились, что новые чувства побеждают даже в душах людей, воспитанных старым обществом. В процессе развития действия все персонажи пьесы за исключением Прибылева, исцеляются от собственнических навыков, предрассудков прошлого и делаются лучше, чище, добрее.

Особенно убедительно, психологически тонко раскрыта драматургом эволюция родителей Маши — стариков Карауловых, которые, по словам Ольги Павловны, «тридцать пять лет при царе жили, восемь месяцев на Керенского любовались и вот шестнадцать лет живут при советской власти». В Караулове постепенно зреет гражданин, для которого новый мир обретает все большие и большие масштабы. Судьба дочери перестает для него быть только фактом собственной биографии. Герой вырывается из плена старых понятий, отживших чувств, иллюзорных ценностей, он начинает осознать, что новая красота приходит в мир. С трогательной ласковостью он говорит дочери: «Маша, мы только назад хорошо видим. Нам вместе сто десять лет исполнилось... Время позднее, вечер у нас. А твоя дорога утренняя, иди, на нас не оглядывайся». В. Шкваркин сочувствует своим героям, их горестям и неприятностям. Добродушно посмеиваясь над их ошибками и заблуждениями, он радуется появлению в них новых чувств. Мажорным лирическим аккордом звучит реплика Караулова в ответ на вопрос Прибылева, согласна ли Маша выйти за него замуж: «Посоветовавшись с дочерью, мы решили за вас не выходить» (60).

В своих комедиях Шкваркин показывает, как сама атмосфера жизни советского общества заставляет людей, иногда помимо их воли, перестраивать свою психологию, отказываться от многих привычек, воспитанных старым миром. Драматург не уставал доказывать мысль о том, что порой достаточно лишь небольшого толчка извне, чтобы люди, взглянув на себя со стороны, загорелись желанием жить лучше, интереснее, в соответствии с требованиями времени. Примечательна в этом отношении пьеса «Простая девушка» (1937).

¹⁰ Шкваркин В. Комедии. М., «Советский писатель», 1954, с. 7.

В дальнейшем при ссылке на это издание будут указываться только страницы в тексте.

Герои пьесы — обитатели большого коммунального дома — живут плохо, неинтересно, ссорятся по пустякам, сплетничают и подхалимствуют. Куплетист Грэй-Герасимов говорит о них: «Мы в неважном доме живем, старуха, а он может, он должен быть хорошим домом»¹¹. Шкваркин подробно и психологически убедительно мотивирует неожиданный поворот в развитии комедийной интриги. Домработницу Олю (десятиклассницу, не прошедшую в вуз) жильцы дома в силу ряда обстоятельств принимают за журналистку, изучающую нравы. Эту версию поддерживает и укрепляет Грэй-Герасимов. Он говорит сам себе: «Вот если бы эта Ольга действительно оказалась журналисткой! Конечно вздор! Ну, а если бы в этом доме ее приняли, скажем, за писательницу? Что бы они делали? Прежде всего начинается переполох: писательница в доме. Наши портреты пишет. В одном — зашепчет страх, у другого заговорит самолюбие, в третьем запоет гордость. Наш дом станет сценой... соседи актерами, и они сыграют лучшие роли, на которые только способны. Да и так ли трудно им поднять роли хороших людей? Для этого в каждом из них есть задатки. Если на правой чашке весов — вековые привычки, то на левой — годы новой жизни. И на эту последнюю чашку я брошу... сейчас легкий слух, только летучую выдумку» (47).

Известие о том, что в доме под видом домработницы живет журналистка, изучающая язвы быта, мгновенно разносится среди жильцов и резко меняет их поведение. Эта традиционная комедийная ситуация наполняется у Шкваркина новым жизненным содержанием. В его пьесах люди живут и мыслят как будто по-старому, однако новое незаметно для них проникает в их сознание, новые, человеческие отношения начинают определять их поступки. Сила общественного мнения такова, что они не могут с ней не считаться. Шофер Миша данную мысль выразил следующим образом: «Попасть в печать — иногда хуже чем в тюрьму» (50). Об этом же говорит Павел Иванович поссорившимся Грифелеву и Кашкину: «Уважаемые... вас можно печатать на первой странице, среди достижений, зачем же вы на последнюю, в отдел мелких происшествий, проситесь?» (53—54).

Персонажи комедий Шкваркина постепенно понимают, что жить обывательскими интересами теперь стыдно, недостойно для уважающего себя человека. Но стремление идти в ногу со временем то и дело наталкивается на инерцию старых представлений и чувств, в результате чего герои попадают в конфликтную ситуацию, комизм которой они осознают лишь по мере освобождения от прежних заблуждений. Двойственность, комическая несостоятельность позиции героя в исходной ситуации конфликта хорошо выражена в реакции Павла Ивановича на заявление Грэй-Герасимова. Последний говорит: «Думаете: отслужили добросовестно семь часов и ладно? Ошибаетесь, теперь этого маловато: потрудитесь стать порядочным человеком. Научитесь и дома жить хорошо». В ответ на это Павел Иванович произносит: «Я понимаю, что жить надо хорошо. Я бы и сам давно начал, да боюсь, что соседи не поддержат. Зачем же мне одному надрываться?» (51).

Идейно-эмоциональный лафос комедии Шкваркина в провозглашении мысли о цепной реакции доброты, честности и принципиальности. После того, как выяснилось, что Оля не журналистка, герои пьесы, привыкшие помогать друг другу, не хотят возвращаться к прежнему образу жизни, они вжились в роли хороших людей.

¹¹ Шкваркин В. Простая девушка. М.-Л., «Искусство», 1940, с. 21.

В дальнейшем при ссылке на это издание будут указываться только страницы.

Пьеса Шкваркина своеобразными комедийными средствами утверждала преобразующую силу советского общества. Однако некоторые критики не сумели уловить ее идейный смысл. После постановки «Простой девушки» в Московском театре Сатиры Я. Гринвальд писал, что комедия Шкваркина «отдает обывательским душком». Не считаясь с законами жанра, он иронизировал над тем, что герои пьесы за месяц стали хорошими людьми. Не прибегая к каким-либо доказательствам, Гринвальд утверждал: «То, что рисуют нам Шкваркин и театр Сатиры не может быть объективно расценено иначе, как искажение советской действительности... «Простая девушка» — исключительно бесцветная комедия. Характеры в ней расплывчаты, интрига сбивчива, сюжетные ситуации наивны»¹². Это писалось о драматурге, обладавшем виртуозной техникой ведения комедийной интриги, великолепным чувством композиции, «совершенным слухом в искусстве смешного»¹³.

Установка на изображение внутреннего мира человека определила структуру действия лирической комедии, его сосредоточенность на личных, интимных отношениях героев. Даже, если действие пьесы вырывалось за рамки быта, все равно основное внимание драматургов было приковано к изображению нравственной сферы жизни героев. Примером могут служить комедии «Чудесный сплав» (1933) В. Киршона, «Шестеро любимых» (1934) и «Дальняя дорога» (1935) А. Арбузова, «Личная жизнь» (1934) В. Соловьева, «Весна в Москве» (1940) В. Гусева. В этих пьесах процесс рождения нового человека раскрывался не только через столкновения героев в быту, но и через их отношение к производству, к делу своей жизни. Так, герои «Дальней дороги» — метростроевцы, «Свадьбы» — колхозники, «Весны в Москве» — сотрудники научно-исследовательского института. Мироощущение персонажей названных пьес, их душевный климат во многом определяются их участием в общем деле, отношении к труду становится главным мерилom их нравственной ценности и диктует линию их сценического поведения. Однако в лирических комедиях (и в этом тоже одно из отличий их от героических комедий) производственная деятельность героев непосредственно не изображалась, она оставалась только фоном основного действия. Отсюда характерная для лирической комедии замкнутость композиции, сравнительная малонаселенность, прикреплённость действия к одному месту, особая роль подтекста как средства выражения через частное всеобщего, сочетание будничности, обыденности действий героев с высотой их помыслов, со своеобразной романтикой, порожденной стремлением освободиться от старого. В основе произведений данного жанра лежит оптимистическая вера художника в разрешимость общественных противоречий при социализме, в близкую победу новых человеческих отношений. Сам процесс накопления в сознании и душе человека новых качеств и отмирания старых раскрывается в лирической комедии через призму радостного жизнеутверждения, при котором оптимистическое мировосприятие автора и его героев сливается в нерасторжимое целое, сообщающее произведению лирическую окраску. Автор смеется вместе с героями, вместе с ними переживает радость второго рождения, приобщения к счастью. Лирическое начало проявляет себя также и в пристальном внимании автора к тонким душевным переживаниям героев, в утверждении духовной красоты и общественной ценности простых, обыкновенных

¹² Гринвальд Я. Порочный спектакль. «Вечерняя Москва», 1937, 23 ноября.

¹³ Фролов В. Почему плохо на хорошем месте? «Октябрь», 1958, № 3, с. 205.

людей, в ярко выраженном чувстве симпатии к ним, в повышенной эмоциональности действия.

В лучших своих образцах советская лирическая комедия правдиво передала атмосферу эпохи великих перемен, отразила пафос перестройки психологии миллионов людей, вовлеченных в строительство социализма, включенных в систему новых общественных отношений. Своими специфическими средствами лирическая комедия решала главную проблему советской литературы 30-х годов — проблему становления личности нового социалистического человека. Формы лирической комедии, структура ее конфликта не позволяли раскрыть напряженность, противоречивость, драматизм трудного, подчас мучительного процесса перевоспитания человека, искаленного капиталистическим обществом. Это сделали советские писатели в жанре психологической драмы. Лирическая комедия запечатлела лишь одну сторону названного процесса, показав торжество людей, освобождающихся от гнета пережитков старого, почувствовавших радость полноценного человеческого существования.

К сожалению, с середины 30-х годов развитие лирической комедии стало осложняться тенденцией к бесконфликтности. Все большее распространение получали пьесы, которым было свойственно нормативное решение конфликта, поверхностная трактовка сложных нравственных проблем, искусственно бодряческий смех и как следствие этого — ослабление социального начала. В таких комедиях, как «Свадьба» А. Симукова, «Хорошая жизнь» С. Амоглобели, «Большая семья» и «Сашка» К. Финна, «Дружба» В. Гусева, «Джиоконда» Н. Погодина, утверждалась романтика легких дорог, конфликты строились на недоразумениях, которые разрешались сами собой, без каких-либо усилий со стороны персонажей¹⁴. В этих пьесах господствовала атмосфера всеобщего счастья, безмятежного спокойствия, безоблачной ясности и всепрощения. Своеобразной программой лакировочной драматургии можно считать выказывание одного из персонажей комедии С. Амоглобели: «Жизнь — очаровательная улыбка... Каждая минута — радость, каждый день — праздник»¹⁵. Как сплошной и веселый праздник показывалась колхозная жизнь в комедиях «Свадьба» А. Симукова, «Джиоконда» Н. Погодина, «Богатая невеста» И. Ильфа и Е. Петрова. В подобных произведениях отношение автора ко всем персонажам без исключения было умилительно-елейным, в них по существу прославлялись беззаботная жизнь, сытое довольство собой, амнистировались мелкость чувств, приземленность помыслов. Например, в комедии И. Штока и А. Смоляна «Отважный трус» (1934) авторы забавляются и потешаются там, где нужно издеваться.. Даже мещанка и собственница Нехаенко, алкоголик Козельский рисуются красками добродушного юмора. Драматурги по непонятной причине любят ими. Предельно оглулены и так называемые положительные герои этой пьесы.

Действие данных комедий строилось как забавная игра, с заранее запрограммированным благополучным финалом для всех персонажей, какую бы социальную функцию они ни несли; их авторы настойчиво уклонялись от реальных противоречий действительности, кокетничали бодростью и поэтизировали все, что ни попадалось им на глаза. «Секрет такой поэтизации, — писал А. Мацкин, — не сложен: всякий про-

¹⁴ Следует отметить, что эти тенденции отразились и в произведениях других драматургических жанров.

¹⁵ Амоглобели С. Хорошая жизнь. «Театр и драматургия», 1934, № 11—12, с. 53.

сто не жулик, не скандалист, не психопат — уже поэтическая натура. И тут начинается душевное умиление, лирическая лесть, или, попросту говоря, риторика, фальшь»¹⁶.

Некоторые критики объявили бесконфликтную комедию чуть ли не единственно возможной формой советской комедии, ее структурные особенности стали служить эталоном комедийного искусства вообще. О. Литовский писал в 1934 году: «...Путь, на который стали наши советские драматурги, путь создания комедии преимущественно положительных образов — путь совершенно правильный»¹⁷. Эта же мысль утверждалась и в редакционной статье журнала «Рабочий и театр»: «Только последние годы возвратили на советские подмостки веселую жизнерадостность так называемой «безобидной», развлекательной комедии. Только сейчас начинают обрисовываться контуры этого солнечного театрального жанра»¹⁸. В отсутствии конфликта, борьбы двух начал увидел принципиальное новаторство советской драматургии Ю. Юзовский. В речи на Первом съезде советских писателей он говорил: «Все теоретики учили, что в основе драмы лежит борьба двух начал: одно — за, другое — против. Гегель учил, что существенным пунктом драмы является противоположность и враждебность сталкивающихся друг с другом интересов. Оказывается, эти интересы общие. Что же делать?... Но если мы уничтожили жестокие антагонистические противоречия собственников, то наступают замечательные противоречия, не конкуренция собственников, а социалистическое соревнование»¹⁹. Сторонники бесконфликтной драматургии подвергали необоснованной критике авторов сатирических комедий за отступление от завоеванных позиций, за искажение жизненной правды, за отход от магистральной линии развития советской комедии. Они полагали, что развитие лирической комедии привело к утрате жанром сатирической комедии своей эстетической и социальной значимости.

Установка на создание бесконфликтных комедий и драм вызвала отпор со стороны многих писателей и критиков уже в 30-е годы. Глубокая тревога по поводу массового изготовления бездумных легковесных пьес прозвучала в выступлениях ряда делегатов Первого съезда писателей²⁰. «Почему же в нашей комедии, — спрашивал Н. Никитин, — все так безоблачно, все так чудесно, кисельные берега и молочные реки, и в молоке, очевидно только для контраста, плавают какая-нибудь запутавшаяся муха, да и та в конце концов перестраивается»²¹. В статье «Перед заманчивыми задачами», написанной сразу же после съезда, К. Тренев подверг критике «новое» понимание комедии. Создание комедии без отрицательных героев, утверждал он, задача, «пахнущая примиренческим разоружением в литературе и низводящая наиболее боевой жанр драматургии к стилю беззубо-умиленного жанра. И досаднее, если не трагичнее всего, что такие «комедии»... выдаются за новое слово»²². О фальши и лицемерии, к которым приучают зрителя авторы бесконфликтных пьес, писал Б. Павлов в рецензии на

¹⁶ Мацкин А. Апрельские премьеры. «Театр», 1940, № 7, с. 23—24.

¹⁷ Литовский О. Глазами современника. М., «Советский писатель», 1963, с. 99.

¹⁸ «Рабочий и театр», 1934, № 6, с. 1.

¹⁹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., «Художественная литература», 1934, с. 467.

²⁰ Подробнее об этом см. в статье автора данной работы. «Вопросы теории драматургии на Первом съезде советских писателей». В сб. «Вопросы метода и стиля», Томск, 1966.

²¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 452—453.

²² «Театр и драматургия», 1934, № 11—12, с. 10.

постановку комедии В. Гусева «Дружба», опубликованной в газете «Правда». В этой статье были вскрыты основные пороки, свойственные развлекательной драматургии с ее казенным благополучием и искусственным оптимизмом. «Есть писатели, — говорил Б. Павлов, — которые рисуют оптимизм советских людей, их уверенность в жизни, их моральную стойкость, как нечто произвольно зарождающееся. Для их героев нет ничего действительно трудного и сложного в жизни. Они несут на себе черты благодушного убеждения в неизбежности своего счастья. Это своеобразные фаталисты, «обреченные» на благополучие. Нужно ли говорить, как ошибочно и опасно такое представление, как обедняет оно советских людей, их благородство»²³.

Широкое распространение слащавых, развлекательных пьес, построенных на пустяках, приемами откровенного комикования, вызвало у некоторых критиков и драматургов резко отрицательное отношение к жанру лирической комедии вообще, при котором любое произведение этого жанра оценивалось как пустяковая безделушка, рассчитанная на нетребовательный, а то и обывательский вкус. Для таких критиков только сатирическая комедия и была настоящей, подлинной комедией, все же остальное — бесплодная выдумка. Например, М. Морозов доказывал, что лирическую комедию Билль-Белоцерковского «Луна слева» «никак нельзя признать «комедией», поскольку в ней смешны наши друзья, а не враги»²⁴). Такое отношение к лирической комедии сохранилось до наших дней. В последнее время часто слышатся высказывания о том, будто лирическая комедия не способна отразить правду наших дней, будто любое произведение этого жанра неминуемо обречено на легкость и бездумность. Например, А. Александров в рецензии на книгу М. Микулашека утверждает: «Теперь особенно очевидно, что лирическая комедия... в известной степени была трусливой модификацией сатирической комедии, плодом измышлений о том, что в советской литературе юмор и сатира должны занять третьестепенное место, плодом общественных настроений, представлявших жизнь страны в виде «улыбающегося благополучия»²⁵. Не менее категоричен и Б. Львов-Анохин. «Лирические комедии, — пишет он, — это обычно пьесы, в лучшем случае, приятные или забавные, не больше. Почти всегда в них есть что-то «водянистое», пресное, не хватает ни силы настоящего комизма, ни силы настоящего лиризма»²⁶. Л. Тамашин писал по поводу высказывания В. Киршона о лирической комедии на Первом съезде писателей: «Киршон пытается теоретически обосновать историческую необходимость «нового» жанра. А жанр этот между тем надуман, противоречит самой природе драмы, и не случайно советская драматургия... не имела и не могла иметь на этом пути сколько-нибудь значительных удач»²⁷.

Слов нет, пустые, сладкоголосые комедии, лишь по недоразумению называемые лирическими, нередкие гости на сценах наших театров. Но разве такие произведения могут служить доказательством бесплодности и бесперспективности самого жанра? В области лирической комедии у нас создано немало хороших произведений. Давно из-

²³ «Правда», 1938, 20 апреля.

²⁴ Морозов М. «Луна слева» (Театр им. МГСПС). «Новый зритель», 1928, № 2, с. 11.

²⁵ Александров А. Чешский ученый о советской комедии. «Нева», 1964, № 5, с. 198.

²⁶ Львов-Анохин Б. Преодолевая легкий успех. «Театральная жизнь», 1964, № 1, с. 26.

²⁷ Тамашин Л. Владимир Киршон. М., «Советский писатель», 1965, с. 175.

вестно, что нет жанров плохих или хороших. Нельзя отрицать право жанра на существование на том основании, что в его рамках появляется масса слабых произведений. Мало ли у нас создается плохих романов, но ведь никто не покушается из-за этого на сам жанр романа. Совершенно правильно отмечает Р. Юрнев, что «было бы непростительной слепотой не замечать положительных сторон лирических комедий, закономерность их появления, высоты их задач. Они воспевают новое, они выражают радость, гармонию жизни. Бесконфликтность, бодрость — это их болезни, а не сущность»²⁸.

Как неверно было бы предъявлять к сатирической комедии требования, вытекающие из природы лирической комедии, так же неверно подходить к последней с мерками сатиры. Еще Белинский, говоря о существовании наряду с мягким, добродушным смехом смеха резкого уничтожающего, специально подчеркивал: «Я не буду решать, которому из этих двух видов юмора должно отдать преимущество. Вопрос о подобном превосходстве был бы также нелеп, как вопрос о превосходстве оды над элегиею, романа над драмою, ибо изящное всегда равно самому себе, в каких бы видах не проявлялось»²⁹. Существование и развитие той или иной формы комедии, как и вообще любого жанра, определяется содержанием и характером общественных противоречий, целями и задачами, которые ставит перед искусством общество, а не субъективными предписаниями и руководящими рекомендациями. Качественная определенность многих явлений действительности требует от писателей именно юмористического изображения, и подменять в таких случаях краски юмора красками сатиры — значит не только исказить жизненную правду, но и нарушить соответствие между содержанием и формой художественного произведения, поскольку форма «избирается художником в зависимости от того, какие именно стороны жизни и с какой целью он хочет показать»³⁰. Не случайно в современной советской драматургии лирическая комедия является одной из самых жизнеспособных жанровых форм и вряд ли можно сомневаться в том, что по мере развития нашего общества значение данной разновидности комедии будет возрастать.

²⁸ Юрнев Р. Советская кинокомедия. М., «Наука», 1964, с. 17.

²⁹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х томах, т. 1. М., 1948, с. 140.

³⁰ Бушмин А. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.-Л., Изд. АН СССР, 1959, с. 501.

СОДЕРЖАНИЕ

В. М. Яценко. К проблеме национальной специфики искусства в эстетике Романа Роллана	3
✓ А. С. Янушкевич. Особенности романной эстетики в «Рыцаре нашего времени» Н. М. Карамзина	15
В. Г. Одинокоев. «Египетские ночи» А. С. Пушкина в процессе укрупнения жанра	26
В. Д. Морозов. К вопросу о концепции романтизма в эстетике В. Г. Белинского (статья вторая)	34
Т. И. Ходукина. К вопросу изучения жанра драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад»	47
Э. М. Жилякова. Эстетика П. Н. Кудрявцева 40-х годов	52
Т. Г. Черняева. О поисках творческого метода в «Арабесках» Гоголя	64
А. П. Казаркин. Художественная перспектива в цикле А. Блока «На поле Куликовом»	79
Т. А. Рыбальченко. Проблема жанровой эволюции в литературоведении 20-х годов	91
А. М. Корокотина. Проблема метода и мировоззрения в критике 20-х годов. (Значение оценки творчества Л. Толстого марксистской критикой)	103
А. А. Ачатова. И. Бунин. «Жизнь Арсеньева» (наблюдения над композицией)	116
Н. Н. Киселев. Лирическая комедия 20—30-х годов	127

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Выпуск 1

Томск, Изд-во ТГУ, 1976 г., 142 с.

Литературный редактор **Л. С. Могиллина**

Технический редактор — **Н. А. Невиницина**

Корректор — **М. И. Сваровская**

К307344	Сдано в набор 5/IV-76 г.	Подписано к печати 27/IX-1976 г.
Формат 70×108 ^{1/16} ; бум. типографская № 3; п. л. 9; уч.-изд. л. 12,2; усл. п. л. 12,6	Тираж 500	Цена 1 руб. 22 коп.
Заказ 6118		

Издательство ТГУ, Томск-29, ул. Никитина, 17
 Типография издательства «Красное знамя», Томск, ул. Советская, 47.

Цена 1 руб. 22 коп.

1-250125

Томский госуниверситет 1878



Научная библиотека 00656280