

**ПРОБЛЕМЫ
МЕТОДА
И ЖАНРА**

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1973

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Выпуск 1

В сборнике публикуются статьи научных работников двух литературоведческих кафедр Томского университета: кафедры советской литературы и кафедры русской и зарубежной литературы. Статьи посвящены актуальным проблемам изучения художественного метода — как реалистического, так и романтического, — а также истории становления и некоторым особенностям таких жанров литературы XIX века и советской литературы, как романтическая повесть, реалистический роман, сатирическая комедия, рассказ и фельетон. Сборник рассчитан на работников высшей и средней школы и студентов вузов.

Редактор тома — доцент В. Д. Морозов.

РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ

А. П. Бычков (председатель), проф. М. П. Кортусов (зам. председателя), доц. Э. С. Воробейчиков (зам. председателя), доц. А. И. Зубков (ученый секретарь), Л. Г. Мордовина (директор издательства), проф. Г. А. Медведев, проф. Р. Н. Шербаков, доц. А. Д. Колмаков, проф. В. И. Гаман, проф. А. В. Сапожников, проф. М. А. Кривов, проф. В. А. Пегель, проф. А. В. Положий, проф. В. В. Серебренников, проф. А. И. Ким, проф. И. М. Разгон, доц. А. П. Бородавкин, проф. Ф. З. Канунова, проф. А. К. Сухотин, М. Р. Филимонов (директор научной библиотеки), секретарь парткома университета доц. М. П. Якубеня.

Ф. З. КАНУНОВА

А. А. БЕСТУЖЕВ И РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ 30-х ГОДОВ

1.

Чтобы лучше представить себе своеобразие романтических повестей Бестужева, целесообразно сравнить его с такими наиболее яркими романтиками-беллетристами 30-х годов, как Н. Полевой и В. Одоевский.

Романтические повести Н. Полевого представляют для нас особенно большой интерес потому, что они, как правило, высоко оценивались Бестужевым и, возможно, даже оказали определенное влияние на писателя, в частности, на такие его повести, как «Он был убит», «Свидание» и некоторые другие. «Обнимите за меня Николая Алексеевича, любезный Ксенофонт, — писал Бестужев в апреле 1833 г., — обнимите крепко, крепко. Это за его «Живописца»¹ (...), да я чувствую, что автор такой повести может быть утешен, внушив человеку мыслящему столько мыслей, столько ощущений»².

Высоко оценил Бестужев и другие произведения Н. Полевого. «Повесть ваша «Блаженство безумия» прелесть. Я бился об заклад, что она ваша, и выиграл. Жар сердца расплавил слог не всегда столь развязный как теперь...»³ Если даже учесть, что в подобных похвалах (а их очень много) могла проявиться любезность человека, благодарного за оказанные ему неоценимые услуги, все-таки в основном искренность Бестужева не вызывает сомнений. Хотя и не все в равной мере было близко Бестужеву в романтических повестях Полевого.

В романтических повестях Н. Полевого (и несколько по-иному у В. Одоевского) наиболее полное развитие получит волновавший А. Бестужева вопрос о сложности и неразгаданности человеческой натуры, об иррациональном, непостижимом в человеке. Для Полевого — это вопрос об универсальности человеческой личности, об ее устремленности к абсолюту. Уже заглавием повести «Блаженство безумия» Н. Полевой заявляет о своем решительном неприятии культа разума. Прославляя безумцев, писатель-романтик отрицал рационалистическое понимание личности. Характерна в этом отношении прелембала к повести, рассказывающая о том, как в кругу молодых людей читали и затем обсуждали Гофмана. В ответ на недоумение одного трезвого моло-

¹ «Московский телеграф», 1833, стр. 51—74; 289; 296; 534.

² «Отечественные записки», 1860, июнь, 388.

³ «Русский вестник». 1861, № 4, стр. 436.

дого человека — рационалиста, готового все объяснить законами логики, романтик Леонид отвечает известными словами Шекспира:

Есть многое в природе, друг Горацио,

Что и не снилось вашей философии⁴.

Рассказанное в повести событие как бы художественно воплощает собою этот важнейший тезис.

В центре повести романтический безумец Антиох. Презируя «реальный», низменный мир и «несносных людей», его населяющих, он создал в душе своей фантастический, несбыточный мир и «в нем пытался открыть тайны, непостижимые человеку».

Настоящее является человеку не в реальной жизни, не «в зрящем состоянии ума», а во сне, «во временной смерти тела и в вещественном соединении с природой — магнетизме»⁵. Вот почему настоящим носителем высшей истины является безумец. Герой с особым удовлетворением приводит слова Байрона, утверждающие эту истину:

Her thoughts
Were combinations of disjoininted things,
And forms imparapable and imperceived
Of others' sight, familiar were to hers
And this the world calls phrensy...

(Ее мысли были уравниением несоединимых предметов, и образы, недоступные и незаметные зрению других, были знакомы ей — а люди называют это безумием...).

Именно в безумии герои Полевого видят истинное проявление мудрости и открывание тайн бытия.

Эти мысли еще полнее развиты в «Эмме». Здесь с наибольшей полнотой используется учение Шеллинга о свободе воли и абсолюте. В повести рассказывается необычная романтическая история чудесного исцеления душевнобольного, которая является своего рода беллетризацией известного учения Шеллинга. «Самый высокий ум человеческий, — читаем мы в повести, — есть крот, выглядывающий из норки своей во вселенную. Но где человек сближается с универсальной жизнью, там он становится весь мир, вся вселенная; крот, как часть целого, есть микрокосм макрокосма». И далее: «...Вообразите, однако ж, что вся его воля может устремиться на один предмет. Что тогда противостанет ему?»⁶

Эмма, наделенная богатой жизнью духа, становится посредником между обычной и универсальной жизнью.

В трактовке самой темы безумия многое — от общей романтико-идеалистической концепции Полевого. Безумный Поль, сын графа С., оказывается значительно выше нормальных людей. Он человечен, добр, чуток к прекрасному. Выздоровев, он становится черствым, неблагодарным, к нему возвращаются сословные предрассудки. Безумный, он не был страшен для Эммы, напротив, в общении с ним она обрела счастье, она чувствовала себя проводником «небесного огня». Разумный, он становится убийцей своей спасительницы.

«Эмма» в большей мере, чем другие романтические повести Полевого, проникнута демократической идеей обличения сословной спеси и

⁴ Н. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести. М., 1833, ч. 1, стр. 63.

⁵ Там же, стр. 89.

⁶ Там же.

сословных предрассудков. Мещанка Эмма оказывается значительно выше и человечнее столбовых дворян, графини и графа С. Страницы повести, показывающие растерянность бедной девушки среди роскоши княжеского дома, столкновение двух миров — бедности и роскоши — относятся к числу лучших в произведении.

Одновременно нужно отметить, что в романтических повестях и романах Полевого отсутствует реальная жизнь как таковая, а если она дается, то как вечно непримиримое, антагонистическое начало по отношению к идеальному миру.

Свою демократическую тягу к реальному, к простой жизни обыкновенных людей Н. Полевой постарается воплотить в произведениях совершенно иного плана — в бытовых, простонародных повестях — «Рассказы русского солдата», «Мешок с золотом» и др. Это — сочная для своего времени картина народной жизни, нарисованная совершенно иными красками, нежели его романтические повести⁷.

В сознании художника существовали два метафизически разобщенных, несовместимых плана — реальный и идеальный. Это подчеркнуто даже названием собраний повестей Полевого «Мечты и жизнь». Так, в третьем томе повестей наряду с «идеальной» повестью «Блаженство безумия» дается «реальная» — «Рассказы русского солдата».

2.

Извечный антагонизм «реального» и «идеального» — важнейшая мысль в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского, одном из наиболее ярких созданий русской романтической прозы 30-х годов.

Носителем идеального начала у Одоевского, так же как у Полевого, являются великие романтические безумцы — люди творческого труда (Бетховен, Пиранези, Бах, Фауст, Шумский и т. д.). В определенной мере они близки к романтическому герою Полевого, живущему идеей «бесконечного».

В. Ф. Одоевский, энциклопедически образованный для своего времени человек, признававший колоссальное основополагающее значение естественных наук, в то же время утверждал в качестве необходимого условия гармонического развития человечества — прогресс духовный, нравственный. Высокая оценка философии Шеллинга (который также считал основой всякого прогресса естественнонаучный прогресс) связана для Одоевского с тем новым словом, которое Шеллинг сказал о человеке. «В начале XIX в., — говорит Фауст, герой «Русских ночей», — Шеллинг был тем, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные представления — его душу». «...Как Христофор Колумб, он дал новое направление деятельности человека»⁸.

В «Русских ночах», как и в других произведениях В. Одоевского, в многочисленных литературно-критических статьях, многие из которых содержатся в богатом архиве писателя, ставится вопрос о сложности природы человека. Эта сложность, по мнению автора, настолько велика, что понять человека лишь на основании логического знания

⁷ См. Ф. Канунова. Проблема маленького человека в русской повести 20—30-х годов и «Арабески» Н. В. Гоголя. — «Ученые записки Томского университета», 1957, № 139.

⁸ Сочинения князя В. Ф. Одоевского. Спб., 1844, ч. 1, стр. 16.

невозможно. Огромную роль в психологии человека играет инстинкт. В самом организме современного человека видно, говорит Одоевский, наличие двух природ: инстинктуальной и разумной. Писатель много рассуждает о действии таинственных сил в человеке; стремясь понять эти силы, он пытается раскрыть сферу идеальных побуждений человека, связь последнего с сверхличным началом, абсолютом. Область таинственного в человеке, не поддающегося логически научному изучению, как представляется Одоевскому, является **важнейшим предметом искусства**. Говоря о том, что действия человека определяются тремя условиями — «знать, хотеть, мочь», — Одоевский пишет: «Знание и мочь человек добывает наукой! хотение — есть феномен весьма сложный, образующийся из разных элементов, между коими художество занимает первое место. Развитие хотения, нравственного начала невозможно без развития эстетического»⁹.

Именно искусству дано постичь то, что не в силах постичь наука. Вот почему искусство является важнейшей сферой проявления духовной деятельности человека, недооценка которой приводит к нравственному оскудению человечества, к духовному краху.

В «Четвертой ночи», в небольшом очерке под названием «Экономист», рассказывается об одном скромном молодом человеке, который «родился с положительным, даже сухим умом...», в разговорах он любил нападать на идеальность, на мечты воображения, на безотчетное чувство — и доказывал, что они одни — вина всех бедствий человечества. Но в конце концов, в результате ряда жизненных испытаний бедный юноша понял, что кроме «строгих выкладок» есть в жизни нечто очень важное, что нельзя понять с помощью силлогизмов и что понимается лишь одним «инстинктом сердца»¹⁰.

Логическим продолжением этого рассказа является повесть «Насмешка мертвеца». Ее автор — герой предшествующего рассказа, у которого проснулся поэтический дар, позволивший ему увидеть жизнь в подлинном освещении, то есть увидеть резкую, непроходимую пропасть, которая существует в современной действительности между «реальным» и «идеальным». В этой повести типично романтический конфликт между высоким духовным миром «идеального» юноши, его светлой любовью и бездушным светским маскарадом, развратным, циничным, эгоистическим. Здесь рассказывается весьма банальная история светской красавицы, променявшей чистую любовь, «в которой соединялось все святое и прекрасное человека», на «выгодную партию». «Она, — пишет автор, — затоптала святую искру, которая было затеплилась в душе ее и, падши, поклонялась тому демону, который раздает счастье и славу мира»¹¹. В фантастической картине потопа показан романтический бунт писателя-гуманиста, просветителя, против меркантилизма и эгоизма капиталистических общественных отношений. «Вода все растет и растет; вы отворяете окошко, зовете о помощи: вам отвечает свист бури, и белесоватые волны, как разъяренные тигры, кидаются в светлые окна... Еще минута, и взмогут эти роскошные, дымчатые одежды наших женщин! Еще минута, и честолюбивые украшения на груди нашей только прибавят к нашей тяжести и повлекут нас

⁹ Архив ГПБ, ф. 539, пер. 44, л. 98.

¹⁰ Сочинения князя В. Ф. Одоевского. Спб., 1844, ч. 1, стр. 16.

¹¹ Там же, стр. 90.

на холодное дно...»¹² «Как, милостивые государи, так есть на свете нечто, кроме ваших ежедневных интриг, происков, расчетов?»¹³

Мысль об общественной и духовной гибели государства, утратившего высокие нравственные идеалы, прекрасно раскрыта В. Ф. Одоевским в повести «Город без имени».

Написанная под непосредственным влиянием николаевской действительности, эта повесть отражает вместе с тем грустные раздумья писателя о Западной Европе с ее феодальным прошлым и капиталистическим настоящим. Вспоминая умозрительный XVIII век, автор устами своего героя говорит о том, что все умы были взволнованы различными теориями общественного устройства, «везде спорили о причинах упадка и благоденствия государства: и на площади и на университетских диспутах, и в спальнях красавиц, и в комментариях к древним писателям, и на поле битвы».

Размышляя о различных теориях общественного устройства, герой повести, тоже романтический безумец — «отшельник», зло высмеивает буржуазного идеолога Бентама с его проповедью личного обогащения и принципа пользы. На истории «одного города», «города без имени» автор показывает гибельность принципов Бентама, поправших высокие человеческие идеалы. «Воспитание казалось излишним. Одно считалось нужным — правдою или неправдою добыть себе несколько вещественных выгод... Науки, знания, книги, законы нравственности, — все казалось бредом в государстве Бентама». «...Осталось только одно слово польза!» «Божественный одушевляющий язык поэзии был недоступен Бентаму. Мать не умела завести песни над колыбелью младенца. Естественная, поэтическая стихия издавна была умерщвлена корыстными расчетами пользы. И все, в ком нашлась хотя бы искра божественного огня, были, как вредные мечтатели, изгнаны из города»¹⁴. В это время на площади одного из городов «нашего государства» явился человек, «бледный, с распущенными волосами», в погребальной одежде. «Горе», воскликнул он, посыпая прахом голову свою: горе тебе, страна несчастия; ты избила своих пророков, и твои пророки замолкли! Горе тебе! Смотри, на высоком небе уже собираются грозные тучи... Или спасут тебя твои мраморные чертоги, роскошная одежда, груды золота, толпы рабов, твое лицемерие и коварство. Ты растлила свою душу, ты отдала свое сердце в куплю и забыла все великое и святое, ты смешала знание слов и назвала златом добро, добром злато, коварство умом и ум коварством. Ты презрела любовь, ты презрела науку ума и науку сердца!»¹⁵ Кончилась эта проповедь весьма прискорбно: «полиция раздвинула толпу любопытных и отвела несчастного в сумасшедший дом»¹⁶. Для передового русского интеллигента 30-х годов, пережившего чаадаевскую историю, эти слова были исполнены глубокого общественного протестующего смысла.

Горе и позор стране, которая губит своих пророков. Ими, по убеждению романтика, держится земля, они — носители высокой идеи бесконечного, идеи духовного человека и в то же время они у Одоевского враждебны реальному миру.

¹² Сочинения князя В. Ф. Одоевского. СПб., ч. 1, 1844, стр. 94—95.

¹³ Там же, стр. 94.

¹⁴ Там же, ч. 2, стр. 132—134.

¹⁵ Там же, стр. 131.

¹⁶ Там же, стр. 136.

В ряде повестей, входящих в цикл «Русских ночей», рассказывает о таких гениях-пророках. Это и Пиранези («Opere del Cavaliere Ciambatista Piranesi»), гениальный архитектор, ученик великого Микеланджело. Безумный, с точки зрения окружающих, он мечтает создать гармонический, прекрасный мир. Отверженный и непонятый людьми, пекущимися о пресловутой пользе, он вынужден влачить жалкое существование бездомного бродяги. Таков и великий Бетховен. Его музыка — гимн высокому назначению человека. Трагедия гениального композитора не только в том, что он живет в крайней бедности и отвергнут обществом. «Маленькая душная комната, разделенная перегородкой»; «постель с разодранным одеялом», «остаток фортепьяно». «Это мир бессмертного Бетховена!»¹⁷ Творческие муки Бетховена объясняются огромными невысказанными страданиями художника, ищущего средства более полного выражения дивного мира его души («целые ряды гармонических созвучий») и осознавшего бездну, «разделяющую мысль от выражения». Мир высоких созданий гения не понятен не только «толпе», но даже исполнителям его музыки. «А люди! Люди! Как будто для них создаешь! Какое им дело, что мысль, принявшая на себя понятный им образ, есть звено в бесконечной цепи мыслей и страданий, что минута, когда художник нисходит до степени человека, есть отрывок из долгой болезненной жизни неизмеримого чувства»¹⁸.

Эта мысль с еще большей остротой выражена в замечательной повести В. Одоевского «Живописец». В отличие от романтических повестей Полевого, да и самого Одоевского из цикла «Русские ночи», повествование в «Живописце» представляет собой не патетический романтический монолог «непонятого гения», не его страстную исповедь, оно ведется от лица посторонних и чаще всего чуждых художнику людей. В результате трагедия художника становится особенно рельефной и выразительной, без экзальтации и романтической вычурности. Данило Петрович Шумский — «замечательный человек», «один из первых живописцев нашего времени» несет в себе искру высокого «божественного вдохновения». Жизнь его — борьба непосильная и трагическая с чуждым ему миром косности и мещанства. Люди, окружающие его и действующие всегда только по принципу выгоды, не понимают, как художник, умирающий с голода, может отказаться от денег, которые сами плывут ему в руки, только потому, что не хочет потакать низменным вкусам своих заказчиков. «Чудным выглядит художник, не пожелавший писать портрет купеческой дочки с жемчугами и гребнями, и купеческого зятя в мундире («не умею мундиров писать... выкинул на стол сто рублей да и поминайте как звали»). Еще более непонятными для этих людей являются творческие порывы художника. «А Данило сидит у себя в нетопленной комнате, мажет по холсту каких-то нехристей, да песенки напевает». «Вот немного погоды на него стало находить. Бродит, бродит день-деньской, да и уставится против старой стены, смотрит на нее то с той, то с другой стороны: вишь ты, представлялись ему какие-то фигуры на стене; ...вот он, сердечный, не ест, не пьет, только и твердит: «Вот погоди, найду, непременно найду». А когда художник нашел то, что искал, и создал произведение, стоявшее неимоверных творческих мук, выразившее его сокро-

¹⁷ Сочинения князя В. Ф. Одоевского. Спб., ч. 1, стр. 159.

¹⁸ Там же, стр. 161.

венные мечты, он вынужден был под напором бедности, под угрозой голодной смерти и банкротства отказаться от него и превратить его в простую вывеску для бакалейной лавки с сахарными головами и обсыпанными леденцами. Однако эта жертва стоила жизни художнику. Так в косности, окруженный стеной непонимания, погиб замечательный талант вместе со своим лучшим созданием.

Страстный, романтический протест против капиталистической прозы жизни, резкое противоречие между «реальным» миром и миром высокой поэзии, непостижимость, сложность человека — важнейшие идеи романтического творчества Одоевского 30-х годов. Гоголь, высоко ценивший В. Ф. Одоевского как писателя и человека, писал: «Князь Одоевский скоро порадует нас собранием своих повестей вроде «Квартета Бетховена», помещенного в «Северных цветах» на 1831 год. Их будет около десятка, и те, которые им написаны теперь, еще лучше прежних. Воображения и ума куча! Это ряд психологических явлений, **непостижимых в человеке**»¹⁹.

Но так же, как и Полевой, Одоевский — просветитель, активный литературный деятель, блестящий журналист (правая рука Пушкина в «Современнике») не мог оставаться лишь в сфере абстрактно-романтических идеалов. В его творчестве есть произведения, в которых он целиком стоит на почве реальной действительности. Об этом двойственном характере творчества Одоевского очень хорошо сказал Белинский: «Одоевский — поэт мира идеального, а не действительного. Но вот что странно: есть несколько фактов, которые не позволяют так решительно ограничить поприще его художественной деятельности. Есть в нашей литературе какой-то Безгласный и какой-то дедушка Ириней, люди совсем не идеальные, люди, слишком глубоко проникнувшие в жизнь действительную и верно воспроизводящие ее в своих поэтических очерках: вы, верно, не забыли курьезной истории о том, как у почтенного городничего города Ржева завелась в голове жаба и как уездный лекарь хотел ее вырезать, и не менее курьезной истории под названием «Княжна Мими» — этих двух верных картин нашего разноликого общества»²⁰.

Но так же, как у Полевого, произведения романтико-идеалистического плана и произведения реалистического толка у В. Одоевского резко разобщены между собою, это как бы два несмыкающиеся ряда²¹.

3.

Сравнивая романтические повести Бестужева 30-х годов с повестями Н. Полевого и В. Одоевского, нельзя не заметить не только общее, но и значительное различие между ними. Трагизм незаурядной личности в гибельных условиях окружающего его грубого материального мира, сходство в трактовке поэта-романтика с его бесконечными порывами в «мир иной», общее в трактовке проблемы личности (сложность и неразгаданность человеческой натуры), страстная вера в идеал и трагическая разобщенность идеального и реального — все это общие

¹⁹ Н. В. Гоголь. Полное собр. соч., 1940, т. X, стр. 247—248.

²⁰ В. Г. Белинский. Полное собр. соч., т. II, стр. 276.

²¹ Такая **двуплановость** творчества В. Ф. Одоевского характерна для всего творческого пути писателя на протяжении 20—30-х годов. Начиная с ранних произведений, печатавшихся на страницах «Мнемозины», «Московского вестника», можно легко заметить эту двуплановость.

черты для романтиков-беллетристов, сближающие Бестужева с Н. Полевым, В. Одоевским, А. Погорельским и другими писателями данного направления.

Однако в отличие от романтических повестей названных писателей в произведениях Бестужева 30-х годов (и это характерно вообще для всего его творчества) нет столь резкого противоречия, столь обостренной вражды между изображенным писателем действительным, реальным миром и рисуемым им нравственно-эстетическим идеалом.

Несмотря на идеалистическую ограниченность в трактовке личности, Бестужев не отворачивается от реального мира, напротив, он живо интересуется самыми различными проявлениями жизни. Сама по себе «реальная» струя в его повестях занимает значительное, если не преобладающее место. И важна она для писателя не просто как фон для контрастного сопоставления различных планов, она волнует Бестужева-Марлинского сама по себе, как начало не только враждебное идеальным побуждениям, но как источник этих побуждений. Отсюда подробнейшая реалистическая детализация при описаниях, большой интерес к народным обычаям и нравам, истории (они тоже источник прекрасного). Поэтому у Бестужева нет резкого деления на повести чисто романтические («идеальные») и «реальные», бытописательные, сатирические, как у Полевого или Одоевского. У Бестужева оба плана сосуществуют внутри одних и тех же произведений, без той извечной непримиримой вражды, которая характерна для творчества названных писателей. Двуплановость повестей Бестужева — следствие противоречивой концепции личности в эстетике писателя — накладывает, яркий отпечаток на самую структуру повествовательного жанра, в котором объективное и субъективное, реальное и идеальное являются в сложном переплетении. В повестях Бестужева мы видели стремление писателя объединить эпическое, лирическое и драматическое, чего нельзя сказать о романтических повестях В. Одоевского или Н. Полевого. По форме они представляют собой сплошной аморфный лирико-патетический монолог. Что же касается эпического начала или сцен-диалогов, то они присутствуют здесь в незначительной мере и полностью подчиняются субъективно-лирической манере повествования.

Герои романтических повестей Бестужева (за очень редким исключением) отнюдь не похожи на романтических безумцев, живущих лишь в мире фантазии. Чаще всего герои Бестужева похожи на окружающих их людей, ничто человеческое им не чуждо. Лишь в моменты наибольшего напряжения сил в них пробуждается сверхличное, резко отличающее их от окружения. Но это временное явление, после которого герой снова становится «нормальным», близким и понятным окружающему.

Таков Правин, таков герой «Страшного гаданья», «Вечера на Кавказских водах», «Аммалат-бека», «Мулла-Нура» и других, наиболее романтических повестей Бестужева. Характером связи реального и идеального романтизм Бестужева был ближе романтизму Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки»), нежели Н. Полевого или В. Одоевского. В то же время необходимо указать на факт определенного воздействия русской романтической повести 30-х годов, и в частности повести Н. Полевого, на творчество Бестужева-Марлинского.

Как уже указывалось, Бестужев с большим одобрением встретил такие повести Н. Полевого, как «Художник» и «Блаженство безумия». В письме к Николаю Полевому Бестужев говорит о близости ему героя

повести «Художник» — Аркадия. «...Я сейчас оторвался только от вашего художника, от моего брата по многому; от моего двойника, если бы я верил двойникам»²².

В повести «Художник» — типичный для романтиков конфликт творческой личности и враждебного, чуждого ей косного мира. «Думаешь, что я буду также искусно выть, как воеет эта стая волков, называемых людьми... Они терзали меня, когда я хотел стать между ними самобытно; они терзают и теперь, когда я отказываюсь от самого себя! Они разрушили мир, какой создавал я сам себе... Виноват ли я, что бог создал меня иначе, нежели их?»²³. Н. Полевой говорит о двух важнейших для его героя-романтика сферах проявления высшего духовного начала, в которых выражена связь незаурядной личности с абсолютным, с божеством: это творчество и любовь. Высокий поэтический идеал художника разбивается о гнусную действительность. Обманутый в своих лучших порывах, он погибает.

Повесть «Художник» очень интересна как наиболее полное в творчестве Полевого выражение романтической эстетики писателя в духе шеллингизанской теории гениальности и поэзии возвышенных идеалов²⁴.

В творчестве Бестужева можно, как указывалось, наблюдать следы определенного воздействия «Художника» и других произведений Полевого («Блаженство безумия», «Аббадонна»). Относится это, главным образом, к некоторым повестям 1834—1836 годов. Так, под несомненным влиянием Полевого создана повесть «Он был убит» (1834—1835)²⁵. Написанная в форме отрывочных дневниковых записей поэта-бойца (действие происходит на Кавказе), эта повесть носит автобиографический характер. Поэт Бестужева если и не двойник художника Полевого, то во всяком случае родствен ему. Здесь те же весьма характерные для Полевого и В. Одоевского две темы, две формы проявления духовных сил героя — любовь и поэтическое творчество. Так же как художник Полевого, поэт Бестужева резко отрицает враждебный искусству свет. «Хотят, чтоб я стал писателем! Но знают ли эти советники, как тяжело писать человеку с душою и для души? Знают ли, что дарование есть бытие автора, и что он расточает для забавы света лучшие мгновения этого бытия» (X, 91). Или: «И свет думает, что писать историю сердца так же легко, как сплетать ябеды, как точить приветствия, как печатать ситец. О, если бы люди могли... разглядеть, что сочинитель тратит душу свою в звуках; что, может

²² «Отечественные записки», 1860, июнь, стр. 338.

²³ Н. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести. М., 1834, ч. II, стр. 92.

²⁴ Творчество для Полевого — бессознательный, иррациональный процесс. «Великие художники, — говорит он, — это нравственные пьяницы. Мир, люди, обстоятельства иногда их вытрезвляют. И тогда трезвые, они ничего не могут сделать... Это лунатики: они лазают на крыши, на колокольни, но берегитесь пазвать их по имени, берегитесь сказать им: «ты человек!» Лунатик тотчас свалится с высоты и расшибется — бедняжка» (Н. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести, ч. II, стр. 111). В моменты высокого творческого вдохновения враждебный земле и реальному миру поэт порывается к божеству.

²⁵ Впервые «Он был убит» напечатано в серии «Кавказские очерки» (VI—VIII) в «Библиотеке для чтения» за 1835 г. (ч. XII, стр. 35—52) и 1836 г. (ч. XV, стр. 241—277) за подписью А. Марлинский.

Сам автор придавал большое значение повести. В письме к К. Полевому от 15 декабря 1835 г. он писал: «Теперь посылаю еще отрывки из журнала убитого, и если вы не будете плакать, их читая, или вы, или я без сердца». — «Русский вестник», 1861, № 4.

быть, он пишет кровью и слезами, и что на страницах, внушенных тоской, еще трепещутся обрывки сердца»²⁶.

Здесь, как мы видим, тот же острый романтический конфликт между художником-творцом, его высоким поэтическим миром, созданным его духом, кровью его сердца и — безликой толпой, тупой и равнодушной.

Сравнение с черновым вариантом показывает, что Бестужев, может быть, не без влияния «Художника» Полевого, заостряет конфликт произведения, придавая ему подчас романтико-космические черты. «Он (свет. — Ф. К.) будет смеяться над тобой, поглощая твое же сердце, принесенное ему в гостинец, и выбросит собакам, — выбросит критикам объедки твоего полубожеского мозга!» (X, 95). В рукописи (беловой автограф) это звучит еще острее: «...и выбросит **собакам-критикам** объедки твоего полубожеского мозга»²⁷. Иногда же, где в рукописи конфликт носил остро социальный характер, он смягчался, очевидно, по цензурным соображениям. Так, в словах: «Знаете ли вы, милостивые государи, что поэт, гость вельможи, — есть уже слуга его» — в черновом варианте: «есть уже его **раб**»²⁸.

Поэт у Бестужева, так же как у Полевого и Одоевского, — носитель божественного огня, он напоен «сладкой росой небес» (X, 99). Это вдохновенный романтик. Воображение поэта — это «дикие громады, в живописном беспорядке разбросанные, наваленные одна на другую» (X, 94). Душа художника недоступна обыкновенному человеку. Он не хочет «рабелепствовать правилам языка, потворствовать моде, ползать у ног приличий» и тем более «подражать природе», он хотел бы выразить себя «ревом льва», «песнею вольного ветра», «...хотел он пронзить громовую стрелою, увлеченною бурным водопадом, чтобы молния страстей моих раскаляла, плавила, сжигала их сердца...» (X, 93).

²⁶ Еще с большей категоричностью эта враждебность поэта и окружающего его мира выражена в «Художнике» Полевого.

²⁷ Архив ГПБ, ф. 69, № 10, л. 8, об. К примерам такого же отступления от рукописи (с целью смягчения социальной остроты повести) относится и следующий.

Рукопись

Зачем ученый истощает жизнь свою над книгами, воин умирает на щите, святой отшельник самоубивается в пустыне плоть свою (Архив ГПБ, ф. 69, № 10, л. 3, об.).

Его должно поранить, чтобы тронуть, испугать, чтобы убедить, **поработить**, чтобы ему понравиться (Архив ГПБ, ф. 69, № 10, л. 7).

Тут, в зерне таятся все мытарства, ожидающие дерзкого искателя людской похвалы (там же).

А много ли красных дней насчитывает в минувшем гордая, раздражительная душа **любого писателя?** (там же).

Пользуйся же его любовью, покуда не спала цена; будь халифом хотя на час, (ф. 69, № 10, л. 7, об.).

Ср. Я. Генцель. О текстологических недостатках нового издания сочинений Бестужева-Марлинского. — «Русская литература», 1961, № 1, стр. 134—138.

²⁸ Архив ГПБ, ф. 69, № 10, л. 7, об.

Печатный текст

Зачем ученый истощает жизнь свою над книгами, воин умирает на щите, изувер самоубивается в пустыне плоть свою (X, 88).

Его должно поранить, чтобы тронуть, испугать, чтобы ему понравиться (X, 95).

Тут, в зерне таятся мытарства (X, 95).

...раздражительная душа поэта-писателя (X, 91).

...будь халифом на час.

Стихия поэта-романтика — безграничное воображение²⁹. В своей программной статье «О романтизме» Бестужев говорит о двух типах художественного познания — опыте и воображении, отдавая, как мы видели, преимущество последнему. Сейчас Бестужев еще раз настойчиво подчеркивает эти важнейшие для его эстетики мысли: «Воображение поэта всесильно. Оно претворяет свечку в звезду утреннюю, кроит радужные крылья ангела из пестрого плаща. Не разрушайте хрустального мира поэта, но и не завидуйте ему. Как Мидас, он превращает в золото все, к чему ни коснется; зато и гибнет как Мидас, ломая с голоду зубы на слитке» (X, 109—110).

Не менее, если не более рельефна связь Бестужева с Полевым в раскрытии любовной линии повести. Здесь и внешние признаки этой связи — так, герой повести сравнивает себя с Прометеем (тема, избранная художником Полевого): «Вот здесь, посмотрите, я напишу им моего бешеного Прометея. Он изобразит им душу мою прикованную... к этому неблагоприятному, бесчувственному миру, не ворон будет клевать и терзать его, а несчастное, губительное чувство страсти безнадёжной!...»³⁰ У Бестужева эта тема повернута по-своему: «Новый Прометей, я передам тебе огонь, похищенный с неба, и каждая искра его вспыхнет на тебе новой прелестью...» (X, 108). Здесь нет рокового, космического противопоставления поэта и общества, и главное, любовь героя Бестужева — активное и емкое чувство, неразрывное с его общим мироощущением.

В другом месте он вспоминает героиню «Аббадонны» Н. Полевого Элеонору («...гибнет в келье умалишенных, грызя цепь с жаждой поцелуев своей Элеонору»). В самом изображении любви, как рокового, безотчетного чувства, Бестужев часто идет за Полевым. «Ангел, сосланный на землю, чтобы убедить неверующих в добродетель с красотою, можно ли узнать твою душу и не полюбить тебя» (X, 104). «Так взошла в моей душе роковая звезда этой страсти, не слышимая, чуть видная при восходе, светлая и пламенная потом» (X, 105).

Так же как у Полевого, возлюбленная героя божественная Лилия не в силах понять и разделить его неземное чувство. Герой Бестужева это понимает лучше наивного художника Полевого: «Никогда любовь, какой я жажду, не зажжет твоего воздушного состава; не кровь, а свет льется в этих жилках; твоему сердцу не вместить и не вынести всех мук и восторгов страсти. О, не понимай моих взоров, Лилия, не угадывай моих желаний, и да сохранит тебя Небо от роковой ко мне взаимности. Нежный цветок севера, ты увянешь под моим знойным дыханием. Я истерзаю тебя ревностью, истомлю своими бешеными ласками, сокрошу в объятиях, поцелуями выпью жизнь» (X, 107).

Так же как в романтических произведениях Полевого, в повести «Он был убит» большое место занимают бесконечные лирические, страстно-патетические монологи героя-автора. Это — бессюжетная лирическая проза, мало похожая на большинство других остро сюжетных повестей Бестужева. Как показывает работа автора над рукописью «Он был убит», писатель стремился к усилению субъективно-эмоциональной окраски повествования. Приведем некоторые примеры. «Тяже-

²⁹ В рукописи повести «Он был убит» были очень характерные для эстетики Бестужева слова: «Пишут или из памяти, или из воображения». — Архив ГПБ, ф. 69, № 10, л. 2.

³⁰ Н. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести, ч. II, 1834, стр. 99.

ло говорить «прости» мертвецу, но прощаться даже с памятью умершего, предавать его не только тлению земли, на которой он цвел, но забвению мира, которому он был краскою. О, это ужасно...»³¹ «И ты уже достиг до этого рокового равенства, погибший друг мой...» «Слава есть любовь настоящего к минувшему, любовь тем чистейшая, что она бескорыстна и справедлива, тем более дивная, что она оживляет своим дыханием (много зачеркнутых слов) пылинки пепла в искры вдохновения и рассыпает их...» (X, 89). «Сколько святыни в неподкупном поклонении этих поколений памяти человека» (X, 89). «Когда бы я хотел выразить себя ревом льва, песнею вольного ветра, безмолвным укором зеркала, клятвою прожигающего взора — хотел бы...» «Но разве этот людоед птенец твой? брат твой? Или друг он, что ты, как пеликан, разрываешь для него грудь и точишь кровь жизни?»³² (X, 95).

Все подчеркнутые слова внесены автором впоследствии, в процессе работы над текстом. Есть у Бестужева примеры иной правки. Это особенно хорошо видно из сличения чернового автографа с книжным вариантом.

Черновой автограф

И ярче, все ярче растекается по небу эта лучезарная капля, **растет, разгорается, блещет** (неразб.), **пламенем взлетает гордо**, **зажигает небосклон**, **объемлет и пронзает** землю лучами, топит ее в волнах тепла и света³³.

И я часто бывал, много беседовал с нею, и каждый раз выходил упоен огнем ее глаз, огнем, затепленным прямо на солнце! Сколько раз с орлиною дерзостью хотел я взглянуться в них — хотел и не мог!³⁴

Я сам как ревнивое море берегу и лелею в тайниках памяти (зачеркн.) своей драгоценные **жемчужины очей** Лилии. И в них-то все мое сокровище, в них единственный дар Лилии³⁵.

Во всех приведенных примерах работы над текстом — стремление к большей динамичности фразы, ее ритмической организованности, четкой интонационной окраске (появляются вопросы, излюбленные примеры синтаксического параллелизма). Бестужев сокращает (второй и третий примеры) громоздкие многоцветные определения, добивается

Книжный вариант

И ярче, **каждый миг ярче** растекается по небу эта лучезарная капля, блещет, **зажигает** небосклон, **объемлет и пронзает** землю лучами, топит ее в волнах тепла и света (X, 101).

И **зачем** я так часто бывал, так долго беседовал с Лилией, **зачем** вниманием крепил на себя чары ее слов, упивался огнем ее глаз — огнем... (и т. д.). И сколько раз и т. д. (X, 105).

Я сам, как ревнивое море, берегу и лелею в тайнике души драгоценные для меня взоры Лилии. В них мое сокровище, в них единственный подарок милой... (X, 105).

³¹ Архив ГПБ, ф. 69, № 10, л. 2. В книге это выглядит несколько иначе. «Тяжело не только говорить «прости» мертвецу, но прощаться даже с памятью умершего, но предавать его тлению земли, на которой он цвел, забвению мира, которому он был краскою» (X, 87).

³² Архив ГПБ, там же, л. 2, 2 об., 3.

³³ Архив ИРЛИ, ф. 604, № 7, л. 78—80.

³⁴ Там же, л. 80, 80 об.

³⁵ Архив ИРЛИ, ф. 604, № 7, л. 80, 80 об.

большей эмоциональной выразительности слога. Такое стремление к упрощению фразы встречается у писателя значительно реже.

Таким образом, и стиль повести «Он был убит» с характерными для нее эмоционально-лирическими, риторико-патетическими монологами тоже сближает Бестужева с романтическими повестями Полевого.

Однако даже в этой повести, наиболее родственной автору «Художника» и «Аббадонны», есть нечто резко отличающее Бестужева от других романтиков-беллетристов 30-х годов.

Сколько бы он ни утверждал вслед за Полевым, что поэт — орган божественного, сверхличного, сколько бы ни повторял слова идеалистической философии о том, что «человек — сокращение всего мира» (X, 118), Бестужеву в его трактовке двух важнейших проблем романтизма — проблемы поэта и любви — тесно в этих идеалистических рамках. Его поэт-романтик далеко не во всем разделяет идеалистические воззрения «трансценденталистов» (X, 118), он тянется к реальной жизни, связь с которой в повестях Бестужева значительно теснее, чем в романтических произведениях Полевого или Одоевского. «Всесильно, разнообразно воображение, — говорит Бестужев, — когда оно творит из настоящего: но мутен и слаб ключ его, если он течет сквозь могилу» (X, 92).

Более гибко в повести Бестужева (по сравнению с идеалистической категоричностью Полевого) ставится вопрос об отношениях поэта к окружающему его обществу.

Так, любопытно, что Бестужев избегал противопоставлять своего поэта людям вообще, предпочитая говорить о свете, светском обществе. В беловом автографе повести «Он был убит» конфликт поэта и общества носил менее романтически-универсальный характер. Так, поэту-романтику был противопоставлен свет, но затем, редактируя рукопись (по всей вероятности, без ведома Бестужева), издатели его так изменили некоторые места (может быть, из цензурных соображений), что конфликт поэта и общества утратил свою конкретность и приобрел отвлеченно-романтический характер.

Беловой автограф

И свет думает, что писать историю сердца так же легко, как сплести ябеды, как точить приветствия, как печатать ситец.

О, если бы они могли... разглядеть, что сочинитель тратит душу свою в звуках; что, может быть, он пишет кровью и слезами...³⁶

Книжный вариант

И свет думает, что писать историю сердца так же легко, как сплести ябеды, как точить приветствия, как печатать ситец.

О, если бы люди могли... не говорю чувствовать...

Полемика Бестужева с Н. Полевым в вопросе об отношении к миру и людям достаточно четко отразилась в их переписке. В большом

³⁶ Архив ГПБ, ф. 69, № 10, л. 8. Это, как нам представляется, неудачное, не оправданное эстетическими принципами Бестужева исправление его рукописи. Такие исправления (а иногда просто искажения) имели место довольно часто. Бестужев неоднократно жаловался в письмах на небрежное отношение к его рукописям, на злоупотребления цензуры. Так, в письме к брату от 1 февраля 1834 г. Бестужев жаловался: «Цензура стрижет меня наполовину». — Отечественные записки, 1860, июнь, стр. 341.

письме от 25 сентября 1831 г. Н. Полевой, между прочим, говорит о глубокой вражде своей к окружающим его людям. «Они (люди. — Ф. К.) истерзали, измучили меня. Это звери, это какие-то centaury с человеческими рожами и с звериными остальными членами»³⁷. Подобные мысли Н. Полевого, многократно повторяемые его романтическими героями, вызывают резкое возражение у Бестужева. В своем ответном письме он отнюдь не склонен разделять мизантропию автора «Художника»: «Несчастливы вы, что судьба бросила вас в такой огромный круг мерзавцев. Я был счастливее вас живучи в свете; ... я счастливее вас и в этом преддверии ада, в котором маюсь, ибо знаю людей, для коих падение стало вознесением... **Вы помирились бы с человечеством**, если бы познакомились с моим братом Николаем...»³⁸ Естественно, что Бестужев не согласен с Полевым и в его трактовке проблемы отношения поэта-художника к миру и людям. «Мир изящного, мир души тогда развивается вполне, — пишет Н. Полевой, — когда душа как старая руина стоит уединенно, обросшая лесом, загроможенная дикими скалами. Жить в такой руине трудно, но — там поэзия!» И далее уже прямой совет А. Бестужеву: «Ради бога, забудьте Вы мир и людей, как они забыли вас, творите свои фантазмагорические миры...»³⁹

Важнейшая особенность романтизма Бестужева заключалась именно в том, что он стремился к притягательному и увлекающему его действительному миру. Поэт-романтик Бестужева, говоря об окружающем его враждебном обществе, готов утверждать, что и на грешной земле есть достойные его внимания люди. Как бы обращаясь к Н. Полевому, он спрашивает в своей повести: «Но неужели в этом мире нет ума, чье одобрение лестно поэту? Нет сердца, чей вздох тебе отраден? И поэт — ты сохранишь в земле дар небес, талант свой?...» Повесть «Он был убит» является утверждением обратного⁴⁰. Более того, герой Бестужева признает, что он любит людей и мир. «Душа общества в веселую пору, он не покидал изголовья больного товарища, не спал ночей, ухаживал за ним, как нежная мать, сносил все причуды, как самый покорный слуга... (X, 137).

Тесно связанный с жизнью и людьми, он не пассивный романтик-созерцатель, он борец в прямом и переносном смысле этого слова. «Кто бывал впереди его в жаркой битве?» Как и все романтические герои Бестужева, он «жаждет бури». «Никогда еще с таким томлением не ждал я битвы, как теперь...» (X, 136). Он — участник вполне конкретных военных операций. Значительное место в его дневнике занимают реальные события, эпизоды из военных действий (речь идет о Кавказской войне), названия определенных географических мест и племен, прекрасные описания Кавказа, рассказ о встречах с другими людьми, непринужденный, переданный со всем богатством интонаций диалог и т. д. (Например, запись от 14 октября (X, 128—129) или от 23 октября (X, 136—137).

³⁷ Архив ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 2079, л. 5.

³⁸ «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 312.

³⁹ Архив ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 2079, л. 2.

⁴⁰ «Неужели не одушевляет тебя мысль, что пылкий юноша за чтением твоих чарующих страниц забудет урок свой, светский человек — званый пир, красавица — час свидания? Что твои вдохновенные творения зажгут светлые мысли в голове поэта, очистят огнем своим душу власто- или корыстолюбца, пробудят сладостные, светлые чувства в груди невинной девушки» (X, 102).

Живые конкретные черты придает образу поэта его автобиографическая окраска. Он — русский и томится в разлуке с родиной. «Я бы желал отдать последний вздох тому краю, который внимал моему первому крику... В отчизне я бы уложил свои кости рядом с прахом моего отца, — и мягче и легче была б для меня родная земля...» (X, 126). То есть трагизм героя Марлинского объясняется «общественным пленом», а отнюдь не извечной враждой к миру и людям вообще.

Бестужеву претит крайний индивидуализм героя-романтика, нашедший широкое отражение в литературе 30-х годов. Как мы уже видели, осуждение индивидуализма — одна из характерных тем романтического последекабристского творчества Бестужева. Это проявилось и в повести «Он был убит».

Говоря о сильной страсти своей к Лилии, герой не замыкается лишь в этом чувстве. Его чувство любви емкое и обширное, оно не отделимо от патриотизма, наслаждения прекрасной природой. «Очень люблю Кавказ, люблю родину, люблю тебя, Лилия, — и как люблю! Но в созерцании гор, не знаю чем это делается, сплавлено для меня все мое бывшее, настоящее и будущее. Вот, кажется, бронзовый конь Петрова монумента гордо скачет предо мной по утесам и звезды брызжут из-под копыт. Вот величавый Кремль вырастает из холма, и муравьиные, узорчатые башенки его распускаются в высоте золотыми маковками. А там, а здесь, вблизи и вдалеке, перед глазами и в сердце ты, очаровательница, — всегда ты!» (X, 112).

Бестужев осуждает эгоизм любви, произвол личности, не знающей пределов своим субъективным желаниям. Об этом рассуждает его влюбленный поэт, хотя он и не всегда оказывается на уровне своих разумных требований. «Но во всем положен человеку предел, за который не перейти ему без казни... Любовник-мечтатель, который без боя дался в рабство преступной и несбыточной страсти, который забыл, что он человек и сын отечества, гибнет в келье умиленных, грызя цепь с жадной поцелуев своей Элеоноры» (X, 116).

Здесь уже прямая полемика с Полевым, с иступленной страстью его романтического героя-индивидуалиста. Подобную полемику можно рассмотреть и в других местах повести Бестужева. Так, сравнивая себя с Прометеем, герой повести «Он был убит» как бы обнаруживал свое родство с художником Полевого, но самый характер аналогии у Бестужева и Полевого совершенно различный.

Полевой

Вот здесь, посмотрите, вот здесь я напишу им моего бешеного Прометея. Он изобразит им душу мою, прикованную не к Кавказу, а к этому неблагодарному, бесчувственному миру; не ворон будет клевать и терзать его, а несчастное, губительное чувство страсти безнадежной⁴¹.

Бестужев

Новый Прометей, я передал тебе огонь, похищенный с неба, и каждая искра его вспыхнет на небе новой прелестью (X, 108).

Полевой использует образ Прометея, чтобы подчеркнуть извечную вражду поэта и «этого неблагодарного, бесчувственного мира», с одной стороны, и необузданную силу несчастной, губительной страсти —

⁴¹ Н. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести, ч. II, 1834, стр. 86.

с другой. У Бестужева Прометей не враждебен миру, он щедро дарит миру, людям, возлюбленной похищенный с неба свет, освещает им жизнь.

Таким образом, говоря об определенной близости Бестужева к романтикам-беллетристам 30-х годов, мы не можем не отметить и значительного своеобразия его романтизма, в котором отразились характерные тенденции в развитии русской романтической литературы, приведшие ее к эстетическим открытиям Лермонтова и Гоголя⁴².

⁴² Ссылки на произведения А. А. Бестужева-Марлинского даются в тексте по второму Полному собранию соч., Спб., 1847, с указанием части и страницы.

В. Д. МОРОЗОВ

Н. И. НАДЕЖДИН В «ВЕСТНИКЕ ЕВРОПЫ»

Среди целого ряда талантливых русских критиков 30-х годов, непосредственных предшественников В. Г. Белинского, исключительно важное место принадлежит Н. И. Надеждину, давшему интересные решения не только некоторых кардинальных проблем эстетики, но и конкретно-исторических проблем развития русской литературы. «Ум необыкновенно сильный, светлый и пронизательный», располагавший «страшным запасом знаний», Надеждин, подчеркивал Н. Г. Чернышевский, «проливал новый свет на предмет», ...«о чем бы он ни писал»¹. Поэтому не случайно вот уже на протяжении более чем столетия сравнительно небольшое критическое наследие Надеждина вызывает пристальное внимание литературоведов. Трудно найти еще одного критика того времени, о котором бы писали так много и так полемично, что объясняется как особой значимостью высказанных Надеждиным идей, относящихся к сердцевине тогдашнего литературного развития, так и противоречивостью претворения основного тезиса. В довольно значительном количестве посвященных Надеждину работ, дать сколько-нибудь развернутую оценку которых в пределах статьи не представляется возможным, детально исследованы многие вопросы биографии, мировоззрения и литературно-эстетических взглядов критика. Наивысшим достижением дореволюционного литературоведения осталась работа Н. Г. Чернышевского, сохраняющая свое основополагающее значение вплоть до настоящего времени. В этой работе без излишнего апологетизма была отдана «должная справедливость» наследию Надеждина, обозначены основные аспекты его изучения. Великий революционер-демократ первый указал на Надеждина как наиболее глубокого предшественника Белинского, первым заговорил о философской основе эстетических взглядов критика. Плодотворно развивая идеи Чернышевского, советское литературоведение преодолело односторонность оценок 70—90-х годов XIX и 900-х годов XX вв. и вплотную подошло к воссозданию законченного портрета Надеждина-критика. Почти никто теперь уже не ставит под сомнение оригинальность и перспективность его идей, новизну постановки проблем, находящихся в центре внимания не только современной Надеждину, но и последую-

¹ Н. Г. Чернышевский. Избранные философские произведения в трех томах. 1950, т. I, стр. 581.

щей критики. Попытки дать более или менее полную характеристику Надеждина находим в работах Н. И. Мордовченко, А. Н. Соколова, Ю. В. Манна². В самых различных связях, обращаясь к более частным проблемам, о Надеждине писали Л. М. Жикulina³, М. Поляков⁴, И. Деркачев⁵, Е. П. Жегалкина⁶, П. А. Мезенцев⁷, И. М. Осовцев⁸ и другие. И тем не менее следует признать, что некоторые чрезвычайно существенные стороны литературно-эстетической позиции критика, точно так же как одна особенно интересная с точки зрения тенденций развития современного литературоведения проблема, затронутая в статьях Надеждина, не попали в сферу внимания исследователей.

На вооружение большинства исследователей, занимающихся Надеждиным, было взято две аксиомы: Надеждин — антиромантик и Надеждин — предтеча реалистической эстетики Белинского, что предопределило специфичность рассмотрения всего многообразия вопросов, затронутых в процессе выяснения подлинного места критика в истории русской литературы. Генетически подобный поворот темы восходит к Чернышевскому, и вполне понятно, почему в «Очерках» необходимо было сделать упор именно на отрицании Надеждиным романтизма как «противуэстетического явления» и утверждении им «глубоких, всеобъемлющих принципов критики». Тем не менее Чернышевский не закрывал глаза на сложность положения Надеждина и очень проникательно подчеркнул наличие в его эстетическом идеале весьма характерных «уступок» не только классицизму, но и столь гонимому им романтизму.

Разумеется, эти «уступки» отнюдь не вызвали у Чернышевского положительной реакции: в одном месте работы он рассматривает их, имея в виду «классическую закваску» Надеждина, как следы «прежнего образования», как остатки той старой трухи, «которая так связывает движение мысли». В другом месте, обращаясь к проблеме Надеждина и романтизм, автор «Очерков» тонко замечает: «Надеждин и не предчувствовал, что сущность псевдоромантизма заключается не в нарушении эстетических условий, а в искаженном понятии об условиях человеческой жизни; он сам не был свободен в этом отношении от заблуждений, которые ничем не отличались от основной ошибки романтиков, считавших только колоссальные страсти и эффектные явления достойными внимания поэта. Хорошо понимая мелочность того, что романтики воображали себе титаническим, Надеждин слишком склонен был искать поэзию в одном только возвышенном, далеко превышающем явления обыкновенной действительности»⁹.

² Н. И. Мордовченко. Очерки по истории русской журналистики 30-х годов XIX века. 1938, канд. диссертация. А. Н. Соколов. Надеждин и Белинский. Л., 1948, канд. диссертация. Ю. Манн. Русская философская эстетика. М., 1969, глава: «Надеждин — предшественник Белинского».

³ Французский романтизм в русской журналистике тридцатых годов XIX века. Уч. зап. Ленинградского пединститута им. Покровского, т. IV, вып. 2, 1948.

⁴ «Белинский в Москве», 1948.

⁵ Очерк эстетики Н. И. Надеждина. Уч. зап. Ульяновского пединститута, 1956, вып. VIII.

⁶ Надеждин критик Пушкина. Уч. зап. Московского обл. пединститута им. Н. К. Крупской, т. 66, вып. 4, 1958.

⁷ Белинский и русская литература, М., 1965.

⁸ Н. И. Надеждин — театральный критик. Автореф. канд. диссертации, Л., 1966.

⁹ Н. Г. Чернышевский. Избранные философские произведения в трех томах. 1950, т. I, стр. 607, 641 (подчеркнуто мною. — В. М.).

Это замечание, вносившее весьма существенную поправку в антиромантическую ориентацию Надеждина, приобретает особенный смысл благодаря тому, что Чернышевский не просто констатирует совпадение очень важной стороны эстетического идеала Надеждина и идеала романтиков, но тут же, продолжая мысль, объясняет данное совпадение общностью типичного для эпохи Надеждина мирозерцания. «Не нужно говорить о том, — рассуждает далее критик, — как мало могли подходить под этот идеал писатели, подобные Диккенсу или Гоголю, изображающие повседневную жизнь, — да и не было таких поэтов во времена Надеждина. Все были тогда экзальтированы или старались прикинуться экзальтированными, — разочарованность была только особенным и едва ли не самым натянутым родом экзальтации, — никто не догадывался о лживости экзальтированного взгляда на жизнь. Потому-то и недовольство романтизмом возбуждалось более формальными недостатками его произведений, нежели фальшивостью основного его взгляда на жизнь»¹⁰.

В том же духе, но лишь называя факты, но не объясняя их, писал о Надеждине Белинский еще в 1841 году: и в статьях Надоумки и в его диссертации «можно было заметить, что противник романтизма понимал романтизм лучше его защитников и был не совсем искренним поборником классицизма так же, как не совсем искренним врагом романтизма»¹¹.

Из совокупности высказываний Чернышевского и Белинского можно сделать два вывода: во-первых, и Белинский и Чернышевский признают, что литературно-эстетическая позиция Надеждина органически включала в себя осложняющие ее элементы романтизма, и поэтому антиромантизм критика был далеко не безоговорочным, и, во-вторых, Белинский прямо указывает на значительность Надеждина как теоретика романтизма.

К сожалению, почти вся последующая критика не приняла во внимание эти выводы, и уже в части дореволюционного литературоведения сложилась устойчивая традиция «выпрямления» Надеждина. Обходя или искаженно толкуя проблему романтизма в эстетике Надеждина, исследователи так или иначе игнорировали немаловажную сторону объективного содержания эпохи, действовавшей на Надеждина не только своими реалистическими веяниями, но и общеромантической философской и эстетической культурой, а поэтому не замечали и того, что овладение некоторыми тенденциями реалистической эстетики неотделимо у Надеждина от подспудного, определяемого временем тяготения к наиболее характерным составляющим романтизма.

Лишь И. Замотин в 1911 году попытался посмотреть на Надеждина в противоречивом контексте эпохи, с разных точек зрения. Он соотнес Надеждина с романтическими исканиями 30-х годов и пришел к интересным выводам, несмотря на схематизм общего замысла работы, совершенно неприемлемую трактовку соотношения русской критики с немецкой и французской и явную тенденциозность в подборе фактов, обусловленную заботой о «чистоте» схемы. В своей книге Замотин пишет, что Надеждин подверг строго научному пересмотру все пункты романтической теории и «не только осудил и развенчал крайности

¹⁰ Н. Г. Чернышевский. Избранные философские произведения в трех томах. 1950, т. 1, стр. 642.

¹¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР, т. V, стр. 213.

романтизма, но и утвердил право гражданства за его вечными, незыблемыми красотами»¹². Вместе с тем Замотин обратил внимание на сложность отношения критика и к основным положениям эстетики романтизма, часть из которых была не только не отвергнута, но взята на вооружение.

К сходным мыслям, но уже в 1948 году пришел и Н. А. Соколов: «Начав не с мелочей, а с пересмотра главнейших пунктов кодекса романтиков, Надеждин принимает их основные положения в их чистом виде, посвященные главным образом идеалистической форме искусства, и восстает только против крайностей неверного понимания их... Он ...имеет свое собственное представление об истинном романтизме»¹³. Однако сколько-нибудь большого места анализ наследия Надеждина именно с этой точки зрения в работе Н. А. Соколова не занял. То же самое можно сказать и о статье Е. П. Жегалкиной, признавшей, что «Надеждин создал довольно стройную и последовательную систему взглядов на романтизм»¹⁴. Как правило, мысль исследователей направлена на выяснение закономерности идеи синтеза, выдвинутой Надеждиным, но эта идея не исчерпывает существа проблемы.

Прежде чем выделить жизнеспособную сторону средневекового романтизма — его «идеальное одушевление» — и включить эту сторону в состав синтетического искусства нового времени, прежде чем не согласиться с романтизмом своей эпохи, Надеждин должен был проделать громадную работу по изучению романтизма как в историческом, так и в типологическом плане. Исходные предпосылки, процесс поисков и результаты этой работы заслуживают, как нам представляется, самого пристального внимания. Данная статья посвящаетсяначальному, чрезвычайно спорному периоду деятельности Надеждина, ознаменованному наиболее резкими нападками на романтизм. Однако уже в «Вестнике Европы» обнаруживается и глубинное содержание ожесточенных полемических выпадов критика, его готовность признать возможность существования некоего «очищенного» романтизма.

* *
*

Проницательно определяя одну из сторон связи Надеждина с эпохой и вместе с тем устанавливая чрезвычайно существенный источник его эстетических воззрений, Чернышевский писал: «Основная идея у Надеждина, конечно, та же, что и во всей немецкой философии, от Фихте до нашего времени. И то правда, что ближайшим образом он был последователем Шеллинга»¹⁵. В другом месте работы Чернышевский прямо называет Надеждина «питомцем немецкой философии». Можно спорить о том, насколько дальше Шеллинга и его предшественников пошел Надеждин в своих философско-эстетических исканиях и насколько он приблизился к Гегелю, но факт общей соотнесенности эстетики Надеждина с немецкой идеалистической эстетикой бесспорен.

¹² И. И. Замотин. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. СПб. — М., 1911, стр. 268.

¹³ Н. А. Соколов. Надеждин и Белинский. Канд. диссертация, Л., 1948, стр. 26.

¹⁴ Е. П. Жегалкина. Надеждин — критик Пушкина. Уч. зап. Московского обл. пединститута им. Н. К. Крупской, т. 66, вып. 4, 1958, стр. 88.

¹⁵ Н. Г. Чернышевский. Избранные философские произведения в трех томах, 1950. т. 1, стр. 605.

Явившись высшим достижением европейской философской мысли своего времени, немецкая идеалистическая философия легла в основу романтической эстетики и, кроме того, в противоречивом освещении дала решение некоторых общетеоретических проблем искусства. Признание плодотворности воздействия немецкой философии на русскую критику 30-х годов в целом и в частности на Надеждина стало общим местом многих дореволюционных работ. Так, И. Иванов, один из тех, кто не был склонен преувеличивать роль Надеждина, писал: «Надеждин, как и все, стоял у источника великих идей, и было бы странно, если бы ни одной капли живой воды не попало в мутные волны профессорской диссертации... Надеждин волей-неволей заимствовал не мало хороших мыслей не у определенных учителей, а просто, можно сказать, из окружающего воздуха»¹⁶. Этой же явно упрощающей суть проблемы точки зрения придерживаются и М. Филиппов, и С. Венгеров и многие другие, по мнению которых сложный процесс выработки эстетических взглядов проходил почти автоматически: идеи носились в воздухе и усваивались даже помимо желания критика.

Идеи немецкой философии, действительно, становились в 30-е годы общим достоянием, так как с наибольшей полнотой соответствовали запросам этой романтической эпохи, но блестящий эрудит Надеждин не был бездумным учеником-подражателем: он критически оценивает выводы Фихте, Канта, Шеллинга и сознательно использует лишь то, что, по его мнению, отвечало национально-историческим условиям развития русской литературы. На своеобразие и оригинальность отношения Надеждина к немецкой философии обратили внимание такие советские исследователи, как М. Поляков и П. А. Мезенцев. «Русская критика уже в лице Надеждина не могла удовлетвориться созерцательностью, отвлеченностью романтической немецкой эстетики, — утверждает М. Поляков. — Надеждин, высоко оценивая Шеллинга, в то же время дает решительную и вполне обоснованную критику мистических и иррациональных сторон его учения»¹⁷. П. А. Мезенцев заслугу Надеждина также видит в том, что он сделал попытку «обобщить громадный опыт европейского развития, подвергнуть критическому разбору достижения философии и науки в странах Европы»¹⁸.

Но, правильно подчеркнув неудовлетворенность Надеждина конечными результатами идеалистических систем, оба исследователя не поставили вопрос о том, что было усвоено критиком из этих систем. стало важной частью его эстетических воззрений. «М. Поляков ценит Надеждина постольку, поскольку он отталкивается от немецкой идеалистической философии. Между тем критика Надеждиным умозрительности Аста и Вагнера означала не отход от классической немецкой философии, а как раз приближение к ее наиболее сильным, плодотворным тенденциям», — справедливо пишет Ю. Манн в своей интересной работе «Н. И. Надеждин — предшественник Белинского»¹⁹.

Ю. Манн убедительно показал, что Надеждин глубоко усвоил и удачно применил в своей историко-литературной концепции идею развития, изменчивости, сформулированную идеалистической философией, что «под покровом всемирного духа, Промысла» критик стремился на-

¹⁶ И. В. Иванов. История русской критики. «Мир божий», август, 1897, стр. 139, 141.

¹⁷ М. Поляков. Белинский в Москве, 1829—1839. 1948, стр. 95—96.

¹⁸ П. А. Мезенцев. Белинский и русская литература, М., 1965, стр. 53.

¹⁹ «Вопросы литературы», 1962, № 6, стр. 150.

щупать «коренные закономерности развития человеческого общества и прежде всего его эстетической жизни»²⁰. Исходя из задач своего исследования, Ю. Манн выделил одну из перспективных мыслей, усвоенных Надеждиным благодаря философии идеализма. Однако связи критика с этой философией были значительно шире — именно к ней в большой мере восходило как то, что связывало Надеждина с общераспространенными романтическими доктринами, так и то, что превращало его в провозвестника нового этапа эстетики. Разумеется, прочный фундамент классического образования до известных пределов ограничивал положительное воздействие новейшей философии: «стихия вещественности», конкретности всегда оставалась чрезвычайно близкой Надеждину. И тем не менее пристрастие к античности, столь органичное для критика и по условиям воспитания и образования, и по складу натуры, далеко не всегда служило хорошим противоядием, способным преодолеть могучую притягательную силу идей века. Два мощных философско-эстетических потока, идущих из глубокой древности и из современной эпохи, воспринимались Надеждиным не только в их противоположности, — критик нашел между ними и точки соприкосновения. В этом убеждает его первая критическая статья — «Литературные опасения за будущий год», в которой, демонстрируя великолепное знание и древних и новых философов, Надеждин без какого-то бы ни было противопоставления использует тех и других для опровержения лжеромантических теорий Тленского.

Новейшая идеалистическая философия в известных пределах корректировала направленность классических интересов Надеждина и даже налагала свой оттенок на интерпретацию отдельных фактов античной литературы. Постоянно требовавший классической дисциплины, ясности линий, гармонического сочетания света и тени, Надеждин, как и некоторые другие критики 30-х годов (Д. Веневитинов, Н. Полевой, А. Галич), с особым пристрастием относится к Платону, первому европейскому философу, создавшему систему объективного идеализма, а творчество Горация истолковывает как творчество «потаенного романтика».

В «Литературных опасениях», соединяя звенья философской цепи», Надеждин пишет: «Законы умственных наших действий познаются чрез аналитическое разрешение глубокомысленных систем великих мыслителей: Платонов и Аристотелей, Декартов и Лейбницев, Кантов и Шеллингов»²¹. И это не было фразой: основную роль в философско-эстетическом оснащении статьи сыграли крайние звенья — Платон, Кант и Шеллинг. Среди законодателей художественного творчества Надеждин в числе других имен называет Горация и Шиллера, но их значение не ограничивается для критика областью поэзии: Гораций и Шиллер вместе с тем «законодателями умственных наших действий», весьма авторитетные теоретики искусства.

Первая статья Надеждина, как правило, привлекала внимание исследователей своей антиромантической направленностью. Но остроумные, порой тяжеловесные выпады критика против «литературных матадоров», против общего состояния отечественной словесности получили бы несколько иную окраску, если бы статья анализировалась под другим углом зрения. «Литературные опасения за будущий год» —

²⁰ «Вопросы литературы», 1962, № 6, стр. 150.

²¹ «Вестник Европы», 1828, № 22.

это прежде всего лаборатория выработки и систематизации эстетических взглядов Надеждина, это поиски своего кредо, происходящие в остром столкновении с ходовыми ультраромантическими теориями.

В спорах с Тленским Надеждин с придирчивой строгостью взвешивает идеи своего оппонента, соотносит их с «показаниями» крупнейших теоретиков, принимает, на его взгляд, жизнеспособное и решительно отбрасывает наносное, не выдержавшее проверки критериями, извлеченными из истории эстетических учений. В итоге оказалось, что ряд чрезвычайно важных положений идеалистической эстетики, взятых в основу романтизма, был принят Надеждиным без попыток переосмысления, и прежде всего культ вдохновения, возвышенный взгляд на поэта, признание высших задач искусства и основного пути воплощения этих высших задач — идеализации.

Уличив Тленского в том, что в дифирамбах поэзии он пересказывает отрывки из немецких теорий, Надеждин тем не менее не опровергает своего оппонента. Он готов согласиться с ним, когда речь идет о гении, стяхнувшим с себя «ржавые оковы школьного рабства и классического педантизма» и парящего «торжественно, подобно орлу, в горную страну вечных идеалов». Близка Надеждину и мысль о поэзии, как «дочери безусловной свободы» и самобытного вдохновения, о «легкокрылой и прихотливой фантазии», с которой «дружит» поэзия.

Опираясь на Канта и Шиллера, критик видит в поэтическом произведении «свободное излияние свободного духа»:

«Не мне управлять песнопевца душой!

Он высшую силу признал над собой!»

«Высшая сила вдохновения» окрыляла поэта древности Горация, вслед за которым Надеждин признает «блаженное состояние творческого духа, когда, повинувшись высшему неземному влечению таинственного вдохновения, он восторгается за тесные пределы обыкновенной посредственности»²². Но что означает этот выход за тесные пределы «обыкновенной посредственности»? «Неземное влечение таинственного вдохновения» направляет поэта к «возвышенному идеализированию божественной гармонии», к познанию природы в ее «необъемлемой целостности», ко «всему доброму, светлому, мелодическому, радующему и возвышающему душу». «Идеализирование» — термин, усвоенный Надеждиным из «мистического языка немецких эстетиков», получает в статье разностороннюю конкретизацию: это и «фантастическая целость идеи, воплощаемой художником», и «творение по идеалам», и неприятие всего низменного, «омрачающего природу человеческую» и тем самым унижающего искусство.

Надеждин допускает изображение и каких-то сторон изнанки «вещественной нашей жизни», «карикатурные гротески смешных слабостей и заблуждений», но опять-таки в контексте все той же идеализации — «в идеальном свете сострадания о несообразности их с нашим достоинством и назначением». В «Литературных опасениях» Надеждин еще не дает четкой формулировки своего эстетического идеала — это будет сделано позднее — но уже здесь можно выделить два чрезвычайно характерных момента: говоря о необходимости отражения в искусстве божественной гармонии природы, критик имеет в виду прежде всего духовную сущность прекрасной человеческой природы в ее самых общих связях с «миродержавным целым»; поэтому требование

²² «Вестник Европы», 1828, № 21.

идеализации распространяется, в первую очередь, на изображение нравственного существа человека и приобретает сильнейшую морально-эстетическую окраску.

Эстетический интерес означает для Надеждина «гармоническое слияние нравственного и умственного интереса», а красота превращается в истину, «растворенную добротою». Нетрудно заметить тесную связь этих положений Надеждина с эстетикой Канта, и особенно Шеллинга. Стремясь отграничить эстетическое от приятного, доброго, полезного, истинного, Кант тем не менее в истолковании идеала сближает эстетическое и этическое: красота выступает у него как символ нравственности. И в том же духе, но переводя проблему в излюбленный план субъективного и объективного, свободы и необходимости, рассуждает Шеллинг: «Красота и истина сами по себе, или согласно идее, есть тождество субъективного и объективного... Добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро, и обратно; ведь и добро в своей абсолютности становится красотой, например, в любой душе, нравственность которой уже не зиждется на борьбе свободы с необходимостью, но выражает абсолютную гармонию и примирение»²³.

Современная романтическая поэзия вызывает резкий протест Надеждина только потому, что она сосредоточилась, как ему кажется, лишь на уродливых проявлениях нравственной природы человека, «бродит по вертепам злодеяний, омрачающих природу человеческую», «с бесстыдной наглостью срывает покров с ее слабостей и заблуждений», «любуется изведенною на позор срамотою наилучшего создания божия». Надеждин — с романтиками, пока они живописуют светлые стороны человеческой натуры, не составляют картин «из одной только тени, мутной и грязной» — «так точно и поступали все великие поэты-художники! все великие классики и, если угодно, романтики!» Он — против романтиков, когда они сосредоточиваются на всем, что «только можно выдумать чудовищного, отвратительного и грязного» в природе человека и тем самым покушаются «ниспровергнуть до основания священный оплот общественного порядка и благоустройства». Таким образом, оказывается, что романтизм в том его виде, какой был представлен на Западе Байроном, а в России Пушкиным, не устраивает критика не только из-за формальных недостатков: в романтизме, ярко окрашенном освободительными идеалами, Надеждин видит покушение на установившийся правопорядок, что шло вразрез с его общественно-политическими представлениями, по существу своему довольно консервативными. Ю. В. Манн по этому поводу убедительно пишет: «Как бы далеко ни заходил он в критике, в обличении, он всегда имел в виду то, что исправление должно совершиться на почве существующего порядка вещей; нарушение государственных законов было для него равносильно отступлению от закономерности вообще. Надеждин готов был скорее прийти в отчаяние (и действительно: глубокие ноты пессимизма не чужды ему), чем позволить себе впасть в романтическое «безумство»²⁴.

Спасением от разгула романтического «безумства» Надеждин считает «здравый вкус», «мудрые правила», извлеченные из «внутренних законов творящего духа», проверенных опытом мировых гениев, начиная от античности и кончая современностью. Вместе с тем, еще раз

²³ Ф. В. Шеллинг. *Философия искусства*, М., 1966, стр. 84.

²⁴ Ю. Манн. *Русская философская эстетика*, М., 1969, стр. 64.

утверждая нравственно-этический пафос своей концепции, Надеждин призывает изучать «тайны собственного нашего существа не иначе, как в торжественнейших проявлениях бытия нашего», что также поможет искусству вернуться к высокому «первоначальному» назначению.

В «Сонмище нигилистов» «обличение» романтического своеволия еще более усиливается и заостряется; Надеждин пародирует стиль романтической критики, заставляя одного из нигилистов — Чадского — произносить пышную тираду, составленную из отдельных фраз статьи о «Манфреде» в «Московском телеграфе». «Губительный нигилизм» романтиков буквально ужасает Надеждина, он бежит из «сонмища» в страшном смятении, но что противопоставляется «разрушительным теориям»? «Будет время, — страстно верит критик, — когда животворный свет кроткой и смиренной мудрости озарит мрачный хаос буйного и всепрезирающего невежества; когда чувства, притупленные чрез сладострастное пресыщение преступными наслаждениями, обновятся девственною, непорочною чистотою и соделаются достойными органами внятия горних таинственных впечатлений; когда фантазия, сия радужная Ириса вечной превыспренной красоты, перестанет скитаться блудящим огнем по грязным болотам, но, раскинувшись золотою дугою мира в светлых эфирных странах, будет соединять небо с землею, горняя с дольными; когда слово проливаться будет от избытка сердца чистого, растворенного святою любовию ко всему доброму, истинному и прекрасному!»²⁵

Многое из того, что в «Литературных опасениях» было рассыпано по всей статье, здесь сформулировано в одной фразе, не оставляющей сомнений в глубоком понимании и одобрении Надеждиным весьма существенных особенностей романтической эстетики. И не будет преувеличением сказать, что в истории русской романтической критики не много найдется заявлений, в которых с такой же силой и поэзией утверждались бы эмоциональный накал романтического искусства, одушевленность нравственными, духовными проблемами бытия человека в его прекрасных, возвышенных проявлениях и свободный полет на крыльях фантазии в «горную страну идеала».

Анализируя литературно-эстетические взгляды Надеждина в период сотрудничества в «Вестнике Европы», И. И. Замотин пришел к выводу, что критик «вполне соглашается с романтическим литературным исповеданием, но только в чистом его виде». По мнению исследователя, Надеждину были дороги идеалистические положения эстетики романтизма, превратно понятые и грубо искаженные в художественной практике «сонмищем нигилистов»²⁶.

С конкретными оценками отдельных произведений литературы Надеждин выступал в 1828—1830 гг. сравнительно редко. Несмотря на то, что каждое из его немногочисленных выступлений отличалось принципиальной заостренностью, четкостью определений, ни одно из них не дает достаточно убедительных данных для безоговорочного отнесения Надеждина в лагерь антиромантиков. Его суммарные характеристики «нигилистов», «матадоров», бездумных подражателей Байрона всегда значительно острее и бескомпромисснее характеристик, обращенных к большим поэтам-романтикам.

²⁵ «Вестник Европы», 1829, № 2

²⁶ И. И. Замотин. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, Спб. — М., 1911, стр. 277.

Так, уже в «Вестнике Европы» ярко обнаружилось противоречивое отношение критика к Байрону, который останется «тайной страстью» Надеждина до конца журнальной деятельности. В «Литературных опасениях» Надеждин не столько отрицает Байрона, сколько оправдывает его, так как Байрон «был то, чем сотворила его природа и обстоятельства». «Невозможно не преклонить колен перед величием его гения, — заявляет критик. — Байрон есть и останется навсегда великим — хотя и зловещим — светилом на небосклоне литературного мира»²⁷.

Односторонность взгляда английского романтика на природу и человека, постоянно вызывавшая в Надеждине противоречивые чувства почти восторженного удивления и настороженной обеспокоенности, в конечном итоге принималась, потому что самые крайние выражения байроновской музыки «принадлежали собственно ему самому и составляли оригинальную печать его гения». Но эта же односторонность, усвоенная многими другими поэтами, вступившими в «планетную систему» Байрона, уже не может быть «спутником гения». Гений — это «творческий, зиждительный дух, воззывающий из недр своих собственные самобытные и самообразные изящные формы для воплощения вечных идей, созерцаемых им во всей небесной их лепоте», — пишет Надеждин в статье о «Полтаве» Пушкина²⁸. И хотя Байрон не удовлетворяет полностью этому романтико-идеалистическому определению, Надеждин готов видеть в нем гения благодаря главной отличительной черте — оригинальной самобытности творческого духа. Как высшее проявление творческих сил современной эпохи, Байрон выступает в самых значительных статьях Надеждина в качестве недостижимого образца, в свете «исполинского величия» которого еще резче обозначается ущербность романтических созданий его подражателей. Именно так ставится вопрос и в «Литературных опасениях», и в рецензиях на «Полтаву» Пушкина и «Борского» Подолинского.

В поэмах Байрона Надеждин отмечает наиболее последовательное воплощение одного из требований романтизма — «местного колорита», — поэтического костюма, на языке критика, что расшифровывается, как «все те многочисленные, многообразные черты и картины, кои сообщают поэтическую индивидуальность повествованию, определяя место и время, к коим оно относится»²⁹.

В смысле полноты местного колорита, то есть «исторической» и «ландшафтной» живописи, Байрон расценивается как поэт, не имеющий себе равных, — в этом отношении он всеобъемлющ и представляет романтизм в его художественном совершенстве. Подвергнув резкой критике Подолинского за отсутствие в поэме «Борский» подлинной «исторической» и «ландшафтной» живописи, Надеждин убежденно пишет: «Так ли надобно поступать поэтам, провозглашающим себя поборниками романтизма? Романтизм, в чистейшем своем знаменовании, тем преимущественно и отличается от классицизма, что исчерпывает мощное лоно природы всеобъемлющим оком, со всех точек, во всех направлениях. Посмотрите на творения чудного Байрона! Его «Чайльд-Гарольд» есть богатейшая ткань идеализированной истории человечества, убранный драгоценнейшими воспоминаниями, собранны-

²⁷ «Вестник Европы», 1828, № 22.

²⁸ Там же, 1829, № 8.

²⁹ Там же, № 7.

ми из всех веков, под всеми земными поясами. Его «Джаур» дышит палящим зноем востока; в его «Мазепе» кипит буйная кровь сарматская; его «Каин» предстоит во всей суровой наготе первобытного мира»³⁰. Надеждин считает, что «окостюмированный» таким полным, верным, занимательным образом, «Борский» получил бы значительно больше романтической прелести и произвел живой и прочный эффект.

Отметив верность Байрона самому себе в выражении «мрачного человеконенавидения» и всеобъемлющую полноту местного колорита, Надеждин в целом вынужден признать и то и другое явлениями необыкновенными, величайшими завоеваниями гения. И славу русской литературы — Пушкина — он оценивает исходя из высоты художественных открытий Байрона.

Но, оставшись в ряду лишь литературных сопоставлений, Надеждин решал проблему вне национально-исторического и общественно-политического объяснения байронизма как всевропейского явления, поэтому байронизм Пушкина оказался в его истолковании доказательством подражательности русского поэта, несамостоятельности его творчества, — тем самым южные поэмы лишались «зидительной силы», оригинальной самобытности, а их создатель высокого титула гения. Вместе с тем критическое отношение Надеждина к творчеству Пушкина как нельзя более убедительно обнаруживает, что «гонитель» романтизма был неудовлетворен прежде всего недостаточной высотой и масштабностью пушкинских героев, которые в «самых мрачных произведениях фантазии» поэта — «Братьях-разбойниках» и «Цыганах» — «суть не дьяволы, а бесенята». Если байроновский Мазепа «расстиляет гигантскую тень», то пушкинский «есть не что иное, как лицемерный, бездушный старичишка». Хорошо понимая, что Байрон «создал своего Мазепу», Надеждин все-таки ставит поэму Байрона выше «Полтавы», так как Пушкин «или неудачно выбрал историческое лицо, или неудачно выполнил». Герой поэмы должен быть иным. «Лепить горшки можно из всего: но из простой печной глины вырабатывать прекрасную статую, назначаемую для украшения святилища муз, было бы безрассудно и смешно», — назидательно замечает Надеждин³¹. Он сурово порицает, по его мнению, принижающие, лишаящие героев ореола величия, глубины страстей, сцены, основанные на реально-бытовом материале и обычных проявлениях человеческой психологии. Характерно и то, что среди немногих понравившихся мест выделяется возвышенное описание Петра перед битвой. Любуясь «роскошным изобилием фантазии» Пушкина, Надеждин признает в авторе «Полтавы» «необыкновенное явление литературного нашего мира», «талант мощный, богатый», но, к сожалению, слишком привязанный к реальной действительности, что обусловило недопустимое соседство в его картинах «лучезарного изящества» и «грязных пятен». Пушкин, сожалеет критик, «еще не перерос скудной меры человечества; и душа его — даже слишком — дружна с земною жизнью»³².

Естественно, что «Граф Нулин» и «Евгений Онегин» еще резче противоречили требованиям Надеждина, и именно потому, что, «исполненные картинами, схваченными с натуры, рукою мастерскою, оду-

³⁰ «Вестник Европы», 1829, № 7.

³¹ Там же, 1829, № 9.

³² Там же.

шевленную и — даже иногда слишком — верною»³³, они, как считал критик, были лишены глубокого нравственно-философского колорита. В статье о седьмой главе «Евгения Онегина» Надеждин иронически замечает: «Поэзия Пушкина и прежде не роскошна была мыслями и чувствованиями! Разве не разбогател ли он недавно? Не дался ли ему философский камень?»³⁴.

В итоге оказывается, что идеал Надеждина одинаково удален и от искусства, «помыкающего природою, как игрушкою, уродующего безжалостно ее стереотипные пропорции», и от искусства «нагой истины», верно воспроизводящего все стороны нравственного и физического существа человека и жизни природы. Критик отстаивает возвышенное идеалистическое искусство, исполненное больших мыслей, философских откровений, не теряющееся в прозе обыкновенной действительности, а ведущее к созерцанию «истины, растворенной добротою». Критику чрезвычайно близок тот идеал искусства, о котором пишет Шеллинг в своих лекциях: «Я говорю о более святом искусстве, которое древние называли орудием богов, возвещением божественных тайн, раскрытием идей о той нерожденной красоте, неоскверненный луч которой освещает внутренним светом лишь чистые души и образ которой так же скрыт от чувственного взора и так же ему недоступен, как и образ нерожденной красоты»³⁵.

Статьи Надеждина периода его сотрудничества в «Вестнике Европы» свидетельствуют о том, что в центре внимания критика находились две взаимосвязанные проблемы — проблема идеалистического обоснования искусства и проблема романтизма. В последующие годы, ознаменованные защитой диссертации и изданием собственного журнала, эти проблемы не только не перестают волновать Надеждина, но, наоборот, получают еще более глубокое и всестороннее освещение. Но этот период деятельности критика должен явиться предметом рассмотрения в специальной статье.

³³ «Вестник Европы», 1829, № 3.

³⁴ «Вестник Европы», 1830, № 7.

³⁵ Ф. В. Шеллинг. Философия искусства, М., 1966, стр. 48.

Д. Л. СОРКИНА

«ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» ДОСТОЕВСКОГО.
Статья вторая. «ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРЫ»

Если обобщить все суждения критиков 60—70-х годов прошлого столетия о героях романов Ф. М. Достоевского, то получится весьма обширный ряд обвинений. В главном их можно свести к следующему: во-первых, все действующие лица произведений писателя характеризовались как люди ненормальные или полуненормальные, больные нервами, почти сумасшедшие; во-вторых, о героях Достоевского писали, как о людях «крайне болезненно вздутого самолюбия»; в-третьих, общий глас критики объявил их «манекенами с ярлыками, обозначающими характер бреда, которым они одержимы»; к этому прибавляли, в-четвертых, упреки в странной логике мышления и неожиданных и неоправданных «выходках» героев писателя. На этом основании подавляющее большинство рецензентов согласилось в том, что персонажи, которыми Достоевский населил свои книги, если и могли существовать как явления случайные, редкие, единичные, подобно хромым, картавым и одноглазым, не отражали ни общих черт человека своего времени, ни общих тенденций движения общества, и, следовательно, как лица «фантастические», типическими героями не являлись и как таковые рассматриваться не могли. По мнению критиков, автор «копировал себя в своих героях, воображая, что все люди такие», создавал своих персонажей «не из живого материала; данного наблюдением и изучением, а из субъективных призраков собственного воображения»¹.

Постоянно сталкиваясь с подобными оценками и суждениями, Достоевский не только не пытался принять их во внимание и исправить недостатки, «оздоровить» своих героев, а скорее, наоборот, еще больше хлопотал о том, чтобы колорит странности, необычности, фантастичности проступал в его книгах как можно более отчетливо. Он отважно подчеркнул «фантастические» свойства своих персонажей даже в названиях романов «Идиот», «Бесы»; снабдил «Кроткую» и «Сон смешного человека» подзаголовком «фантастический рассказ». В чер-

¹ Все статьи, суждения из которых приведены, названы в первой статье на эту тему, опубликованной в «Ученых записках» Томского государственного университета за 1969 год № 77. Отголоски истолкования героев произведений Достоевского, подобные распространенным в 60—70-е годы XIX века, уже не встречаются в современных печатных работах, но, к сожалению, они еще довольно широко бытуют среди людей, иногда знающих о писателе понаслышке.

новиках к роману «Подросток», наиболее полно сохранившихся, встречаются такие записи: «...надо поднять лицо княгини. Сделать ее тоже гордою и фантастичною», или: «характер отца... выдается тоже лучше, ибо суеверно подчиненное отношение к Нему подростка выдает его в более фантастическом и, так сказать, бенгальском огне», и еще: «Фантазия об Унгерн-Штернберге. Когда подросток говорил насчет фантастического письма к княгине»². Авторское предисловие к роману «Братья Карамазовы» предупреждало читателей о том, что главный герой книги «человек странный, даже чудак». Сами действующие лица произведений Достоевского по воле их создателя то и дело фиксировали внимание читателей на своей и всех окружающих странности, чужаковости, фантастичности. Генеральша Епанчина, например, считала себя и своих дочерей такими оригиналами, что их впору «под стеклом показывать... по десяти копеек за вход». «А правду, стало быть, про вас говорят, что вы человек странный», — с этими словами Настасья Филипповна обратилась к Мышкину, ее самое называли «женщиной фантастической, колоритной, сумасшедшей»³. Эпитет «фантастический» один из самых распространенных и при характеристике героев «Подростка»: «Падчерица Катерина Николаевна была девушка чрезвычайной красоты и вместе с тем фантастичности». Из Версилова Подросток создал «фантастический идеал». Татьяне Павловне Аркадий передал «словечко» Версилова: «О, мы все трое — «одного безумия люди!» Крафт тот и вовсе доказывал, что «из людей получше теперь все помешанные»⁴.

Достоевский, таким образом, не делал ни малейшего попользования выдать героев своих романов за абсолютно нормальных, здоровых людей, разумно и логично действующих, соглашаясь в этом с критиками, но точка зрения писателя сводилась к тому, что нездоровье его героев — это не индивидуальная, а «общественная патология», которая, как замечает современный исследователь Г. М. Фридлендер, «отражает социальные болезни эпохи и порожденный ими кризис общественной и личной морали»⁵, и в этом плане трактовка человека, которую дал писатель, была полемически заострена против концепции истолкователей его произведений. «Именно теперь, — парировал Достоевский упрек Н. Н. Страхова в письме к критику, — и должны появиться такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества, слоях, которые в действительности становятся фантастическими»⁶. Писатель намерен был развить эту мысль в послесловии к роману; в предварительных набросках сохранились планы послесловия: «Я написал фантастический роман, но никогда более действительные характеры (жажда любви и правды, гордость и неуважение к себе)... Может быть, в Идиоте человек-то более действителен. Впрочем, согласны, что нам могут сказать: «Все это так, вы правы, но вы не умели выставить дело, оправдать факты, вы художник плохой». Но тут уж конечно нечего делать»⁷.

² Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Литературное наследство, т. 77, М., 1965, стр. 232, 96, 138.

³ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. 6, ГИХЛ, М., стр. 375, 161, 198. В дальнейшем: Собр. соч...

⁴ Там же, т. 8, стр. 73, 83.

⁵ История русского романа. т. 2, Изд-во «Наука», М.—Л., 1964 стр. 219.

⁶ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, М.—Л., 1930, стр. 145. В дальнейшем: Письма.

⁷ Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы, ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 75, 153.

В предисловии к последнему роману автор снова вернулся к этой мысли: «Впрочем, странно было бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности». В письме к Е. А. Штакеншнейдер Достоевский, явно имея в виду мнения критиков, доказывал, что «болезнь и болезненное настроение в корне самого нашего общества»⁸.

Эти утверждения свидетельствуют об историзме мышления Достоевского: в его представлении характер человека не статичная вечная данность, а явление, подверженное изменениям и развитию, сегодня, теперь он не такой, каким был вчера, завтра может и должен проявиться в новом виде, на каждом этапе находясь в зависимости от общего лица времени, его ведущих особенностей. «Фантастическая» действительность России пореформенной поры, как настойчиво доказывал писатель, порождала странные фантастические характеры, поэтому он самым решительным и категорическим образом возражал против заключения критиков о нежизненности, субъективности, нетипичности тех лиц, в которых он как художник вдохнул жизнь. Свою заслугу Достоевский видел в том, что лишь раньше других собратьев по перу заметил и описал современного человека с его болезнями, странностями и повихнувшимся сознанием. «Ведь не только, чтоб создавать и писать художественные произведения, — считал Достоевский, — но чтоб только подметить факт, нужно тоже своего рода художника»⁹.

* *
*

Патологическое состояние людей своего времени вызывало у Достоевского противоречивое чувство: с одной стороны, болезнь есть болезнь и радости и удовлетворения внушить не может, с другой — болезненная рефлексия и разорванная потрясенная психика, мучительные тревоги и сомнения, происходящие от «особенного недовольства настоящим», «сильнейшего желания выйти из прежнего порядка вещей», «жадная стремительность ко всему, что представляется новым», с неизбежными ошибками, перегибами, из ряда вон выходящими крайностями — все это в совокупности, с точки зрения писателя, служило верным показателем движения и развития общества. Достоевский открыто предпочитал хаос скороспелому разрешению задач и успокоенности; дискутируя с «некоторыми мыслителями нашими», утверждавшими, что русское общество «спит, дремлет, лениво и равнодушно», он доказывал, что, напротив, «никогда не замечалось столько беспокойства, столько метания в разные стороны... как теперь»¹⁰. В век «неверия и сомнения» безмятежная ясность, душевное здоровье могли, по убеждению писателя, свидетельствовать лишь об ограниченности и тупости, в них-то, в «безмятежных», «здоровых», «простых», «золотосерединных» заключалась, с его точки зрения, может быть, главная опасность для прогресса. «Простых», «здоровых», «золотосерединных» Достоевский разоблачал везде и всегда: в письмах, в статьях, в романах.

В 1854 году в письме к брату из Омской каторжной тюрьмы он писал: «Там все люди простые, говорят мне в ободрение. Да простого-

⁸ Письма, т. IV, М.—Л., 1959, стр. 63.

⁹ Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского, т. X, изд. А. Ф. Маркса, стр. 347. В дальнейшем: Полн. собр. соч.

¹⁰ Там же, стр. 123.

то человека я боюсь больше, чем сложного»¹¹. Более чем двадцать лет спустя в октябрьском номере «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский поместил «Несколько заметок о простоте и упрощенности» и в них объяснил, почему его так пугает простота. В ней виделась писателю «скорая удовлетворенность мелким и ничтожным», «стремительность поскорее успокоиться, произнести приговор, чтоб не заботиться больше». Заметки заканчиваются гневной филиппикой против «простоты»: «Простота не меняется, простота прямолинейна и, сверх того — высокомерна. Простота враг анализа. Очень часто кончается ведь тем, что в простоте своей вы начинаете не понимать предмета, даже не видите его вовсе, так что происходит уже обратное, т. е. ваш же взгляд из простого сам собою и невольно переходит в фантастический»¹².

С меньшей, чем «простых», страстностью писатель клеймил «золотых» за их посредственность, самолюбие, претензии на первенство, за уничтожающее презрение к людям неизвестным и нахальную дерзость, за тупость и злость, с какой они преследовали всякую новую идею, еще не успевшую войти в сознание всего общества, и рьяную крикливую защиту той же идеи, получившей предоминирующее значение, за ненависть и высокомерное отношение к новым потребностям и новому поколению, за любовь к модной фразе и способность ополчить и обратить в мертвечину все живое и за то, наконец, что «награду получают они всегда первые»¹³. «Недосиженные», «резко определившиеся», «раздвоенные» казались Достоевскому более обнадеживающими, чем «обыкновенные», «серединные». Отвечая одной из своих корреспонденток (Г. Ф. Юнге), жаловавшейся на свою «двойственность», Достоевский, назвав ее «родной по духу», писал, что раздвоенность это «сильное сознание, потребность самоотчета» и «нравственного долга к самому себе и к человечеству». «Были бы вы не столь развиты умом, были бы ограниченнее, то были бы менее совестливы и не было бы этой двойственности. Напротив, родилось бы великое сомнение. Но все-таки эта двойственность — большая мука»¹⁴, — заключал он.

Характерные для некоторых писателей попытки отмахнуться от исследования дисгармоничной, деформированной, больной, потрясенной души современного человека представлялись автору «Бесов» отступлением от реализма, непониманием происходивших в жизни России пореформенной поры процессов. О романе «с особой претензией отвергнуть пессимистов и отыскать в нашем обществе здоровых людей и здоровое счастье», принадлежащем перу одного из его критиков — Евг. Маркову, Достоевский высказался весьма резко: «Ну и пусть его. Уж один замысел показывает дурака. Значит ничего не понимать в нашем обществе, коли так говорить»¹⁵.

В статьях, которые Достоевский публиковал в начале 60-х годов в журнале «Время» и затем в середине 70-х в «Дневнике писателя», он разъяснял своим читателям, что самые опасные болезни те, которые по неведению долее всего остаются незамеченными, что «негодование на общественные язвы, болезни предполагает страстную тоску о здо-

¹¹ Письма, т. I, стр. 138.

¹² Полн. собр. соч., т. X, стр. 346.

¹³ Там же, т. IX, стр. 31—32.

¹⁴ Письма, т. IV, стр. 136—137.

¹⁵ Там же, стр. 63.

ровье»¹⁶, здоровье общественном, без которого не может быть здоровья личности. «О «слабости моей к болезненным проявлениям воли» я скажу вам лишь то, что мне действительно кажется иногда удавалось в моих романах и повестях **обличать** иных людей, считающих себя здоровыми, и доказать им, что они больны. Знаете ли, что весьма многие люди больны именно своим здоровьем, т. е. непомерной уверенностью в своей нормальности и тем самым зараженных страшным сомнением, бессовестным самолюбованием, доходящим иной раз чуть ли не до убеждения в своей непогрешимости. Ну, вот, на таких-то мне и случалось много раз указывать моим читателям и даже, может быть, доказать, что эти здоровяки далеко не так здоровы, как думают, а, напротив, очень больны и что им надо идти лечиться»¹⁷. Эта запись относится к 1877 году, то есть к тому времени, когда уже были написаны и «Преступление и наказание», и «Идиот», и «Бесы», и «Подорожник». Действительно, в этих романах с бесспорной авторской антипатией, заражающей и читателя, изображены «здоровые», однолинейные люди: Лужин, Тоцкий, генерал Епанчин, Петр Верховенский, Ламберт — в своей самоуспокоенности и самоуверенности они, причинявшие страдания, творившие зло, высевавшие болезнетворные микробы, ненормальны в большей степени, чем Раскольников, Ипполит Терентьев, Рогожин, Настасья Филипповна, Мышкин, Аркадий Долгоруков, остро воспринимающие зло окружающей жизни, бьющиеся над решением сложнейших вопросов, недовольные собой и неспособные удовлетвориться малым. Почти перед каждым из героев второй группы открывалась лазейка «здорового» исхода конфликтных ситуаций: Раскольников, например, мог бы закончить университет, воспользовавшись материальной поддержкой сестры, «здорово» согласившейся принять предложение «кажется доброго» Лужина, или добывать деньги уроками и изданием никому не нужных книг, как Разумихин; Настасья Филипповна имела возможность стать княгиней, выйдя замуж за князя Мышкина, человека, которого она любила и уважала, могла разбогатеть, но «миллион и княжество растоптала», к удивлению многих «здравомыслящих»; Аглая Епанчина, не желая быть просто генеральской дочкой, отказала блестящим претендентам на ее руку и вышла замуж за какого-то поляка, который пленил девушку «необычайным благородством своей истерзавшейся страданиями по отчизне души». Не соверши они этих и подобных им «фантастических поступков», руководствуясь лишь «здравым смыслом» и будь «здоровыми», «нормальными» людьми, какими хотели их видеть критики, тогда и Раскольников, и Настасья Филипповна, и Мышкин, и Аглая представляли бы «золотую посредственность», которой жить хорошо, тех, кто «ни холоден, ни горяч, а только тепл», совершенно лишились бы ореола фантастичности и вместе с ней всякой значительности и интереса. На случаях и примерах, им избранных, Достоевскому, несомненно, удалось перевернуть привычные представления о здоровье и болезни и доказать, что «здоровяки» очень больны своим равнодушием, эгоизмом, самонадеянностью и самовлюбленностью и что именно фантастические характеры «во времена переходные, во времена потрясений в жизни людей, сомнений и отрицаний, скептицизма и шатости в основных об-

¹⁶ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. XIII, М.—Л., 1926, стр. 252.

¹⁷ Полн. собр. соч., т. XI, стр. 412.

щественных убеждениях»¹⁸ являются не исключительными, а типическими.

Вместе с тем Достоевский обладал редкой способностью видеть и передавать, как повзвизгивал человек к моде («явись чуть-чуть лишь новая мода, и тотчас же побежали бы все нагишом, да еще с удовольствием»¹⁹), как тонка и хрупка грань между великим, трагическим и мелким, пошлым, как глупое и нахальное порой забивает мудрое и истинное. Смещение различных планов в жизни писатель с огромной силой художественной изобразительности запечатлел в «Бесах», описав музыкальную «штучку» Лямшина, в которой изображалось, как к революционному гимну «Марсельезе» прицепилась немецкая мещанская песенка «Mein lieber Augustin», и «Марсельезе» не только не удалось «сбросить» «Augustin», но она как-то стала «преобидно» перескакивать в «гаденький вальс», — об этом автор поведал с горьким чувством²⁰.

Модной стала и «раздвоенность», это не прошло мимо внимания Достоевского, он показал, насколько такая мода опасна, насколько опасно не различать подлинной болезни духа и подделок под болезнь. К имитирующим душевные терзания во имя «моды» у писателя не было пощад. Сделав в «Дневнике писателя» набросок характера современного Поприщина, выступающего в роли «анонимного ругателя», он писал, что, подличая и зная об этом, современный Поприщин «только рад, так как утешает себя тем, что «нынче-де время раздвоенности мысли и широкости, ныне прямолинейной мыслью не проживешь»²¹. Полные иронии и сарказма открыто публицистические страницы, разоблачающие «обыкновенных людей», типичных как «ординарности», но готовых на любую подлость, чтобы попасть в «оригинальные», встречаются в романе «Идиот»²². В конце 1880 года, то есть незадолго до смерти, Достоевский с явной тревогой писал И. А. Аксакову: «Нынче именно такое время и настроение в умах, что любят сложное, извилистое, проселочное и себе в каждом пункте противоречащее. Аксиома вроде дважды два — четыре покажется парадоксом, а извилистое и противоречивое — истиной»²³. Предостерегал Достоевский и от попыток любую пакость, сделанную даже «червоным валетом», объяснить болезнью и за счет болезни оправдать и списать.

Таким образом, выдвинув мысль о том, что появление патологических, фантастических характеров было исторически закономерно, что именно в них получили наиболее полное и законченное воплощение тенденции переходного, неустойчивого времени, каким были для России пореформенные годы, Достоевский стремился избежать чрезмерности в обобщении этой идеи. Писатель исходил из того, что мысли, «до гениальности верные», в иных частных применениях, если перестают «различаться», теряют всякий смысл и становятся абсурдными²⁴, ибо «люди многообразны», «люди очень разнообразны»²⁵.

¹⁸ Полн. собр. соч., т. IX, стр. 339.

¹⁹ Там же.

²⁰ Собр. соч., т. 7, стр. 339—340.

²¹ Полн. собр. соч., т. XI, стр. 160.

²² См., напр., собр. соч., т. 6, ч. IV, гл. 1.

²³ Письма, т. IV, стр. 217.

²⁴ Полн. собр. соч., т. X, стр. 175—176.

²⁵ Собр. соч., т. 5, стр. 352, т. 8, стр. 59.



Предложенное Достоевским истолкование «загадки» современного человека и его оценка различных состояний духа находит отклик в творчестве других писателей, его современников и последователей. Самый великий из них — Лев Толстой — начертал целую программу человеческой жизни, включающую эталон для определения ее качества: «Вечная тревога, труд, борьба, лишения — это необходимые условия, из которых не должен сметь выйти хоть на секунду ни один человек. Чтобы жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться. начинать и бросать и опять начинать и опять бросать и вечно бороться и лишаться. Спокойствие — душевная подлость»²⁶. В своих романах Толстой заклеил спокойно живущих, самоуверенных, самовлюбленных Наполеона и Курагиных, Бетси Тверскую и Сафо Штольц, Корчагиных, Масленникова и им подобных, отдав все свои симпатии ищущим, сомневающимся, идущим к просветлению и спокойствию через духовные кризисы, и снова теряющим покой под гнетом новых вопросов, под давлением неучтенных ранее фактов — Андрею Болконскому и Пьеру Безухову, Анне Карениной и Константину Левину. Высший тип душевного равновесия, с точки зрения Толстого, Платон Каратаев — почти юродивый, безмятежность Николая Ростова, как показал писатель, была результатом сознательного отказа от размышлений: «Наше дело не думать» — вот девиз Ростова.

Вронский с щемящей болью крепкого зуба и с «зубной болью в сердце», после самоубийства Анны отправляющийся на войну, в трактовке автора романа, значительно более нормален и здоров, чем тот блестящий офицер, «глупая говядина», каким он был до потрясения любовью, хотя, по мнению его матери и брата, именно с этого момента он перестал быть разумным человеком и начал делать глупости. Поставленный в тупик неразрешимыми вопросами, «счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нем, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться»²⁷. И, понимая, насколько это странно, Левин никому не открывал своего душевного состояния. Душевная сумятица, овладевшая Дмитрием Нехлюдовым после встречи в суде с Катюшей Масловой, заставившая его круто изменить жизнь, поправ все нормы и правила того великосветского круга, к которому он принадлежал, изображена Толстым как возвращение героя к нормальному человеческому существованию.

На смешении представлений о здоровье и болезни построены такие чеховские шедевры, как «Палата № 6», «Черный монах», «Случай из практики» и др. В «Палате № 6» А. П. Чехов совсем по-достоевски доказал, что «здоровяк» доктор Рагин был очень болен равнодушием и безразличием к людям, «ленью, факирством, сонной одурью» и «нестерпимой уверенностью в своей нормальности», что он нуждался в излечении; рядом с ним больной Громов, человек с обнаженными нервами и чуткой душой, всегда возбужденный, взволнованный и напряженный, протестующий против несправедливости и верящий в то, что «воссияет заря новой жизни, восторжествует правда», предстает как

²⁶ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Юбилейное издание, т. 60, стр. 231.

²⁷ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 14 томах, т. 9, М., ГИХЛ, 1952, стр. 375.

воплощение подлинной человечности. Коврин в «Черном монахе», излеченный врачами от галлюцинаций, спрашивал с тоской у родных: «Зачем, зачем вы меня лечили?.. Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все: я — посредственность, мне скучно жить... Доктора и добрые родственники в конце концов сделают то, что человечество отупеет, посредственность будет считаться гением и цивилизация погибнет»²⁸. Побеседовав с больной девушкой, умный и тонкий человек, профессор Королев, сказал ей в чеховском рассказе «Случай из практики»: «Вы в положении владелицы фабрики и богатой наследницы недовольны, не верите в свое право и теперь вот не спите, это, конечно, лучше, чем если бы вы были довольны, крепко спали и думали, что все обстоит благополучно. У вас почтенная бессонница; как бы ни было, она хороший признак». И дальше, явно выражая мысли писателя, получившие художественное воплощение во многих его повестях и драмах, профессор объяснил своей собеседнице, что ее болезнь не только социальная, но и историческая. «В самом деле, у родителей наших был бы немыслим такой разговор, как вот у нас теперь; по ночам они не разговаривали, а крепко спали, мы же, наше поколение, дурно спим, томимся, много говорим и все решаем, правы мы или нет. А для наших детей или внуков вопрос этот, правы они, или нет, будет уже решен»²⁹. «Способность испытывать недовольство своей жизнью является, с точки зрения Чехова, самым ценным качеством человека», — пишет исследовательница его творчества И. П. Видуэцкая³⁰.

«Человек потрясенной совести и огорченной мысли» — главный герой творчества В. М. Гаршина. В знаменитом «Красном цветке» это безумец, причиной и источником болезни которого была идея уничтожения мирового зла и мечта о таких временах, когда «распадутся железные решетки... и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой, чудной красоте». И есть в «безумной» идее гаршинского героя, и в безумном уничтожении цветков красного мака, и в его гордой мысли, что он погибнет, «как честный боец и как первый боец человечества, потому что до сих пор никто не осмеливался бороться разом со всем злом мира»³¹, нечто очень родственное «безумию» Раскольникову, убежденного в том, что у него «одна мысль выдумалась в первый раз в жизни, которую никто никогда еще не выдумывал», и решившего посягнуть, «проходя мимо всей этой нелепости, взять просто-запросто все за хвост и стряхнуть к черту»³².

Русского человека с «больной совестью» живописал Г. И. Успенский: раздвоенность и нелогичность, «что-то вроде ни да ни нет, ни два, ни полтора, ни тпру, ни ну...» — характерные черты солдата, судьи, фабриканта, мужика и других соотечественников писателя, описанных им в очерке «Больная совесть», и это «великое море болезней и печалей ненормально живущего духа» автор предпочел «цветам и

²⁸ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: ГИХЛ, М., 1948, т. VIII, стр. 287, 288.

²⁹ Там же, т. IX, стр. 313.

³⁰ И. П. Видуэцкая. Место Чехова в истории русского реализма (К постановке проблемы). Известия Академии наук СССР, серия литературы и языка, 1966, т. XXV, вып. 1, стр. 27.

³¹ В. М. Гаршин. Сочинения. ГИХЛ, М., 1955, стр. 193, 195—196.

³² Собр. соч., т. 5, стр. 436.

годам» западного порядка — душевной ясности, «одноставности», нормальности. Тут же Успенский рассказал о простой бабе-крестьянке Марье, которая без колебаний и сомнений руководствовалась в жизни одной идеей, что «все свиньи», и прибавил, заключая короткую заметку о ней: «Да здоровый, настоящий человек Марья, — а страшнова-то»³³. Успенский, как и Достоевский, мог сказать о себе, что он «обличал иных людей, считающих себя здоровыми» и доказывал им, что «они больны».

До каких страшных, фантастических вещей «простота» и «прямолинейность» могут дойти и довести общество, демонстрировал Салтыков-Щедрин в своих сатирических циклах. Прямая линия была идолом Угрюм-Бурчеева, «идеальной простотой» отличались Органчик, Премудрый пескарь, Вяленая вобла, до нее дошли в своем развитии, направляемом государством, герои «Современной идиллии».

Душевные аномалии героев Достоевского многие критики связывали с неуравновешенностью и болезненностью его собственной психики. Достоевский, действительно, не принадлежал к столь презируемой им категории «здоровяков». «Я, — писал он о себе, — дитя века, дитя неверия и сомнения...»³⁴ Но душевным здоровьем не блистали и другие члены писательской корпорации того времени. Безумие толкнуло на самоубийство В. М. Гаршина; близко знавший его Г. И. Успенский утверждал, что болезнь автора «Красного цветка» «питали впечатления действительной жизни». Тягостные впечатления жизни, ранившие чуткую душу, были причиной того, что Успенский провел в психиатрической больнице последние десять лет своей жизни.

«Если бы... мы знали бы, что нам делать, — писал А. П. Чехов драматургу И. Л. Леонтьеву (Щеглову), — ...Фофанов не сидел бы в сумасшедшем доме, Гаршин был бы жив до сих пор... и нам не было бы так скучно, как теперь, и вас не тянуло бы в театр, а меня на Сахалин»³⁵. Поездка больного чахоткой Чехова на Сахалин при тех средствах связи, какими он мог располагать, была страшным, почти безумным риском, с точки зрения здравого смысла, этот шаг был не менее нелогичным, чем многие действия героев Достоевского.

Нередко удивлял своими чудачествами Лев Толстой. «Станный он человек, — пишет И. С. Тургенев П. В. Анненкову, — я таких не встречал, и не совсем его понимаю». И через некоторое время ему же: «Вот человек! С отличными ногами непременно хочет ходить на голове... Боюсь я только, как бы он этими прыжками не вывихнул хребта своему таланту»³⁶. Болезненными фантазиями представлялось все, что составляло содержание жизни великого писателя после мировоззренческого кризиса, пережитого им в конце 70-х годов, С. А. Толстой, молодой поросли Толстых и многим людям их круга. В. И. Ленин объяснил «кричащие противоречия» Л. Н. Толстого соединением в нем «гениального художника» и «помещика, юродствующего во Христе» (поистине фантастическое сочетание!), противоречивыми условиями, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века.

Имеющие глубокие социально-исторические корни «болезни духа»

³³ Г. И. Успенский. Избранные произведения, ГИХЛ, М., 1958, стр. 271.

³⁴ Письма, т. I, стр. 142.

³⁵ А. П. Чехов. Полное собр. сочинений и писем, т. XV, стр. 42.

³⁶ И. С. Тургенев. Собрание сочинений в двенадцати томах, ГИХЛ, М., т. 12, 1958, стр. 273, 291.

русских писателей конца XIX века, усиленные зачастую трагически складывающимися личными судьбами, питали их творчество. В заметке «Дневника писателя», опубликованной сразу после смерти Некрасова, Достоевский, только что перечитавший все, написанное поэтом, и вспомнивший свои встречи с ним, так определил самую, по его мнению, «существенную и самую затаенную» сторону его духа: «Это: было раненное в самом начале жизни сердце, и эта-то *никогда не заживавшая* рана его и была источником всей страстной, страдальческой поэзии его на всю потом жизнь» (курсив Достоевского. — Д. С.)³⁷.

Собирательный образ литератора, по замечанию видного советского литературоведа Г. А. Бялого, «близкого себе по духу и стремлениям... создателя «болевого» искусства»³⁸, который Щедрин нарисовал в сказке-элегии «Случай с Крамольниковым», подобрал в себя черты и Некрасова, и Гаршина, и Успенского, и Достоевского. Ко всем этим писателям можно отнести слова салтыковской сказки: «Крамольников горячо и страстно был предан своей стране и отлично знал как прошедшее, так и настоящее ее. Но это знание повлияло на него совершенно особенным образом: оно было живым источником более, которые, непрерывно возобновляясь, сделали, наконец, главным содержанием его жизни, дали направление и окраску всей его деятельности. Жизнь боли и непрерывное ее ощущение служили источником живых образов, при посредстве которых боль передавалась в сознание других»³⁹.

Разумеется, характерные черты писателей последней трети прошлого столетия и исторически обусловленная общность истолкования ими человека, отразившаяся на особенностях литературных героев этого периода, по законам типического в искусстве проявились неповторимо-индивидуально, так что за частным общим иногда оказывается трудно различимым. Толстой, Достоевский, Чехов, Гаршин, Успенский, соглашаясь в том, что «болезни духа», которыми страдали русские люди пореформенной, но предреволюционной поры, были порождены особенностями переходного времени, расходились во многом в диагностике болезней, исследовали различные симптомы ее, в зависимости от того, что каждый из них считал наиболее важным, и, наконец, по-разному, так сказать, записывали истории болезней.

Достоевский проявлял интерес к наиболее острому, «клиническому» случаям заболеваний, он начинал рассказ о героях с момента, когда они выходили из состояния хотя бы относительного покоя и равновесия и, если и доводил повествование до хотя бы частичного исцеления, говорил о нем скороговоркой. Тщательность проводимого им исследования, проникновение в самые затаенные уголки души и ума героев, детальность и подробность описания нравственных потрясений, порой перерастающих в физические недуги, внимание к наиболее концентрированным проявлениям человеческих свойств в столь сгущенном виде, как он сам отмечал, «редко встречающихся в действительности целиком», в ней как бы «разбавленных водой»⁴⁰, — все это придавало рисуемому им картинам особый и действительно несколько фантастический колорит, за которым критики поначалу не разглядели правды

³⁷ Полн. собр. соч., т. XI, стр. 418.

³⁸ Г. А. Бялый. В. М. Гаршин. ГИХЛ, М., 1955, стр. 106.

³⁹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Избранные произведения в семи томах, т. VI, ГИХЛ, М., 1949, стр. 194.

⁴⁰ Собр. соч., т. VI, стр. 521, 522.

воспроизведения жизни, глубоко угаданной и верно схваченной, не увидели типических характеров, созданных, разумеется, не средствами противопоставленной искусству фотографии, поэтому и не предполагающих буквального сходства с возможными прототипами.

Показательно, что и в хоре критиков постепенно начали звучать голоса, пусть и без большой отваги, но все же отстаивающие правдивость характеров, созданных писателем, и идей, в них воплощенных. Так, рецензент газеты «Голос», давая оценку образу Мышкина, утверждал: «Мы беспрестанно, сплошь и рядом, встречаем людей, которых общество клеймит позорным именем дураков и идиотов, и которые, однако, по достоинствам ума и сердца стоят несравненно выше своих надменных хулителей»⁴¹. В 1868 году, когда была опубликована эта заметка, такого рода суждение было редкостью, в последние годы жизни писателя они стали чаще и категоричней. Читатели «Недели» в 1879 году могли прочесть, что в романе «Братья Карамазовы» «сказывается знание русской жизни, житейский опыт и богатый запас наблюдений, иллюстрированных увлекательно нарисованными типическими фигурами, выхваченными из русского быта»⁴², в том же году в «Журнальных очерках» «Правды» о героях последнего романа писателя было сказано: «Это целый мир русских типов»⁴³. Л. Алексеев в «Русском богатстве» (1881, № 11) писал: «Митя — не герой и не исключительный человек, а самый обыкновенный — в этом огромное общественное значение истории Мити Карамазова».

Эти и подобные им отзывы о своих романах не оставил без внимания Достоевский. В одном из писем к жене он сообщил, что, по словам Страхова, в одной из статей о «Подростке» «не то что хвалят» роман, но говорят, что «до сих пор многие принимали типы Достоевского отчасти фантастически, но кажется пора разубедиться и признать, что они глубоко реальны»⁴⁴. В деловом послании к издателю «Братьев Карамазовых» Н. А. Любимову, отстаивая Ивана как «лицо в высшей степени реальное», создатель образа в скобках заметил: «В «Бесах» было множество лиц, за которые меня укоряли как за фантастические, потом же, верите ли, они все оправдались действительностью, стало быть, верно были угаданы. Мне передавал, например, К. П. Победоносцев о двух-трех случаях из задержанных анархистов, которые поразительно были схожи с изображенными мною в «Бесах»⁴⁵.

Но, бесспорно, самое глубокое и, без преувеличения можно сказать, самое авторитетное суждение о героях Достоевского принадлежит Льву Толстому. Отвечая Н. Н. Страхову на его замечание, что «Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие», Толстой вступил в полемику со своим корреспондентом. «И что ж! — писал он, — результат тот, что даже в этих **исключительных** лицах не только мы, **родственные** ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее, роднее»⁴⁶ (выделено мной. — Д. С.). Это было признанием национального и общечеловеческого значения персонажей Достоевского и

⁴¹ «Голос», 1868, № 47.

⁴² «Неделя», 1879, № 5.

⁴³ «Правда», 1879, № 125.

⁴⁴ Письма, т. III, стр. 151.

⁴⁵ Письма, т. IV, стр. 53.

⁴⁶ Л. Н. Толстой о литературе, ГИХЛ, М., 1955, стр. 264.

указанием на главную особенность его таланта: глубину проникновения в душу человека.

Но эта мощная поддержка престижа Достоевского как писателя-реалиста не могла утешить его лично: Толстой высказался о героях своего собрата по перу более чем через десять лет после его смерти.

Таким образом, душевные аномалии обширной галереи героев, населяющих произведения Ф. М. Достоевского, относятся к области не той личной патологии, которая, по справедливому замечанию Белинского, «должна находиться в заведовании врачей», а к сфере болезней общественных, которые всегда привлекали и будут привлекать социологов, психологов, писателей — всех, кого занимает отгадка «тайны человека».

В статье рассмотрен лишь один аспект проблемы «фантастических характеров» в творчестве писателя.

Н. Н. КИСЕЛЕВ

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ЖАНРА СОВЕТСКОЙ КОМЕДИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20-х ГОДОВ

Период 1921—1925 годов в истории советской драматургии стал периодом напряженных творческих исканий прежде всего в области комедии. И это легко объяснимо: переходный нэповский этап революции закономерно стал источником ускоренного развития именно жанра комедии. Именно в жанре комедии молодая советская драматургия приступила к отражению основного конфликта эпохи — «кто — кого?». Переход к мирному строительству, тревожные будни нэпа, сплошная ломка старых устоев, борьба с разгулом собственнической стихии, с обывательской психологией, с перерождением некоторой части коммунистов, не устоявших перед соблазном мещанской «красивой» жизни — все это находило свое выражение прежде всего в жанре комедии.

Советская комедия первой половины 20-х годов — преимущественно комедия сатирическая. Общественные противоречия нэпа давали богатейший материал для сатиры. Театральный критик и драматург В. Масс писал в 1922 году: «Смех, вот что нужно современному театру едва ли не больше другого... Чтобы преодолеть упрямое стародумство, чтобы уничтожить и выветрить из человеческих голов гниющие фетиши старой жизни, чтобы дискредитировать промотавшиеся авторитеты прошлого — нужно их осмеять»¹. В опубликованной «Правдой» статье о задачах театра Пролеткульта особо подчеркивалось: «Ему нужно быть злободневнее. Пусть он высмеивает все отрывки буржуазной идеологии, все ухарские замашки нового «капиталиста», всю взбалаченную накипь нашего мещанства»².

Понятно, что путь сатирической комедии в первый период нэпа был весьма противоречивым. Жизнь ставила перед драматургами новые и все более трудные задачи, заставляла их отвечать на самые насущные вопросы времени. А опыта создания комедийных произведений на новом материале действительности не было. Приемы и принципы агитационной театральной сатиры эпохи гражданской войны полностью не удовлетворяли, они могли служить лишь отправным моментом для творческих поисков, поскольку коренным образом изменился объект сатирического осмеяния. Место белогвардейских генералов, интервентов, свергнутых революцией помещиков и капиталистов заняли

¹ В. Масс. Смех на театре. «Зрелища», 1922, № 14, стр. 8, 9.

² Б. Рут. Что же с Пролеткультом? «Правда», 1922, 8 марта.

торговцы и спекулянты, растратчики и перерожденцы. Враг или ушел в подполье, притаился, тщательно замаскировался в ожидании своего часа, или легализовался, обжился на правах дозволенного Советской властью нэпмана. Сатирику необходимо было обладать ясностью политического мышления и подлинным революционным темпераментом, чтобы вывести на чистую воду хорошо замаскированного, а иногда окрашенного в розоватый, защитный цвет врага. Все это обусловило чрезвычайную пестроту форм и стилей в комедийном репертуаре этого периода, противоречивость и непоследовательность творческих поисков, сочетание самых чужеродных влияний, шараханье от одной крайности к другой. Сама по себе трудная задача отражения быстротекущей действительности осложнялась настойчивыми атаками на сатиру. В обстановке обострения классовой борьбы, принявшей новые, скрытые формы, кое-кто решил, что сатира подрывает советскую государственность, помогая врагам революции расшатывать новый строй. Становлению советской сатирической комедии мешал также тот поток легковесных, 'безыдейных, халтурных пьес, который хлынул на подмостки театров в первый период нэпа. Тенденция к пустой развлекательности, к «улыбчатому» театру, рассчитанному на потребности нэпманской публики, еще более усиливала позиции «отрицателей» советской сатиры, так как во многих пьесах картины, изображавшие моральное разложение буржуазии и мещанства, подавались с почти нескрываемым удовольствием и смакованием. Нельзя не учитывать и то обстоятельство, что в первые годы Советской власти опасность возникновения антисоветской сатиры действительно существовала. Многие писатели и деятели театра рассматриваемого периода, не обладая коммунистическим мировоззрением, проповедовали теорию аполитичности, надклассовости искусства, отстаивали мысль о независимости художника от государства рабочих и крестьян.

Передовые деятели советского искусства, хорошо понимая опасность возникновения антисоветской сатиры, вынуждены были вести борьбу на два фронта: и против тех, кто вообще отрицал самую возможность существования сатиры в новых общественных условиях, и против тех, кто пытался использовать оружие сатиры для дискредитации революционных завоеваний и власти трудящихся. «Современному театру, — писал В. Масс в цитированной выше статье, — нужен смех, но не лоснящийся смех армянского анекдота, а смех, как оружие общественной выправки. Не праздный юмор беспринципного каламбура, а ядреная издевка над нашим бытом и косностью нашего сознания; не добродушная улыбка благополучного бюргера, а зубастая и уничтожающая карикатура; не услужливое щекотание хозяйских пяток, а хорошие удары по самодовольной физиономии нэпа»³.

Вполне естественно, что авторы первых комедий рассматриваемого периода обратились к традициям русской классической комедии, стремясь на опыте великих писателей прошлого научиться искусству сатирической типизации. Однако на первых порах обращение к классической традиции носило чисто внешний характер и нередко оборачивалось реставраторством старых форм, откровенной перелицовкой классических комедий, приспособлением их к материалу современности. Это явление объяснялось двумя причинами: творческой неопытностью советских комедиографов, большая часть которых была начи-

³ В. Масс. Смех на театре. «Зрелища», 1922, № 14, стр. 9.

нающими писателями, и особенностями переходной эпохи, когда форма искусства неизбежно отставала от содержания, когда все, вплоть до Шекспира, приспосабливалось к потребностям сегодняшнего дня. Лозунг Луначарского «Назад к Островскому!» кое-кем был понят как рекомендация писать «под» выдающихся драматургов прошлого. Особенно часто варьировалась сюжетная конструкция гоголевского «Ревизора». И к этому имелись свои основания. Центральные и местные газеты тех лет часто публиковали сообщения о похождениях и мошеннических проделках всякого рода авантюристов, выдававших себя за представителей центральной власти, родственников наркомов и знаменитых революционеров. Естественно, что эта тема не могла не привлечь к себе внимания советских сатириков. И в первой половине 20-х годов появляется целая обойма пьес, авторы которых пытались осовременить Гоголя: «Товарищ Хлестаков» Д. Смолина (1921), «Брат наркома» Лернера (1925), «Сочувствующий» Саркизова-Серазини (1925), «Товарищ Цацкин и К°» А. Поповского (1925).

В названных комедиях эпигонски использовался не только сюжетный каркас гоголевской пьесы, но и ее текст. Бездумное копирование сюжетных ситуаций «Ревизора» не способствовало проникновению в сущность осмеиваемых явлений, переводило серьезную тему в плоскость легковесного анекдота, незамысловатого фарса, скользящего по поверхности единичных фактов. Современность таких комедий носила показной, внешний характер. В литературной критике 20-х годов высказывались мнения, будто пьесы такого рода все же имели некоторое значение в смысле «ученичества», в смысле освоения опыта русской классической комедии. Однако дальнейшее развитие советской драматургии доказало, что подлинными продолжателями классических традиций были не авторы перелицовок пьес Гоголя и Островского, а те художники, которые понимали, что простое продолжение традиций классиков в новых условиях невозможно, что реализм пролетарской литературы является по своему существу новаторским. Не случайно автор лозунга «Назад к Островскому!» не уставая повторял: «Просто же подражать Островскому значило бы обречь себя на гибель»⁴.

Главным объектом осмеяния в сатирических комедиях начала 20-х годов были вчерашние хозяева России — помещики, капиталисты, буржуазные интеллигенты, — ставшие сегодня «бывшими». Разоблачение «бывших» в условиях острой классовой борьбы, принявшей скрытые формы, имело актуальное значение. Армия «бывших» после революции растворяется в мещанстве, заражая его ненавистью к новой власти, надеждами на реставрацию старого строя и, в свою очередь, воспринимая от мещанства его философию лавирования и приспособленчества, его двуличность. Враг уходил в подполье, маскировался, перекрашивался, готовясь втайне к реваншу. Разоблачать маскирующегося врага, показать несостоятельность его надежд на возврат к старому, уничтожить его смехом было важной политической задачей. Поэтому тема, начатая пьесой А. Серафимовича «Именины в 1919 году», продолжается в ряде комедий периода нэпа. К их числу относятся пьесы П. Романова «Землетрясение» (1923) и Ю. Юрьина «Национализация женщин» (1924).

К сожалению, неумение типизировать и обобщать жизненные явления привело названных драматургов на путь создания легкой развле-

⁴ «А. В. Луначарский о театре и драматургии». Т. I. «Искусство», М., 1956, стр. 241.

кательной комедии. Отсюда чрезмерное увлечение авантюрно-приключенческой интригой, приемами внешней комедийности. И «Землетрясению» и «Национализации женщин» был свойствен не комизм характеров, а комизм, анекдотизм положений, ситуаций — часто шаблонных, многократно использованных. Их авторам не доставало пафоса ненависти к силам и традициям старого мира, осознания всей опасности мещанской собственнической психологии. Персонажи этих комедий смешны, нелепы, слабы и неопасны.

Так, в комедии Ю. Юрьина «Национализация женщин» пародируется обывательская интеллигенция, мнящая себя единственной носительницей и хранительницей русской национальной культуры в пролетарской и мужицкой республике. Пьеса написана не без таланта, с хорошим знанием законов сцены, ее автор неплохо владеет искусством смеха. Сам по себе комедийный прием, впервые использованный Ю. Юрьиним, когда мотивом действия героев оказывается бредовая полуфантастическая идея, в которую герои способны уверовать и служить ей, разоблачая тем самым свою подлинную сущность, интересен и плодотворен. К нему впоследствии неоднократно будут прибегать авторы сатирических комедий (например, «Человек-приданое» в «Мандате», распродажа России в «Усмирении Бададошкина» Леонова, идея самоубийства как средства протеста против диктатуры пролетариата в «Самоубийце» Эрдмана).

Но если в названных пьесах анекдотическая ситуация является результатом глубоко закономерных противоречий действительности, которые уродливо и абсурдно отражаются в искривленном сознании обывателя, то в «Национализации женщин» данный комедийный прием носит самодовлеющий характер. Драматург не озабочен постижением и выражением сути тех общественных явлений, которые попали в поле его зрения. Его беспокоит другое — сделать пьесу посмешнее. Перед нами вновь не сатирическая комедия, а беззлобный фарс с элементами сатиры. Анекдот, положенный в основу сюжета комедии, таил в себе опасность увлечения внешней стороной интриги, которая в этом случае прозвучала бы двусмысленно и пошловато. К сожалению, Ю. Юрьин сознательно пошел по пути обыгрывания и смакования анекдота о национализации женщин, не гнушаясь адюльтерными сценами и скабрёзными репликами. Этот общий пошловатый тон пьесы бросает свой отблеск и на те, весьма редкие эпизоды, которые обладают подлинным комизмом. В результате интересно намеченные характеры растворились в пустопорожном смехе, не несущем в себе никакого социально-критического начала.

И «Землетрясение» и «Национализация женщин» — первые опыты создания бытовой комедии на материале современной действительности с определенной сатирической задачей, которая, однако, здесь еще не была решена. Эти произведения показали, что нельзя создать сатирической комедии, если у драматурга нет ясного понимания общественной значимости объекта, за осмеяние которого он берется, если он не видит основных тенденций общественного развития и не обладает передовым идеалом эпохи. Тем не менее пьесы П. Романова и Ю. Юрьина оставили определенный след в развитии советской комедии: в них впервые были применены некоторые ситуации и мотивы, которые впоследствии будут многократно использованы и продолжены в комедиях и водевилях второй половины 20-х годов.

Процесс развития советской сатирической комедии на первых по-

рах затруднялся тенденцией к натуралистическому воспроизведению действительности. Многим пьесам первой половины 20-х годов были свойственны бескрылый бытовизм, вялая описательность, скольжение по поверхности изображаемых фактов и явлений, незначительность объекта осмеяния. Таковы, например, комедии «Советская квартира» (1924) М. Криницкого, «Окопы в комнатах» (1925) А. Глебова и т. п. Авторы этих комедий не проникали в сущность сатирических персонажей, ограничиваясь эскизными набросками характеров, в результате чего социальные мотивы поведения героев, их общественные связи не раскрывались. На первый план выступал показ внешнего безобразия, отвлеченная моральная оценка зла, назидательный тон обличения. Создатели натуралистических комедий, будучи, по выражению Луначарского, «рабами действительности», не умея выйти за пределы частного быта и раскрыть общественные связи человека, неминуемо становились на путь поверхностного комикования, так как неспособность драматургов проникнуть в сущность общественного противоречия, лежащего в основе тех или иных явлений, мешала им вскрыть внутренних комизм этих явлений.

Некоторые комедии рассматриваемого периода («Совбарышня Нина» А. Войновой, «Нужная бумажка» и «Чужая голова» С. Антимонова) выливались в смакование низменного и безобразного, потешали мещанина, обосновывали его скептицизм и иронию по отношению к героическим усилиям трудящихся в борьбе за новый мир. Такого рода произведения объективно утверждали мысль о том, что все люди — слякоть, жулики и пошляки.

Уже в самом начале рассматриваемого периода (1922—1923 годы) советская комедиография делает первые попытки ответить на самые жгучие и важные проблемы времени. Одной из главных задач, стоящих в эти годы перед социалистическим искусством, была борьба с нэпманом. Эта борьба осложнялась двойственным положением нэпмана в советском обществе. «Нэпач» был врагом Советской Республики, но врагом, временно защищенным, разрешенным государством, в него нельзя было стрелять из винтовки, его нельзя было экспроприировать. Тем необходимее оказывалось оружие сатиры. Чтобы убедить массы, что нэп — это не отказ от завоеваний социалистической революции, а лишь временное отступление, что власть рабочих и крестьян в условиях нэпа крепнет и закаляется, что нэпман есть все-таки капиталист, буржуа, спекулянт, а, следовательно, явление органически чуждое новому строю, что он все-таки враг, и с ним нельзя мириться, что он не может быть примером для подражания, для всего этого необходимо было заставить народ смеяться над ним, надо было внушить трудящимся отвращение и презрение к хищнической двуличной жизни нэпмана, к его затхлому, развращающему быту.

Осмысление и критический анализ такого сложного периода было связано с большими трудностями. Чтобы подняться до разоблачения исторической несостоятельности нэпмана, осмеяния его надежд на перерождение Советской власти в то время, когда будущее решение вопроса «кто—кого?» было еще не ясно, от сатирика требовалась особенно четкая и твердая мировоззренческая позиция, отчетливое понимание политического смысла событий, острое видение перспективы развития. Сатирическая литература первого периода нэпа — периода его расцвета — не всегда отвечала этим требованиям. Как верно подметил Л. Ершов, отсутствие правильной мировоззренческой позиции

приводило к тому, что сатирик «не столько отвергал нэпмана, как такового, сколько стремился в духе либеральной журналистики прошлого облагородить его, внушить ему, что обжираться «колониальными товарами» от Елисеева, пьянствовать, праздно проводить время — это плохо, а выполнять декреты Советской власти, не преступать законоположений — это хорошо»⁵.

Именно такое понимание сатирической задачи было характерно для комедий «Спецы» (1922) А. Шестакова, «Лимон Миллиардович» (1923) Д. Деллерта, «Дельцы» (1923) С. Феофанова. Эти пьесы отличаются не только близостью тематики, однотипностью сюжетных конструкций (арест в финале, обязательное наличие любовной интриги), но и удручающим однообразием героев. В них господствует лобовое, иллюстративное разоблачение. Нэпмана-буржуа из одной пьесы можно свободно перенести в другую без ущерба для содержания, не нарушив сюжетной конструкции, ибо никакими индивидуальными качествами персонажи этих комедий не обладают. У них нет своей биографии, своей особой линии поведения, своего места в изображаемых событиях. Это место уготовано им раз и навсегда, в силу социального положения.

Попытка уйти от лобового иллюстративного подхода к теме была предпринята Д. Чижевским в «Сиволапинской комедии» (1923). В основе сюжета пьесы — стремление частного иметь «домашнего» коммуниста. Главному герою комедии кулаку Парфену Жмыхову, чтобы чувствовать себя прочнее в жизни, необходим «собственный» коммунист в качестве охранной грамоты и свидетельства политической благонадежности. Эта сюжетная ситуация, впервые использованная Чижевским, выражала типические особенности социального поведения новых буржуа, стремящихся встать в социализм, породниться с правящей партией, чтобы сохранить свои экономические позиции. Не случайно она будет многократно и удачно использована лучшими советскими сатириками. Вспомним, например, господ Сметаничей («Мандат», Н. Эрдмана), желающих получить в качестве приданого за Варварой Гулячкиной коммуниста для «домашнего» употребления, или частных Ренесанс («Клоп» В. Маяковский), которым совершенно необходим профессиональный союзный билет в доме.

Однако в «Сиволапинской комедии» эта интересная и типичная ситуация разработана чрезвычайно поверхностно, конфликт, требовавший резко сатирического изобличения персонажей, сознательно переведен драматургом в план легковесной буффонады.

Но при всех своих недостатках, при явной несамостоятельности художественной формы комедия Д. Чижевского отразила некоторые характерные явления действительности, порожденные противоречиями нэпа. И хотя это произведение не оставило заметного следа в истории советской комедии, творческий опыт Чижевского не пропал даром. В переломные эпохи развития общества иные творческие неудачи, если при этом художник руководствовался стремлением познать и отразить новую действительность, имеют порой не меньшее значение, чем некоторые скоропалительные победы. Отрицательный опыт, если он явился следствием поисков нового, не проходит бесследно, он неизбежно учитывается в творчестве следующих художников, тем самым выполняя положительную роль. Большие творческие победы, новаторские произ-

⁵ Л. Ершов. Советская сатирическая проза 20-х годов. Изд. Акад. наук СССР, М.—Л., 1960, стр. 67.

ведения, возвышающиеся над остальными, не возникают сами по себе, на пустом месте. Их взлет подготавливается появлением большого числа менее значительных произведений, многие из которых не выдерживают испытания временем. Конечно, выдающиеся создания искусства ярче и полнее всего выражают закономерности литературного процесса: Однако его живую плоть и движущие силы составляют не только они, но и то великое множество произведений, через сложное противоречивое взаимодействие которых осуществляется развитие художественного творчества.

Вот почему не представляется убедительной и верной позиция тех исследователей, которые, исходя из художественной слабости многих сатирических пьес начала 20-х годов, отказывают им в каком-либо историческом значении, а весь этот период в истории советской комедии оценивают как бесплодный или, в лучшем случае, малопродуктивный. Например, М. Микулашек, относящий начальный рубеж развития советской комедии к середине 20-х годов, пишет о «Сиволапинской», «Землетрясении» и «Смехе и горе»: «Их авторы шли не от жизни, а приспособляли свой материал к старым комедийным образцам»⁶. Это утверждение неверно. Названные драматурги действительно заимствовали приемы и форму русской классической комедии, но шли-то они от жизни. Новый жизненный материал они вливали в старые формы, и это обесценивало авторский замысел, обедняло новое содержание. Но их попытки отразить ведущие противоречия общественной жизни, уловить и передать те сложные, порой скрытые, процессы, которые были характерны для периода нэпа, были глубоко плодотворны и отвечали потребностям художественного отражения новой действительности. Своими поисками эти во многом схематичные пьесы подготовили почву для появления первых значительных произведений, ставших этапными в развитии жанра советской сатирической комедии. Речь идет о «Воздушном пироге» Ромашова и «Мандате» Эрдмана.

Автора «Воздушного пирога» часто называют «зачинателем линии бытовой комедии в советской драматургии»⁷. Это неверно. Первые (и весьма плодотворные) опыты в области бытовой комедии относятся еще к периоду гражданской войны («Именины в 1919 году» А. Серафимовича, «Мужичок» В. Шишкова), не говоря уже о многих произведениях этого жанра в годы нэпа. «Воздушный пирог» — первая пьеса, поднимавшаяся над бытовым анекдотом, над бытовым эскизом и давшая обобщенное изображение эпохи «геронического нэпа», запечатлевшая нравы отъехавшей и возликовавшей новой «советской» буржуазии. Комедия Ромашова была в русле «антинэпманских» пьес, но это уже произведение качественно иного уровня. Главное, что резко отделило «Воздушный пирог» от массы второразрядных комедий того времени, — смелое вторжение в жизнь, постановка актуальных и значительных тем, отказ от бездумного смеха, стремление заклеить основное зло в жизни.

Удачу комедии во многом определила жизненная правдивость и типичность фигуры ее главного героя. Семен Рак открыл в советской сатирической литературе галерею образов спекулянтов, блатмейстеров, людей, смысл жизни которых в различного рода аферах и жульниче-

⁶ М. Микулашек. Пути развития советской комедии 1925—1934 годов. Прага, 1962, стр. 21.

⁷ О. Литовский. Вопросы советской драматургии. В сб.: «Советская драматургия», М., 1934, стр. 125.

ских операциях. Дельцы такого рода в условиях нэпа расплодились довольно густо, и Б. Ромашов сумел запечатлеть типические черты этого общественного явления. В отличие от мелких мошенников и глуповатых жуликов, насильственно обряжаемых в одежды гоголевского Хлестакова, герой «Воздушного пирога» — хищник крупного масштаба. Многие черты знаменитого «великого комбинатора» Остапа Бендера предвосхищены и выражены в образе Семена Рака.

Авторы первых советских комедий шли по пути бытовой зарисовки и хроники. Это был начальный этап овладения современной тематикой. Ромашов в «Воздушном пироге» выходит из рамок «жанризма», натуралистического бытописательства, свойственного многим комедиям первых лет нэпа. Определяя «главную, ведущую тенденцию развития советской комедии», запечатленную в «Воздушном пироге», А. Богуславский верно отметил, что она «заклучалась в движении от натурализма к реализму, от бытовизма к быту... Пьеса Ромашова утверждала в нашей драматургии жанр высокой социально-бытовой комедии на современном, советском материале»⁸. Быт, изображенный Ромашовым, имеет широкие общественные границы, это не быт какой-то одной социальной прослойки, изображаемый обычно в сюжетных рамках «семейного» конфликта, это быт Республики на определенном историческом этапе, показанный с «одного боку». Конфликт комедии, своеобразно отразивший основное противоречие эпохи («кто кого?»), позволил автору дать сгущенное изображение действительности. И хотя конфликт комедии преимущественно строится на саморазоблачении стяжателей, драматургу удалось раскрыть главные, ведущие тенденции общественного развития.

В «Воздушном пироге» своеобразно отразились стилевые искания молодой советской драматургии; комедию отличает динамичность в развитии сюжета, многоэпизодность композиции, идущие от кинематографа, оказавшего несомненное влияние на драматургию 20-х годов. Стилистика пьесы обнаруживает также влияние поэтики условного театра. Стремясь осмыслить и обобщить ведущие тенденции действительности, автор «Воздушного пирога» в ряде эпизодов отказался от внешнего бытового правдоподобия и пошел по пути сгущения, заострения обстоятельств и ситуаций, в которых действуют герои комедии.

Он широко использует условные приемы выражения комического. С помощью явного гиперболизма и пародирования изображается мошенническая деятельность Семена Рака. Так, в остро пародийном, подчеркнуто карикатурном ключе подана сцена «учреждения акционерного общества «Арпа». Здесь все преувеличено, неправдоподобно и анекдотично: названия «дутых» предприятий — «Пилюля», «Воздухоплав», «Бродвей и сыновья»; карикатурный образ представителя американской компании мистера Пульса, пародийные речи Рака и Штопкина, взносы в предприятие цыплятами, унитазами, арбузами; наконец, «объяснительная записка к уставу общества», в которой Рак написал о своем прошлом: «Служил на Украине в 1918 году главным директором по продовольствию... Владею всеми европейскими и американскими языками после окончания коммерческой академии в Вашингтоне», — а Кизяковский сообщил: «До революции занимался пролетарской классовой борьбой». Для сатирической характеристики

⁸ А. О. Богуславский, В. А. Диев. Русская советская драматургия. 1917—1935. Изд. Акад. наук СССР, М., 1963, стр. 233.

образа главного героя автор «Воздушного пирога» использует и приемы гротеска. Через всю пьесу проходит символический образ «воздушного пирога», «пирога нэпа», который лепит Семен Рак как монумент, как памятник своей «выдающейся деятельности» и который в конце пьесы олицетворяет крах надежд нэпманов на будущее. Чудовищно огромный праздничный пирог хоть и оказывается памятником нэпа, но памятником надгробным.

Комедия Ромашова, начиная с середины 1925 года, прошла почти по всем профессиональным сценам страны. В истории советской драматургии ей принадлежит почетное место: вместе с «Мандатом» Эрдмана она открыла новые пути художественного отображения противоречий современности.

Пожалуй, ни один герой, ни один враг так разнообразно и широко не представлен в советской сатире, как мещанин. И можно сказать, что в советской драматургии тема мещанства впервые яркое и типическое отражение нашла в «Мандате». В глубоком осмыслении темы мещанства с высоты задач настоящего и заключалось основное достоинство пьесы Эрдмана, ее отличие от предшествующих комедий, авторы которых ограничивались иллюстрированием мысли об оживлении собственнических элементов в условиях нэпа. Злобное и трусливое мещанство предстает в изображении Эрдмана в самых различных своих ипостасях от «господ» Сметаничей до тупой домработницы Насти Пупкиной, от «человека-приданого» Павла Гулячкина до трудолюбивого и верноподданного обывателя Широкина.

Эрдман решает проблему мещанства философски, раскрывая через столкновения и взаимоотношения героев полнейшую абсурдность и бессмысленность их жизни. Эти люди, поднимающие нелепый бунт против революции, вовлечены в круговорот мертвых понятий, изживших себя представлений, уцененных ценностей, иллюзорных, придуманных отношений. И они не могут вырваться из этого бессмысленного круговорота, потому что он сильнее их, поэтому они все время действуют невпопад. «Эта пьеса, — говорил П. Марков, — обвинительный акт против пафоса мещанства, против быта, который захлестывает нашу современность, за которым мы забываем то, что было в 1917—1919 годах, это обвинительный акт против всех тех, кто прикрывается новой вывеской, но сохраняет старую и одновременно проводит в жизнь то, что он протаскивал в отвратительной, страшной российской жизни прежних лет»⁹.

Центральной фигурой комедии, к тому же наиболее удавшейся автору, является Павел Гулячкин. Анекдотический образ «человека-приданого» гиперболически выражает типическую сущность мещанского сословия, его бесхребетность, хамелеонство, продажность. Сквозное действие этого персонажа — приспособленчество, социальная мимикрия, стремление всплыть на поверхность. Гулячкин еще верит в то, что «не сегодня-завтра французы командируют в Россию какого-нибудь царя», но пока он намертво усвоил истину: «лавировать, надобно, лавировать», — и руководствуется ею везде и всюду почти инстинктивно. При всем заострении главной доминирующей черты характера героя его психологический портрет дан объемно. Гулячкин поистине символический тип человека, барахтающегося в болотной тине мещанства. Он одновременно глуп и мечтателен, труслив и наха-

⁹ Стенограмма обсуждения пьесы: Эрдмана в ГАХН. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 459, л. 10.

лен, робок и самоуверен, жалок и смешон в анекдотическом взлете своего псевдовеличия. По мере развития действия комедии перед нами раскрываются все новые и новые грани характера человека, стремящегося при «всяком режиме остаться бессмертным». Приглядывая себе место под солнцем, Гулячкин постепенно входит во вкус, аппетиты обладателя фальшивого «мандата» растут по мере того, как его самозванная партийность приводит в трепет окружающих обывателей. Абсурдные на первый взгляд действия Гулячкина на самом деле убедительно мотивированы драматургом. Комизм характера героя Эрдмана не столько в том, что он сам себе написал фиктивный «мандат», сколько в том, что он, вначале испугавшийся своей дерзости, затем вдруг уверовал в силу пустой бумажки. Трусливый обыватель и приспособленец тешит себя возможностью держать в страхе и повиновении себе подобных.

Сатирического разоблачения «мелких людишек» Эрдман достигает в основном через комизм положений и анекдотических ситуаций. В свое время некоторые критики резко осудили «Мандат» за то, что «текст преподносит сплошной анекдот», вследствие чего автор якобы «не справился с замыслом»¹⁰. Такой подход к пьесе не справедлив. Анекдотизм не может быть пороком комедии, если он не является самодовлеющим, а служит сатирическому заострению идеи и характеров произведения. «Не надобно брезговать курьезом и анекдотом, — указывал М. Горький. — Из ничтожных фактов можно сделать большие выводы»¹¹. Анекдотизм сценических положений в комедии Эрдмана является как раз важным средством разоблачения и комического унижения героев. Курьезный житейский случай драматург поднял до глубокого социального обобщения. «Эрдман, — писал П. Марков, — пользуется анекдотом для обнаружения совсем не анекдотических событий, тем и человеческих качеств... Заглянув в современную мещанскую жизнь..., Эрдман создает обвинительный акт против России прошлого и предостерегает Россию современную»¹².

Еще А. Герцен отмечал, что «в мещанине личность прячется или не выступает, потому что не она главное: главное — товар, дело, вещь, главное — собственность»¹³. Анекдотическое положение Павла Гулячкина как «человека-приданого» и служит раскрытию истинной сущности мещанина: он не человек, а вещь. Эта мысль постоянно подчеркивается и в саморазоблачительных заявлениях Гулячкина и в репликах других персонажей.

Павел Сергеевич: «Молодого человека в цветущем возрасте в приданое переделывают»¹⁴.

Он же: «Если посадят царя, то меня повесят, после доказывай, что ты не коммунист, а приданое» (48).

Олимп Валерианович: «Надежда Петровна дает в приданое Павла... Такой человек, как Павел, даже не человек, а охранный грамота» (61).

¹⁰ Б. Моск. «Мандат» (Т-р им. Вс. Мейерхольда). «Искусство трудящимся», 1925, № 22, стр. 8.

¹¹ М. Горький. Собр. соч., в 30 томах, т. 26, стр. 386.

¹² П. Марков. Третий фронт. «Печать и революция», 1925, № 5—6, стр. 287.

¹³ А. И. Герцен. Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, М., 1956, т. X, стр. 125.

¹⁴ Н. Эрдман. «Мандат». Машинописный экземпляр, хранящийся в Центр. Госуд. Театр. библиотеке (ЦГТБ) в Москве, стр. 4.

В дальнейшем пьеса цитируется по этому экземпляру с указанием страниц в тексте.

Отождествление человеческой сущности мещанина с вещью углубляется в другом анекдотическом положении героя: Гулячкин после того, как он сам себе написал «мандат», как человек, как личность исчезает — в пьесе действует не Павел Гулячкин, а «мандат», бумажка. Без этой пустяковой бумажки он, как человек, не воспринимается ни окружающими, ни даже им самим. Олимп Сметанич предлагает, чтобы Павел после свадьбы переехал к ним в дом «без вещей, но с мандатом». Надежда Петровна Гулячкина рассказывает: «Он у нас без мандата шага не делает. Нынче утречком в баню ходил и то, говорит, — в правой руке веник, а в левой — мандат. Так, говорит, и мылся. Пусть на меня, говорит, и на голого, как на начальство смотрят» (93).

В комедии Эрдмана впервые в сатирической драматургии образы отрицательных героев обрели живую плоть, психологическую характеристику. Перед нами уже не социальные маски и даже не социальные типы, а типы социально-психологические. Типические черты мещанства как социальной группы не просто фиксируются автором, а раскрываются в действиях, в развитии характеров. Основанное на анекдотических случайностях действие «Мандата» затем развивается в точном соответствии с психологией героев, с их образом мыслей и жизненными целями.

«Мандат» явился крупным шагом от комедии положений (типа «Землетрясения», «Национализации женщин», «Учителя Бубуса») к реалистической комедии характеров. Внешне комическое, нелепое поведение героев в названных пьесах не имело внутренней основы, было часто надуманным и случайным, драматургически необязательным. В «Мандате» анекдотический идиотизм поведения героев получает внутреннее психологическое оправдание, и это дало комедии прочную реалистическую основу. Образная структура пьесы такова, что все основные действенные ситуации, опорные моменты в развитии ее конфликта психологически мотивированы характерами персонажей и общей атмосферой их бытия.

Эрдмановский «Мандат» несет на себе следы влияния различных стилевых направлений, характерных для советской комедии 20-х годов. Пьеса Эрдмана сочетает в себе особенности как бытовой, так и условно-гротескной комедии, она находится как бы на стыке этих двух форм. От бытовой комедии — в «Мандате» психологическая мотивировка характеров, конкретное изображение мещанской среды, от условной — резкая гиперболизация, намеренное окарикатуривание действий героев, фарс и буффонада. Выход за рамки бытового правдоподобия и жизненной достоверности был продиктован идейным замыслом драматурга и сущностью объекта осмеяния. Многие действия героев «Мандата» неправдоподобны с точки зрения обычных норм поведения человека в обществе, однако с точки зрения нравственных норм мещанства в их поведении нет ничего странного и неправдоподобного. Ключом к пониманию психологических мотивов поведения героев «Мандата» может служить знаменитая реплика шарманщика: «Нынче много людей из ума выживает, потому как старые мозги нового режима не выдерживают» (33).

Герои «Мандата», поставленные в нарочито нелепые положения, своим поведением подчеркивают бессцельность и смехотворность своего существования. Взяв густой материал затхлого мещанского быта, Эрдман смело им экспериментирует. На наших глазах картина дре-

мотной обывательской жизни превращается в полуфантастическую картину деформированного, условно смещенного иллюзорного мира, обитатели которого выписывают сами себе «мандаты», «свергают» Советскую власть в квартире, переодевают кухарку в «платье императрицы», бегают по улице с горшком на голове. Герои комедии все время действуют в порочном кругу. Чем активнее они добиваются цели, чем ближе, в собственном представлении, они оказываются возле нее, тем явственнее обнаруживается невозможность ее достижения. Жар-птица мещанского счастья неизменно ускользает из рук. Действие пьесы все время развивается толчками, путем чередования падений и взлетов героев, которые то торжествуют мнимую победу, то, дрожа от страха, ждут расплаты за содеянное. Происходит как бы постоянное механическое воскрешение персонажа, а затем снова возвращение его в «небытие», в неподвижность. Причем Эрдман часто использует прием неожиданного разрешения сюжетной ситуации.

Комедия Эрдмана явилась одним из первых произведений советской комедиографии, в котором была дана не только копия, фотография бытовых явлений современности, но был уловлен и передан самый дух эпохи, отрицающий и низвергающий Россию прошлого. Ярко показав силу косного, тупого и упорного протеста мелкобуржуазной обывательской среды против всего нового, что принесла с собой революция, автор «Мандата» сумел раскрыть историческую обреченность людей подполья, потерявших основу жизни.

Проникновение в сущность литературного процесса первой половины 20-х годов со всей очевидностью свидетельствует о том, что в истории советской комедии названный период был исторически необходимым периодом поисков новых художественных форм. И хотя эти поиски часто сопровождались ошибками, именно они, в конечном счете, подготовили тот качественный скачок, который произошел в развитии советской комедии в середине 20-х годов. Именно в указанный период начал вырабатываться стиль новой советской комедии, комедии, обращенной к массовому зрителю, постигающей основные закономерности действительности, комедии глубоких обобщений и бескомпромиссного отрицания зла с высоты социалистического идеала. «Воздушный пирог» Ромашова и «Мандат» Эрдмана завершили первый этап становления советской сатирической комедии и открыли новую страницу не только в развитии этого жанра, но и всей советской драматургии. Подводя итоги театрального сезона 1925—1926 года, А. Луначарский заявлял: «Не будем и преувеличивать, не будем говорить о наступившем уже расцвете новой драматургии. Но я утверждаю, что истекший год гораздо богаче драматическими произведениями, чем любой год за всю историю театра, за исключением годов появления того или другого солнца драматургии, какого-нибудь шедевра, вроде «Горе от ума», «Ревизора», «Грозы» и т. д.

В самом деле, средняя драматургическая продукция прошлого сезона, увидевшая свет рампы, весьма значительна. Начну с пьес совершенно актуальных, то есть старающихся непосредственно отражать действительность и ее проблемы. В прошлом году это было начато достаточно удачно Ромашовым в «Воздушном пироге» и особенно удачно Эрдманом в «Мандате»¹⁵.

¹⁵ «А. В. Луначарский о театре и драматургии». Т. I, стр. 493.

Р. И. КОЛЕСНИКОВА

ПУТНИКИ НА ДОРОГАХ РЕВОЛЮЦИИ

В критике 20-х годов Лидия Сейфуллина была представлена главным образом как бытописательница современного крестьянства, о ней обычно говорили, что она хорошо пишет крестьян и плохо интеллигентов — не знает их¹. Как же могла она не знать интеллигенции, если сама была интеллигенткой — актрисой, народной учительницей, библиотекаршей, с мучительной честностью, с совестью, с порывами, с «глазами романтиков и идеалистов», как писала Лариса Рейснер. Сейфуллина относилась именно к той части российской интеллигенции, глазам которой было «больно смотреть, не мигая, в раскаленную топку, где в пламени ворочались побежденные классы, победитель душил побежденного, и целые пласты старой, родной им культуры превращались в пепел. И все-таки они смотрели, не отворачиваясь, и с величайшей правдивостью написали потрясающее, безобразное и ни с чем несравненное в своей красоте лицо революции»².

В романе «Путники» писательница изображает колебания и перемены в настроении интеллигенции в период ее «хождения по мукам». Сюжет романа создан на основе жизненного материала автобиографического характера³. Судьба Л. Сейфуллиной — типичная судьба представительницы демократических кругов интеллигенции, честных и преданных своему народу, но не принимавших активного участия в революционной борьбе, которую возглавил русский пролетариат, и не видевших до Октября путей осуществления своих лучших надежд и чаяний. Социалистическая революция спасла их от духовной смерти. «Когда для меня самой мои молодые надежды становились уже... безнадежным воспоминанием, — писала потом Сейфуллина, — их осуществила Октябрьская революция. Она для меня, как второе рождение в мире»⁴.

Духовное возрождение Сейфуллиной было и рождением ее как писательницы, хотя первые выступления ее в печати относились еще к

¹ См. Евгеньев-Максимов. Очерки истории новейшей русской литературы, М.—Л., 1927, стр. 286; Библиотека современных писателей, изд. «Никитинские субботники», критич. серия, 1930 г., кн. 7, статьи А. Воронского, В. Переверзева, Г. Якубовского, А. Лежнева.

² Л. Рейснер. Против литературного бандитизма. «Журналист», 1926, № 1, стр. 27.

³ В нем отразились факты из жизни уездного города Орска, где в 1918 г. учительствовал Валерьян Павлович Правдухин и жила Лидия Николаевна Сейфуллина.

⁴ Л. Сейфуллина. О литературе. М., «Советский писатель», 1958, стр. 5.

1910 году⁵. Неудачу своих первых литературных опытов сама писательница объясняла отсутствием сознания общественного назначения литературы и собственной аполитичностью.

Общественная активность Л. Сейфуллиной резко усилилась в годы революции. Она работала библиотекарем, учительницей, пользовалась среди крестьян большим авторитетом и долгое время была выборной земской гласной, единственной женщиной на таком посту. В течение 1917—1918 гг. она активно сотрудничала в различных органах печати: часто печаталась в еженедельниках, издаваемых Оренбургской губернской земской управой, — «Оренбургское земское дело» и «Дума народная». В изменившихся после Февральской и особенно после Октябрьской социалистической революции общественно-политических условиях земские управы, некогда имевшие положительное, хотя и очень ограниченное значение, становились органами консервативными, а иногда и откровенно реакционными. После Февральской революции руководство земскими управами в огромном большинстве случаев перешло в руки меньшевиков и эсеров. После победы Советской власти земские учреждения были ликвидированы, а честные деятели из земцев, кому не на словах, а на деле были дороги интересы рабочего класса и трудового крестьянства, нашли в себе мужество признать ошибки своего недавнего прошлого и начали работать рука об руку с большевиками.

А через пять лет, спокойно и трезво анализируя пути земской интеллигенции в революцию в конкретных условиях места и времени, Сейфуллина делает попытку создать на эту тему большое произведение. Роман «Путники» обещал быть интересным верностью изображения особенностей времени, характером решения поставленных проблем. В нем содержится оригинальный материал для понимания позиций писательницы, определивших своеобразие ее подхода к теме и ее творческому решению. Но роман не был закончен. Опубликованная впервые в «Сибирских огнях» (1923 г., № 3; 1924 г., № 1), неоднократно переиздавалась только первая его часть. И хотя отдельные эпизоды романа замечательны в художественном отношении, в целом он многословен, декларативен и не получил широкой известности и значения. Основная мысль произведения еще не проявилась, что должно было получиться из его героев в конечном счете — неизвестно. Однако с точки зрения становления советского романа, поисков путей художественного решения сложнейших проблем времени это произведение Сейфуллиной, в которое, по неоднократным признаниям автора, было вложено много душевной энергии, времени и сил, представляет собой самобытный и почти не тронутый материал.

В начале 20-х годов теме интеллигенции посвящено было немало произведений, лучшими из которых современники считали «Мятеж» С. Буданцева, «В тупике» В. Вересаева, «Приключение дамы из общества» М. Шагинян и другие. Как и в них, в «Путниках» Л. Сейфуллиной главной темой раздумий автора является личность и революция. Создавая типы представителей различных гражданских и классовых позиций, Сейфуллина объективно включилась в идеологический спор о человеке, о том, что дала человеку революция, о его способности одолевать трудности на крутых поворотах истории. В конечном итоге этот спор пересекался с коренной проблемой эпохи «кто — кого».

Чтобы правильно оценить позицию Сейфуллиной тех лет, нужно

⁵ В 1910 г. в газете «Омский телеграф» были опубликованы первые статьи Л. Сейфуллиной о голоде и о самоубийствах среди молодежи.

рассматривать ее произведение не только рядом с теми или иными книгами писателей, отразивших поведение интеллигенции в революции, но рассматривать его в связи с литературным процессом в целом. Учитывая, что в литературе той поры, где уже существовали прекрасные образы героев из народа — фурмановский Чапаев, партизаны Вс. Иванова, сейфуллинские Софрон и Вирина, не было еще более или менее четкой картины путей интеллигенции в революцию и гражданскую войну, можно говорить о значительности замысла романа «Путники».

К решению проблемы интеллигенции в революции в ее единстве и целостности писатели шли от раздробленностей, от частностей. Л. Н. Сейфуллина взяла объектом изображения эсеровскую, точнее — эсерствовавшую интеллигенцию небольшого провинциального города в канун гражданской войны. Судьбы своих героев она показывает в условиях «мира» и «войны», т. е. в идейном и действенном столкновении с большевиками, с правдой и издержками эпохи.

«В книгах о торжестве Октябрьской революции,—писала Л. Н. Сейфуллина в статье «За здоровье Преосвященного!», — мы в большинстве изображаем, как советская власть победила дегенератов, подлецов и трусов. Жизнь грубей и глубже. Победивший класс поверг во прах много волевых, прекрасно одаренных, честно служивших своим убеждениям людей. Храбрых людей, но не нашей правды и не нашей чести»⁶.

Через судьбы трех друзей, жизненные пути которых резко разошлись, писательница показывает отношения трех линий общественного поведения: большевиков, эсеров и аполитичной интеллигенции.

В качестве центрального персонажа романа выступает «честно заблудившийся» эсер, учитель Александр Литовцев. Умный и искренне преданный интересам народа, он, по словам одного из друзей, «долго был телефонистом у народа. Передавал ему прекрасные мысли, святые мысли». А теперь, когда «провода порваны» и «надо идти, бежать прямо к ним», т. е. к массам, вышедшим на арену социальных битв, Литовцев не может перешагнуть через свое субъективное «отвращение к культу грубой материальной силы, которая дается винтовкой, дубиной, здоровым кулаком, властью»⁷. Революция, о которой он мечтал, совершается тяжело, кроваво, а он жаждет «мира» и «человечности». Естественно, что поиски путей под флагом «прекрасных принципов» вели его в стан тех, кого он ненавидел, против кого раньше, до революции, боролся. Его идейные позиции явно несостоятельны. И очень хорошо это поняли крестьяне, которые, как известно, на Урале и в Сибири в массе своей до 1918 года еще шли за эсерами. На горькое замечание Литовцева о том, что перейти к большевикам это не рубаху сменить, крестьянин Скрипкин дал меткий ответ: «Рубаху-то мы не больно часто сменяем. Берегем, мало их у нашего брата! А как расползется, как-никак, а меняем... Растрясати-то ты нас растрес, ходу надал, а потом взнудывать: постой, да погоди...»⁸ Литовцев как нельзя больше подходит к той категории российских интеллигентов, которых один из героев романа называет «путниками». Им никогда «не дойти до страны обетованной». «Открываем мы ее первые, — говорил Лебедев, — ведем... Но в огромной стране нас мало! И мы цепляемся только за себя. Не умеем сливаться, нивелировать, оседать на достигнутом. Если даже

⁶ ИМЛИ, фонд 127, оп. 1, ед. хр. 7, л. 8.

⁷ Л. Сейфуллина. Путники. М., Изд. «Современные проблемы». 1925, стр. 48. Далее по этому изданию страницы указаны в тексте.

⁸ Л. Сейфуллина. Путники, стр. 42.

дойдем, затоскуем по новой обетованной. И опять в путь! Только путники. Ни на какой земле не осесть. Мы только чистые моралисты — не созидатели»⁹.

В споре с Литовцевым о массе и личности в революции он утверждает: «Бывают года, эпохи или миги, когда неумение сливаться со стадом — преступление». Лебедев примкнул к большевикам, но остался все тем же путником-моралистом. Его постоянно мучают сомнения. «Не в правильности моего принятия. Нет!.. А в том, свой ли я им? До конца ли? До земли обетованной дойду ли».

Литовцев остался один, рисуясь своей принципиальностью и самоотверженностью: «Гиблая или нет линия моя, она моя! — высокомерно рассуждает он. — Надо идти и против народа, когда народ идет против себя. В холерных бунтах избивали интеллигенцию... Пусть теперь избивают нас. Тоже приходим лечить...» (56). И ему казалось, что «не страшно одному, когда веришь в свою правоту» (43). На деле же оказалось, что Литовцев не боялся одиночества, пока его не было, а как появилось сознание, что действительно безмерно одинок, «чувствовал странную боязнь удаления от людей» (75). Миропонимание его полно противоречий, политические убеждения не соответствуют поступкам, чувства не вяжутся с доводами разума. Не случайно Лебедев говорит о себе, что он такой же «ненастоящий» большевик, как Литовцев «ненастоящий» эсер: они, действительно, «больше всего моралисты», не замечающие иногда совершенной несуразности своих действий. Пример тому — резолюция по-эсеровски настроенного уездного съезда учителей. Съезд не признает Советской власти и одновременно вырабатывает правовые и материальные с ней отношения. С одной стороны, не признают, с другой — требуют известных прав и попечения. Воображая себя серьезной общественной силой, эти люди на деле ею не являются. И слова Литовцева: «Я всегда предпочитал трагедию. Но в уездном масштабе она, очевидно, всегда либо мелодрама, либо фарс» — ироническая, но справедливая оценка их общественного поведения.

Однако были среди «путников» и другого склада и закала интеллигенты: Литовцеву противопоставлен его бывший друг, большевик Степан Типунов. Последнему свойственны лучшие качества коммуниста: упорство, сконцентрированная воля, дисциплина ума и чувства. Даже самые скептически настроенные критики соглашались с тем, что в обрисовке этого образа писательница преодолела холодок, свойственный ее отношению к интеллигенции.

Острота видения писательницы позволила ей уловить проблески и тенденции некоторых других явлений, развившихся и ставших актуальными в разгар гражданской войны. Это сказалось, например, на характере постановки проблемы власти и революционной дисциплины.

В «Путниках» исторически верно и художественно убедительно воспроизведены дни, когда большевикам пришлось вести борьбу не только с белыми, с интеллигентским чистоплутством и саботажем, но и с анархо-мужицкой стихией, реальная опасность которой угрожающе и неотвратимо чувствуется в позиции Катошихина. Катошихин — антипод Литовцева — коммунист из крестьян, он выступает носителем той «простоты мужицкой, жестокости», которой не хватало последнему. Катошихину чужды сомнения и раздумья, он действует по принципу «по-нашему проще: в расход!» и готов в любую минуту убивать, разрушать,

⁹ Л. Сейфуллина. Путники, стр. 87.

уничтожать все, что вызывает хотя бы малейшее подозрение. Власть в руках такого человека опасна.

Когда город оказался в осаде и большевики прилагали все усилия к его обороне, Катошихин, получив в свое распоряжение тридцать пулеметов и пулеметчиков, устроился с ними на острове, между большевиками и казаками генерала Дутова, «недоверие свое тому и другому объявил». Пулеметчики «в городе хозяйничать начали. По ночам являлись с записками Катошихина. У горожан богатых лишнее имущество отбирать. Обиженные военно-полевому штабу в исполком жаловались» (32).

Писательница ставит проблему так, что она могла иметь несколько решений. Проще было бы и больше соответствовало бы логике событий такое решение: коммунисты города ограничивают произвол Катошихина, заставляя его осознать свои ошибки или разоружив его. Обычно так и было: в соответствии с жизненной правдой К. Тренев рисует суровую картину расправы с мародером в «Любови Яровой», А. Фадеев создает великолепный эпизод воспитания революционной дисциплины — суд над Морозкой за кражу арбузов и т. д. История гражданской войны давала писателям тысячи подобных примеров. Но было и другое. Недаром В. Зазубрин в «Двух мирах» замечает, что были среди «красных комиссаров» и такие, которые насаждали «социализм с револьвером и нагайкой в руках»¹⁰. Не случайно в художественном отражении революции встречается яркий образ партизана-лихача, бесстрашного, необузданного, своевольно-анархического. Таков, например, Алибаев в повести Л. Сейфуллиной «Канн-кабак» или непосредственно честный и чрезмерно предприимчивый лихой партизан Стеценко, который по-своему проводил большевизм в деревне. «Двигалось по селу шествие. Впереди Стеценко с выбранной бабой, за ним воющее стадом, согнанное с дому бабье, кругом конные красноармейцы, сзади пустые подводы с кучерами.

— Здесь живешь? Ладно, веди в нутро. Отпирай сундуки! Холстов много накопила, хозяйственная баба! Забирай холсты! Эй, Кирпичев, подушки на постели пуховы! Забирай! И перину тащи!

И так по всем дворам... Если изба оказывалась бедной, Стеценко орал:

— Мимо валяй! Нашенски, пролетарият!.. Кинь ей холста штуку, да вот эти полушалки! Носи, беднота, не стыдись!»¹¹

Естественно, что после этого другие большевики говорили: «После его нам в селе, где побывал, показаться стыдно. Бабы на улице в стога прячутся, мужики зверем глядят, ребята орут благим матом. Как чертей встречают!» Имели жизненное обоснование и образы Боковых из «Повольников» Яковлева, и Зыкова из «Ватаги» В. Шишкова и др. Действительно, «ничего нельзя брать вне времени, вне его гипнозов». Доведение противоречий до максимальной, кинжальной остроты такой, какая бывает в эпохи социальных катаклизмов, было свойственно времени и его художественному воспроизведению в творчестве многих писателей 20-х годов.

В постановке и решении проблемы власти и революционной сознательности Л. Сейфуллина также исходила из специфики самой действительности. В буче тяжелых и страшных дней в осажденном городе, когда «из домов люди в погреб, в ямы во дворе ушли», не очень-то

¹⁰ В. Зазубрин. Два мира. Библиотека сибирского романа, т. 5, стр. 89.

¹¹ Л. Н. Сейфуллина. Собр. соч. в 4-х томах, М.—Л., 1928, т. I, стр. 69.

опытные члены военно-полевого штаба понадеялись на то, что «Катошихин сам в порядок войдет, когда надо будет». В сущности, не поняли опасности, какую таит в себе власть сильного, но заблуждающегося человека.

«А ну их...— говорят они о жалобщиках.— Когда тут с каждым ихним чиханьем возиться! Время военное, осада. А мы жалобщиков будем разбирать. Попугать их тоже не во вред. Катошихин — в нашем городе большевик первоклассный, и пулеметчики за его горой. Без последствий оставить» (32).

В их рассуждениях чувствуется доля страха перед силой Катошихина, и страх этот имел под собой реальную основу. Когда Катошихин узнал о том, что Типунов настаивает на его разоружении, «он взревел.

— Ага, стервец! Подкапывается... Ладно, он не бывал в нашей солдатской шкуре... Грабят, грабят... Какой грабеж? Жизнью не жалуют ребята. А им и попользоваться нельзя? Шалишь, буржуйский укрыватель! Видел, в больницу подранков навезли? Не жалеет солдатскую кровь. Я с им поговорю! Он у меня узнает: «Разоружить». Купцов-то застаивает поди не даром. Пошупать надо, чем заплатили. Нахапал, дак чего на других не кивать?» (33).

Тут уж и откровенная спекуляция солдатскими ранами, к которым Катошихин никакого отношения не имеет, и огульное, на ходу придуманное обвинение во взяточничестве Типунова. Однако «приструнить», остановить, образумить Катошихина в создавшихся условиях уже невозможно.

Он «самолично» делает обыск у Типунова, грубо оскорбляет его жену, не останавливаясь ни перед чем. Припрятанных «денег и товаров» не оказалось, зато Катошихина осенила новая догадка: «А эту белую тряпку зачем вывесила? А? Знак белым, шельма, даешь?»... «И тебя на чистую воду выведем! Сказывай, кому сигнал даешь? Ну?» (34). Видно по всему, что теперь это далеко не «большевик первоклассный», а распоясавшийся самодур. Подобно командиру действуют его пулеметчики. Сначала отбирали у богатых горожан лишнее имущество, а после идут почти на предательство — в осажденном городе громят аптеку, чтобы взять спирт, предназначенный для раненых.

Все это при сложившихся обстоятельствах, когда надо было быть «согласьем крепким», когда все чаще на партийных собраниях и на митингах «говорил Степан новое жесткое слово: дисциплина», объективно служило делу контрреволюции. «Хлѣстные удары ежедневных противоречивых приказов стали ожидаемым утверждением дня. Весь город, как боевой лагерь, приучился жить велениями военного начальства. И, как кровь к сердцу, все, кто требовал или молил, жаловался или угрожал, все, у кого уже не осталось затишья в домах, стекались к военно-полевому штабу. Но в самом военно-полевом штабе разлад». «Катошихин совсем обособился» (30). Программу свою он формулирует просто: «Теперь такого набузем, что белогвардейцам небо с овчинку станет. Уж моя не сдаст!» И не сдавал. Вообразил себя единственным в городе истинным защитником революции, «на все четыре стороны грозить начал». На самом деле он становится чуждым революции, так как далек от истинного понимания ее задач и целей. Слепая подозрительность и сила делают Катошихина фактическим врагом Советской власти, под флагом которой он действует.

В «Путниках» автора интересует судьба рядового участника революции в ее противоречивом развитии. Путь в революцию фронтовика

Катошихина, крестьянина Скрипкина, интеллигентов Литовцева, Лебедева, Степана Типунова не представляется простым и обычным, как путь Виринеи, Софрона или лавреневских Василия Гулявина и Марютки. Здесь для писательницы важны и сами по себе черты классовой психологии, и условия, в которых они формируются и меняются, т. е. сам механизм взаимодействия человека и окружающей его среды. Писательница стремится показать не только то, как приходят эти люди в революцию, но и то, какими они в ней оказываются.

Внутренняя логика характера Катошихина развивается убедительно. Чувство революционного протеста в сочетании со стихийной силой заглушают какое-либо стремление понять «подводные», глубинные процессы происходящего. Его понимание методов борьбы двух враждебных миров сформировалось во фронтовых окопах. Для Катошихина — рядового солдата — тактика и стратегия классовых боев сложности не представляла: «Зря валандаемся с этим баламутчиком. Прибрать и бсе!» — «Чего канителиться? Мы на фронте с эдакими пустобрехами просто...» Но дело совершенно меняется, когда такими же методами он действует на посту коммуниста — руководителя в глухом уезде, где «кулачья неуправляемое», где «башкирье ненадежное», где сильна эсеровщина и легко возбудима национальная вражда. В силу особенностей уездного города Катошихин остался без авторитетных для него товарищей по партии, без твердого идейного руководства. Судя по всему, Гаврилов, Пырин, крестьянин Микешин не могли «просветить» его, а к интеллигентам, «образованным» Катошихин питает враждебное недоверие.

«А, нащет товарища Типунова я тоже ухи наострил... Кабы нами не загнулался, да к образованным не перебежал. Тянет его к им» (30). В нем четко выражена крестьянская привычка отождествлять «образованного» с баринком, независимо от того, к какой социальной группе принадлежит данный интеллигент, и склонность видеть в интеллигенте своего исконного врага. Вот пример его полемики с идейным противником, эсером Литовцевым. С трибуны съезда он говорит: «Литовцев — пустобрех! Затычка буржуйская! Па-адлец, человек!.. А библиотеке этой на погост пора...» (35). На просьбу председателя не ругаться ответил: «Товарищ Типунов, ты мне рота не затыкай. Будет. Побрехали всякие сволочи, наше слово слушайте. По своему характеру я бы тем брехунам чихнуть не дал» (35).

Буйная стихийная сила характера, самоуверенная активность, лишённые идейного просветительства, пошли в своем развитии во враждебном революционному направлении. Катошихин становится, по существу, уездным военным диктатором, считающим себя непогрешимым. Писательница, естественно, не могла этой фигурой раскрыть существенные черты революционного народа да, по-видимому, и не стремилась к такой трактовке героя. В отличие от героев раннего Лавренева, Вс. Иванова и самой Сейфуллиной (Софрона, например), классовому инстинкту которых авторы доверяли всецело, прощали им все недостатки и слабости, Катошихин подлежит авторскому суду. Л. Сейфуллина занимает осуждающую по отношению к своему герою позицию, явно сочувствуя Степану Типунову, пытающемуся ограничить действия Катошихина.

Другими словами, если для ряда произведений, постигающих первые годы революции, были характерны главным образом поиски героя с ярко выраженной классовой психологией, героев, которые «диалектике» учились не по Гегелю, которым классовый инстинкт в решающий

момент подсказывал, как надо выполнить революционный долг, то в романе Сейфуллиной органично встает вопрос о степени политической зрелости героя.

В системе идейно-художественных средств, в отборе фактов действительности писательница исходила из существовавшей в известной мере разобщенности человека и среды: в центре «Путников» стоят в основном герои, которые еще не выяснили до конца свое отношение к революции и народу (Лебедев, Литовцев, Елена, в какой-то степени и большевик Степан Типунов). Сейфуллина рисует характеры и судьбы людей, находящихся на пути к революционной активности, к преодолению политических заблуждений.

В отличие от ряда романов заостренно публицистического характера, создававшихся в первой половине 20-х годов («Два мира» В. Зазубрина, «Железный поток» А. Серафимовича и др.), в «Путниках» Л. Сейфуллиной вопросы классовой борьбы тесно связаны с личной жизнью героев. Наряду с проблемами общественного назначения интеллигенции в революции, гуманизма, интернационализма, стихийного и сознательного в романе ставились проблемы товарищества, любви, новых семейных устоев в новом содержании времени.

Публицистическая заостренность «Путников» сглажена, или как утверждали многие критики прежних лет, «замаскирована». «У Сейфуллиной никакой тенденциозности нет, она не агитирует, не проклинает, не восхваляет, она просто отлично наблюдает и с большим мастерством зарисовывает», — писал Г. Вяткин¹². Но во внешней беспристрастности чувствуется беспокойство современника, взгляд вперед, «сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба» — в новую преобразенную жизнь. Все это писательница умела передать, не навязывая читателю готовые мысли и выводы, как бы отойдя в сторону и предоставляя говорить самой жизни.

«У жизни нет пощады мечтам. Но справедлива жестокость ее. Если здорова душа, привыкнешь крепко на земле стоять», — эти слова из повести «Четыре главы» выражают основную мысль творчества Сейфуллиной и романа «Путники» в том числе. За видимым бесстрашием, за эпическим спокойствием в воспроизведении гримас революции видна была любовь к человеку, вера в торжество правды.

Выпукло, с живыми чертами характеров созданы образы уездной интеллигенции: родители Елены, учительница Васильева, отец Литовцева и другие. Писательница видит, какие глубокие корни имеет старое и как пробивается новое в жизни, многое видит и понимает, но не все принимает, как должное. Об этом говорит авторский лиризм, который внутренним светом озаряет трудный путь крестьянства и интеллигенции от «идиотизма старой жизни» к новым человеческим отношениям, порожденным революцией. В этом истоки убеждающей силы многих образов (Литовцева, Катошихина, Скрыпкина, башкирских представителей, солдатской массы).

Но богатые и разнообразные явления революционной действительности, метко схваченные взглядом проницательного художника, Сейфуллина не смогла подчинить своей четкой авторской концепции. Для нее самый сложный вопрос о месте и духовной деформации старой интеллигенции в ходе революции не имел еще определенного решения,

¹² Г. Вяткин. О новой писательнице Л. Сейфуллиной. Газета «Рабочий путь», № 100, Омск, 5/V 1923 г.

так же как не имела, да и не могла иметь писательница в те годы отчетливого представления о людях нового мира.

И хотя в «Путниках» утверждается в качестве представителя ведущей положительной силы коммунист Степан Типунов, но и ему трудно порой и чуждо все то, что он делает во имя революции. Объективно авторские симпатии на стороне Литовцева. Таким образом, само авторское решение центральной проблемы романа противоречиво. Проявившаяся здесь ограниченность мировоззрения писательницы двойственна. Нарисовать тип коммуниста во весь рост писательница не сумела не только в силу жизненной невыевленности в нем типического, но ей явно не доставало знания соответствующей среды¹³ и достаточного опыта. Внутренняя непроясненность, оставляющая впечатление надуманности, была свойственна образам коммунистов и в более ранних произведениях Л. Сейфуллиной («Четыре главы», «Александр Македонский»).

В непосредственной связи со сказанным находится композиционная рыхлость романа «Путники». Лишними для развития центральной сюжетной линии кажутся отдельные эпизоды, очевидной — неслаженность отдельных кусков, слабо мотивирован разрыв повествовательной линии длиннейшими рассуждениями и различными отступлениями от основного сюжетного стержня. Любовная интрига, выдвинутая на передний план (Литовцев — Елена), претенциозна и тягуча, героиня ее не удалась. Чувствуется, что по замыслу она должна быть глубокой чуткой натурой, но пока, в первой части романа, — это просто миловидная обывательница, «кошунственно безмятежная для этих вот дней»¹⁴.

Рисую время и человека по-своему, по-сейфуллински, ничего не скрывая, ничего не подкрашивая, автор «Путников» шла все-таки в общем русле стилевых путей советского романа. Очевидна, например, тесная близость ее к Зазубрину¹⁵. «Роман Зазубрина произвел на меня огромное впечатление, — говорила она. — В первой части у него много кратких, прямо телеграфных предложений. Мне казалось, что в этом его особенная сила»¹⁶.

Ясно, что сила романа Зазубрина, как и произведения самой Сейфуллиной, была в другом — в новаторстве, в значительности содержания. А «телеграфный стиль» (то, что впоследствии стало называться «рубленной прозой») призван был, по мнению Сейфуллиной, передать «дыхание, темпы своей эпохи, размер шага этой самой эпохи». «Мы писали в период гражданской войны, жизнь была торопливая, как торопливо дыхание на бегу у людей, и та проза соответствовала своему назначению, она тогда не раздражала. Произведения, написанные о том периоде этой рубленной прозой, оправданы»¹⁷.

В «Путниках» встречаются эпизоды, для описания которых использовалось дробление речи на мелкие части, например, бегство Литовцева. «Толкала тонкими руками. Подчинился. Опять в соколовском дворе. Вот она, кладка кизяков. Осторожно вынул несколько штук. Да, яма»¹⁸. Но в целом применение «телеграфного стиля» с его предложе-

¹³ В. П. Правдухин и Л. Н. Сейфуллина состояли в партии эсеров, причем Лидия Николаевна очень кратко временно. (Из материалов домашнего архива Л. Н. Сейфуллиной).

¹⁴ Л. Сейфуллина. Собр. соч., ГИХЛ, 1931, том V, стр. 225.

¹⁵ В. Зазубрин. Два мира. 1921 год.

¹⁶ Л. Сейфуллина. Памятное пятилетие. «Сибирские огни», 1927, № 1, стр. 215.

¹⁷ Л. Сейфуллина. Повести, рассказы, статьи. Новосибирск, 1957, стр. 230.

¹⁸ Л. Сейфуллина. Собр. соч., ГИХЛ., 1931, том 5, стр. 277.

ниями без подлежащих, инверсионными конструкциями, интонациями крестьянского сказа и т. п., как он сформировался в рассказах и повестях Сейфуллиной, в романе ограничено и тематически мотивировано.

Нередко встречаются спокойные обстоятельные, грамматически сложные, чисто литературные конструкции: «Две жизни причудливо переплелись. Новая, грозная... И прежняя, годами в уездах утвержденная на немощных широких улицах, в просторных хозяйственных дворах, в кладовых и чуланах, с громоздкими тяжелыми замками, за деревянными с охраной гвоздей заборами, чахлыми пыльными палисадниками, неуклюжими парадными, слеповатыми окнами в невысоких комнатах с занавесками, граммофонами, жирным удушливым чадом кухонь, с образами в золоченых и серебряных ризах, устойчивыми двухспальными кроватями в темных спальнях, тягучим, размеренным людским житьем, в котором даже публичные дома на окраине мирны, как поповское жилье»¹⁹.

Общность многих моментов в сфере стилеобразующих факторов определила сходство и некоторых других способов художественного осмысления действительности. Иногда мы становимся свидетелями откровенно направленной переключки художников. Так, Зазубрин и Сейфуллина в отношении к мещанству и обывательщине сходно обнаруживают непримиримую ненависть к этой неистребимой угрозе революции, ни на миг не затухающую, острую реакцию на любое появление «мурла мещанина».

В «Двух мирах» Зазубрина есть эпизод. Добровольцы красные шли к сборному пункту. «Город спал. Из темных щелей полуоткрытых окон на улицу лился вонючий воздух спален, грязного белья и нечистот». В «Путниках» Сейфуллиной дорогу Елены на допрос в штаб автор сопровождает описанием города: «Ветром доносится солдатская песня. На каждой улице люди с винтовками. Около здания исполкома разноголосый шум. А в открытых окнах чуть пошевеливает ветер занавески. Пахнет обедом, пеленками, пылью. Две жизни причудливо переплелись» (289).

Ненависть к изъясам быта рождалась у писателей в конечном счете из любви к человеку. «Прошное гнусно, мы о нем недостаточно ясно вспоминаем. Настоящее любим «и сплошную красной краской малюем небо и забор»²⁰, — иронизировала Сейфуллина над преобладанием патетики в литературе. Для правдивого воспроизведения времени она считала неизбежным обращение к бытовому жизненному натурализму. «Грубого реализма не избежал в изображении русской деревни даже Лев Толстой во «Власти тьмы»... Мы не только не Львы Толстые, но даже не Эртели»²¹, — читаем мы в одной из ее рукописей. Войниствующая ненависть к затхлости мещанского быта определила ряд идейно-художественных особенностей их романов. Рабочие-добровольцы, а также Елена, потрясенная происходящим, вряд ли замечали затхлые запахи старого быта. Заметили авторы, каждый из них воспринял это как потенциальную заразу, угрожающую революции, и не забыл этого. Три-четыре года спустя из этих заметок выросли повести «Бледная правда» и «Общежитие» у Зазубрина, «Каин-кабак» у Сейфуллиной.

¹⁹ Л. Сейфуллина. Собр. соч., ГИХЛ., М., 1931, т. 5, стр. 290.

²⁰ ИМЛИ, фонд 127, оп. 1, ед. хр. 7, л. 3.

²¹ Там же.

Так, стилевое своеобразие художницы формировалось ее жизненным и духовным опытом, традициями, на которые она опиралась, участием в общественной практике масс и творческими контактами с писателями-современниками.

Л. Н. Сейфуллина для воплощения сюжетного замысла старалась использовать широкую жизненную среду (земская интеллигенция, крестьянство, инородные племена), старалась показать образ современника в плане понятых ею истин гражданской войны. При этом, естественно, остались неосвещенными многие грани и оттенки действительности и человека в ней.

Автор «Путников» убеждала, пока шла от жизненной ситуации в воссоздании образов своих противоречивых героев. Там же, где был необходим глубокий психологический анализ, основанный на тонком знании общественно-политических, партийных платформ времени, неизменно появлялись стилистический эклектизм, интонационная сумятица, за которыми очевидно отсутствие четкой партийной позиции самого автора. Последнее, по-видимому, лишило Сейфуллину перспективного видения, и работа над романом оборвалась.

Е. А. САФРОНОВА

ПРОБЛЕМАТИКА РАССКАЗОВ В ЖУРНАЛЕ «СИБИРСКИЕ ОГНИ» (1961—1963 гг.)

В современной литературе рассказ играет все более заметную роль. Расцвет этого жанра с конца 50-х — начала 60-х годов объясняется многими причинами. Во-первых, духом всей литературы наших дней. Одной из самых существенных и бросающихся в глаза особенностей современной литературы является ее глубочайший интерес к сегодняшним проблемам, а рассказ — жанр, по преимуществу обращенный к современности, естественно становится наиболее представительным жанром. Во-вторых, середина XX века — время глубоко драматичное, время острых и глубоких общественных потрясений, идеологических сдвигов, время, богатое самыми разнообразными противоречиями, а рассказ конфликтен по своей жанровой сущности. (Достаточно вспомнить судьбу рассказа в печальный момент господства теории бесконфликтности.) Наконец, рассказ как жанр удовлетворяет и напряженный интерес к личности.

История развития рассказа 50—60-х годов своеобразна. Рассказ наших дней явился после очерков 50-х годов и во многом продолжил то исследование действительности, которое было начато в очерках. С этой точки зрения современные рассказы дают богатый материал для решения проблемы о взаимовлиянии и взаимодействии жанров. Обогатившись за счет этого взаимодействия, восприняв воинствующую гражданственность, интерес к социальным проблемам у очерка, современный рассказ по-новому решает вопрос о связи характера и социальной среды.

Процесс бурного расцвета жанра рассказа в большой степени связан с очерком. По своей специфике рассказ больше способствует раскрытию авторской индивидуальности, чем господствующий в начале и середине 50-х годов очерк. Нельзя считать случайностью, что в первый момент появления в литературе славной когорты очеркистов разнообразие индивидуальных почерков казалось не таким существенным. Главой школы очеркистов явился В. Овечкин. Остальные очеркисты, в общем, шли за ним не только в постановке определенных социальных проблем, но и в принципах раскрытия характеров, приемов композиционного построения. Рассказы же 50—60-х годов поражают многозначностью решений, обилием тем, разнообразием творческих манер. Новеллисты нашего времени выступили сразу, как ярко очерченные и свое-

образные индивидуальности — Ю. Казаков и В. Шукшин, С. Антонов и В. Конецкий, Г. Горышин и В. Максимов.

Современное литературоведение уделяет много внимания жанру рассказа, его специфике, его судьбе в современную эпоху. Внимание к рассказу сегодня объясняется не только количественным и даже не только моральным (в силу общественной значимости затронутых и исследованных проблем) первенством, но и тем обстоятельством, что изучение судеб современного рассказа — в какой-то степени изучение современного литературного процесса.

Те изменения, которые происходят в современном рассказе, — углубление конфликтов, интерес к нравственному миру людей, расширение круга героев, новое соотношение социального и психологического — все это характерно и для литературы в целом.

Таким образом, сложилось положение, когда законы развития одного жанра дают материал для понимания общих законов литературного развития. Рассказ поставил перед литературоведческой наукой ряд сложных теоретических проблем. Рассказ стал формой времени. «Подобно тому, как в творчестве одного автора мы можем порой объяснить переход от одного жанра к другому поисками «конгениального» жанра, то есть поисками жанра, соответствующего его таланту, то по приближительной аналогии можно сказать, что в литературном процессе «подъемы» и «спады» малого жанра, временные чередования романа и рассказа являются тоже поисками каждой эпохой своего «конгениального жанра»¹.

В выступлениях А. М. Горького в 30-е годы есть емкое и выразительное понятие — эмоциональная атмосфера времени. Более чем какой-либо другой жанр рассказ способен передать неуловимое, но ясное ощущение духа времени. Уже аксиомой стало в литературоведении положение о связи жанра с жизненным материалом, с действительностью. Поэтому, естественно, возникает первый вопрос: какие пласты действительности поднимает современный рассказ? В поисках ответа на этот вопрос можно анализировать наиболее сильные рассказы последних лет и по этим произведениям судить об особенностях современной прозы, в частности ее малого эпического жанра. Однако представляется закономерным и убедительным и иной путь: проследить, как меняется тематика, как на протяжении определенного отрезка времени открываются новые возможности жанра, анализируя целый поток рассказов. Удачи и срывы, победы и поражения в развитии жанра рассказа выступают с большей наглядностью. Такой анализ дает, пожалуй, более ясное представление о непрерывности исследования действительности в современном рассказе, о влиянии жизненного материала на специфику жанра. Ряд работ последнего времени, построенных именно по такому принципу, свидетельствует о плодотворности такого пути. Естественно, что подобному анализу интереснее всего подвергнуть журнальную прозу. Журнал по своему назначению призван отражать колебания «сиюминутной» действительности, откликаться на события общественной и политической жизни, давать путевку в жизнь новому таланту. Журнальные публикации должны хорошо передать, как влияет новый материал действительности на самую ткань художественного произведения: как изменяется сюжет, характеры героев, тон повествования и т. д.

¹ Пустовойт П. Г. Слово, стиль, образ. М., «Просвещение», 1965, стр. 150.

«Сибирские огни» — один из старейших журналов с хорошими традициями прозы. Почти в каждом номере журнала публикуются рассказы. Как ни условна такая периодизация, но можно все-таки наметить два этапа в развитии жанра рассказа в журнале «Сибирские огни» за последнее десятилетие. С начала 60-х годов (с 1961 — по 1964 г. приблизительно) в журнале явное преобладание романтической прозы, романтического рассказа. Это не столько количественное преобладание (за 3 года — с 1961 по 1963 г. опубликовано 20 рассказов, явно тяготеющих к романтической струе в нашей прозе, и 16 рассказов реалистического плана), сколько, если можно так сказать, качественное, т. е. более сильные в художественном плане, более значительные по проблемам, затронутым авторами, рассказы романтические. Это тем более знаменательно, что журнал «Сибирские огни» — журнал с явным тяготением к строго реалистическим формам.

Уже в этом проявилась определенная тенденция современного литературного процесса. В современной литературе произошло сближение реального и романтического. По мнению многих критиков, романтизм сегодня расширил сферу своего влияния, оказался более гибким, смог проникнуть в психологию и будничные дела современников. Причина такого расширения сферы романтического заключается, по-видимому, в особых отношениях романтического искусства и идеала. Непосредственность выражения эстетического идеала в романтической прозе определила тяготение к ней молодых авторов. Все это свидетельствует о том, что сильная романтическая струя в рассказах начала 60-х годов не случайность.

Диапазон романтического мира оказался довольно широким. Рассказы, опубликованные в «Сибирских огнях», по своей тематике пестры: судьба мечтателя (Д. Черепанов «Октани Актойя»), первые шаги человека, познающего жизнь и труд (Т. Каленова «Окна розового дома»), сила и красота человеческой бескорыстности (В. Мазаев «Особняк за ручьем», И. Ермаков «Зорька на яблочке»), тяга к прекрасному (С. Наумов «Цветы и люди»). Но в тематическом многообразии чувствуется одна ведущая тенденция, как бы фокусирующая все к единому центру — судьба и характер человека. Общеизвестно, что соотносительность литературного характера и среды, времени в рассказах иная, чем в других жанрах. В рассказе есть расчет на ассоциативность читательского восприятия. Тем не менее глубина такой соотносительности и в рассказе определяет его значимость. Все рассказы, о которых идет речь, на разном материале ставят проблему человеческой личности. Особенностью большинства рассказов является то, что, стремясь к психологической достоверности, авторы избирают героями своих произведений либо детей с их чистым и ясным ощущением мира, либо тех, кто только вступает в жизнь, чье мироощущение предельно совпадает с приподнятостью авторского повествования. Примером этого может служить рассказ Д. Черепанова «Октани Актойя», в центре которого запоминающийся и интересный характер. Героиня рассказа — школьница Соня Огнева. Она величайшая фантазерка. Все прочитанное ею странно и немедленно воплощается в жизнь ее фантазией. Страстно и убедительно творит она свой мир. И сколько же в этом сотворенном мире чудес самоотверженности, подвигов, доброты! Тонкий добродушный юмор повествования не снижает патетики и глубокого уважения к этому миру, к этому характеру. Юмор рождается от хорошо почувствованного и переданного детского восприятия мира: «В комнату вкатился серый ком. Пригляде-

лись, а это стеганка. Фуфайка. Леночке даже страшно стало: как это одна фуфайка без человека пришла к ним в комнату и стоит!»² На первый взгляд юмористический рассказ для детей. Но скрытая и все время ощущаемая патетика авторского повествования заставляет читателя более пристально взглянуть в детские шалости и страхи, увидеть за детскими фантазиями зерно человеческого характера. Те же эмоциональные предпосылки, которые заставляют Соню Огневу отправиться в опасный поход против страшного Кирказона, якобы угнетающего беззащитную Медузочку, определяют поведение героини в повседневной жизни. Активность характера — вот что важно подчеркнуть автору в героине. Соня Огнева не может просто осудить Виту Барабанову за ее насмешку над старенькой фуфайкой Лены Чистовод — она обменяется с Леной одеждой и всю зиму будет бегать в ее потрепанной одежонке. Только такой характер способен увлечь, повести за собой. Автор все время подчеркивает, что даже самые смелые мечты и самые фантастические планы Сони Огневой по своему претворяются ею в жизнь. Выдумана ею далекая планета Октаида, где живут веселые и справедливые октани. Чем больше рассказывает Соня об этом выдуманном мире, тем яснее становится подтекст — конкретность и красочность этого мира идет от желания увидеть вполне земной, но еще невиданный мир, найти в этом мире прекрасное. Дм. Черепанов нашел, пожалуй, единственно верный путь сочетания вполне реалистического мира и глубокого романтического характера. И характер, созданный автором, раскрывает одну из главных примет сегодняшнего мира — устремленность в неизведанное, активность доброты. Очень близким проблемам посвящен небольшой рассказ Т. Каленовой «Окна розового дома». Развитие характера в этом рассказе определяется двумя испытаниями — первой самостоятельной работой и первой любовью. Автора привлекают люди с открытыми душами: «На стройке вся жизнь на виду друг друга, как при распахнутых летом дверях». Это ощущение солнечности, свежести, открытости рождает и характеры действующих лиц, и авторские ремарки, и пейзажные зарисовки. В этом рассказе очень силен лирический элемент: героиня открывает мир и себя.

Если рассказы Д. Черепанова, Т. Каленовой, С. Наумова, Д. Валиева глубоко лиричны, то рассказы Г. Немченко и Г. Емельянова, Вл. Мазаева, И. Гончарова ближе к очерку, и лирическое начало в них качественно иное. Лирический элемент в рассказах первого типа идет от героя, его молодости, от радостного узнавания мира, где все увидено впервые: справедливость, которая требует защиты, любовь, труд — все вызывает к активности человека. В этих рассказах сюжет и не имеет большого значения, рассказ организуется этим лирическим элементом. В рассказах второго типа сохраняется романтическая приподнятость авторского повествования. В основе сюжета рассказов Г. Немченко «С героями рядом», И. Гончарова «Туннель», Вл. Мазаева «Особняк за ручьем» лежит какое-то событие, которое заставляет героев раскрыть себя. Лирико-пагетическая струя рождается в рассказе от авторской оценки. Нужно признать, что эти рассказы значительно слабее. Так как это рассказы разных писателей, то едва ли можно художественную незавершенность этих произведений объяснить отсутствием мастерства. Видимо, в рассказах этого типа возрастает сопротивление материала. Характеры, замеченные и отраженные в произведениях Т. Каленовой,

² Черепанов Д. Октаи Актюя. «Сибирские огни», 1961, № 6.

Д. Черепанова, Д. Валиева, еще не сложившиеся полностью. Их достаточно угадать, чтобы романтический тон повествования был психологически оправданным. В рассказах второго типа герой должен проявить себя в конкретном действии, в реальной жизни. Попытка автора увидеть в обычном необычное и высокое не всегда удается. Лирико-патетическая оценка автора начинает вступать в противоречие с обыденностью поступков, действий и даже характером героев, так как эти характеры должны, но не проявляются в действиях. Появляется разрыв между читательским отношением к описываемому и авторским откликом. В рассказах начинает звучать сентиментальность. Так, например, происходит в рассказах Г. Немченко, Г. Емельянова «Окрошка», «Акимовна», «На перекрестке» и особенно в рассказах Г. Немченко «С героями рядом». Стремясь к психологическому правдоподобию, автор прибегает к приему несобственной прямой речи. Но и этот гибкий прием не спасает от ощущения натянутости, ложности повествования. Иногда это проявляется в самом стиле повествования: «Черная вода да серый бетон на толчке. Трое на шатком помосте. Резкий профиль прораба, добродушное лицо Тимошки под факелом, щупленькая фигура Миши позади...»³ Эти оборванные фразы, задыхающийся ритм, сама композиция картины, тревожный и мрачный колорит (черная вода, серый бетон, красный огонь факела) — вся напряженность авторского повествования вступает в противоречие с житейской обыденностью факта, события, которое призвано помочь раскрыть характеры: прорвало водопровод в новогоднюю ночь в новом доме, сантехники ищут повреждение. Или другой рассказ «На перекрестке». Старой учительнице трудно переходить дорогу: боится мчащихся машин. А иному шоферу смешно станет от ее испуга, напряженного растерянного лица. Ее коллега жестоко страдает от этого отсутствия деликатности молодых парней: «Ей хотелось крикнуть громко, чтобы все слышали: «Какой удивительный и милый человек наша Мария Николаевна!» Ей хотелось рассказать еще о том, что вот эта больная, совсем старая учительница водила когда-то эскадроны на Перекоп, что ее любил знаменитый комбриг и поэты посвящали ей стихи»⁴. Если в первом случае интонация авторского повествования не соответствует характеру жизненного материала, то во втором происходит большее нарушение: рождается явно нежелательная автору двусмысленность нравственного решения (невольнo возникает предположение: «А если бы Мария Николаевна не была такой милой и героической личностью?») и снижается патетическая часть речи о молодости Марии Николаевны, так как в душе читателя слишком жив, конкретен образ старушки среди шума и гула перекрестка, а о ее молодости и героизме он узнает из декларативной скороговорки. На этих примерах видно, что не всякий жизненный материал может быть оформлен в рассказ лирико-романтического звучания. Как ни широк диапазон романтического повествования, есть такие ситуации, которые требуют предельной сдержанности авторского повествования.

Наибольший интерес представляют рассказы Д. Константиновского, которые помогают понять силу романтического обобщения, тонкость психологического анализа. Выбор героя, проникновение в новые пласты жизни, постановка важных общественных вопросов определили значи-

³ Немченко Г. Непридуманные рассказы. «Сибирские огни», 1962, № 7.

⁴ Емельянов Г., Немченко Г. Маленькие рассказы. «Сибирские огни», 1961, № 11.

мость рассказов Д. Константиновского. В какой-то степени рассказы Д. Константиновского — это вершина романтического лирического рассказа «Сибирских огней» за период 1961—1963 гг. В журнале «Сибирские огни» за этот период было опубликовано два рассказа Д. Константиновского. Это были его первые произведения. Однако в рассказах «Пять минут до счастья», «Седьмая симфония» определялась стилевая манера писателя, особенность лирического начала. Не случайно первый сборник рассказов писателя будет назван «Пять минут до счастья».

Герой Дм. Константиновского — ученый, изобретатель. Это человек XX века, гражданин. Небольшие рассказы Константиновского многопроблемны. Но для героя, избранного писателем, все проблемы вмещает одна, главная — человек и наука. Одержимость, необходимая исследователю, не вступит ли в противоречие с многоцветностью человеческой жизни, не отделит ли всепоглощающая страсть ученого и изобретателя от людей — вот вопросы, волнующие писателя. Как видим, это актуальнейшие вопросы сегодняшнего дня. В своих первых рассказах Д. Константиновский приходит к выводу: любимый труд сближает человека с миром, с людьми. Казалось бы, традиционен и не нов этот вывод. И герою рассказа, и автору, и вместе с ними читателю приходится убедиться, как трудно обрести себя, каким сложным путем развивается человеческая душа.

Проблема научных поисков и души человека поставлена перед советской литературой еще М. Горьким. Еще в 1934 году Горький, выступая на Первом съезде писателей, обращал внимание писателей на еще не исследованную литературой область человеческой жизни — научную деятельность. Но и в современной литературе лишь немногие имена можно назвать для доказательства, что завет Горького выполняется. Ю. Герман, И. Грекова, Е. Карпов, Д. Гранин, Н. Давыдова в разных жанрах, на разном уровне художественного и философского прозрения пытались и пытаются проникнуть в эту сложную область. Таким образом, молодой новеллист сразу выбрал задачу сложную, пошел по тропе, по которой идут немногие. Более того, темп развития современной жизни так ускорен, что какое-нибудь пятилетие уже открывает в проблеме наука и человек, наука и общество все новые и новые грани.

Но всегда в решении этой проблемы главным было переплетение вопросов научных поисков, мышления ученого и вопросов нравственных. Насколько непроста эта проблема, можно увидеть в дискуссии, разгоревшейся на страницах «Литературной газеты» в январе 1967 года. В этом споре молодой писатель стоит на позициях академика А. Д. Александрова, который в статье «Нравственное значение науки» писал: «Само знание есть моральный фактор».

В рассказе Д. Константиновского «Седьмая симфония» молодой изобретатель, погруженный в решение своей задачи, совершенно естественно уходит от мира обыденного: «То, что происходит вокруг, совершается в чужом, непонятном мне мире, к которому я не имею никакого отношения. Бесконечный серый забор домов, площадь, сплошной поток автомобилей, напоминающий переселение муравейника — все кажется мне игрушечным, нереальным».

Я живу в другом мире, полном важных, имеющих подлинную ценность предметов и понятий... Пусть еще эскизно, чуть намечена, но уже присутствует в рассказе проблема, которая при углублении, при более пристальном к ней внимании может стать драматичной и даже трагиче-

ской. Лишь в замкнутом ограниченном мире своих находок и свершении герой чувствует себя личностью. Да, такая одержимость свойственна человеку XX века. Но не случайны же эти детали: серый забор домов, движение людей, машин — переселение муравейника, обычный мир обычных людей — игрушечный. Налицо смещение каких-то нравственных понятий — это волнует и тревожит автора. Тонко и точно использует эти детали внешнего видения мира Д. Константиновский в конце рассказа. Герой, возвращаясь в мир людей, решив свою задачу, видит окружающее в цвете, шум — во всей реальности: «Вот справа в каменное ущелье поворачивает двухцветный троллейбус... Выбежала девушка в пестром платье...» Рассказ о людях науки полемичен. Это сказывается и в широком использовании профессионализмов — «режим работы», «скорость вращения», «вал скручивания» — и в прямых авторских отступлениях о том, что должен знать сегодня каждый культурный человек, и в обилии формулировок, которые звучат как афоризмы, как итог особого раздумья — раздумья профессионала: «...угол рассогласования между ними и будет углом скручивания вала». Конечно, в пылу полемики автор «утяжеляет» свое повествование подобными терминами, но важно, что в этом рассказе Константиновский пытается передать само течение мысли исследователя, изобретателя, стремится уловить и передать, как рождается техническое, научное открытие, таинственное рождение идеи. Повествование тоже глубоко лирично, полно философских откровений о толщине, необходимой человеческой душе, о мелодии, которая дает человеку не мучительность раздумий, а хорошее уважение к себе. В этом рассказе несколько прямолинейно решается эта проблема: искусство и наука, их влияние на душу человека — но она поставлена. Автору удалось сделать читателя не только свидетелем, но и участником поисков, потерь, находок, удалось передать драматическую напряженность мыслей. Открытие — шаг к высокому истинно человеческому состоянию: «Из тумана, из сумрака медленно выплывает навстречу любимый город...

Отсюда, сверху, видна вся земля.

Земля людей.

Земля работников.

И вновь открывается мне целесообразность всего мира. Сколько задач ставит перед нами жизнь — не перечить...

...И эту ночь каждый стоял на своем посту⁵. Так приходит к герою святое чувство общности с людьми, понимание себя как частицы огромного мира, в котором у каждого свой пост, как работника огромного коллектива, имя которому Человечество. Этот нравственный сдвиг в сознании и чувствах героя и составляет идейную сердцевину повести. И хотя открытие, сделанное молодым изобретателем, отнюдь не поворот в технике, патетика автора оправдана, так как авторская лирико-романтическая оценка относится не к действию (как в рассказе Г. Немченко), а к душевному перевороту в самом деле значительному: «Седьмая симфония» — это не рассказ об открытии, а о том, что писателю кажется значительнее самого великого открытия, — о человеческом счастье, о связи этого понятия с движением мысли. Эту тему Д. Константиновский продолжит в рассказах «Позвони мне, Надежда!», «Окно на

⁵ Константиновский Д. Седьмая симфония. «Сибирские огни», 1961, № 12.

стадион», «Внимание, включая высокое» и других, собранных в сборниках «Пять минут до счастья» и «Подари мне на прощанье билет». То расширение сферы романтического, которое отметил в своей статье В. Чалмаев, проявляется в рассказах молодого прозаика. Романтическое обобщение поможет проникнуть в психологию людей, в обыденность и необычность научного мира.

Первые рассказы Д. Константиновского, напечатанные в журнале «Сибирские огни», оказались глубокой разведкой важной и современной темы.

Э. В. БЛИНОВА

У ИСТОКОВ СОВЕТСКОГО ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ФЕЛЬЕТОНА

Первые советские фельетоны имели острополитический характер. Оружие сатиры фельетонисты направляли на классового врага молодого Советского государства. В годы гражданской войны «маленький фельетон», в 35—40 строк, обильно рассыпанный по страницам газет и журналов, высмеивал контрреволюцию, внешнюю и внутреннюю, Антанту, мировой Капитал. В начале 20-х годов главным объектом сатиры и «маленького фельетона», и «большого» фельетона-очерка, занимающего иной раз по три подвала в одном номере «Правды» или «Известий», становится враг внешний. Правда, далеко не все признавали этого врага «достойным» объектом сатиры, а международную тему «необходимой» для советской печати. По мнению Я. Шафира, М. Левидова и других участников дискуссии об объекте фельетона, «противник существует в жалком виде за границей» и в лучшем случае может служить «объектом для острот»¹. Страстно и убежденно отстаивали значительность, остроту, неиссякаемую злободневность «темы о Чемберленах» М. Кольцов, Д. Заславский, А. Сергеев, Л. Сосновский: «Фельетоны о Чемберленах должны писаться, но только по-серьезному, в момент, когда эти самые Чемберлены, скажем, предъявляют нам ультиматум. В другое же время они неуместны, потому что ими опошляется серьезная тема»². Дискуссия 20-х годов об объекте сатиры советского фельетона была важной и злободневной, но споры носили часто субъективный, умозрительный характер, поскольку они не опирались на «живую» фельетонную практику. Только во второй половине 20-х годов критики обращаются к конкретному материалу фельетонов. Статьи и рецензии этих лет содержат отдельные, подчас меткие и интересные наблюдения над индивидуальным стилем фельетонистов и попытки теоретического осмысления специфики жанра, но исследуются, как правило, фельетоны на внутренние темы³. Меньше всего уделяла внимание критика фельетону на международные темы. Он представлялся неинтересным, неподходящим для исследования, «сохранившим наибольшее количество традиций от старого фельетона»⁴. Инерция этого представления не толь-

¹ Больные вопросы советской печати. «Журналист», 1926, № 1, стр. 43.

² Дискуссия о советском фельетоне, «Журналист», 1926, № 1, стр. 29.

³ Статьи Е. Журбиной, Я. Шафира, С. Морозова, С. Охитовича, Л. Корелина, Л. Гроссман, И. Груздева, В. Шкловского, М. Лучанского.

⁴ Е. Журбина. Современный фельетон. «Печать и революция», 1926, № 7, стр. 30.

ко стойко сохранялась в 20—30-х годах, но дошла и до наших дней. «Фельетон на международную тему должен сохранять и сохраняет неизменными многие свои черты и свойства, — утверждал И. Рябов. — Он не меняется и не подлежит изменению, ибо в нем речь идет о наших старых врагах»⁵. До сих пор остаются малоизученными первые фельетоны на международные темы, раннее творчество фельетониста-международника Д. Заславского, многие фельетоны 20-х годов М. Кольцова. Между тем обращение к истокам советского фельетона позволяет проследить сложный процесс формирования жанра.

Советский публицистический фельетон (термин «публицистический» в 20-х годах был равнозначен терминам «международный», «политический») формировался на страницах «Правды». Связь фельетона с газетой представлялась настолько органичной и естественной, что фельетон и не мыслился помимо газетного листа. Почти бесспорным считалось мнение, что «самый лучший фельетон — это такой, который нельзя вынуть из газеты»⁶.

Интересы революционной прессы требовали углубления политического содержания фельетона. Именно в «Правде», с ее стремлением к агитационной, публицистической насыщенности любого, даже самого маленького и, на первый взгляд, незначительного материала, стали особенно нетерпимы безобидные стишки, курьезы, анекдоты... Они становились «штампом, мало связанным с окружением»⁷. Зато отчетливо ощущается в правдинских фельетонах органичная связь с газетно-публицистическими жанрами — репортажем, корреспонденцией, маленькой разоблачительной или полемической статьей, разоблачительной заметкой. Самым распространенным газетным жанром первых лет революции были маленькие статьи — 12—15 или 25—40 строк, отличающиеся полемической остротой, ясностью и краткостью (об этом убедительно говорит Я. Шафир в статье «Разоблачительные приемы «Правды» в 1917 году»⁸). Схема этих статей очень проста — факт, его значение, обобщение факта, полемика с противником, практический вывод, а тематика чрезвычайно разнообразна — они касались всех главных вопросов политической жизни страны, внешней и внутренней. Самым интересным в них была опора на отдельный, конкретный факт, который часто становился поводом для освещения большой темы, и многочисленные приемы разоблачения противника в ходе полемики. В начале 20-х годов маленькие статьи и заметки полемического и разоблачительного характера печатались почти ежедневно на страницах «Правды» под рубрикой «По белой прессе» и «Из белой прессы», в них использовались материалы зарубежных эмигрантских изданий для высмеивания, политического и морального уничтожения белоэмигрантов и их «хозяев», заправил капиталистического мира. Авторами заметок выступали в «Правде» Михаил Кольцов (подпись — Мих. К.), О. Л. Оршер (подпись — О. Л. Д'ОР), Н. Мещеряков. В газете «Известия» однотипные заметки «В стане контрреволюции» шли, как правило, без авторской подписи. Л. Ершов в работе «Советская сатирическая проза 20-х годов» называет эти коротенькие, часто без подписей заметки критиче-

⁵ И. Рябов. Черты нашего фельетона. «Советский фельетон», сборник статей, Госиздат политлитературы, М., 1959, стр. 470.

⁶ В. Шкловский. Зорич, «Журналист», 1925, № 6—7, стр. 17.

⁷ И. Груздев. Техника газетного фельетона, «Фельетон». Сборник статей, изд. «Академия», Л., 1927, стр. 16.

⁸ «Печать и революция», 1927, № 6, стр. 5—17.

ско-насмешливого содержания «предками маленького фельетона»⁹. Это не совсем верно. «Маленький фельетон» и разоблачительная заметка в 1921—1923 годах существовали рядом, и их взаимосвязь и взаимовлияние несомненны.

«Маленький фельетон» «Правды» — своеобразная смесь фельетона и заметки, где «публицистическое» и «художественное» еще не слиты органично, неотделимо, а существуют как бы отдельно, связанные механически. Он шел от анекдота, шутки к «осерьезниванию» не только содержания, но и формы — отсюда распространение в нем статейно-публицистических приемов (ироническая вопросно-ответная форма, простое статейное начало, публицистические концовки-призывы и т. д.). «Маленький фельетон» Я. Окунева «Как делается Генуя» («Правда», 10 марта 1922 года) представляет собой иронический монолог, обращенный то непосредственно к читателю, то к английскому премьер-министру Ллойд-Джорджу по поводу Генуэзской конференции. Автор использует ироническую вопросно-ответную форму монолога. «...Знаете ли вы, как делается Генуя?» — начинает автор фельетона и иронически отвечает: — «Генуя начинается с царства небесного, с римского папы и с пасхи. Генуя составляется из украинского разбойника, румынского боярина, польского шляхтича, финского толстосума... Эх, мистер Ллойд-Джордж! Так делают Геную сапожники, а не порядочные дипломаты...» Характерна и публицистическая концовка фельетона с ироническим оттенком: «Но лиха беда начало: если Генуя начнется по Пуанкаре, то она может закончиться по-красноармейски. Если придется доделывать Геную русским рабочим и крестьянам, то они сумеют показать, как делается настоящая Генуя».

В разоблачительных заметках «По белой прессе», наоборот, явно ощущается тенденция к «осмешнению», поиски форм комического разоблачения противника. Особенно интересны и разнообразны в них приемы иронии, формирование своеобразного иронического стиля. В заметках «По белой прессе» оттачивалось фельетонное мастерство Михаила Кольцова; именно для них характерен тот сатирико-иронический подтекст, который становится средством заострения факта, помогает обнажить сущность явления.

Ироничны заголовки разоблачительных заметок. Ироническое отношение создается обычно употреблением понятия или определения, прямо противоположного по смыслу истинному. «Достоверные источники» — так названа заметка Мих. Кольцова, разоблачающая лживую информацию эмигрантской газеты «Новое время» («Правда», 4/II 1923 г.). «Хорошо поет, собака!» — радостно сообщает заголовок заметки, высмеивающей реакционное выступление Рябушинского на совещании русских торгово-промышленников в Париже («В стане контрреволюции», «Известия», 22/V 1921 года). Такие иронические заголовки часто дают эмоциональную сатирическую оценку противнику. «Спасителями России» называет Мих. К. эмигрантов, выступающих против предоставления кредитов большевистской России («Правда», 13/III 1922 г.). «Шестидесятниками» именует он эмигрантских «писателей», которые «всей глубиной своей гулкой, как колокол, души, возмущаются поправлением старых заветов молодыми писателями в Советской России» («Правда», 13/VII 1922 года). Иронический заголовок нередко создает

⁹ Л. Ершов. Советская сатирическая проза 20-х годов, изд. АН СССР, М.-Л., 1960, стр. 98.

ся и сочетанием двух понятий, несовместимых или взаимно исключающих друг друга («Казенный оптимизм», «Кадетский социализм», «Кроткие болваны»).

У Михаила Кольцова встречаются заголовки в виде новых словообразований, заключающих в себе яркое и острое сатирическое обобщение. «Социал-импотенты» — так названа заметка, высмеивающая «жалостливое» отношение к многострадальной Австрии эмигрантских газет.... «И все? Все. Чего же больше ожидать от эсеровской газеты?» («Правда», 24/IX 1922 г.).

Авторы заметок стремятся найти в эмигрантской прессе факт, анекдотический сам по себе, комизм которого лежит на поверхности. Но при этом иронический заголовок подчеркивает анекдотическую ситуацию или комизм факта, усиливая разоблачение противника. «Съезд русских торговцев и промышленников в Париже выразил благодарность Франции, Америке, Швейцарии и Югославии за отрицательную позицию к Советской России», — сухо информирует заметка, а заголовок иронически подчеркивает: «Собачья благодарность» («В стане контрреволюции», «Известия», 27/V 1921 года). Простая констатация факта и в маленькой заметке Михаила Кольцова («Правда», 5/VII 1922 года) под заголовком **«Максимум сознания»**.

«Не вините меня в нетерпимости:

Если будем терпеть и молчать,

Станет маленьким «домом терпимости».

Зарубежная наша печать».

Откуда это? Из «Руля», № 487, от 25 июня».

Ирония звучала и в самом содержании заметок. Нередко они начинались с иронического вопроса. Возмущенно, негодуя вопрошает М. Кольцов: «Что стряслось с «Новым временем?» Сошел с ума передовик или большевики захватили редакцию?» Оказывается, в целях борьбы с евреями суворинское «Новое время» соглашается даже на «сосредоточение, денежных капиталов в руках самого государства». («Новое время» — за национализацию», «Правда», 4/IV 1923 года).

Ироническим выводом в виде «серьезного» предположения, восторженного призыва или лозунга также часто заканчивались заметки: «...если на то пошло, подождем еще, посмотрим, кто дольше выживет: — Советская Россия или редакция «Последних новостей!» (М. Кольцов, «Казенный пессимизм», «Правда», 9/III 1923 года). Ироническое отношение к противнику подчеркивает и само построение заметок, при котором вторая часть сообщения парадоксальна или аналогична первой. «Слет кадетов» начинается с торжественной информации: «В Париже происходит в настоящее время конференция ЦК кадетской партии» и заканчивается неожиданно: «О ходе работы которой антибольшевистская пресса ничего не сообщает», разоблачая этой неожиданной концовкой ничтожность, незначительность факта («В стане контрреволюции», «Известия», 7/VI 1921 г.).

Публицистический фельетон «Правды» 1923—1925 годов впитывает в себя иронию разоблачительных заметок. Героями фельетонов выступают «столпы белой эмиграции» — и в этом тоже есть определенная связь с заметками «По белой прессе». Но от иронического отношения к каким-то фактам, извлеченным из белоэмигрантской печати, фельетонисты переходят к ироническим приемам осмеяния конкретного противника, врага, названного реальным именем. Поводом к фельетону О.Л.Д'Ора «Владимир Набоков» («Правда», 1 апреля 1922 года) по-

служило убийство этого кадетского лидера в Париже, о самом факте убийства кадета монархистом фельетонист иронически замечает, что «это такая же нелепость, как самому себе отрезать нос из-за боязни получить насморк». О.Л.Д'ОР использует интересный прием иронической характеристики противника — он намеренно убирает в ней черты общественно-политические, оставляя сугубо житейские, бытовые. Тем нагляднее политическая ничтожность этого кадетского лидера... «Он был сыном министра и сам носил в себе «задатки министра», — сообщается о Владимире Набокове в начале фельетона. — Был он румян лицом, хорошего роста и в 30 лет имел звание камер-юнкера». Заканчивается фельетон ироническим резюме: «Говоря по совести, я хотел написать все хорошее, что было, о покойном кадетском лидере. По совести говорю: ничего лучшего, чем было написано здесь, не было в жизни покойного. Прибавить разве то, что он жил в великолепном особняке на Морской, что он был хороший семьянин и имел прекрасного повара».

Ирония становится главным оружием в руках наиболее известного в начале 20-х годов фельетониста «Правды» Л. С. Сосновского. Л. Сосновский впервые вносит в фельетоны «нефельетонный материал», хозяйственные, будничные темы. Но не забывает он и «Чемберлена». Фельетонов на международные темы у Л. Сосновского немного, но они позволяют судить о своеобразии манеры автора, определить то место, которое занимает его творчество в общем процессе формирования и развития советского фельетона вообще, публицистического фельетона «Правды» в частности. Для Л. Сосновского фельетон — «орудие борьбы» газетной, ежедневной: «Оно должно быть точно, оно должно быть пригнано к эпохе, к читателям, к цели»¹⁰. Он требовал от фельетона краткости, документальной достоверности и предельной правдивости. И, по мнению Е. Журбиной, «революционный метод» фельетониста Сосновского как раз и заключается в его отношении к факту: «Факт важен для него конкретно, именно данный факт, который нужно изменить или «восстановить в правах». У нас нет фельетониста более близкого к факту, более отождествляющегося с фактом, чем Сосновский. Этим определяется весь стилистический строй фельетонов Сосновского, предопределяется метод, им избранный»¹¹. От «обыгрывания» факта старыми фельетонными средствами (анекдот, шутка, каламбур, игра слов, окарикатуривание), свойственными ранним фельетонам на международные темы, он приходит к документальной простоте и к публицистическо-статейным приемам подачи факта. Фельетоны Л. Сосновского, которые и в 20-е годы, и сегодня именуется не иначе, как «фельетон-статья», интересны как раз тем, что в них зримо выступает и органическая связь статьи и фельетона, и их взаимное отталкивание, диалектическое взаимодействие различных жанровых проявлений в одном фельетонном жанре. Истоки «статейности» обнаруживались критиками 20-х годов в совершенной «будничности» подхода автора к факту, в «нежелании или неумении выделить факт первым планом»¹². Действительно ли факт в фельетонах Сосновского берется в его «натуральном» обличии и не меняет его, не нарушает пропорций? Действительно ли факт не деформируется фельетонно?

¹⁰ Краткая справка о диспуте в Доме печати. «Журналист», 1926, № 12, стр. 54.

¹¹ Е. Журбина. Современные фельетонисты. Л. Сосновский. «Печать и революция», 1927, № 6, стр. 68.

¹² Там же, стр. 72.

По форме фельетоны Сосновского статейны. Очень, просто, без всяких прикрас, арабесок и украшений начинается фельетон — с указания того факта или документа, который займет центральное место: «Гражданин Г. В. Баев из Германии прислал во Владикавказ на имя «Исполкома коммухоза» довольно убедительное заявление...» («Почти научная командировка»; «Правда», 16/IX 1925 года). Заканчивается чаще всего выводами в форме прямого, публицистического призыва или эмоционального обращения: «Фунтиковы есть везде. На роли подручных мясников всегда находились Носке, Эберты, Джорданы, Фунтиковы и т. п. прохвосты социал-демократического типа. Суд над Фунтиковыми — далеко не последний суд. Мы еще дождемся суда над вдохновителями и руководителями Фунтиковых. Мы их найдем. Мы их возьмем!» («Фунтиковы и их покровители», «Правда», 15/IV 1926 года). Центральное место в фельетоне принадлежит документу: «официальному» (выдержка из протоколов, докладов, статей) или «человеческому» (письмо, заявление). Такой «человеческий» документ, письмо «бывшего придворного пекаря бывших царей российских» булочника Филиппова, адресованное московским булочникам, становится содержанием фельетона «Наши за границей» («Правда», 25/IX 1924 года). Автор передает письмо без изменений, сохраняя «неповторимые» содержание и фразеологию. Единственно, что делает фельетонист — подчеркивает, выделяет ударные слова, заостряя внимание именно на них: «Вот его письмо в точности, без изменений: «Надеюсь, что обо мне в вашей среде сохранилась добрая память, как лично, так и в деловом отношении, так как я в свое время много содействовал восстановлению филипповского дела... Я покорнейше прошу или а) дать мне одновременное пособие из средств дела или собранных по подписке Вами лично в **размере 2—3 тысячи долларов**, что дало бы мне возможность стать на ноги в **Бразилии** или б) дать мне **ежемесячное пособие (в виде пенсии)**, в **размере 100—150 долларов в месяц...**» Письмо сопровождается ироническим комментарием, в котором автор как бы становится на точку зрения разоблачаемого лица, вскрывает ход его мыслей; его аргументацию, еще раз подчеркивая самые важные детали: «Он стал совсем простой, обходительный, не гордый. Он не обидится, если пекаря по подписке соберут ему из своих заработков 4—6 тысяч рублей, на которые он на ноги станет в Бразилии. В крайности он согласится даже на ноги не вставать в Бразилии, если рабочие согласятся пожизненно высылать ему маленькую, совсем пустячную пенсию 200—300 рублей в месяц. Вот какой он простак и добряга!»

Выделение отдельных фраз в документе, комментариев к нему, ироническая характеристика «последнего из знатного калашного рода Филипповых», предвещающая письмо, и даже заголовок фельетона, явно с ироническим огтенком — «Наши за границей» — все эти многообразные приемы иронии заостряют факт, выделяют его из прямолинейного, «статейного» ряда. Ирония — постоянный прием Л. Сосновского. Многообразны способы иронической интерпретации факта, документа в его фельетонах. Интересен прием иронического диалога, при котором на одной стороне выступает незримый автор документа (письма или заявления) с цитатами из него, на другой — автор фельетона с «поддержкой», комментариями, разъяснениями, опровержениями. Вот как идет иронический диалог гражданина Баева, бывшего городского головы во Владикавказе, и автора в фельетоне «Почти научная командировка» («Правда», 16/IX 1925 года).

«...Я добровольно сложил с себя должность, не желая быть помехой новым силам в их работе и желая остаток сил отдать научно-писательской деятельности...» Ну, что же, дело доброе и благородное. Писатель так писатель. Нашего полку прибыло значит... «Во время пребывания там состоялось занятие города Советской властью, и я почел себя свободным»... Ну, слава богу, освободился-таки человек! Недаром Советскую власть все трудящиеся считают своей освободительницей!.. Что же дальше? «...Мне сообщили, что дом мой городом взят временно для его нужд, но больше ничего определенного о судьбе его не знаю...» Тысячу извинений, гражданин Баев, тысячу извинений. Не успели вам временно доложить о судьбе вашего бывшего дома. Такая, знаете ли, суматоха, что всего не упомнишь. Насчет домика не беспокойтесь: все по закону оформлено, будьте спокойны. Муниципализировали!..»

Встречается и прием иронического пересказа письма, документа, речи, при котором содержание документа или речи намеренно упрощается и тем самым заостряется, обнажается его суть... В фельетонистской статье «Лед пришел» так переводится речь Ллойд-Джорджа на Генуэзской конференции: «Ллойд-Джордж остроумничал: «Вы, большевики, хотите попасть на наш пароход. Но мы должны прежде всего прощупать: что вы за пассажиры.

По-русски это означало: «Отдай долги, верни собственность капиталистам!»¹³

Многие фельетоны Л. Сосновского, основанные на документах, «пронизаны» ироническим тоном от первой до последней строчки. Именно о таком фельетоне говорила Е. Журбина: «Наш фельетонист утверждает себя иначе, я бы сказала, «изнутри материала», давая его сквозь сплошной фильтр своего восприятия: своей иронии, негодования, горечи. И этот фильтр настолько ощутим, что у нас утверждается фельетон непривычного типа — весь находящийся в пределах фактического материала, не делающий выводов»¹⁴.

Можно говорить и о своеобразном ироническом стиле фельетонов. Он создается многочисленными вопросами и восклицаниями, употреблением «переосмысленных» поговорок, пословиц, загадок, переплетением бытовой лексики и политической терминологии, канцеляризмов и церковно-славянизмов и т. д. В фельетоне «Шейдемановцы спрашивают; мы отвечаем» («Правда», 29/IX 1925 года) мы находим и иронически употребленную поговорку, и новое словообразование, составленное из церковно-славянского и современного, политического наименований, и ироническое обращение: «Даже в опубликованной программе вопросов видны древле-меньшевистские уши. Там, например, есть такой вопрос — существует ли во всей стране полная свобода передвижений?.. Передвигаются, почтенная Рейнская газета, смеем вас уверить: кладите деньги на бочку и куда хотите, хоть во Владивосток или Мурманск...»

Новизна «иронического» фельетона Л. Сосновского привлекала внимание, вызывала нередко недоумение, рождала споры. В «Журналисте» № 3 за 1925 год опубликованы письма рабочих, читателей газеты «Правда», по поводу фельетонов Л. Сосновского «О партэтике и деликатности» и «Покаянное». Многие читатели превратно поняли первый фельетон, приняв «за чистую монету» иронию автора. В ответ на не-

¹³ Л. Сосновский. Сб. «Дела и люди», Госиздат, М.-Л., 1925, кн. II, стр. 72.

¹⁴ Е. Журбина. Новый бытовой фельетон в газете. «Фельетон», сборник статей, изд. «Академия», Л., 1927, стр. 35.

доумение и возмущенные письма читателей Л. Сосновский пишет второй фельетон, в котором «кается» в своем главном «грехе» — иронии.

Письма читателей, опубликованные в «Журналисте», прямо противоположны по содержанию. Одни требовали, негодовали: «Поменьше выкрутасов. Пишите так, чтобы рабочему было хорошо понятно».

«Прочитав вашу статью «О партэтикете и деликатности», мы пришли в немалое недоумение формой вашего юмора».

Другие защищали, одобряли:

«Сделать это так, как вы, в ироническом плане, для этого нужен талант, и зарывать его в «покаянную статью» совершенно не годится».

«...А если вы все будете писать прямо слоном, тогда и посмеяться будет не над чем, и отучится смеяться, и будем ходить дутые, как англичане. Я думаю, что не мешает нам писать в подковырку»¹⁵.

Любопытно в этих письмах «непросвещенных читателей», что многие из них поняли и приняли иронию автора как определенную «форму юмора».

Многообразные приемы иронии в фельетонах Л. Сосновского преследуют одну цель — сатирически заострить факт, переключить его из конкретного, будничного плана в план «большой», социальный. «Такой фельетон одним только тоном дает другой план, план «большой» темы (иначе говоря, социальной интерпретации фактического материала)»¹⁶. Оказываясь, факт в его фельетонах, сохранив, на первый взгляд, свой «бытовой масштаб», свою документальную подлинность и достоверность, выделяется из этого прямолинейного, бытового ряда, средствами иронии заостряется, сатирически обобщается, а значит, неизбежно фельетонно деформируется. Фельетон Л. Сосновского — фельетон-статья, где «статейность» определяется не содержанием, а формой построения, статейно-публицистическими приемами, а «фельетонность» — заострением фактов приемами иронии.

Но Л. Сосновскому не удается добиться яркости, выпуклости, глубины сатирического обобщения. Статейная форма явно сковывает, мешает углубленному исследованию общественной природы факта. Налицо тот случай, когда различные жанровые формы не взаимовлияют, а взаимно отталкиваются. Дидактическое, публицистическое оторвано от «художественного» — например, ироническая интерпретация факта нередко заканчивается типично статейными, публицистическими выводами или голым морализированием. Призывая к документальности и злободневной четкости, Л. Сосновский решительно выступал против вымысла и «художественных украшений»: «У меня лично вопросы художественной обработки стоят на предпоследнем месте»¹⁷. В дискуссиях о советском фельетоне он нападал на А. Зорича, который «напрасно загромождает свои статьи стилистическими деталями, украшениями» и был самым яростным оппонентом Михаила Кольцова, считающего «художественность обязательным элементом для признания данной вещи фельетоном»¹⁸. Но как раз эмоциональной художественной основы не хватало фельетонам Л. Сосновского. Неудивительно, что в конце 20-х

¹⁵ Покаявшийся Сосновский и соскоры. «Журналист», 1925, № 3, стр. 13—16.

¹⁶ Е. Журбина. Новый бытовой фельетон в газете, «Фельетон», сборник статей, изд. «Академия», Л., 1927, стр. 3—5.

¹⁷ Краткая справка о диспуте в Доме печати. «Журналист», 1926, № 12, стр. 54.

¹⁸ Там же, стр. 54.

годов эти фельетоны стали восприниматься как «расцвеченная статья» и остро критиковаться за «малохудожественность».

«Предпочитаю быть упрости́телем, нежели усложнителем, — заявлял Сосновский. — Действительность представляется мне комбинацией двух красок — красной и черной. Весь вопрос заключается только в умении правильно схватить истинное сочетание красок — в картине данного момента не сгустить черной и не пересластить красную в ущерб правде...»¹⁹ Недостаточная политическая зрелость и точность политического прицела привели Сосновского к смещению акцентов, к злоупотреблению «черной краской», к упрощению там, где требовался серьезный и углубленный взгляд на вещи, и в результате — к серьезным политическим ошибкам. С 1927 года его фельетоны уже не встречаются на страницах газет.

Фельетоны-статьи Сосновского представляют своеобразный этап в развитии советского публицистического фельетона, обусловленный и временем, и становлением жанра. В 20-х годах документальность, строгая фактичность становилась определяющей чертой советского фельетона, и фельетон Сосновского, опирающийся на «голый» факт, «чистый» документ, воспринимался как «революционный». В эти годы остро дискутировался вопрос о том, принадлежит ли фельетон к художественной литературе. Большинство критиков и фельетонистов склонялись к мнению, что фельетон не художественный жанр, а «особый метод газетной работы». (Именно так определялся фельетон в работах Я. Шафира «От остроты до памфлета» (1925 года) и М. Браза и М. Гуса «Статья и фельетон» (1928 года). В свете этих споров М. Кольцов выглядел «продолжателем традиционного фельетона», а Л. Сосновский «новатором»: «Фельетон Сосновского не литература. Революционность его метода ощущается непосредственно на фоне методов традиционного фельетона и только косвенно на фоне методов художественной литературы»²⁰.

В конце 20-х годов, с развитием и расцветом советского публицистического фельетона, фельетоны Л. Сосновского ощущались «устаревшими». В начале же 20-х годов иронический фельетон Сосновского с многообразным приемом заострения факта и попытками его обобщения в художественных образах был шагом вперед по сравнению с разоблачительными заметками «По белой прессе» и «маленьким фельетоном». Это был шаг, который требовал следующего. Переступая через одежды статьи, заметки, корреспонденции, фельетон дифференцируется, вбирая в себя элементы публицистические и преобразуя их в соответствии с законами жанра. Остро ощущалась потребность в «художественном» насыщении фельетонного жанра, в углублении сатирического исследования и обобщения фактов. Отличие фельетона от других газетно-публицистических жанров начинает видеться в том образно-сатирическом обобщении, которое несет фельетон: «Время требует советского фельетона. Конечно, резко обличительного. Памфлетного. Не щадящего... Разоблачать можно и в спокойной статье, и в заметке? Не то. Статья — артиллерист. Заметка — пехотинец. Фельетон — летчик, бомбометатель.

¹⁹ Л. Сосновский. Красное и черное. Сб. «Дела и люди», кн. III, 1927, стр. 3—4.

²⁰ Е. Журбина. Современные фельетонисты, «Печать и революция», 1927, № 6, стр. 69.

Заметка сообщает о подлости. Статья доказывает ее, осуждая. Фельетон высмеивает, делая ее глупой»²¹.

Проблема обличения в художественно-образной форме с особенной остротой встает перед авторами фельетонов на международные темы. «Враг ничтожный», «враг в жалком виде» — такое представление о враге за рубежом постепенно заменяется более реальным пониманием, что враг хитер, коварен, силен и опасен, необходимо взглянуть в него внимательнее, найти его уязвимое место, поразить его оружием острым, умным и беспощадным. Рушился и миф о «недосягаемости» врага — авторы политических фельетонов изучают его не по страницам прессы, а на заседаниях Генуэзской конференции и на улицах Парижа, на заседаниях английского парламента, «прямо в логове врага». Анализ должен был неизбежно перерасти в синтез.

²¹ М. Леви́дов. Фельетон в революции, «Журналист», 1923, № 6, стр. 23.

В. М. ЯЦЕНКО

К ПРОБЛЕМЕ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ В КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ У РОМЕНА РОЛЛАНА

Дегуманизация жизни в условиях буржуазного общества, безусловное обесценивание личности, измельчание, снижение ее творческого потенциала, страшный процесс стандартизации, нивелирующий личность, — вот те жизненные факторы, та трагическая почва, которая питает постоянный, неослабевающий интерес к проблеме личности, возможности ее суверенности в буржуазном мире, исполненном трагических противоречий, явлений, отчуждающих все индивидуальное, личностно-неповторимое. Не будет преувеличением сказать, что проблема личности, ее суверенного «я» — самый больной нерв эпохи, определивший характер философской, эстетической мысли на Западе, ставшей особенно чувствительной ко всему тому, что связано со сферой индивидуального, неповторимого, самобытного.

Ужаснувшись при виде тяжести груза среды, общественно-социальных условий в буржуазном мире, с неумолимой неотвратимостью давящих на человека, с железной силой необходимости определяющих, закабалиющих движение всех его мыслей и чувств, травмированное сознание западных мыслителей порождает отчаянный жест отказа, бунта против законов социально-общественной, исторической обусловленности, крик протеста против законов детерминизма. В своем анархическом бунте они как бы перефразируют ибсеновский вызов:

«Есть же место во вселенной,
Чтобы быть самим собой.
Это прав людских основа,
Я не требую иного!»¹

И усилия многих из них направлены на то, чтобы найти своеобразную робинзонаду в многоэтажной человеческой личности, ту область в ней, которая остается якобы первозданной, нетронутой влиянием общества, сугубо экзистенциальной — индивидуально-личностной.

Любопытно в этом плане как выражение тенденции одобрять даже любой поиск, восприятие идей Фрейда. Об этом очень хорошо пишет Додельцев в статье «О социально-психологических предпосылках современного буржуазного искусства»: «Растущему конформизму Фрейд противопоставил способность человека восстать, пусть стихийно и неадекватно обстоятельствам, против одурманивающего воздействия

¹ Ибсен, Генрик. Собр. соч., М., 1956, т. 2, стр. 187.

индустрии товаров, стандартизованных идей, чувств. Фрейд искал ту часть личности, которая способна противостоять напору буржуазной общественной жизни. Не удивительно поэтому, что Фрейд с его акцентом на личность и индивидуальное удовлетворение сумел заслужить авторитет у демократической, в том числе и левой интеллигенции. Не случайны гонения на фрейдизм в III рейхе, не случайно выступление части американских психоаналитиков в 1954 г. против маккартизма на основании утверждения: «Зрелое супер-эго может развиваться оптимально только в свободном и демократическом обществе»².

Апогеем сосредоточенности на идее защиты индивидуального, ничем не отчужденного «я» является экзистенциалистская литература. Именно эта идея составляет идейную доминанту их произведений, служит отправной точкой всех размышлений. И бесконечно варьируя свою мысль, экзистенциалисты пытаются найти, определить свободную, недетерминированную область человеческой жизни. Их книги претендуют на то, чтобы быть метафизическим прозрением, в них ум тщится пробить толщу преходящего, социальный, исторический пласт и постичь некую, хоть пунктирно обозначенную истину, истину на уровне повсюду и всегда приложимого мифа. Произошло разительное смещение акцентов при художественном воссоздании личности человека. Если искусство на протяжении многих веков билось над тем, как при изображении частного, индивидуального в то же время передать сущностное, общее, типическое, в экзистенциалистской литературе категория типического объявлена антихудожественной, главное для них — индивидуализация, художественное раскрытие неповторимости личности. При этом они стремятся представить себя новаторами во всем, пролагателями новых путей в искусстве, не гнушаясь при этом представить писателей-реалистов в ложном свете, якобы никогда не занимавшимися проблемами индивидуализации, свободы личности и т. д. Так, излагая эту широко распространенную в буржуазной критике точку зрения, Моруа пишет, что классическая философия, литература «считала личность неизменяемой, — чем-то вроде духовной статуи», где все является прямым результатом воздействия окружающей среды; Буасдефр героев Мопассана, Золя уподобляет автоматам, лишенным какой бы то ни было свободы и т. д.³

В контексте этого большой интерес представляет концепция личности, ее художественное воплощение у одного из крупнейших мастеров, мыслителей Франции Ромена Роллана. В. Е. Балахонов верно замечает: «Вопрос о том, что такое человек и каким он должен быть, Роллан поставил перед собой за несколько десятилетий до того, как трагические обстоятельства современной истории заставили многих писателей Западной Европы искать некое универсальное определение человека, которое было бы приемлемо для всех времен и народов»⁴. Роллан оказывается и по сей день в гуще споров о сущности соотношения индивидуального и общего в нем.

Отправная точка в представлениях Роллана о личности — утверждение суверенности ее индивидуальности, права человека быть самим

² Реализм и художественные искания XX в. М., 1969, стр. 117—118.

³ См.: André Maurois. De la Bruyère à Proust. P. 1964; Pierre de Boisdeffre «Où va le roman». P. 1963.

⁴ Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время («Жан-Кристоф»). Л., 1968, стр. 228.

собой. Именно страстная защита своего собственного «я», напряженнейшие поиски его на протяжении всей жизни будут в высшей степени характерны для самого Роллана. Так, читая его юношеские письма к матери, которая была для него чутким, все понимающим другом, особенно остро ощущаешь, как постоянно, напряженно ревниво относится Роллан к малейшему, как ему кажется, посягательству на его свободу и независимость. «Я слишком индивидуалист и люблю по-настоящему только индивидуалистов»⁵, — пишет он, вкладывая в понятие «индивидуалист» оригинальность, неповторимость личности. Он особенно высоко ценит тех, кто обладает этой яркой индивидуальной самобытностью: «Я люблю только тех, кто думает, живет на совершенно оригинальный, отличный от меня манер, кто не представляет собой воплощение множества других, но кто есть «я», является самим собой» (письмо Мейзенбург от 12 апреля 1896 — С 1, стр. 175). С каким жадным интересом он вглядывается в оригинальность каждого нового человека, который случайно увиден им в кафе ли, на улице ли, и с какой зоркостью, точностью он схватывает ее и передает в своих письмах.

Богатейший мир музыки, живописи под его пером превращается в захватывающе интересное описание богатейшего разнообразия талантов, бесчисленного множества ярких индивидуальностей. Его «Музыканты прошлого» (1908), «Музыканты наших дней» (1908), так же как и его «Героические жизни», — яркий образец удивительно гонимого проникновения Роллана в своеобразный мир каждого из художников. Оригинальность, неповторимость личности творца искусства — категория эстетическая, и категория первостепенной важности. Для него она основа основ искусства, выражение одной из причин неувядающей ценности художественного произведения. В «Причинах упадка живописи в Италии 16 века» «Положение во гроб» Рафаэля он рассматривает как определенную веху в развитии искусства, ибо «тут чувствуется тройной порок, который погубит живопись XVI века: отказ от индивидуального чувства во имя теории, преклонение перед авторитетами, рассудочность»⁶ (выделено мной — В. Я.).

Роллан как художник, критик-эссеист всегда характеризуется повышенной, особо чувствительной зоркостью к неповторимому, самобытному звучанию произведения искусства, определяемому в первую очередь индивидуальными особенностями личности автора. Поэтому почти всегда его литературные портреты творцов искусства содержат краткое выразительное описание некоторых особенностей их биографии, характера (лишь в той мере, в какой это нужно, чтобы пролить свет на особенности их искусства) и главное — они вводят в мир души, индивидуальных чувств, во многом обусловивших своеобразие их художественного творчества. В этом плане Ромен Роллан блестяще владеет искусством метапсихозы, виртуозно, тонко, каждый раз многократно как бы присваивая себе неповторимый, чужой образ мыслей, чувств, воссоздавая его изнутри. В результате возникает эмоционально ощущаемое впечатление удивительного богатства, многообразия художественных индивидуальностей, восхищение этой многокрасочностью, — радостное удивление перед нею проступает сквозь ту легкость, с какой

⁵ Cahiers Romain Rolland, C 10, Chère Sofia, 1959, p. 202. В дальнейшем ссылки на Cahiers будут даваться в тексте статьи с указанием их обозначения (С), номера и страницы.

⁶ Ромен Роллан. Собр. соч. в 14 т. М., 1958, т. 14, стр. 57. Дальнейшие ссылки на это издание — в тексте статьи.

Роллан переходит от одного оригинального портрета к другому. Здесь и Бетховен, чьи «мрачные адажио плачут посреди симфоний; но в конце их — радость, торжество. — Его творчество — триумф героя — победленного», и Штраус с его неуверенностью воли, где «мало доброты, но много героического презрения», и Сен-Санс с его спокойствием в пылу вдохновения, благоразумием в пылу фантазии, неизменным самообладанием в суждениях, несмотря на самые волнующие эмоции. «И вот что составляет, — пишет Роллан о Сен-Сансе, — тайну его индивидуальности и ее высокой ценности для нас: он вносит в тревожность нашего современного искусства немного света и мягкости былых дней»⁷. И подобных примеров можно приводить много.

Герои художественных произведений Роллана на протяжении всего творческого пути писателя будут всегда наделены острым чувством защиты своего внутреннего мира, святости их индивидуального «я». Отказ от неповторимости, индивидуальной самобытности для Роллана и его героев равнозначен гибели личности. Жизнеописание своей любимой героини Аннеты Роллан не случайно начинает с рассказа о причинах разрыва с Роже Бриссо. Перед нами почти ибсеновский вариант бунта благородной женщины, не желающей быть бездушной куколкой, вещной принадлежностью мужа. Как у каждого человека, у нее есть свой особый мир, свои привычки, вкусы, желания, свои недостатки, потребности. «Ведь соединить наши жизни не означает покончить с той или другой», — говорит она Бриссо. «Я должна чувствовать, что вольна так поступать, вольна этого захотеть, вольна дышать, вольна... вольна быть вольной... даже если я никогда и не стану пользоваться своей волей... Отнимите у меня все это, и я умру. Во имя любви я сделаю все... Но принуждение для меня убийственно» (т. 8, стр. 156). Это же обостренное чувство независимости в высшей степени свойственно Жан-Кристофу, Кола Брюньону и многим другим. По Роллану, человеческая личность всегда включает специфически неповторимые качества, которые не могут быть подведены под общий знаменатель. Роллан с глубоким уважением относится к тем индивидуальным законам, по которым течет какая-то часть существа человека. В предисловии к «Очарованной душе» (январь 1934 г.) Роллан пишет, что река внутренней жизни Аннеты «с начала и до конца несет свои воды невидимо для всех, даже для взгляда самых близких людей, так что и самые близкие не подозревают о быстрине ее и стремнинах. Один лишь сын в какой-то мере ощутит их благодаря душевному взаимопониманию, но, несмотря на связывающее их кровное родство и, наконец, возникшую глубокую нежность, мать не открывает даже самому любимому существу тайны своей, глубоко скрытой духовной жизни» (т. 8, стр. 10).

Произведения Роллана всегда густо, очень густо населены. Поставленные рядом в читательском восприятии, они вызывают не только впечатление пространственно-исторической грандиозности, масштабности (от Возрождения до современности), но и необходимости людского потока, обрисованного там. Художественная кисть Ромена Роллана всегда повелевает толпами героев, рисует ли он драмы революции или исполненную напряженности борьбу одиссею Жан-Кристофа, Аннеты. Бесчисленно множество персонажей, рисуемых им. И каждый выписан Ролланом с предельной тщательностью, зоркостью к индивидуальной самобытности. Искусством индивидуализации героев Роллан владеет

⁷ Ромен Роллан. Собр. соч., ГИХЛ, 1933, т. 16, стр. 328.

виртуозно, удивительно тонко передавая бесчисленные вариации человеческих характеров, индивидуальностей. Зрелое искусство Роллана, достойного ученика Толстого, основано на глубинном проникновении в специфику внутренней жизни каждого человека. Своеобразие роллановского творческого внимания при характеристике героев очень хорошо передает его замечание: «Обычно принято писать историю событий человеческой жизни. Это глубоко ошибочно. Истинная жизнь — жизнь внутренняя» (т. 8, стр. 8).

Неторопливо, мягко, как бы неслышно вводит Роллан в течение этой жизни, в разнообразнейшие микромиры. Мы можем забыть внешний облик героев (он Ролланом обрисован как-то торопливо, вскользь, автор как бы стремится скорее погрузиться в мир души; точно так же как есть предистории у некоторых его героев, но они тоже подаются конспективно, сжато, однако автор становится нетороплив, предельно зорек, когда приоткрывает их чувства), но всегда сохраняем неповторимость характера персонажа, его внутренней жизни. Раскрытию этой неповторимости подчинен у Роллана ритм повествования. Он может быть, например, бурным, энергичным, резким (при описании Ады — импульсивный, быстро меняющийся), то вдруг как бы застывшим в неподвижности, чуть-чуть пульсирующим (при обрисовке Сабины, исполненной ленивой неги), то напряженно страстным, напряженным до внешне обманчивого спокойствия (при характеристике Антуанетты, живущей интенсивнейшей внутренней жизнью, каждый шаг которой имеет особую глубокую временную наполненность, в силу чего для раскрытия ее автору потребовалась целая книга).

Мастерски пользуется Роллан импрессионистическими приемами художественного изображения, подчеркивая самобытность героя разнообразной живописной, музыкальной гаммой, лирической тональностью повествования, удивительно подвижной. (Если Ада окружена атмосферой внезапности, яркой ясностью многообразных красок, Сабина окутана той тишиной, когда слышно дыхание, когда все погружено в мир поэтического покоя: «С дальних лугов доносился аромат скошенного сена, а на соседнем балкончике благоухал левкой. Воздух был недвижим. Над их головой Млечный Путь... В бледно-зеленом небе расцветали, как маргаритки, звезды. На колокольне приходской церкви пробило одиннадцать, и удары часов тотчас подхватили все церкви в округе чистыми или простуженными голосами, а за стенами домов откликались приглушенным звоном стенные часы или хрипло куковали кукушки» (т. 3, стр. 310). В общем контексте сцены эта картина не только антураж героини, она в то же время выражение характера ее духовной настроенности. Роллан обнаруживает искусство косвенного, сложно опосредованного изображения внутреннего мира героя, хотя главным, определяющим, на наш взгляд, является прямое раскрытие течения чувств.

Один из определяющих аспектов роллановской мысли — идея становления, формирования личности, ее неуклонного развития, движения по пути максимального выявления ее индивидуальных возможностей. Человек, по Роллану, не совокупность раз навсегда данных качеств и свойств. Каждому предстоит всю жизнь созидать себя как личность, каждый таит в себе множество возможных вариантов, проб. Роллан всюду делает акцент, что от человека, в первую очередь от самого человека, зависит реализация своих возможностей. В толпе героев Рол-

лана много тех, кто остановился в своем развитии на полпути, кто лишь бросил намек на свои возможности, но не реализовал их.

Внимательный взгляд писателя, знающего власть обстоятельств, чужд ригоризма, и он рисует многообразные формы ложного идеализма, который выдумывают многие, лишь бы выстоять в поединке с жизнью (Модеста, Леонгард и многие другие). Но всюду применяемым, всюду прилагаемым критерием при оценке, кто виноват при сломе — обстоятельства или сам человек, является у Роллана взгляд на то, все ли сделал человек, что мог бы сделать. Проблема «мочь» для человека по Роллану, главная и определяющая. У каждого человека может быть разная мера «мочь», но самое важное — проявить ее в полную собственную силу. «Надо делать то, что можешь... Als ich kann (так как я могу. — нем.)», — говорит Кристофу мудрый Готфрид.

«Это слишком уж мало, — поморщился Кристоф. Готфрид ласково рассмеялся.

Это больше, чем под силу человеку... Я, конечно, не знаю, что такое герой. Но видишь ли, я считал так: герой это тот, кто делает, что может. А другие не делают» (т. 3, стр. 412). Поэтому в осмыслении Роллана сила воли имеет всеобщее, субстанциональное значение для становления личности. Пожалуй, никто из западных писателей не писал так вдохновенно много о благодатной, животворящей силе воли, разума человека, как Ромен Роллан. При этом он чужд выпренности, сентиментальной слащавости. Роллан сурово подчеркивает драматизм борьбы человека. В своих романах, рисуя жизненный путь героев, Роллан непременно проводит их через многочисленную цепь жизненных обстоятельств, которые ставят их в неимоверно трудное положение. Одно препятствие тяжелее другого обрушивается на плечи Кристофа, Аннеты, Антуанетты, Кола... Кажется, власть обстоятельств, молот судьбы раздавит их. Но это концентрированное нагнетание трудностей необходимо Роллану, чтобы подчеркнуть не фатальную безусловность закона детерминизма, не всеислие власти среды, а могущество мужества, силы воли самого человека. Акцент на творческом начале воли, поэтизация личности, не сломленной, выстоявшей, составляет основной пафос произведений Роллана, зерно его концепции личности. «Как бы ни были ничтожны наши силы, — пишет Роллан, — отступать непозволительно. Самый ничтожный человек в этом мире должен исполнить некий долг — так же как и самый великий. И кроме того (хоть он и не сознает этого) ему также дана некая власть. Не думайте, что ваш одинокий бунт бесполезен. Чистая совесть, дерзающая утверждать себя, — это сила» (т. 5, стр. 239).

На протяжении всего творческого пути, рисуя «конфликт между духом и бытием, между устремлениями индивидуалистического субъективизма и могущественным объективизмом Природы»⁸, разрабатывая его в остро драматическом плане, неоднократно подчеркивая, что мир, Природа течет по своим, независимым от индивидуальной воли законам, отдельная личность при столкновении с ними бессильна, в такой же мере Роллан акцентирует и другое — никакое давление среды, объективной действительности не может сломить духа человека; роллановский герой не случайно именуется «побежденным победителем». И он всюду победитель в том, что у него достает силы самому выбирать себя, он не послушная игрушка в руках законов детерминизма, он больше во

⁸ Ромен Роллан. Спутники, ГИХЛ, М., 1938, стр. 29.

власти неумолимой силы, стремления «либо стать тем, чем я должен стать, либо умереть от стыда и отвращения к самому себе... Так предоставьте же мне идти своим путем, жить, бороться, страдать» (т. 4, стр. 239).

Ромен Роллан был глубоко убежден, что оранжерейная атмосфера не соответствует выявлению возможностей, ценных качеств личности. Только борьба и формирует, и закаляет ее. Поэтому не случайно при обрисовке сложных взаимоотношений двух любящих существ — Аннеты и ее сына Марка — как необходимый мудрый шаг матери подает Роллан решение Аннеты позволить юному Марку жить одному, без ее помощи; она как бы бросает его на жизненный произвол: только так из него сформируется сильный пловец, иначе он рискует быть всегда только на берегу. Бедность для Аннеты играет ту же роль, что жизнь на чужбине для Кристофа. Роллан пишет в предисловии к «Очарованной душе»: «День, когда Аннета начинает трудом добывать свой хлеб, знаменует для нее начало эры подлинных открытий... С того дня, как Аннета переходит в лагерь нищеты, ей открывается мир» (т. 8, стр. 12). И в столкновении с ним формируется личность Аннеты, она узнает не только мир, но каждый раз соприкосновение с новой сферой жизни рождает что-то новое в ее характере, душе, Аннета узнает и себя, постоянно обновляющуюся в бурном потоке жизни. Покой, благоденствие пагубны для формирующейся личности. Только испытания, заставляющие все глубже погружаться в жизнь, обеспечивают непрерывный рост индивидуальности. «Гений жаждет препятствий и препятствия создают гения», — пишет он (т. 14, стр. 93).

Гений у Роллана измеряется этой силой сопротивляемости, умением превратить трудности в животворящее начало, бросить все в горн созидания, постоянного обновления, движения вперед. Поэтому не случайно в «Жан-Кристофе» Роллан рисует своего героя радующимся оттого, что у него, например, есть враги: «Даже самый злой критик приносит нам пользу. Это тренер, он не дает нам задержаться в пути. Всякий раз, когда кажется, что мы уже у цели, свора собак впиается нам в икры. Вперед! Дальше! Выше! Но они скорее устанут меня преследовать, чем я шагать вперед! Вспомни-ка арабскую поговорку: «Бесполезные деревья никто не обдирает. Камнями швыряют только в те деревья, которые увенчаны плодами. Жалости достойны художники, которых шадят. Они разлемятся и застрянут в пути. А когда захотят подняться, то их онемевшие ноги уже не смогут идти. Да здравствуют мои друзья — враги! Они мне сделали больше добра в жизни, чем мои враги — друзья» (т. 6, стр. 317).

Идея непрерывности становления, движения личности — одна из основных у Роллана, начиная с первых шагов творческого пути и кончая зрелыми годами. Она вошла в его эстетику под влиянием творчества Толстого, всего опыта французской литературы, музыкальной культуры века (в первую очередь Бетховена, Вагнера) и философской мысли (на его творчестве, безусловно, лежит печать увлеченности работами Бергсона). Роллановский герой — всегда в движении, его «я» постоянно меняется, как течение реки (излюбленный образ-сравнение у Роллана при изображении внутреннего мира героев), в каждый миг он может сказать, как Кола: «Я то, что будет, а не то, что было» (т. 7, стр. 136). Во «Внутреннем путешествии», излагая свои взгляды, Роллан пишет: «Чтобы существовать, нужно, чтобы существо было бы всегда в движе-

нии»⁹. «Я» человека всегда в пути. Дневники, письма Роллана, наполненные многочисленными заметками, раздумьями автора над характером своего развития, множество раз варьируют эту мысль: «любое проявление своих особенностей он непременно вписывает в поток своего движения: «то, что может показаться некоторым друзьям остановкой или, может быть, интеллектуальным или моральным отступлением, есть только этап эволюции» (С 1, 255). Со страстностью он выступает против критиков, стремящихся увидеть выражение характерных особенностей творчества в каком-то одном произведении, какого-то определенного периода; он настаивает, что так может быть увидена лишь часть его, а от нее, коль это было в прошлом, он уже ушел далеко, и представление о целом может быть создано лишь на основе учета всех произведений, всех дневников.

Из огромного мира гетевского творчества Роллан, по собственному выражению, в первую очередь выбрал то, что родственно его индивидуальной сущности: «Я взял эти слова: *приди и возродись!*» (т. 14, стр. 548). Он восторженно пишет о Гете: «Его никогда не удается охватить. Он сам говорит: «Когда думают, что я еще в Эрфурте, я уже в Веймаре»... Гете приводил в изумление чиновничьи умы, воображавшие, что можно прикрепить его к тому пункту мысли, который он сам только что установил...

Он непринужденно высказывал суждения и менял их, проходя на протяжении нескольких минут целую гамму различных точек зрения. Обыватели, пораженные, задыхались, стараясь поспеть за ним» (т. 14, стр. 535).

Роллан был склонен измерять яркость индивидуальности интенсивностью, богатством ее трансформаций. Чудесную способность воскресать — «дар избранных душ», рождаться, как птица-феникс, каждый раз заново, он поэтизирует во всех своих положительных героях, она составляет главное зерно при изображении эволюции Кристофа, Аннеты, Кола.

В художественном воссоздании ее Роллан постоянно делает акцент на удивительной подвижности. Здесь в искусство динамического раскрытия характера, составлявшего одну из основ реалистического мастерства, Роллан, на наш взгляд, привносит то, что было завоеванием импрессионизма — сосредоточенность на мгновении, интенсивной подвижности течения чувства. И отдельный момент всей изменчивой линии душевной жизни героя приобретает большую насыщенность, более резкую, подвижную смену движений и тем самым большую протяженность во времени. Примером этого искусства может, в частности, служить сцена, рисующая Кола после разговора с Ласочкой. Кола только что на немног наигранной, бравадно веселой ноте попрощался с ней, но по тому, как он старался не оборачиваться, пока не загнул за поворот дороги, как он остановился, чтобы передохнуть, — видна напряженность его чувств, грустная сосредоточенность, переданная описанием природы: «Багровое небо угасало. Я смотрел, как умирают его отсветы на виноградниках с молодыми листочками, блестящими, лоснистыми, и золотистыми. Пел соловей...» И вдруг в памяти Кола зазвучало пение другого соловья, и мгновенная, яркая, брызжущая светом картина рисует другого Кола, полного силы, безмятежного счастья, юного, идущего рядом со смеющейся Ласочкой. Прошлое и Настоящее столкнулось, оно

⁹ Romain Rolland «Le voyage interieur, P. 1942, p. 153.

предельно сопряжено: сиюминутный Кола смотрит на прошлого. И тут же — новая грань душевной жизни Кола — Кола поворачивается к нам родившейся мгновенно в нем грустной философской раздумчивостью: («Каким видишь себя бедным и голым, когда встает перед обманутой старостью образ юности, облеченной в надежды»). Кола — скорбящий, печальный, плачущий, уснувший под тяжестью своих дум. Но вот Роллан рисует пробуждение героя — Кола в слиянии с окружающей природой: «Солнце вставало, дерево, полное птиц, распевало. Оно сочилось пением...» В душе его ликует упоение жизнью, и его философская мысль поднимается к новому, казалось, совершенно противоположному по отношению к первому кругу: «Всему хвала... стану я дуться на жизнь, как старый дурак, оттого что и это и то не так?.. вечно человек будет недоволен, вечно будет желать большего, чем ему дано!.. Я ведь мог и вовсе не родиться... Боже милостивый! При одной мысли об этом меня мороз по коже пробирает. Эта миленькая маленькая вселенная, эта жизнь и вдруг — без Брюньона! И Брюньон без жизни! Какой печальный мир, о друзья мои!» (т. 7, стр. 25). Таким образом в короткой картине, буквально величиной с ладонь, разворачивается перед нами удивительно подвижный, самобытный строй мыслей и чувств героя.

Существенным для Роллана является вопрос об источнике оригинальности личности. Синтезируя многовековую художественную, философскую мысль, Роллан, верный романтической традиции, связывает ее с изначальными, от природы данными качествами и свойствами. В определенной мере человек у Роллана всегда следует тем влечениям, которые в него вложила первоначально природа. Роллановские произведения изобилуют ситуациями, проявляющими как лакмусовая бумага эти изначальные свойства личности. Подчеркиваю — это специфические ситуации, картины, призванные раскрыть не столько формирование характера, сколько обнажить природные основы его.

Так, в Микеланджело Роллан подчеркивает органическое свойство его натуры — жажду творить. Она живет в нем помимо его воли, составляя то, что и отличает подлинного художника. При любых обстоятельствах не творить он не может. Роллан называет его человеком, «одержимым гением», «гением, вторгшимся в него, как завоеватель, и державшим его в кабале» (т. 2, стр. 83).

Рисуя Кристофа, Роллан с первых страниц романа филигранно описывает его удивительно тонкое восприятие в звуках, красках явлений окружающего мира (росинка на листке, вибрируя, звучит в его ушах), он акцентирует внимание на его эмоциональной восприимчивости, позволяющей Кристофу с особой остротой и полнотой ощущать явления, которые для натур менее чувствительных, поверхностных проходят совершенно незамеченными. В художественной структуре образа эти качества — та первооснова, на которой Роллан воздвигает затем сложное строение формирующегося оригинального характера и таланта. Поэтому, с одной стороны, одним из лейтмотивов произведений Роллана становится мысль о свободном проявлении своего «я», об искренности, смелости самовыражения. Она получает не только этический аспект, но и субстанциональное значение в плане утверждения человеком своей самобытной значимости. Так, начинающий Кристоф в своих творческих поисках стремится выражать искренне только то, что со стихийной силой вырывается из недр его натуры, не заботясь о том, говорилось это до него или нет: «Он осмеливается верить, что это и есть подлинная ори-

гинальность, потому что Жан-Кристоф только один и другого такого не будет» (т. 4, стр. 34).

Но, с другой стороны, вопрос о свободе быть самим собой, искренности самовыражения у Роллана получает многогранное осмысление, сложную логику, во многом полемическую по отношению к современной литературе, этике.

Кульť «я» во французской литературе, имеющей свою длительную историю, включающий, как верно пишет Симон, «наполеонизм» романтиков, эгоизм Стендаля, эстетизм Флобера, нервный аристократизм Бодлера¹⁰ и др., в конце 19 — начале 20 века получает специфическое выражение, наиболее ярко проявившееся в творчестве Барреса, А. Жида. Трилогия Барреса «Свободный человек», «Имморалист» А. Жида — апогей индивидуализма, стремления оправдать любое проявление личности, лишь бы это являлось предлогом быть самим собой: анархическая свобода осмысливается как источник всех оригинальных способностей человека, эгоизм также подается как питательная почва их: «неэгоистичные люди бесцветны», — заявляет Уайльд. Идеи ницшеанского «сверхчеловека», мысль о том, что человек не имеет вне себя категорического императива, ни морального, ни религиозного, ни социального, не знает больше ни добра, ни абсолютного зла, но лишь относительное добро и зло, между которыми он имеет право выбирать, получают широкое распространение во французской литературе¹¹.

Начинающий Ромен Роллан отдает известную дань модным идеям. В «Орсино» — одном из первых своих произведений, увлеченный итальянским Возрождением, он поэтизирует силу своего героя, независимо от тех целей, которые тот преследует. Для него было важно лишь «свободное и неистовое проявление его личности», которое якобы прекрасно само по себе, «даже если оно и причиняет зло» (С 6, стр. 353). Но затем Роллан, чутко улавливая общественно-политический резонанс культа анархической свободы, силы, используемой и для империалистического разбоя, четко осознает границы свободного проявления индивидуального «я». Понятие абсолютной свободы подвергается им сомнению: «Абсолютная свобода для разума — безумие, для государства — анархия. Свобода! А кто свободен в этом мире?» (т. 5, стр. 143).

Как и Анатоль Франс, Роллан признает свободное проявление всех природных свойств и склонностей человека с неременной оговоркой, — если они возвышенны и благородны, если основа их — добро и гуманность. По его мысли, в исполненном сложности окружающем мире при столкновении индивидуальностей, «нельзя жить, не причиняя страданий...», но «все усилия человека должны быть постоянно направлены на то, чтобы уменьшить количество страданий и жестокости. Это его первый долг» (т. 6, стр. 173).

Поэтому принципиально важной для Роллана является мысль об ограничении свободного самозъявления, как необходимое условие самобытности личности. «Вопрос в том, — говорит Аннета Асе, — чтобы этот мир, который есть ты, существовал, а для этого надо уметь управлять собой» (т. 11, стр. 19).

При всем осознании природной предопределенности Роллан всегда акцентировал внимание, как уже отмечалось чуть выше, на множест-

¹⁰ Simon P. Le domaine h ro ique des lettres français P. 1963, p. 389.

¹¹ Это убедительно показано в работе Blanquis, Cenevieve «Nietzsche en France», P. 1929.

венности потенциальных возможностей человека, многогранности его свойств. Одна из основ самобытности личности — подвижность, неповторимая своеобычность в сочетаниях различных качеств ее. Человек, по Роллану, — поле сражений, где сталкиваются противоположности, число, характер и сила которых варьируется непрестанно.

Поэтому эпическая многосторонность при сохранении ее постоянной подвижности — для Роллана необходимое эстетическое условие искусства индивидуализации. Этот принцип определил в значительной мере отношение Роллана к характерологии в эстетике натуралистов, символистов. Многочисленные высказывания в письмах, художественных произведениях содержат много интересного по этим вопросам, важного для понимания его художественного метода.

Роллан блестяще знает работы Ипполита Тэна, чье имя много раз встречается на страницах писем, дневниковых записей, он часто говорит о произведениях братьев Гонкуров, Золя, Гауптмана и др. Оставив в стороне те биологические аспекты в концепции личности, которые занимают Роллана в связи с натурализмом (это было предметом специального разговора в одной из моих статей), остановлюсь лишь на вышеобозначенном вопросе.

Говоря о множественности ликов в индивидуальном «я», Роллан отмечает, ища истоки ее: «Это часто раса, семья, элементы воспитания, следы наследственности»¹². Роллан, во многом воспитанный методом Тэна, рисует индивидуальности как средоточие национальных, культурных, социальных особенностей среды, их сформировавшей. Он обращает внимание на характер темперамента, психической конституции, связанный в некоторой мере с проявлением власти наследственности. Но то, что у натуралистов является концевкой, у Роллана служит лишь началом мысли, дальнейшее развитие которой полемично по отношению к натуралистической эстетике.

Тэн, натуралисты, как верно пишут Карлони и Филу, «исповедуют абсолютный рационализм», «универсум для них — это выражение логической мысли»¹³. Стремясь сделать литературу, критику научной, соединяя, по выражению Брюнетьера, «немецкую метафизику, французский позитивизм, английский натурализм»¹⁴, Тэн всю силу своего незаурядного таланта отдал конструктивному воображению, для него главное — система, порядок сущностей, закон «всеобщей зависимости». В отношении психологии, характера личности свойства ее предстают в строгой систематизации, призванной раскрыть «восхитительные нити необходимости», которые пронизывают каждое человеческое существо, и все непременно сводится к одной постоянной доминанте характера, к «*faculté maîtresse*» — главной особенности его.

Роллан чутко улавливает недостатки натуралистов. У Золя он не приемлет не только грубой физиологичности, но и того, что характеры у него «рационально скалькулированы». Отмечая у Тэна талант конструировать, он тут же добавляет — «впрочем, неорганично и нежизненно» (С 10, 127).

Чтобы понять характер мысли Роллана, необходимо, на наш взгляд, остановиться на контексте этой фразы. Она высказана в связи с изобра-

¹² Romain Rolland. *Le voyage interieure*, P. 1942, p. 315.

¹³ J-c Carloni et J-e Filoux «La critique littéraire», P. 1966, p. 39.

¹⁴ Brunetière. *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*, P. 1890, p. 248.

жением якобинцев в книге Тэна «История французской революции». Роллан пишет о том, что картина революции 1789—1793 гг., портреты деятелей ее глубоко ошибочны. Он просматривал те же документы, что и Тэн, и со всей очевидностью ему ясно, где Тэн о многом совершенно умалчивает или превращает факты в нечто совсем другое, урезывая их, недоговаривая. «Портреты великих революционеров сотканы из лжи,— пишет Роллан.—Пронистекают ли эти ошибки Тэна из его страсти к логическим конструкциям или из его контрреволюционной настроенности? — Я не знаю. Но для меня это человек, который лжет» (С 10, 127).

Роллан подвергает сомнению основу основ метода Тэна, претензию на объективность, опирающуюся на фактографию: в самом отборе фактов он усматривает произвол, проявление субъективизма. По Роллану, мало опираться на факты, нужна полнота их. Только она обеспечивает непредвзятое, верное освещение. Логическая же конструкция превращается в схему, жизненная полнота характеров вытекла, как вода сквозь решето, оставив безжизненный, ложный каркас.

Поэтому Роллан не может импонировать и тэновская генерализация характера человека, сведение его к одной доминантной определяющей черте. Она непременно должна быть погружена в богатство разнообразнейших свойств и качеств, постоянно меняющихся и текучих.

Эта же позиция Роллана определила его отношение к характерологии в литературе символизма. В 80-е годы, когда Роллан начинал свой литературный путь, символисты привлекли к себе уже внимание крупных критиков. (Когда Брюнетьер в «*Revue de deux Mondes*» в 1891 году печатает серию статей о символистах, Роллан замечает: «Это знамение времени» (С 6, 279).

Символисты шумно, громогласно излагали свои эстетические принципы. «*Revue Wagnerienne*» помещает многочисленные статьи, где пропагандируется мистическая концепция искусства, художника как творца нового трансцендентального мира, расцветает вагнеризм, натюризм, ставящие своей целью оживить мифы, найти нового человека в религиозно-христианском смысле, что приводит к новым мистериям и получает наиболее яркое развитие в «Парсифале» Вагнера. Символисты остановили художественное время — действие в их произведениях всегда отнесено к застывшей вечности. У них нет социальных типов, как у реалистов, но «архетипы», которые совсем не характеризуются индивидуальными чертами. Они подаются лишь в их отношении с космосом... Персонаж взят не как порождение среды, событий, страстей, но как свидетель соответствия человека и мира»¹⁵.

При художественном воссоздании личности главное для них, по выражению теоретика символизма Мориса Леблота, «осветить по ту сторону видимого основу всякой человеческой сущности»¹⁶.

Для Роллана неприемлема эта абстрактная единая сущность, вытеснившая многогранность характера, неповторимость личности. В этом плане очень интересно рассуждение Роллана в связи с одной из опер Энди, где главный герой говорит любимой: «Всюду я находил тебя, всюду я любил тебя, ибо ты непорочная красота, ибо ты бессмертная любовь». Роллан пишет: «Но мне жаль, что я очутился перед некоей сущностью, когда меня интересует человек. Я никогда не понимал ин-

¹⁵ Raimond, Michel «La crise du roman», P. 1966, 201.

¹⁶ Цит. по Raimond, M. «La crise du roman», P. 1966, p. 201.

тереса к этого рода символизму. Я совершенно не вижу, что может символизм принести в жизнь, и очень хорошо вижу, чего он ее лишает»¹⁷.

Обнаруживает позицию Роллана и его отношение к Метерлинку. Вначале он проявляет к нему живейший интерес. В письме к Люне-Роё он говорит: «Я хочу серьезно изучить хоть несколько драм Метерлинка, «бельгийского Шекспира», символизм которого вызвал столько шума»¹⁸. Но, прочитав их, он испытывает разочарование: «Я не могу Вам сказать, насколько он мне антипатичен. Этот «бельгийский Шекспир» лишь символистский Сарду»¹⁹. Герои Метерлинка представляются ему бесплотными тенями, лишенными жизни, он считает нелепо-смешным сравнивать его с Шекспиром, самим фактом сопоставления награждать Метерлинка высоким титулом. Анализируя пьесу «Непрошенная», (говоря о том, что она содержит «несколько глубоких мыслей — мало оригинальных впрочем. Вся его философия может быть вмещена в 2 или 3 страницы — я могу даже сказать в несколько строк»), он видит в ней «отвратительный запах литературщины, лжи в искусстве» (С 10, 163). Если Метерлинк конкретное, индивидуальное рассматривал лишь как тот внешний несущественный покров, сквозь который художник должен увидеть нечто потустороннее, абстрактное, для Роллана заблуждение изначального — жизненной конкретной полноты неприемлемо.

В связи с этим считаем необходимым обратить внимание на соотношение конкретно-индивидуального и обобщенно-символического в образе Кристофа. Карцевска-Маркиевич в своей работе «Структура «Жан-Кристофа» устанавливает влияние эстетики символизма на Роллана, в частности в последних частях романа²⁰. Исследовательница верно усматривает его в общности мистической устремленности, в поэтике музыкальных образов, в стремлении Роллана в конце своей эпопеи обрисовать героя, ставшего символом всего человечества. Но при этом Карцевска-Маркиевич, по сути, противопоставляет первые части романа последним. Жан-Кристоф оказывается как бы разломившимся надвое: один Кристоф подан во всей конкретности, другой — аллегория, символ. И хотя исследовательница поставила своей задачей показать эволюцию характера героя и его художественного воплощения, задача в плане эстетическом осталась нерешенной до конца, ибо, на наш взгляд, не учитывается гибкость роллановской мысли: символическая широта обобщения в Кристофе для автора возможна лишь при условии подробного, детального погружения в многообразный мир человека, по имени Крафт. И наше читательское восприятие может противиться идеалистической расплывчатости обобщения, но в равной мере оно не может освободиться от той конкретной индивидуальной наполненности, которую несет личность Кристофа. Эта же тенденция составляет основу и при художественном воссоздании облика Аннеты, Кола: Роллан всегда начинает свое повествование о героях с погружения в их глубоко индивидуальный, интимный мир, постепенно раздвигая горизонты их «я» до воплощения безгранично широкого. Будет меняться у Роллана под влиянием исторической действительности представление о содержании связи отдельного человека с жизнью общества, с мирозданием, но в своих основных существенных чертах эстетическая структура характера в

¹⁷ Ромен Роллан, СС, ГИХЛ, 1935, т. 16, стр. 341.

¹⁸ Correspondance Romain Rolland et Lugné-Poë (1894—1901), P. 1957, p. 16.

¹⁹ Там же, стр. 17.

²⁰ Karszewska-Markiewicz, Z «Structura «Jana-Krzysztofa», 1963.

плане соотношения индивидуализации и обобщения, доведенного до символизации, останется той же, он ни в коей мере не хочет поступиться первой, стремится к единству их. Специфика его искусства как раз и заключается в предельной сопряженности этих начал.

Очень важным синтезирующим, на наш взгляд, этот эстетический принцип Роллана в отношении характерологии является его высказывание в письме к Мальвиде фон Мейзенбург. В январе 1899 года Роллан пишет, что «громадным пороком абстрактного искусства, которое расцвело также сильно в Германии, как и во Франции, было и до сих пор является желание быть отражением всеобщего, в то время как оно совсем не заботится о всем том, что может дать почувствовать жизнь и особенные силы вокруг себя... Есть лишь та Всеобщность, которая составлена из множества опытов, точных мыслей, индивидуальных и особенных. Всякая иная всеобщность — форма бесцветного и пустого ума» (С 1, 255).

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. З. Канунова. А. А. Бестужев и русская романтическая повесть 30-х годов	3
В. Д. Морозов. Н. И. Надеждин в «Вестнике Европы»	19
Д. Л. Соркина. «Фантастический реализм» Достоевского. Статья вторая. «Фантастические характеры»	31
Н. Н. Киселев. Некоторые проблемы развития жанра советской комедии первой половины 20-х годов	43
Р. И. Колесникова. Путники на дорогах революции	55
Е. А. Сафронова. Проблематика рассказов в журнале «Сибирские огни» (1961—1963 гг.)	66
Э. В. Блинова. У истоков советского публицистического фельетона	74
В. М. Яценко. К проблеме индивидуальной самобытности в концепции личности у Ромена Роллана	84

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Томск, изд. ТГУ, 1973 г., стр. 98.

Старший редактор **М. И. Сваровская**

Редактор **А. В. Лисевич**

Технический редактор **Р. М. Подгорбунская**

Корректор **Е. В. Лукина**

КЗ 06026. Сдано в набор 3/XII-71 г. Подписано к печати 6/II 1973 г.
 Формат 60 × 90^{1/16}. Объем печ. л. 6,125; бум. л. 3; уч-изд л. 8;
 усл. п. л. 8,6. Заказ № К-17. Тираж 500. Цена 80 коп.

Издательство ТГУ, Томск, 10, пр. Ленина, 36.
 Типография № 1 Иркутского областного управления по печати,
 г. Иркутск, ул. К. Маркса, 11.

Цена 80 коп.