

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

**В О П Р О С Ы
ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА
И МАСТЕРСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ
И ФОЛЬКЛОРЕ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1962

В О П Р О С Ы
ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА
И МАСТЕРСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ
И ФОЛЬКЛОРЕ

Редактор доц. Н. А. Антропянский

Ф. З. КАНУНОВА

О СООТНОШЕНИИ РЕАЛЬНОГО И «ИДЕАЛЬНОГО» В СТИЛЕ «МЕРТВЫХ ДУШ» Н. В. ГОГОЛЯ

Проблема эстетического идеала приобретает большое актуальное значение в современном литературоведении. Это значение определяется самой практикой нашей действительности, задачами коммунистического воспитания, столь ясно и убедительно очерченными новой программой КПСС.

Эстетический идеал художника, как представление о подлинной красоте, высоком назначении человека, о справедливейших человеческих отношениях — является тем главным, что определяет собою не только направление всего его творчества, но и объясняет непреходящее эстетическое значение, огромную воспитательную силу искусства.

Большое значение проблеме эстетического идеала придавала не только наша марксистская и революционно-демократическая критика, но, естественно, и сами писатели, творцы прекрасного. Значительный интерес, с этой точки зрения, представляет собою Гоголь — один из основоположников русского критического реализма.

Будучи не только замечательным художником реалистом, но и талантливым теоретиком искусства, Гоголь неоднократно утверждал высокое общественно-воспитательное значение литературы. Это значение писатель видел, как нам представляется, во взаимодействии двух неразрывно связанных между собой функций искусства — познавательной и, так сказать, «идеальной»¹⁾, т. е. замечательной способностью художника создавать свое представление о должном, о прекрасном, о подлинном.

Стремление к идеалу, которое, по мнению Гоголя, «коренится в самом народе», означает важнейшую цель, озаряющее начало творчества художника. Лишь диалектическое единство познавательной и «идеальной» сторон обеспечивает, с точки зрения Гоголя, полнокровность реалистического метода литературы. «Обыкновенное», по мнению Гоголя, только тогда может быть предметом искусства, когда будет соотнесено с идеалом художника, когда писатель сможет извлечь из него «необыкновенное».

Утверждение диалектики «обыкновенного» и «необыкновенного», реального и «идеального» — важнейший принцип реалистической эстетики Гоголя.

Реализм (или, по Гоголю, искусство нового времени) — великое синтетическое искусство, вобравшее в себя лучшие достижения романтизма и призванное решать большие творческие задачи. Гоголь с восторгом говорит о замечательном умении Пушкина «совокуплять» в своем творчестве совершенно различные аспекты действительности, «начиная

¹⁾ См. об этом в нашей работе «Об особенностях реалистической эстетики Гоголя». Вопросы русской литературы и языка. Труды Томского государств. университета, том 153, Томск-1960, стр. 3—14.

с высокого и великого, восторгающего и возносящего человека до ничтожности и пошлости окружающей его жизни». Чем писатель реалист будет глубже проникать в сущность окружающей его действительности, тем настойчивее будет его стремление к идеалу и синтетичнее его творчество.

Важнейшими художественными средствами синтеза реального и «идеального» являются, с точки зрения Гоголя, взаимопроникновение сатиры и лирики. В этом глубоком взаимопроникновении «поражающей силы лиризма» и «возносящей силы сарказма» Гоголь видел основное средство своего реализма, обеспечивающее не только полнокровное реалистическое отображение действительности, но и выражение эстетического идеала художника.

Характеризуя творчество Гоголя как новый этап в развитии реализма, Белинский неоднократно подчеркивал такую принципиальную особенность гоголевских произведений, как их «всеобъемлющую и гуманную субъективность».

Субъективность в произведениях Гоголя — это и есть оценка действительности с позиций эстетического идеала художника. Именно субъективность Гоголя явилась важнейшим средством синтеза реального и «идеального».

С замечательной полнотой эстетические взгляды Гоголя проявились в вершине его творчества — поэме «Мертвые души».

«Мертвые души» — вершина синтетического стиля Н. В. Гоголя. Органическим, глубоким синтезом реального и «идеального» определяется и основная идея произведения, и его неповторимо оригинальная художественная форма, вплоть до жанрового своеобразия этой единственной в своем роде поэмы.

Не случайно Белинский, больше всего ценивший в поэме Гоголя аналитический, обличительный пафос ее, придавал столь большое значение «субъективности» «Мертвых душ». Он прекрасно понимал, каким могучим средством реализма она является и хорошо осознавал разницу между «субъективностью» Гоголя и ограниченным субъективизмом романтиков: «Здесь мы разумеем не ту субъективность, которая по своей... односторонности искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов, но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем... ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую²⁾». В отличие от индивидуалистического субъективизма романтиков Белинский в высоких лирических порывах автора «Мертвых душ» видел выражение истинного гуманизма и народности.

Придавая огромное значение «субъективности» «Мертвых душ», Белинский предвидел, что эта особенность поэмы не будет сколько-нибудь правильно понята реакционной критикой. «Грустно думать, — писал он о лирическом обращении Гоголя к птице-тройке, — что этот высокий лирический пафос, эти гремящие, поющие дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания, достойные великого русского поэта, будут далеко не для всех доступны... Высокая, вдохновенная поэма пойдет для них за «преуморительную штуку³⁾». Об этом же говорил и сам Гоголь: «Я предчувствовал, — сообщал он в одном из писем, — что все лирические отступления в поэме будут приняты в превратном

²⁾ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., АН СССР, т. VII, стр. 218.

³⁾ Там же, стр. 222

смысле»⁴). Действительно, как и вся поэма, ее лирические места вызвали вокруг себя небывалое количество споров и разноречивых суждений. Реакционная критика, относясь резко отрицательно к «Мертвым душам», в большинстве случаев считала их лиризм абстрактным, оторванным от основной линии повествования, а позицию автора неоправданно претенциозной. Гоголь очень правильно указывал на то, что лирика его поэмы ввела «в равное заблуждение как противников, так и защитников»⁵). Нет сомнения в том, что под последними Гоголь имел в виду прежде всего Шевырева и К. Аксакова. Они положительно отзывались о поэме (особенно К. Аксаков), но истолковали ее в высшей степени превратно. Восторгаясь лиризмом поэмы, они видели в нем самодовлеющую силу, оторванную от сатирической направленности произведения, примиряющую поэта с действительностью.

И юмор, и лирика «Мертвых душ», с точки зрения Аксакова, служат «полному и спокойному созерцанию поэта». «Юмор в наше время, — пишет К. Аксаков, — есть то, что необходимо сопровождает самое полное и спокойное созерцание поэта, но это не тот юмор, который выдает, выставляет предмет, субъект, уничтожая действительность... но тот, который связует предмет и действительность, сохраняя и тот и другую»⁶). Юмор помогает Гоголю, с точки зрения К. Аксакова, «во всем ничтожном находить живую сторону».

Неудивительно, что при таком истолковании юмора Аксаков видит в поэме Гоголя, являющейся «оправданием целой сферы поэзии», — возрождение Гомеровского эпоса. «Созерцание Гоголя, — пишет критик, — древнее, истинное то же, что у Гомера... эпос самобытный, полный вечно свежей, спокойной жизни, без всякого излишества»⁷). В унисон примиряющему юмору и общему эпически созерцательному направлению поэмы К. Аксаков истолковывает и лирику Гоголя. В лирических отступлениях он видит залог этого примирительного, созерцательного духа.

Нет нужды доказывать теперь, что точка зрения Аксакова искажала подлинный обличительный гражданский пафос «Мертвых душ», обескровливала смысл и гоголевской сатиры и лирики, искажала, наконец, самую идею великого произведения.

Шевырев же, весьма холодно отнесшийся к сатире «Мертвых душ», видел в первом томе лишь «полобхвата», одностороннее изображение теневых сторон русской действительности. Шевырев с восторгом говорит о лирическом вдохновении Гоголя, но полностью выносит его за скобки первого тома и видит в нем лишь преддверие к следующим частям поэмы, в которых якобы раскроется положительное содержание русской жизни. «Комический юмор» Гоголя рассматривается Шевыревым лишь как временное (и далеко не основное) явление в поэме, не отвечающее ее главному направлению: «Взгляните на ветер перед началом бури. Легко и низко проносится он сперва; взметает пыль и всякую дрянь с земли... таков точно и комический юмор Гоголя... но вот налетели тучи ... сверкнула молния ... гром раскатился по небу ... земля и небо смешались вместе. Не такова ли будет вторая часть его поэмы, в которой обещает она нам лирическое течение, горизонт раздвигающийся и величавый гром других речей»⁸). То есть, относясь небрежно и весьма равнодушно к сатире «Мертвых душ», Шевырев истолковывает их лирическое течение как нечто совершенно не связанное с последним. Ли-

⁴) Том X, стр. 213.

⁵) Там же.

⁶) «Москвитянин», 1842, ч. V, № 9, стр. 228.

⁷) К. Аксаков, Несколько слов о поэме Гоголя «Похождение Чичикова или Мертвые души», М., 1842, стр. 38.

⁸) «Москвитянин», 1842, № VIII.

рика «Мертвых душ» рассматривается Шевыревым не в плане первого тома, с которым внутренне она, по его мнению, не связана, а лишь как пролог к следующим положительным томам, как нечто самодовлеющее. Иными словами, «комический юмор» и «лирическое одушевление», с точки зрения Шевырева, внутренне, органически между собой отнюдь не связаны.

Между тем, именно в глубоком синтезе сатиры и лирики — основа критического реализма поэмы Гоголя. В синтезе «Мертвых душ» кристаллизуется их глубокая драматическая идея «в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом»⁹⁾.

«Мертвые души» — произведение монументальное, синтетическое. В нем осуществилась в большой мере эстетическая программа самого Гоголя, утверждавшего, что XIX век требует произведений монументальных, объединяющих в себе все существенные стороны действительности с точки зрения идеала художника. Очень существенно подчеркнуть, что сам Гоголь, говоря о «Мертвых душах», неоднократно подчеркивал широту своего замысла: «После «Ревизора» я почувствовал более нежели когда-либо потребность сочинения полного, где было бы ...не одно то, над чем следует смеяться»¹⁰⁾. В процессе работы над произведением Гоголь постоянно указывал на обширность и монументальность своего замысла: «Какой обширный сюжет... вся Русь явится в нем...»¹¹⁾ и так далее. Правда, хорошо известно, что писатель мечтал написать многотомную поэму о России, дать грандиозное художественное обобщение судьбы своего народа в его настоящем и грядущем, но эта монументальность замысла в достаточно полной мере отразилась уже в первом томе. Не случайно «Мертвые души» и воспринимались передовыми русскими людьми как **полная** и яркая картина русской действительности.

Революционно-демократическая критика прежде всего указывала на удивительную полноту и всеобъемлющий взгляд писателя-художника. Для Белинского «Мертвые души» «творение необъятно художественное по концепции и выполнению»..., «творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни», одновременно «беспощадно сдергивающее покров с действительности» и «дышащее страстною, нервистою, кровною любовью к плодovitому зерну русской жизни»¹²⁾.

«Взял «Мертвые души», — писал Чернышевский, — велико, истинно велико. Ни одного слова лишнего, одно удивительно! **Вся жизнь русская, во всех ее различных сферах исчерпывается ими**»¹³⁾. Об этом же много раз говорил Герцен, увидевши в «Мертвых душах» не только потрясающий своей глубиной анализ самодержавно-крепостнической России «мертвых душ («анатомо-патологический курс о русском помещике и чиновнике»), но и «удалую полную силы национальность»¹⁴⁾.

Действительно, «Мертвые души» это не только резкая критика помещиков и чиновников, это не только «беспощадное сдергивание покровов с действительности». Глубокий смысл и великая, поистине колоссальная, монументально-эпическая сила гоголевского произведения заключается прежде всего в том, что этот мир современной Гоголю действительности глубоко противопоставлен другому, принципиально про-

⁹⁾ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. VI, стр. 413.

¹⁰⁾ Том VIII, стр. 320.

¹¹⁾ Том XI, стр. 73—74.

¹²⁾ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., АН СССР, т. VI, стр. 217.

¹³⁾ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. I, М., 1939.

¹⁴⁾ А. И. Герцен, Избранные сочинения, М., 1937, стр. 471.

тивноположному, который приходит в произведение вместе с авторской «субъективностью» и выражает собою высокий идеал художника, народный в своей основе и подлинно гуманный.

Драматизм «Мертвых душ» — в резком непримиримом трагическом столкновении пафоса действительности и пафоса мечты, но мечты не абстрактной, иррациональной, а глубоко народной, основанной в большей мере на анализе действительности, на вере в народ, на понимании роли и места последнего в исторической жизни страны. «Она (мечта и вера Гоголя. — Ф. К.), — писал Герцен, — не просто романтическое упование *inс Влае*, а имеет реалистическую основу...»¹⁵).

Вне этого основного конфликта «Мертвых душ» невозможно сколько-нибудь глубоко понять великого произведения Гоголя. Важнейшим средством реализации конфликта поэмы является синтез «объективного» и «субъективного» в стиле писателя.

Говоря о том, что в «Мертвых душах», так сказать, преобладает «субъективность» писателя и видя в этом его (Гоголя) несомненный шаг вперед, Белинский тем самым не отрицал наличия «субъективности» в других произведениях Гоголя, он лишь подчеркивал, очевидно, значительное усиление этой особенности в «Мертвых душах» и **новое ее качество.**

Действительно, в «Мертвых душах» — «субъективность всеобъемлющая». Она пронизывает все произведение от начала до конца. И решительно не правы те исследователи Гоголя, которые вспоминают, например, о лирической патетике «Мертвых душ» лишь в связи с образом птицы-тройки, когда говорят о теме народа и народной России в поэме Гоголя.

Вне «субъективности» Гоголя и, прежде всего, вне высокой романтики поэмы непонятен не только идеал художника, но и глубина его сатиры. В «Мертвых душах» роль автора, мир его переживаний, мыслей и эмоций занимает несравненно большее место, чем в повестях, позиция автора является более четкой и определенной (он уже не прикидывается простаком, а четко выражает свое отношение к окружающему). Более того, если в повестях авторская точка зрения в какой-то мере соприкасалась с мнением его положительных героев¹⁶), то в мире мертвых душ нет ни одного не только родственного, но даже вызывающего сочувствие автора лица, в уста которого он вложил бы свои сокровенные мысли.

Конфликт «Мертвых душ» в основном реализуется с помощью резкой контрастной позиции автора, с одной стороны, и мира мертвых душ, — с другой. Контрастность этих двух позиций, двух миров является важнейшим, решающим средством реализации глубоко драматического конфликта поэмы, средством **ее движения.**

Небывало активная (даже для Гоголя) роль автора в «Мертвых душах» объясняется, конечно, не стремлением к морализаторству, что так характерно для предшествующей Пушкину и Гоголю литературной традиции. Напротив, аналитический подход к изображаемым явлениям, их небывало большая социальная емкость (Гоголь своей поэмой как бы логически развивает этот процесс социального анализа, начатый Пушкиным) решительно исключают необходимость авторского морализирования. Последнее чаще всего являлось результатом отсутствия объективного анализа. Активная роль автора в «Мертвых душах» говорила о другом, служила принципиально другим целям. Мир автора — это выражение подлинно человеческого отношения к окружающей действительности, это выражение патриотического гражданского идеала, стра-

¹⁵) А. И. Герцен, Из дневника, Гоголь в русской критике, М., 1953, стр. 323.

¹⁶) Хотя, как указывалось, никогда не совпадала с ним. Так, например, очень близок автор в ряде случаев к Пискареву, Поприщину в момент его протеста и т. д.

стной мечты о высоком предназначении родного народа, о судьбах Родины.

Это — тот же высокий идеал художника, что получил свое выражение и в его первых романтических грезах — «Вечерах на хуторе близ Диканьки», и впоследствии — на более высоком уровне его развития — в «Тарасе Бульбе» и во всех других повестях Гоголя.

Лирический герой «Мертвых душ» очень близок поэтическому миру, с таким горячим вдохновением отображенному в «Тарасе Бульбе». Однако и в «Вечерах» и в «Тарасе Бульбе» не было еще глубоко аналитического подхода к действительности. Если в «Вечерах» высоко поэтично отражен конфликт между мечтой и действительностью (где на первом и основном плане была мечта), то в «Мертвых душах» — конфликт между действительностью и высокой мечтой писателя.

Если лирический герой «Тараса Бульбы» — это историк, поэт, сказитель, рассказывающий преимущественно о прошлом народа, то автор «Мертвых душ» обращен к современной и грядущей судьбе России. Этим объясняется необыкновенная сила и анализа и романтики поэмы Гоголя. Никогда еще до «Мертвых душ» не было дано столь глубокого художественного анализа современной России и вместе с тем никогда до поэмы Гоголя этот трезвый реалистический анализ, сатирическое проникновение в основу социального зла не сочеталось в такой мере с высоким взволнованным вдохновенным лиризмом и героической патетикой.

В романтике «Мертвых душ» выразились и глубокая вера писателя в неисчерпаемую силу народа, его эстетический идеал и страстное стремление узнать о грядущей судьбе своей родины, и большая тоска, растерянность от сознания неясности путей ее стремительного и неведомого движения вперед. («Русь, куда же несешься ты, дай ответ? Не дает ответа»).

Образ автора «Мертвых душ» — обобщенный, типический, с точки зрения Гоголя, образ народного писателя. Гоголь был решительно обескуражен, когда незадачливые критики ставили знак равенства между ним, Гоголем, и лирическим образом писателя в «Мертвых душах»: «Все места, где ни заикнулся я о писателе, были отнесены на мой счет. Я краснел даже от изъяснений их в мою пользу¹⁷⁾. На самом деле, создание обобщенного, многогранного образа автора — большое творческое достижение Гоголя-реалиста. Самим определением жанра «Мертвых душ» как поэмы подчеркивалась эта ведущая роль лирического героя, освещающего собою все произведение и выражающего народную точку зрения.

Образ автора многогранен — от сатирика-аналитика до высокого лирического поэта и торжественного эпика-сказителя.

Прежде всего, он — писатель-гражданин, сатирик-обличитель. «Кто же, как не автор должен сказать правду», — говорит Гоголь в «Мертвых душах». Писатель-аналитик, он решительно осуждает тех, кто «скользит по всему недумаящими глазами». Автор «Мертвых душ» проникает в самую сущность изображаемой им действительности, сознательно делая акцент на ее социальной основе.

Проблема социального неравенства, выраженная в теме чина и денег, столь характерная для «Петербургских повестей», приобретает в «Мертвых душах» свое логическое художественное завершение. Авторское активное вмешательство в ход изображаемых событий, его реплики, отступления постоянно направлены на расширение социальной емкости раскрываемых в поэме явлений.

¹⁷⁾ Том XI, стр. 86.

Рассказывая, например, о бале у губернатора, о том, что «мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, другие толстые, почетные чиновники города», — автор восклицает: «Увы! толстые умеют лучше на этом свете обдывать дела свои, нежели тоненькие. Тоненькие служат больше по особенным поручениям... и виляют туда и сюда; их существование... совсем не надежно. Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а все прямые, и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят...¹⁸⁾ и т. д.

Этой же цели глубокого анализа социальной основы изображаемого служат и многие другие авторские «отступления», собственно даже не отступления, а уточнения и углубления. «...автор, — читаем мы во II главе, — весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса, зная по опыту, как неохотно они знакомятся с низкими сословиями. Таков уж русский человек: страсть сильная зазнаться с тем, который бы хотя одним чином был его повыше, а шапочное знакомство с графом или князем для него лучше всяких тесных дружеских отношений». Автор даже опасается за своего героя, который только коллежский советник. «Надворные советники, может быть, и познакомятся с ним, но те, которые подобрались уже к чином генеральским, те, бог весть, может быть, даже бросят один из тех презрительных взглядов, которые бросаются... на все, что не пресмыкается у ног его...».

Или, говоря о том, что Чичиков совсем иначе вел себя с Коробочкой чем с Маниловым («Читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же, с большею свободою, нежели с Маниловым»), автор объясняет это различие в обращении своего героя следующим образом: «У нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить опять не так, как с тем, у которого их пятьсот... словом, хоть восходи до миллиона, все найдутся оттенки». И далее: «Положим, например, существует канцелярия, не здесь, а в тридевятиом государстве, а в канцелярии, положим, существует правитель канцелярии. Прошу посмотреть на него, когда он сидит среди своих подчиненных... — просто бери кисть и рисуй: Прометей, решительный Прометей! Высматривает орлом, выступает плавно, мерно. Тот же самый орел, как только приближается к кабинету своего начальника, куропаткой такой спешит с бумагами под мышкой, что мочи нет...»¹⁹⁾.

Эти и подобные другие авторские ремарки²⁰⁾ несравненно усиливают критический пафос поэмы, углубляют социальный анализ общества, а вместе с тем и сатиру «Мертвых душ».

Роль автора «Мертвых душ» как беспощадного обличителя и аналитика становится еще очевиднее, когда мы исследуем авторские замечания о том или ином действующем лице поэмы. Эти замечания направлены к тому, чтобы читатель проник в самую суть образа, почувствовал бы его социальную основу. Такова, прежде всего, авторская характеристика Чичикова, Манилова, Плюшкина и других героев. Причем Гоголь подчеркивает всякий раз это активное авторское отношение к тем или иным героям поэмы. «Автор признаться, — читаем мы в XI гл., — этому (сну Чичикова. — Ф. К.) даже рад, находя таким образом случай поговорить о своем герое». И далее после рассуждений о добродетельном человеке: «нет, пора, наконец, припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца» и т. д. Или по отношению к Плюшкину: «И до такой нич-

¹⁸⁾ Том VI, стр. 15.

¹⁹⁾ Том VI, стр. 49.

тожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! Мог так измениться!».

Чтобы усилить гражданский обличительный пафос автора «Мертвых душ» Гоголь совершенно сознательно ставит в произведении тему поэта, проблему художественного метода. В известном лирическом отступлении начала VII главы дается два различных образа писателя. Первый из них — романтик, который «из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни **немногие исключения**, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы...» Он окурил упоительным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни...»²¹). У этого писателя, сделавшего предметом своего творчества лишь возвышенное, оторванное от земли и ее горьких бед, нет конфликта с обществом: «Он среди них (людей. — Ф. К.) как в родной семье, и все ему рукоплещет». Совершенно иной характер, иной пафос у писателя-реалиста, по-иному складывается и судьба его в обществе: «Но не таков удел и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят **равнодушные очи, всю страшную, потрясающую** тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скушная дорога, и крепкою силою неумолимого резца, дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи!» Такова программа писателя-реалиста, избравшего предметом своего творчества самую жизнь, с раздирающими ее противоречиями. Такой писатель вступает в резкий **непримиримый** конфликт с обществом, в котором он чувствует себя как одинокий бессемейный путник. «Ему не избежать... от современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные создания... отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта... Сурово его поприще, и горько почувствует он свое одиночество...»²²).

Таким писателем-аналитиком, проникающим в самую основу реальной действительности, писателем-сатириком, предающим ее (действительность) суровому обличительному осмеянию и является прежде всего созданный Гоголем лирический образ автора «Мертвых душ». Он вырастает из многочисленных лирических отступлений и получает свою полную, обобщенную характеристику в начале VII главы. Этот образ, как образ подлинного патриота-гражданина противопоставлен в поэме лжепатриотам типа Кифы Мокиевича, в котором нашли яркое отображение принципы продажной реакционной, в том числе и славянофильской литературы. Гоголь в ряде мест своей поэмы высмеивает подобных писателей. «Еще падет обвинение на автора, — читаем мы в конце поэмы, — со стороны так называемых патриотов, которые спокойно сидят себе по углам... накопляют себе капиталы, устраивая судьбу свою на счет других». Обращаясь к такого рода патриотам, автор говорит: «Вы бонтесь глубоко устремленного зора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь свой взгляд, вы любите скользить **по всему недугающим глазам**».

Таким образом, лирический герой «Мертвых душ» это очень близкий Гоголю, но не тождественный с ним типический образ писателя-гражданина, сатирика-обличителя, прежде всего.

²⁰) См., например, начало IV главы, где дается также своеобразный социальный разрез общества в связи с таким, казалось бы, незначительным поводом как завтрак Чичикова в трактире и др.

²¹) Том VI, стр. 133. Подчеркнуто нами. — Ф. К.

²²) Там же, стр. 134

Однако образ автора «Мертвых душ» это многогранный образ. Он не только сатирик-обличитель, он и высокий лирический поэт. В самое понятие подлинного писателя-гражданина, великого реалиста обязательно, с точки зрения Гоголя, входит и представление о высоком лирике. Лирическая романтическая патетика входит обязательным неперенным элементом в самую систему гоголевского реализма «Мертвых душ». Эти мысли, как мы видели, выражены Гоголем в том же программном лирическом отступлении VII главы.

Высокая лирическая тема родины и народа, подлинных человеческих чувств и отношений совершенно сознательно противопоставлена Гоголем сатирической теме «Мертвых душ». Их столкновение, как указывалось, и определяет собою силу внутренней динамики поэмы, ее глубокого драматизма. Не случайно поэтому, что лиризм «Мертвых душ» усиливается по мере нарастания критического, сатирического пафоса поэмы.

В первых главах, где речь идет о Манилове и Коробочке, а сам Чичиков выглядит еще «благообразно», лирическая струя почти не ощущается. Здесь автор, как мы видели, аналитик, сатирик, стремящийся предельно обнажить социальную сущность изображаемых явлений. Но вот от главы к главе неприглядность крепостнической действительности становится все очевиднее: «один за другим следуют мои герои, — писал Гоголь, — один хуже другого». Чем непригляднее, отвратительнее выглядит Россия собакевичей, плюшкиных, чичиковых и так далее, тем все более властно и настойчиво дает себя знать глубокий вдохновенный лиризм поэта, тем настойчивее писатель противопоставляет сущее должному. Ведь не случайно лирическая тема автора более всего ощущается в главах о Собакевиче, Плюшкине, Чичикове, где критика России мертвых душ достигает своей небывалой силы.

Сразу же после неудачного визита к Ноздреву, по дороге к Собакевичу (V глава) автор заставляет Чичикова встретить совершенно необычное в этом мире мертвых душ существо — юную очаровательную девушку, вызвавшую целый рой глубоко человеческих чувств в авторе, еще с большей силой оттеняющих мерзкую окружающую действительность. «А между тем дамы уехали, хорошенькая головка с тоненькими чертами лица и тоненьким станом скрылась, как что-то похожее на видение, и опять осталась дорога, бричка, тройка знакомых читателю лошадей, Селифан, Чичиков, гладь и пустота окрестных полей. Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шороховато-бедных и неприятно-плеснеющих низменных рядов ее, или среди однообразно-холодных и скудно-опрятных сословий высших, везде хоть раз встретится на пути человеку явление, не похожее на все то, что случилось ему видеть дотоле, ...которое хоть раз пробудит в нем чувство не похожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь. Везде, поперек каким бы ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блестящая радость, как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглухнувшей бедной деревушки... Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась»²³).

Вся эта лирическая тема, навеянная прекрасным и мимолетным видением, посетившим серый, тусклый мир мертвых душ, конечно, прежде всего углубляет драматизм повествования. Естественно, что рассказать о подлинно человеческих чувствах автор должен был совсем иным языком — отсюда и сокровенная, элегическая лирика его стиля. Но этот лирический монолог автора играет значительную роль и для характери-

²³) Том VI, стр. 92.

стики Чичикова. Подлинно человеческие чувства автора противопоставлены низменным, пошлым, корыстным стремлениям его героя: «попадись в ту пору вместо Чичикова какой-нибудь двадцатилетний юноша... и боже, чего бы не проснулось, не зашевелилось, не заговорило в нем! Долго бы стоял он бесчувственно на одном месте ...позабыв и дорогу... забыв и себя, и службу, и мир, и все что ни есть в мире». «Но герой наш, — объясняет автор, — уже был средних лет и осмотрительно охлажденного характера. Он тоже задумался и думал, но положительнее, не так безотчетны и даже отчасти очень основательны были его мысли: «Славная бабенка!» сказал он, открывши табакерку и понюхавши табак... А любопытно бы знать, двести она?.. Ведь если, положим, этой девушке да придать тысячеконк двести приданого, из нее бы мог выдти очень, очень лакомый кусочек. Это бы могло составить, так сказать, счастье порядочно человека»²⁴).

Столкновение высокого поэтического представления о счастье с пошло-обывательским, низменно-корыстным приобретает особенный смысл, если вспомнить, что эпизод с блондинкой предваряет собою главу о Собакевиче, в жизни и облике которого нет и тени человеческих чувств. «Казалось, — говорил о Собакевиче автор, — в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кашея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности». То есть лиризм автора в данном случае оттеняет низменный, животный, оскотинивший облик Собакевича и пошлую, обывательскую, меркантильную сущность Чичикова. Одновременно, как уже подчеркивалось, лирический эпизод V главы углубляет драматическую идею поэмы.

Интересно отметить, что глава о Собакевиче как бы обрамлена лирической темой автора, ведь и заканчивается она высоко поэтическими мыслями лирического героя поэмы о метком, бойком, замашистом русском слове — залоге величия и могущества родного народа. «Как несметное множество церквей, монастырей, с куполами, главами, крестами рассыпано по святой благочестивой Руси, так несметное множество племен, поколений, народов толпится, пестреет и мечется по лицу земли. И всякий народ, носящий в себе залог силы, полный творящих способностей души... своеобразно отличается каждый своим собственным словом... но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырывалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово»²⁵). Здесь уже намечается лирическая тема родины и народа, которая явится лейтмотивом поэмы Гоголя. (См. ниже).

Приведенное лирическое отступление автора глубоко связано с лирической темой VII—XI глав, здесь же, в V главе, оно тоже не случайно: так же, как мир подлинно человеческих чувств глубоко противен Собакевичу и Чичикову, в равной степени им противопоставлена великая, народная Россия, ее грядущие судьбы.

Выше указывалось, что лиризм поэмы усиливается вместе с усилением критико-сатирической струи и, взаимодействуя в последней, углубляет драматизм «Мертвых душ». Блестящим подтверждением этого явилась глава VI, где речь идет о Плюшкине. Эта глава начинается, как известно, с лирического отступления автора (от слов «прежде давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства»... до слов «О моя юность! О моя свежесть»). Затем после грустного

²⁴) Там же, стр. 93.

²⁵) Там же, стр. 109.

и унылого вида полнейшего запустения и гниения на корню, какое представляет собою хозяйство Плюшкина, следует описание чудесного, покоряющего силой неумной, необузданной, вечно живой и торжествующей природы сада Плюшкина. Далее — вновь мрачная картина — описание облика самого хозяина, потерявшего последние черты человека, то и дело прерывающиеся авторской лирической патетикой («и на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч...» до слов «глухо все и еще страшнее и пустынное становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии...»).

Изучение ранних редакций «Мертвых душ» и в частности VI главы показывает, что Гоголь шел по линии углубления их лиризма одновременно с усилением их сатирической, критической основы. Так, в сохранившейся первой редакции VI главы не было ни многочисленных авторских лирических отступлений при характеристике Плюшкина, ни описания его сада и т. д. Лиризм главы ограничивался лишь авторским отступлением в самом ее начале (воспоминание о чувствах и уповании юности). Во второй редакции лиризм усиливается — появляется описание сада, хотя и менее поэтичное, чем в окончательной редакции. Каюническая редакция VI главы — это образец синтетического гоголевского стиля, где сатиро-комическое начало органически слито с возвышенной лирической поэтикой.

Зачем понадобилось писателю столь мощное лирическое насыщение именно в главе о Плюшкине? Показывая в «прорехе на человечестве» Плюшкине последнюю степень омертвления человеческой личности, ее беспредельного обмельчания и искажения под влиянием страшной, потрясающей тины крепостнической действительности, давая яркое типическое обобщение мертвящего все живое крепостнического строя в целом, Гоголь совершенно не случайно именно здесь, в большей мере, чем в любой из предшествующих глав, усиливает лирическое течение.

Высокий лиризм, торжественная патетика главы призваны здесь не только усилить критическую направленность произведения, его глубокий драматизм. С помощью синтеза остроты сатиры и высокой эмоциональной лирики в поэме, как в капле воды, с замечательной ясностью выражена основная драматическая идея разительного несоответствия крепостнической России мертвых душ с подлинно гуманными высокими мечтами автора о человеке, его гражданскими устремлениями, идея несоответствия мира собакевичей, плюшкиных, чичиковых высокой «субстанциальной сущности русского народа».

Одновременно именно здесь, где сатира на существующие общественные отношения достигает своего предела, — столь властно и мощно звучит **голос** высокой человеческой правды, утверждающий грядущее торжество подлинной жизни.

Посмотрим внимательнее, какую функцию выполняет синтез сатиры и романтики в главе о Плюшкине. В лирическом вступлении к VI главе автор вспоминает о своих радужных, высоких мечтах юности, когда окружающий его мир казался ему великолепным и сверкающим, беспредельно притягательным и влекущим. «Прежде давно, — пишет он, — в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было **весело** подъезжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишко, село ли, слободка, **любопытного** много открывал в нем детский **любопытный** взгляд. Всякое строение, все, что носило только на себе напечатление какой-либо **заметной особенности**, все останавливало меня и поражало...»

Теперь **равнодушно** подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и **равнодушно** гляжу на ее **пошлую наружность**; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно, и то, что побудило бы в прежние го-

ды живое движение на лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо! И **безучастное** молчание хранят мои **недвижные** уста. **О моя юность! О моя свежесть!**²⁶⁾.

Здесь в стиле грустной элегии выражена скорбь автора по поводу того, что яркий, беспредельно красивый и загадочно-притягательный мир юношеских видений, порывов и грез уступил место пошлости и убийственно-серой обыденщине. Отсюда и глубокий драматизм последних слов автора: «О моя юность! О моя свежесть!», основанный на резком внутреннем контрасте между стремлением увидеть яркую жизнь и яркие характеры и потрясающей сущностью действительности. Дело здесь не только в том, что автор повзрослел и распростился с несбыточными наивными мечтами юности (это, очевидно, естественный процесс развития), но в том, что (как и в «Невском проспекте») **мечта увидеть что-то непременно красивое разбивается об отвратительный мир Плюшкина**. Почему о своей красивой юношеской мечте лирический герой Гоголя вспомнил именно сейчас, на пути к Плюшкину? Потому, что нигде раньше эта мечта так беспощадно не разбивалась действительностью, нигде скорбь художника не имела таких глубоких социальных оснований, а драматизация не была столь художественно убедительной.

Глава о Плюшкине построена на резких и эффективных стилевых контрастах. Мир юношеских мечтаний автора, принявший высокую романтико-элегическую форму, уступает место миру крайнего запустения, дикости и «потрясающей тины мелочей»: Какую-то **особенную ветхость** заметил он на всех деревенских строениях: бревно на избах было **темно и старо**; многие **крыши сквозили** как решето... окна в избенках были без стекол, иные были **заткнуты тряпкой или зипуном**... каким-то **дряхлым инвалидом** выглядел сей странный замок... **Зеленая плесень** уже покрыла ветхое дерево на ограде и воротах... **ничего не заметно было оживляющего** картину, ни отворяющихся дверей, не выходивших откуда-нибудь людей, **никаких живых хлопот и забот дома!**... Только один мужик «с нагруженною телегой, покрытою рогожей, показался как бы нарочно для **оживления сего вымершего места**» и т. д. Эта картина всеобщего вымирания, страшного безлюдья и запустения, живо нарисованная Гоголем с помощью ярких сатирических красок, типичной для Гоголя детализацией быта и т. д. в свою очередь обрывается резко контрастным изображением великолепного, покоряющего огромной жизненной силой сада Плюшкина, как бы утверждающего собой всемогущество жизни, разлитой в природе, торжество жизненных сил в противоположность мертвящему все вокруг крепостническому укладу. «Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший за село и потом пропадавший в поле, заросший, заглохлый, казалось, **один освежал эту обширную деревню** и один был **вполне живописен** в своем картинном спустении. **Зелеными облаками** и неправильными, трепетливыми куполами лежали на **небесном горизонте** соединенные вершины разросшихся **на свободе** деревьев. Белый колоссальный ствол березы, лишенной верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой чащи и круглился на воздухе, как правильная **мраморная, сверкающая колонна**, косою остроконечный излом его, которым он оканчивался **кверху** вместо капители, **темнел на снежной белизне** его, как шапка или **черная птица**... Местами расходились **зеленые чаши**, **озаренные солнцем**, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, **как темная пасть**... и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листья, под одним из которых забравшись бог весть каким образом, **солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный чудно сиявший** в этой густой темноте... Словом, все было как-то пустынь-

²⁶⁾ Том VI, стр. 110—111.

но хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе...»²⁷⁾).

Эта величественная картина, изображающая торжество вечных, неумных, стихийных сил природы, совершенно сознательно приводится Гоголем по контрасту с царством мертвых душ, как сама жизнь, бесконечное процветание контрастирует со смертью и страшным увяданием. В покоряющей величиим картине сада автор видит прежде всего символ безгранично свободного, стихийного развития природы. Эта мысль многократно и настойчиво повторяется писателем. (Сад Плюшкина «заросший и заглохлый... в своем картинном опустении... Зелеными облаками лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев... Все было как-то пустынно хорошо»). То есть писатель постоянно подчеркивает это свободное, стихийное и величественное развитие природы, на котором чудом не отложила своего мертвящего клейма рука крепостника. Вот почему так величественны, так живописны разросшиеся на свободе деревья²⁸⁾. Эмоционально-художественное воздействие картины плюшкинского сада несравненно возрастает в силу ярких, эффективных художественных средств, используемых Гоголем, среди которых наибольшее распространение получает **резкая светотень, живописные контрасты**. Весь пейзаж дается как **борьба света и тени**. «Темные чащи», как «темная пасть», озаренная солнцем. «Солнце превратило зеленые лапы-листья клена в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте». Вершины деревьев «зелеными облаками, трепеталистыми куполами лежали на небесном горизонте... Белый колоссальный ствол березы подымался из зеленой чащи и круглился на воздухе, как правильная мраморная, сверкающая колонна».

Эти сверкающие живописные краски повышают идейно-эмоциональное воздействие картины, с помощью которой автор не только заостряет критическую направленность «Мертвых душ», повышает их антикрепостническую сущность, но и выражает свой эстетический идеал. Торжественность стиля, яркие, живописные контрасты подчеркивали эту исключительно большую идейно-эстетическую нагрузку приведенного пейзажа. Не случайно с таким большим вдохновением и совершенно особым поэтическим воодушевлением диктовал Гоголь П. В. Анненкову эту часть поэмы: «Еще гораздо сильнее, — вспоминал Анненков, — выразилось чувство авторского самодовольствия в главе, где описывался сад Плюшкина. Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художническую естественность, как в этом месте, Гоголь даже встал с кресел (видно было, что природа, им описываемая, носится в эту минуту перед глазами его) и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом²⁹⁾. Это чувство авторского удовлетворения, особая торжественность и значительность тона, чувство высокой поэзии — все свидетельствовало о том, сколь большой идейно-художественный смысл вкладывал писатель в эту величественную картину торжествующей природы. Она выражала самые сокровенные думы и мечты о Родине, о ее подспудных великих жизненных силах.

Резкая стиливая контрастность, синтез сатиры и лирики, сатирической бытописи и просторечия с высокой романтической патетикой ха-

²⁷⁾ Том VI, стр. 112—113.

²⁸⁾ Это совсем не то, что «англицкий сад» Манилова, разбитый по велению своего хозяина, вполне отражавший и «вкусы» помещика и соответствующий его облику. «Две-три клумбы с кустами сирени и желтых акаций, пять, шесть берез... кое-где вонзили свои мелколистные жиденькие вершины... пруд, покрытый «зеленью», и далее эмоциональное завершение этого пейзажа — «вид оживляли две бабы, которые, картинно подобравши платье... брели по колени в пруде» и т. д.

²⁹⁾ Гоголь в воспоминаниях современников, 1952, стр. 271.

рактерны для всей VI главы. Так, величественная картина сада сменяется резко сатирическим изображением фигуры своего помещика, владельца многих сотен крепостных душ, — Плюшкина: «У одного из строений Чичиков вскоре заметил какую-то фигуру, которая начала вздохнуть с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы; только один голос показался ему «несколько сиплым для женщины» и т. д.

Подобное описание облика Плюшкина, его усадьбы, дома, комнат, изобилующее характерными для Гоголя сатирическими приемами, все время прерывается, как бы прославляется лирической патетикой автора, существенно дополняющей характеристику героя и углубляющей основную драматическую нить повествования. «На что бы казалось, нужна была Плюшкину такая тибель подобных изделий? — спрашивает автор, — во всю жизнь не пришлось бы их употребить даже на два таких имениа, какие были у него, — но ему и этого казалось мало...» Или, рассказывая, например, о том, как Плюшкин вспомнил о своем товарище детства — председателе, автор добавляет: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшего радостный крик в толпе, обступившей берег. Но напрасно обрадовавшиеся братья и сестры кидают с берега веревку и ждут, не мелькнет ли вновь спина или утомленные борением руки, — явление было позднее. Глухо все, и еще страшнее и пустынее становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии. Так и лицо Плюшкина, вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственней, еще пошлее»³⁰).

Так и после лирической патетики автора — «еще страшнее», еще «бесчувственнее», еще пошлее становится отвратительный мир крепостничества, олицетворенный в Плюшкине, еще настойчивее требование настоящей жизни. Великую роль лирики Гоголя очень хорошо понимал Герцен: «Тут, — писал он, — переход от собакевичей к плюшкиным, — обдает ужас; вы с каждым шагом вязнете, тонете глубже, лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменится опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком рве ада находимся»³¹). То есть, Герцен подчеркивал эту глубоко драматизирующую роль синтеза лирики и сатиры у Гоголя.

Функция лирического начала во всех приведенных случаях очевидна: с помощью вдохновенного лиризма автор выражает тот высокий подлинно человеческий мир идеалов, который приходит в трагическое столкновение с действительностью, придавая острый напряженный драматизм повествованию. Это высокое человеческое начало, выразителем которого является автор «Мертвых душ», как уже указывалось, мыслится Гоголем не как абстрактное нечто; идеал прекрасного Гоголь видит в народе, в поистине неисчерпаемых великих источниках народной России.

Безграничная вера в народ, глубокие раздумья над судьбой народной России — становятся темой лирических отступлений, начиная с V главы.

Изображая в VII—X главах жизнь города Н. с ее еще более потрясающей тиной мелочей, сталкивая здесь, как и в экспозиции, мир города и мир усадьбы, Гоголь с еще большей остротой и вызовом противопо-

³⁰) Том VI. стр. 126.

³¹) А. И. Герцен, Полн. собр. соч., том 3, стр. 35.

ставляет этому миру свой идеал, выраженный сейчас более четко и социально определено. В произведении Гоголя с помощью глубокого синтета реализма и романтики сталкиваются две России: николаевская помещичье-бюрократическая крепостническая Россия и великая народная Русь.

Уже, как указывалось, рассуждения писателя о величии родного языка, о замашистом и бойком слове в конце V главы подготавливают собственно народную тему, которая найдет свое яркое выражение в VII и XI главах.

Седьмая глава, так же, как и предшествующая, — образец синтетического стиля Гоголя. Здесь сатира, с которой автор говорит о казнокрадах, взяточбрателях — отвратительных кувшинных рылах, преступных в своем равнодушии к судьбам родины, глубоко взаимодействует с высокой лирической романтикой, — начиная с яркого лирического введения (о двух писателях) и кончая высоко поэтическим раздумьем над судьбой народа.

Прав М. Б. Храпченко, утверждая внутреннюю логическую связь между лирическим отступлением начала седьмой главы и последующей народной лирической темой³²⁾. Действительно, утверждая роль писателя-реалиста, говоря, что «много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания» и т. д., Гоголь основной источник этого поэтического озарения видит именно в народе. Свое поэтическое кредо писатель выражает именно там, где во весь голос заговорил о настоящем, полном творческих сил, сильном и свободолюбивом народе. Такие образы, как Пробка Степан, Максим Телятников, Абакум Фыров и другие противопоставлены не только помещикам и чиновникам, но и таким немым жертвам крепостничества, как Селифан, Петрушка, дядя Митяй и дядя Миняй и т. д.

Естественно, что говорить о них Гоголь должен был в совершенно иной лексической тональности. «А! Вот он, Степан Пробка, вот тот богатырь, что в гвардию годился бы! Чай все губернии исходил с топором за поясом и сапогами на плечах...» Или: «А вы что, мои голубчики... Вы хоть и в живых еще, а что в вас толку, и где-то носят вас теперь ваши быстрые ноги»³³⁾ и т. д. Несмотря на то, что эти размышления о судьбе народа формально приписаны Гоголем Чичикову, они, конечно, принадлежат автору «Мертвых душ». Об этом свидетельствует их глубокий лиризм — решительно выпадающий из тональности лексики Чичикова. В ответ на замечание Белинского, что Гоголь «явно отдал ему (Чичикову. — Ф. К.) свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица»³⁴⁾, Гоголь, подготавливая новое издание поэмы, сразу же после раздумий Чичикова добавил: «Но не мешает уведомить читателя, что это размышлялся не Чичиков. Сюда несколько впутался сам автор и, как весьма часто случается, вовсе не кстати. Чичиков, напротив, думал вот что: «Ну что, если бы эти мужики были точно живы. Безделица. Тогда можно навсегда остаться в деревне. При тысяче душ можно получить тысяч двадцать доходу».

В окончательном тексте перед одной из самых ярких выразительных характеристик крестьян — перед мыслями об Абакуме Фырове, Гоголь делает многозначительную ремарку: «Тут Чичиков остановился и слегка задумался. Над чем он задумался? Задумался ли он над участью Абакума Фырова или задумался так, сам собою, как задумывается всякий русский, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об

³²⁾ М. Б. Храпченко, Творчество Гоголя. Советский писатель. М., 1956, стр. 400.

³³⁾ Том VI, стр. 136

³⁴⁾ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, 1948, т. II, стр. 337.

разгуле широкой жизни». Загадав читателю эту дилемму, автор добавляет уже от себя: «И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, кипит вся площадь, а носильщики между тем при криках, бранях и понуканьях, зацепляя крючком по девяти пудов себе на спину... Там-то вы нарабotaетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню»³⁵). Эти яркие народные образы, обличенные в плоть и кровь, символизировали тот неисчерпаемый, **живой** тайник народной жизни, о котором говорили Белинский и Герцен. К ним, прежде всего, и относятся слова Герцена: «Гоголь чувствовал и многие другие чувствовали с ним — позади мертвых душ души живые»³⁶):

Основной пафос «Мертвых душ» — во внутреннем драматическом конфликте между мертвыми и живыми.

Уже в седьмой главе это представление о живых народных силах конкретизируется, достигая своего полного апогея в XI главе, где в ярком, красочном и величественном образе птицы-тройки олицетворена эта «удалая, полная силы» народная Россия.

XI глава — вершина критического реализма Гоголя. Здесь, наконец, автор срывает маску благолепия с хищного предпринимателя, деятеля новой капиталистической «складки» Чичикова. Причем делает это Гоголь со всей присущей ему аналитической обстоятельностью, рассказывая подробно биографию своего героя, то есть придавая этому чиновнику-приобретателю особенно важное значение, желая во что бы то ни стало его исследовать всесторонне, чтобы разоблачить до конца.

Одновременно XI глава — венец синтетического стиля Гоголя. Нигде раньше в творчестве писателя не проявлялось с такой поистине немужской силой высокое романтико-патетическое начало. Неоднократно на протяжении главы прорывается этот горячий, брызжущий лирико-романтический порыв писателя, резко противопоставленный миру мертвых душ, миру Чичикова, который, с точки зрения идеала автора, тоже мертвая душа. Не случайно так много работал Гоголь именно над этой частью своей поэмы. Здесь он должен был дать обобщенное выражение своему идеалу.

Теперь раздумья о судьбах Родины и народа — основной источник лиризма Гоголя — приобретают небывалую поэтическую силу. Характерно, что основными лирическими образами здесь являются образы дороги и тройки, лучше всего символизирующие собою для Гоголя идею грядущей судьбы Родины и народа: «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке, пешеход в потертых лаптях, плетущийся за 800 верст... зеленые, желтые и свежеразрытые черные полосы, мелькающие по степям, зятаянута вдали песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающие далече, колокольный звон, вороны, как мухи, и горизонт без конца... Русь! Русь! Вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчаные дерзкими дивами искусства... Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города, ничто не обольстит и не очарует взора!»³⁷).

³⁵) Том VI, стр. 139.

³⁶) А. И. Герцен, Полн. собр. соч. под ред. Лемке, т. 17, стр. 332.

³⁷) Том VI, стр. 220.

Мы видим, как постепенно нарастает лиризм Гоголя, идущий из самой будничной примелькавшейся действительности. Источником высокой поэзии Гоголя является не уход от действительности, а глубокие раздумья над нею. «Субъективность» Гоголя поистине всеобъемлюща: и «серая деревня с самоварами» и «пешеход в потертых лаптях» и «солдат, верхом на лошади» и т. д. — все является предметом глубоко лирического раздумья писателя. Для него Русь — не нечто абстрактное, а реальная, крепостническая, будничная. Писатель ни на минуту не забывает ее, а отсюда и горькие лирические признания: «Русь! Русь!.. Бедно, разбросанно и неприятно в тебе». И с новой силой возрастает лирическая патетика писателя, когда он говорит о страданиях народа, о его тяжелой доле и о своем отношении к народной «забытой и неподвижной» России: «Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет и рыдает и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзуют и стремятся в душу и вьются около моего сердца? Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?»³⁸).

Романтическая риторика здесь является ярким средством выражения самых сокровенных лирических раздумий писателя о судьбах Родины и народа и одновременно — чувства высокой гражданской патриотической ответственности писателя за эти судьбы («Русь, чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами...»).

Чувство большой патриотической ответственности за судьбы Родины и народа заставляет его много размышлять о грядущей России. Писатель верит в огромные народные силы. «И еще полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль перед твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли в тебе не родится беспредельной мысли, когда ты сама без конца, здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей, неестественной властью осветили мои очи: У! Какая сверкающая, чудная, незнакомая даль! Русь!..»³⁹).

Великая вера в светлое будущее родины, народа-богатыря определяет собой торжественно-патетический и высокий эпический стиль последних лирических отступлений, придающих сильное оптимистическое звучание всему произведению.

Отсюда и сверкающий всеми красками, полный простора и света пейзаж: «А ночь! Небесные силы! Какая ночь свершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине, так необъятно, звучно и ясно раскинулось...». Лирическая патетика здесь очень близка к патетическим пейзажам «Вечеров» и «Тараса Бульбы», но здесь она органически сочетается с острой сатирой, с анатомическим исследованием реальной российской действительности чего не было в тех произведениях.

Вся эта высокая лирика «Мертвых душ» действительно раздвигает душу читателя, наполняет ее чувством светлого писательского идеала, поднимает веру в будущее и каждую борьбу за него. Романтизм Гоголя — это активный, прогрессивный романтизм, играющий, как мы видели, огромную роль в реализации основной идеи произведения.

³⁸) Там же, стр. 221.

³⁹) Том VI, стр. 221.

В последних лирических отступлениях перед нами вырастает в колоссальную фигуру образ писателя-гражданина, сказителя, эпика, целиком занятого «субстанциональной» стороной народа, обращенного к его грядущему, стремящегося всеми силами своей поэтической души проникнуть в тайну его (народа) величественного, стремительного и неведанного движения вперед. «Эх, тройка! Птица-тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи...

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобой дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная богом!.. Русь, куда же несешься ты, дай ответ? Не дает ответа...»⁴⁰).

Поэтика подобных лирических отступлений глубоко народна. Наряду с высокой, торжественной книжной патетикой, характерной для Гоголя (ритмическая организация речи, усилительные повторы, необыкновенный эмоциональный накал, яркая метафоризация и т. д.), преобладание образов устно-поэтического народного творчества — «бойкая необгонимая тройка», сказочные кони; песенный стиль: «Эх кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах?...» и т. д. Не случайно Белинский назвал лирические обращения Гоголя к птице-тройке блаженствующими дифирамбами народного самосознания.

Одновременно романтика «Мертвых душ», придававшая поэме монументальность и огромную силу драматизма, выражала собою неизбежную и ставшую трагической для писателя его историческую ограниченность — незнание им путей дальнейшего хода русской истории.

Таким образом, первый том «Мертвых душ», в котором писатель хотел показать Русь «хоть с одного боку», превращается в результате синтеза реального и «идеального» в монументальную поэму о судьбах Родины.

⁴⁰) Там же, стр. 247.

В. Н. КАСАТКИНА

ПРОБЛЕМА РОДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЭСТЕТИКЕ В. Г. БЕЛИНСКОГО (1834—1837 гг.).

Исторический XXII съезд КПСС открывает перед советским народом грандиозную перспективу построения коммунистического общества. Большое значение придает наша партия воспитанию коммунистического сознания, одним из необходимых элементов которого является эстетическое воспитание человека. Это обязывает советских ученых творчески развивать эстетическую науку.

В свете решения поставленных КПСС задач большую ценность для нас представляет наследие гениального Белинского, основателя русской революционно-демократической и материалистической эстетики.

Эстетика В. Г. Белинского всегда вызывала глубокий интерес у советских исследователей литературы. Наше литературоведение достигло больших успехов в изучении его широкой и разносторонней литературной деятельности. Глубоко проанализированы эстетические воззрения критика и представлена его эстетическая система в целом¹⁾.

Однако эстетическое наследие Белинского является таким многогранным, что отдельные важные вопросы до сих пор остаются мало изученными. К ним относится проблема родов художественной литературы. Несомненно, представляет большой научный интерес неизученный вопрос о том, на какой основе формировались взгляды Белинского на проблему родов литературы и ее жанров. Этот вопрос поставлен в данной статье.

Проблема родов художественной литературы имеет большое принципиальное значение. Она является проблемой о сущности литературы как вида искусства, вопросом о структурных очертаниях различных проявлений художественного творчества, о различных способах художественного отражения действительности. В русской эстетической мысли первой трети XIX века проблема литературных родов занимала видное место. Живой интерес к ней проявили теоретики, не порвавшие с классицизмом, как Мерзляков и Галич, ей уделял внимание романтик Бестужев и представитель реалистической эстетики Пушкин.

Все формы поэзии Мерзляков вслед за Тассо и Батте, которые в свою очередь оттачивались от античной эстетики, делил на два разряда: эпическую, или повествовательную, поэзию и драматическую. К разряду эпической поэзии он относил не только поэму, роман, рассказ, но и лирическую поэзию, элегию, эпиграмму, сатиру и т. д. В разряд драма-

¹⁾ См. работы: Н. И. Мордовченко, Белинский и русская литература его времени. М. — Л., Гослитгиздат, 1950; Б. Бурсов, Вопросы реализма в эстетике революционных демократов. М., ГИХЛ, 1953; Н. А. Гуляев, Учение В. Г. Белинского о художественном методе, изд. Томского университета, 1955; Н. А. Гуляев, Некоторые вопросы теории искусства В. Г. Белинского, изд. Томского университета, 1957; А. Лаврецкий, Эстетика Белинского, изд. АН СССР, 1959 и др.

тической поэзии у него входят стихотворный разговор, героида, кантата, комедия, трагедия, опера.

В решении данной проблемы Мерзлякова можно рассматривать как представителя классицистической эстетики этапа ее разложения. Строгие линии классицизма у него начинают размываться скептическими, релятивистскими мнениями. Его теория родов литературы лишена историзма, эстетик не учитывает процесса изменений в развитии литературных родов. Классификация, которую отстаивал Мерзляков, лишена глубоких эстетических, философских основ, она носила внешний характер. Естественно, что такая классификация не могла удовлетворить Белинского.

Прогрессивные, значительные мысли были высказаны критиками и поэтами декабристского лагеря и близкими им литераторами. Заслуживает А. А. Бестужева является то, что он рассматривает роды литературы не как нечто неизменное, извечное, а наблюдает процесс возникновения и исторического развития литературных родов в зависимости прежде всего от мировоззрения людей и общественных потребностей. Своеобразен взгляд Бестужева на роман как новый синтетический род литературы. Эту мысль будет развивать и Белинский.

Но у Бестужева не было четких принципов деления литературы на роды. В его рассмотрении процесса развития родов оставалось еще много абстрактного. Все роды литературы он мыслил существующими на почве романтической поэзии, а она, по его мнению, является «ровесником души человеческой»²⁾.

Пушкин не ставил вопроса о количестве родов литературы, о принципах деления литературы на роды. Роды и жанры его интересовали лишь в плане выяснения закономерностей историко-литературного процесса.

Он рассматривает жанры как явления исторические, рождающиеся и затем отмирающие. Существенные черты жанров и законы их развития он связывал с литературными направлениями и художественным методом.

Проблему лирики и эпоса как родов литературы Пушкин не ставил. Родовые признаки драмы его весьма занимали, особенно в период работы над «Борисом Годуновым». Теория драмы Пушкина носит ярко выраженный реалистический характер. Драма, согласно Пушкину, изображает внешнюю по отношению к автору действительность, а не его субъективный мир. «Драм/атический/ авт/ор/, — пишет он, — может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый»³⁾ Пушкин не одобрял драмы Байрона за их субъективный характер⁴⁾.

Пушкин ставил вопрос о социальном происхождении драмы и в связи с этим писал о народности, как необходимом родовом качестве драмы. «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное», — утверждал он⁵⁾. Пушкин предлагал следовать традициям народной драмы Шекспира, а не придворным трагедиям Расина. Утверждая объективность и народность в качестве главных свойств драмы как рода литературы, Пушкин приходит к выводу, что родовым законам драмы наиболее соответствует реалистический метод. Он писал: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. — Судьба челове-

²⁾ А. А. Бестужев-Марлинский, Соч. в двух томах, т. 2, М., Госиздат, 1958, стр. 564.

³⁾ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 2, [Л.], изд. АН СССР, 1949, стр. 68.

⁴⁾ Пушкин-критик, М., ГИХЛ, 1950, стр. 100.

⁵⁾ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 178.

ческая, судьба народная»⁶); «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического/ писателя»⁷). Главные принципы реализма Пушкин сформулировал именно по отношению к роду драмы. Впоследствии Белинский, отстаивая реалистическую литературу, развивая пушкинскую мысль, будет утверждать, что род драмы, наряду с романом и повестью, самый близкий нам род.

В лирике как роде литературы, согласно Пушкину, преобладает субъективность. В лирике Пушкин ценит мысль и истину, силу и глубину чувств, искренность, гармонию образов, лирическое движение. Создавая реалистическую лирику, Пушкин расширял объекты лирического изображения. Лирическому поэту интересны не только высокие страсти и побуждения, которые воспевались в классической поэзии, но и будничные чувства, чувства обыкновенного человека, которые возбуждает в нем жизненная повседневность⁸).

Из эпических жанров Пушкин особо выделял роман и повесть. При этом он не столько стремился установить их родовые свойства, сколько осмысливал их реалистическую сущность. От этих жанров он требует историзма, естественности, правдивого изображения лиц, их действий и разговоров. Пушкин одобрял драматизм в диалоге. «Герои романов и повестей, — пишет он, — должны вести себя так, как это им свойственно в жизни».

Большим достоинством романа и повести Пушкин считал комизм. Он высоко ценил комизм в повестях Гоголя, что выразилось в восторженных отзывах Пушкина о «Вечерах». О «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» он замечал: «Очень оригинально и очень смешно»⁹), о повести «Нос» писал: «...Мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального»¹⁰). О романах Загоскина говорил: «В них есть и живость воображения, и занимательность и даже веселость, это бесценное качество, едва ли не самый редкий из даров»¹¹).

Пушкин считает, что комическая струя в жанрах романа и повести, изображающих пошлую и уродливую жизненную повседневность, необходима. Пушкин подходил к обоснованию реалистических обличительных романов и повестей.

Идеи Белинского о комическом воодушевлении Гоголя, о комизме как проявлении авторской субъективности и о комизме как средстве выражения социальной тенденции можно возводить в конечном счете к приведенным идеям Пушкина.

Теория родов и жанров Пушкина была новым и оригинальным явлением в русской эстетике 20-х—начала 30-х годов. Теория Пушкина вводила исследователя из мира абстрактных догм и схем, в плену у которых были теоретики классицизма, обязывала их становиться на историческую точку зрения. Пушкин проблему родов и жанров связывал с проблемой художественного метода и литературного направления и тем наталкивал исследователя на материалистический путь решения проблемы. В жанрах он видел проявление специфических законов искусства, а не извечных начал духа и материи.

Прогрессивные идеи, высказанные Пушкиным и Бестужевым, получили дальнейшее углубленное развитие в критических статьях Белинского.

⁶) А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. II, стр. 419.

⁷) Там же, стр. 178.

⁸) Там же, т. 12, стр. 93.

⁹) Там же, стр. 316.

¹⁰) Там же, стр. 183.

¹¹) Там же, стр. 11.

Белинский творчески осваивал не только русскую, но и западно-европейскую эстетическую мысль.

Учась в университете, он познакомился с работами немецких эстетиков Бахмана и Аста, которые разрабатывали теории родов литературы. Бахман и Аст выделяли три рода литературы: эпос, лирику, драму. Однако принципы этого деления они формулировали абстрактно, идеалистически, без учета подлинной специфики литературного образа¹²⁾. Категории объективного и субъективного в литературе рассматривались Бахманом, как и многими другими немецкими теоретиками-идеалистами, крайне абстрактно, с метафизическим прямолинейным противопоставлением субъективного объективному. Для Бахмана лирический род представлялся воплощением субъективности, драма — объективности, а эпос являет собой их первоначальное тождество, «первоначальный элемент, из коего развились все другие формы»¹³⁾.

Утверждение трех родов художественной литературы было популярно в ту эпоху. Теорию трех родов разделяли и обосновывали многие крупные мыслители того времени. В построении Бахмана можно видеть упрощенный и вульгаризированный абрис теории, которую с несравненно большим талантом и философской силой, хотя и на идеалистической основе, развивали Шеллинг и Гегель.

Теория трех родов не была единственной. Существовали эклектические теории родов, в которых правила старой классицистической теории уживались с принципами романтической поэтики. Образцом может служить теория Бутервега, с которой русское общество познакомил Шевырев в своей книге «Теория поэзии в историческом освещении у древних и новых народов», изданной в 1836 г.

Бутервег утверждал существование четырех родов поэзии: лирической, дидактической, эпической и драматической. Его принципы данной классификации таковы: поэт может субъективно передавать в произведении свои мысли и чувства и может изображать объективный, лежащий вне его сознания мир явлений. К субъективной поэзии он относит лирическую, в которой преобладает чувство, и дидактическую, в которой чувство находится в равновесии с разумом. Отделяя эпос от драмы, Бутервег учитывал категорию времени. Эпос, по его мнению, есть поэзия прошедшего, драма — поэзия настоящего.

Кроме того, Бутервег выделял еще дополнительный пятый род, к которому он относил такие виды, как пастушеское стихотворение, описательное, эпиграмму, эзопову басню, роман.

В решении вопроса родов литературы Белинский в 30-х годах еще не создал законченной теории деления литературы на роды и виды, однако он высказал по этому вопросу ряд глубоких мыслей, которые свидетельствуют о том, что он как теоретик в области эстетики во многом опередил своих современников.

В первой своей большой статье «Литературные мечтания» Белинский утверждал существование трех родов литературы. Он писал: «Родов поэзии только три и больше быть не может»¹⁴⁾. В этой же статье он их называет: «лиризм, эпопея, драма»¹⁵⁾. В «Литературных мечтаниях» Белинский поставил перед собой вопрос о том, какой из трех родов является наиболее совершенным, и он хотя и не категорически, но отдал предпочтение драме.

Однако в статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский

¹²⁾ Бахман, Всеобщее начертание теории искусств, ч. I, М., тип. Лазаревых Ин-та восточных языков, 1832, стр. 79.

¹³⁾ Там же, стр. 80.

¹⁴⁾ В. Г. Белинский, т. I, стр. 90.

¹⁵⁾ Там же, стр. 79.

пишет: «Вопрос о подобном превосходстве (видов юмора. — В. К.) был бы так же нелеп, как вопрос о превосходстве оды над элегиею, романа над драмою, ибо изящное равно всегда самому себе в каких бы видах ни проявлялось»¹⁶⁾.

Тем не менее Белинский считал, что исторически новому времени больше всего соответствуют эпические жанры — роман и повесть.

Вдумываясь в принципы деления поэзии на роды, критик пишет: «Разделение поэзии на роды не есть произвольное: причина и необходимость оного скрывается в самой сущности искусства»¹⁷⁾. Следовательно, обоснование деления литературы на три рода Белинский ищет не в «вечных законах вселенной», как это делал Бахман, а исходит из сущности самого искусства, самой литературы. В существовании литературных родов и в определенном количестве их скрыта строгая закономерность литературы как специфической формы общественного сознания. Белинский отвергает абстрактные идеалистические схемы типа Бахмановских. Еще неосознанно, но он ищет в этот период материалистическое решение проблемы.

Все роды литературы, утверждает Белинский, своеобразно изображают природу. Исходные идеалистические принципы Белинского нередко находились в противоречии с решением им конкретных проблем искусства или оценкой литературных явлений. Совершенно очевидно внутреннее тяготение Белинского к материализму. Это получило отражение и в его теории родов литературы. Белинский намечает уже в эти годы борьбу с идеализмом.

Среди современников Белинского наиболее отчетливое идеалистическое решение проблемы родов давал Шевырев. В работе «Теория поэзии у древних и новых народов» он последовательно осуждает эстетики, которые вслед за Аристотелем видели в искусстве подражание природе и переносили эту идею в свои учения о видах искусства и родах литературы¹⁸⁾. По мнению Шевырева, мысль о том, что поэты в разных видах искусства и в разных родах литературы стремились своеобразно отразить подлинную действительность, оскорбляет искусство.

В основе его рассуждений о родах литературы лежит мысль о том, что предмет изображения всех трех литературных родов общий — природа. Белинский писал: «Ведь в мощных строфах богатыря Державина и в разнообразных напевах Протея Пушкина изображается та же самая природа, что и в поэмах Байрона или романах Вальтера Скотта, а в сих последних та же самая, что и в драмах Шекспира и Шиллера»¹⁹⁾.

Конечно, понятие природы получает у Белинского в этот период идеалистическое толкование, природа мыслится им как «абсолютное единство» божественной идеи и материи. Однако этот тезис не развивается в его теории родов литературы. Шеллингианские идеи о стремлении поэта к абсолютному, о выражении в искусстве божественных начал не высказываются Белинским там, где он ставит проблему родов литературы. Исходный тезис рассуждений критика о родах литературы тот, что все они изображают природу. Отголоски идеалистических представлений можно увидеть иногда лишь в его теории драмы этого периода.

Указав на общую основу всех родов литературы, Белинский стремился определить и специфику каждого рода. При этом он обращает

¹⁶⁾ В. Г. Белинский, т. I, стр. 300.

¹⁷⁾ Там же, т. I, стр. 90.

¹⁸⁾ С. Шевырев, Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов, М., 1836 г., стр. 167 и 160.

¹⁹⁾ В. Г. Белинский, т. I, стр. 79.

внимание на способы, формы отражения жизни в каждом из родов литературы. Белинский стремится уяснить своеобразие художественного обобщения жизненных явлений и прежде всего образа человека в литературных родах. Он также обращает внимание и на выражение субъективного начала в каждом из родов литературы. Но он не отгораживал непроходимой стеной субъективное от объективного, и в «субъективном» образе усматривал отражение объективной действительности. Определяя принципы деления литературы на роды, Белинский не противопоставлял способов изображения предметам изображения. Он рассматривал и то и другое в их диалектической связи. Поэтому Белинский, характеризуя способ изображения, упоминал обычно и о предмете.

Лиризм, согласно Белинскому, выражает природу. «Лиризм — выражает природу неопределенно, и, так сказать, музыкально; его предмет — вся природа во всей ее бесконечности»²⁰). В лиризме отражается прежде всего эмоциональное отношение человека к жизни, оно может быть восторженным и радостным, как в античной лирике, или грустным, скептически-анализирующим, как в лиризме нового времени. Белинский сближает лиризм с музыкой, подчеркивая этим определяющую роль субъективного, духовного начала в лиризме.

Тем не менее и в лиризме Белинский указывает прежде всего на объективное начало. Через субъективный мир человека, как бы музыкально, лиризм (по Белинскому) отражает природу. Белинский не противопоставляет лирику эпосу, как род, отражающий субъективный мир, роду, отражающему объективную действительность. Для Белинского субъективный мир не отгорожен от материальной природы. Поэтому у него предметом лирической поэзии является не душа человека, субъективный мир, как у Гегеля, а природа. Субъективность в лирике мыслится как способ отражения природы, как своеобразная, т. е. эмоциональная форма ее отражения. Развив впоследствии эту мысль, Белинский будет отстаивать субъективность в искусстве, понимая ее как тенденциозность, не искажающую жизненной правды, а, напротив, способствующую более глубокому отражению действительности.

Белинский указывает на некоторые особенности отражения объективной действительности в лиризме. Он отмечает, что лиризм охватывает природу широко, что лиризм невозможно ограничить в предметах, получивших в нем отражение, он охватывает всю природу во всей ее бесконечности. В этом отношении критик противопоставляет лирику драме. По Белинскому, драма изображает обязательно человека, конкретного в той или иной мере. Объект изображения в лиризме, согласно Белинскому, шире: лиризм не ограничивается воспроизведением образа конкретного человека. Отсюда вытекает другая особенность отражения объективной природы в лиризме — неопределенность, отсутствие конкретности.

Белинский рассматривает лиризм как художественную стихию, входящую в другие роды литературы.

Обращаясь к рассмотрению драмы, Белинский указывает не на ее внешний признак — диалогическую форму, что делал, например, Мерзляков, относя к драме стихотворный диалог, кантату, героиду вообще, а на способ отражения действительности в драме. В отличие от лиризма, который изображает природу неопределенно, во всей ее бесконечности, драма отличается определенностью, она рисует человека и его жизнь... предмет же драмы есть исключительно человек и его жизнь, в которой проявляется высшая духовная сторона всеобщей жизни вселенной.

²⁰) В. Г. Белинский, т. I, стр. 79.

Между искусствами драма есть то же, что история между науками. Человек всегда был и будет самым любопытным явлением для человека»²¹).

Если лиризм отражает природу субъективно, то драма, напротив, является объективным родом литературы. «Драма должна быть в высочайшей степени спокойным и беспристрастным зеркалом действительности, и личность автора должна исчезать в ней, ибо она есть по преимуществу поэзия реальная»²²). Белинский отказывается смотреть на «Разбойников» Шиллера как на драму на том основании, что в пьесе... «нет истины жизни, но есть истина чувства; нет действительности, нет драмы»²³). «На «Разбойников» Шиллера должно смотреть не как на драму, представительницу жизни, но как на лирическую поэму в форме драмы, поэму огненную, кипучую». «На монолог Карла Моора должно смотреть... как на оду»²⁴).

Специфика драмы в объективном изображении жизни, в котором авторская точка зрения не получает прямого выражения.

Особенность драмы как рода литературы Белинский усматривал также в характере изображения человека²⁵). Дrame присуще изображение действия, человек в ней показан в борьбе. Но сам характер драматического конфликта, драматической борьбы, мыслится Белинским еще романтически, как борьба человека с его назначением, с его я, как вечное стремление человека к темному недостижимому идеалу. Но Белинский давал прогрессивно романтическое понимание образа человека в драме, человека-бунтаря, борца за идеалы. О том, что Белинский тогда следовал теории «трагической вины», нет основания говорить.

В 1834—1837 гг. Белинский понимает драматическое действие еще абстрактно, романтически, как вечную борьбу «между добром и злом, любовью и эгоизмом»²⁶), как «борьбу страстей с волею человека»²⁷). Он критикует Фонвизина за то, что его «Недоросль» не обнимает жизнь в ее высшем значении, а дает «слишком верные списки с натуры»²⁸). В связи с этим Белинский утверждает, что «драма, преимущественно перед всеми родами поэзии, представляет жизнь человеческую в ее высшем и торжественнейшем проявлении»²⁹). По мнению критика, драма представляет не любую борьбу человека, не обычную его деятельность, а такую, в которой раскрывается глубокая сущность человека, главные основы его жизни, которые Белинским еще мыслятся романтико-идеалистически. Поэтому он противопоставляет особый мир, представленный в драме, жизненной прозе. «Зачем мы ходим в театр, — пишет Белинский, — зачем мы так любим театр? Затем, что он освежает нашу душу, завядшую, заплесневелую от сухой и скучной прозы жизни, мощными и разнообразными впечатлениями, затем, что он волнует нашу застоявшуюся кровь неземными муками, неземными радостями и открывает нам новый, преобразенный и дивный мир страстей и жизни!»³⁰).

Эпос, по мнению Белинского, представляет собой синтетический род художественной литературы. Белинский не противопоставляет эпоса лирике, как объективную поэзию субъективной, что делал Гегель в своей эстетике. Не отгораживал он эпос и от драмы на том основании, что

21) В. Г. Белинский, т. I, стр. 79.

22) Там же, стр. 270.

23) Там же, стр. 269.

24) Там же, стр. 270.

25) Там же, стр. 79.

26) Там же, стр. 51.

27) Там же, стр. 264.

28) Там же, стр. 51.

29) Там же, стр. 271.

30) В. Г. Белинский, т. I, стр. 184—185.

эпос имеет повествовательную форму, а драма представляет события в лицах. Традиция такого противопоставления получила отражение у Мерзлякова и у ряда классицистов Запада. Размышляя об эпосе, Белинский в «Литературных мечтаниях» идет не по линии разъединения его с другими родами, в частности, с драмой, а по линии выявления общих черт между эпосом и драмой. Белинский рассуждает о лирике, драме и эпосе нового времени. Поэтому он высказывает мысль о том, что современным ему эпосом является роман.

Вопрос о месте романа в родах литературы чрезвычайно сложен. Некоторые теоретики—современники Белинского и его предшественники склонны были не вводить роман в существующие три рода, а считать его самостоятельным, новым родом. Этой точке зрения придерживался Ж. П. Рихтер, Бутервег, а из русских — Шевырев.

Белинский же считал роман современным эпическим родом. Поэтому, определяя характерные черты эпоса, Белинский говорит о романе. Он осмысливает синтетическую природу романа. Общее между драмой и романом — изображение действия. «Роман без драматизма вял и скучен. В некотором смысле эпопея есть только особенная форма драмы»³¹). Талант романиста выражается в его умении ввести в роман драматизм. Отрицательно оценивая романы Марлинского, Белинский пишет: «Мне кажется, что роман не его дело, ибо у него нет никакого знания человеческого сердца, никакого драматического такта»³²). В то же время и лиризм нового времени, который выразился в анализирующем, скептическом отношении к действительности, получил воплощение и в современном эпосе. Белинский указывает на лиризм гоголевской повести «Тарас Бульба».

Белинский выясняет художественную специфику романа. «Не знаю почему, в наше время, драма не оказывает таких больших успехов, как роман и повесть?... Может быть, роман удобнее для поэтического представления жизни. И в самом деле, его объем, его рамы до бесконечности неопределенны; он менее горд, менее прихотлив, нежели драма, ибо, пленяя не столько частями и отрывками, сколько целым, допускает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожности, если на них смотреть отдельно, имеют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым, в общности сочинения; тогда как тесные рамки драмы, прямо или косвенно, больше или меньше, но всегда покоряющейся сценическим условиям, требуют особенной быстроты и живости в ходе действия и не могут допускать в себя больших подробностей... Итак, форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни, и вот, мне кажется, тайна его необыкновенного успеха, его безусловного владычества»³³).

Согласно Белинскому, роман отражает жизнь и судьбу человека, он изображает жизнь простую и обыкновенную³⁴). Белинский отстаивает социальный демократический реалистический роман.

Рассуждения Белинского дают возможность выявить основные принципы, которым он следует, деля литературу на три рода. Он исходит из гносеологической и эстетической природы художественного литературного образа и литературного произведения в целом. Критик обращает внимание 1) на характер обобщений жизненных явлений в каж-

³¹) В. Г. Белинский, т. I, стр. 79.

³²) Там же, стр. 85.

³³) В. Г. Белинский, т. I, стр. 271

³⁴) Там же, стр. 263.

дом из литературных родов, 2) выявляет специфику в способах изображения человека в том или ином роде литературы, 3) определяет своеобразие выражения субъективного начала в художественном образе каждого рода литературы.

Следовательно, Белинский исходит из сущности художественного литературного образа и поэтического произведения в целом.

Выделить только три рода литературы можно лишь на том основании, если видеть в одном из них преобладание объективности, в другом — субъективности, а в третьем синтез того и другого.

В статье «Разделение поэзии на роды и виды» Белинский высказывал мысль о том, что «эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия объективная», «лирическая поэзия есть, напротив, по преимуществу поэзия субъективная», «драматическая поэзия представляет собою слияние (конкретию) этих крайностей в живое и самостоятельное третье.

В «Литературных мечтаниях» и других его работах 1834—1836 гг. Белинский не высказывал этого суждения. Правда, лирику он и тогда рассматривал как наиболее субъективный род в способах отражения действительной жизни. Но наиболее объективным родом он считал драму, а не эпос. В эпической поэзии подчеркивал прежде всего ее синтетический характер.

Не следует думать, что Белинский придерживался в это время схемы Бахмана: лира и драма — два противоположных полюса, эпос — первоначальное тождество.

Для Белинского эпос — это отнюдь не первоначальное тождество, из которого путем дифференциации рождаются два других рода литературы.

Впоследствии Белинский резко высмеивал стремление теоретиков производить абстрактные комбинации с тремя родами, отыскивая высшее единство то в эпосе, то в драме. Он написал: «Г-н Розберг (автор брошюры по эстетике. — В. К.) называет высшим единством эпопеи и лирики драму; Бахман, если не ошибаемся, это высшее единство оставляет за эпопею; составив какую-нибудь пышную фразу, я могу назвать этим единством лирику, как первоначальный род поэзии, из которой впоследствии рождается эпика, а потом драма»³⁵).

Белинского отталкивал абстрактный антиисторический подход к родам литературы, отыскивание «высшего единства» при помощи словесно-логических операций. Белинский рассуждал о конкретной литературе нового времени (Шекспире, В. Скотте, Державине, Пушкине и Гоголе) и утверждал ту мысль, что синтетический характер носит современный ему эпос — роман. Эта особенность романа, эпоса нового времени, явилась результатом длительного исторического развития.

Белинский чужд схематизма, который был свойствен не только шеллингианцу Бахману, но и Гегелю. Белинский принял мысль о трех родах литературы, но ее развил в направлении к материализму. Принципиальные особенности эстетики Белинского рельефно выступают при сравнении ее с эстетикой Гегеля, давшего наиболее глубокое обоснование теории трех родов, правда, на идеалистической основе.

Роды художественной литературы, по Гегелю, выражают различные формы или видоизменения духовного мира. Эпос, по Гегелю, — это художественное выражение духовного мира в модусе объективности. Мировая идея предстает в этом творчестве как объективная действительность. Лирика, по Гегелю, также изображает мировую идею, но уже в модусе субъективности. Мировая идея принимает в лирическом творчестве форму субъективного состояния поэта. Наконец, драма, по мысли

³⁵) В. Г. Белинский, т. III, стр. 280

Гегеля, представляет собой синтетическое соединение эпоса и лирики. В драме объективная и субъективная формы синтетически примиряются.

Гегель, строя свою эстетическую теорию, рассматривал развитие древнегреческой литературы. Однако вся его эстетическая концепция носит абстрактный характер. Она является выводом из его основной философской концепции.

У Белинского же три рода литературы являются выражением не отвлеченных начал, а способом воплощения объективной действительности, т. е., конкретной земной социальной жизни, в условиях которой живет и действует человек.

Гегелевская теория родов содержит в себе идеалистическую абстрактную диалектику эстетических понятий, представляющих собой, по его мнению, различные видоизменения мирового духа.

В эстетике Белинского дана конкретная диалектика, в которой литературные явления (роды и жанры) рассматриваются как своеобразные формы художественного освоения мира. Литературные роды свою реализацию получают в жанрах, а самые жанры рассматриваются в процессе развития литературных форм, в их возникновении, изменении и отмирании.

Критическая мысль Белинского направлена на современную литературу и современное состояние в ней родов и жанров. Все это вместе взятое ведет к тому, что теория родов Белинского приобретает совершенно иной характер по сравнению с идеалистическими теориями, наиболее полным и совершенным выражением которых является гегелевская эстетическая мысль.

Устанавливая существование трех родов художественной литературы, Белинский в то же время отмечает характерные для современной ему эпохи взаимосвязь и взаимопроникновение родов литературы. Роман не чужд элементам драмы. Драма может заключать в себе элементы эпоса и лирики.

Анализ явлений современной ему литературы приводит Белинского к выводу, что роды художественной литературы не являются вневременными и постоянными неизменными формами. Их реальное существование представляет собой непрерывное изменение и обновление. В процессе исторического развития литературы изменяются характер, поэтическая форма, назначение и общественный смысл родов литературы. По Белинскому, и содержание, и форма родов поэзии меняются по существу в процессе исторического развития литературы.

На процесс развития жанров он смотрел диалектически: он видел отмирание старых форм с их законами и рождение новых, подчиненных также определенным закономерностям. Он писал: «Как с постепенным ходом жизни народа изменяется его законодательство через отмену старых законов и введение новых, сообразно с современными требованиями общества, так изменяются и законы изящного с получением новых фактов, на которых они основываются»³⁶).

Белинский обращал внимание на процесс отмирания старых форм. Такими отжившими формами он считал «эпическую пимму» типа «Петриады», «Россиады», описательную поэзию и дидактическую. Все эти жанровые формы, как вполне законные, признавал Мерзляков вслед за теоретиками классицизма. Белинский постоянно отзывается о них насмешливо, как о безвозвратно устаревших.

Вообще картина родов и жанрового строения литературы первой трети XIX века, согласно Белинскому, иная по сравнению с античным периодом. Белинский писал: «...если есть идеи времени, то есть и формы

³⁶) В. Г. Белинский, т. I, стр. 356.

времени». Он говорил, что в его время и Ювенал писал бы не сатиры, а повести³⁷⁾.

Белинский обращает внимание на синтезирование жанров. Процесс скрещивания, сближения литературных форм, разрушение старых классицистических жанров получал различную оценку. Некоторые теоретики в смешении видов искусства, литературных родов и жанров видели разрушение важнейших художественных закономерностей в построении образа, разрушение специфики литературного образа, специфики эпоса, драмы, лирики. В современной Белинскому русской эстетике наиболее определенную отрицательную оценку этому процессу дал Шевырев. Шевырев писал о «смешении всех родов и видов искусства, ... — одном из важнейших признаков упадка...»³⁸⁾. Белинский решительно отвергал это мнение. Для него синтезирование литературных жанров и родов — это одна из форм развития литературы, одна из ее закономерностей. Эта форма развития — синтез — привела к появлению современного романа. Синтезирование Белинский наблюдал и в процессе развития драмы, поэтому он отрицал резкое противопоставление комедии трагедии³⁹⁾.

Скрещивание Белинский отнюдь не считал свидетельством упадка литературы. Успешное развитие повести и романа в русской литературе — это, как понимает критик, выражение прогресса литературы. Синтез родовых и жанровых форм не разрушает родов литературы вообще, не разрушает специфику жанров. Синтез приводит к появлению новых жанров, которые подчиняются своим жанровым закономерностям.

Вслед за Пушкиным Белинский связывает развитие родов и жанров с возникновением и развитием определенных литературных направлений, учитывает он и национальную специфику развития художественного творчества.

По отношению к русской литературе вопрос о национальной специфике родового и жанрового ее строения не получил у Белинского окончательного разрешения в это время. В 30-х годах Белинскому казалось, что распространение у нас ряда жанров и форм поэзии — октав, эпических поэм, од, гекзаметра — вызвано подражанием иноземным литературам.

Процесс развития родов и жанров художественной литературы Белинский связывал с развитием общественной жизни. Белинский весьма своеобразно, исходя из основных принципов своей эстетики, отыскивал истоки родовых свойств литературы в общественной жизни.

Для Белинского поэзия — это не только явление литературное, поэзию он усматривает в самой жизни, как одно из ее свойств, как живую красоту⁴⁰⁾. Мысль Белинского, развиваясь в этом направлении, устанавливает и некоторые разновидности или свойства поэзии жизни. Белинский находит эпичность и драматизм в самой истории, в различных проявлениях общественной жизни. В «Литературных мечтаниях» он так характеризует XVIII век: «Ее царствование (Екатерины II. — В. К.) — это эпопея, эпопея гигантская и дерзкая по замыслу, величественная и смелая по созданию, обширная и полная по плану, блестящая и великолепная по изложению, эпопея, достойная Гомера или Тасса! Ее царствование — это драма, драма многосложная и запутанная по завязке, живая и быстрая по ходу действия, пестрая и яркая по разнообразию характеров, греческая трагедия по царственному величию и исполинской силе героев, создание Шекспира по оригинальности и самоцветности

³⁷⁾ В. Г. Белинский, т. I, стр. 276.

³⁸⁾ С. Шевырев. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836, стр. 242.

³⁹⁾ В. Г. Белинский, т. I, стр. 81.

⁴⁰⁾ А. Лаврецкий, Эстетика Белинского. М., изд. АН СССР, стр. 47.

персонажей, по разнообразности картин и их калейдоскопической подвижности, наконец, драма, зрелище которой исторгнет у нас невольно крики восторга и радости!»⁴¹).

Белинский стремится выделить целый ряд признаков драмы и эпопеи в самой жизни. Сходную мысль он выражает, характеризуя XVII век в связи с рассмотрением романа Лажечникова «Новик». «Эпоха, избранная автором, — пишет Белинский, — есть самый романтический и драматический эпизод нашей истории...»⁴²). И лиризм Белинский считал принадлежностью не только искусства, но и самой жизни, имея в виду духовную жизнь общества, осмысляемую эстетически. В статьях молодого Белинского, в особенности в его «Литературных мечтаниях», отчетливо выявилось стремление понять каждый из периодов в развитии русского общества и литературы эстетически, как этапы художественного освоения мира. Белинский устанавливает последовательную взаимосвязь между особенностями социальной жизни, характером ее поэзии, своеобразием литературного направления и родовыми и жанровыми формами литературного развития.

Классицизм Белинский называл католицизмом, который требует подчинения папе и конклаву. Он видел в классицизме аристократизм, педантизм, оковы схоластики. Эти качества вызывали резкое осуждение Белинского. Но он видел и поэзию жизни в XVIII в., красоту и поэзию величайших государственных преобразований, то, что получило отражение в одах Ломоносова, растущую экономическую и военную мощь русского государства, победы Суворова, видел поэзию в напряженной борьбе передовых публицистов и писателей за просвещение. Эта подлинная поэзия и красота жизни, согласно Белинскому, тоже отразилась в классицизме и определила характер его литературных родов и жанров.

В классицизме лиризм выражается прежде всего в форме оды, Белинский не отрицает отражения подлинной поэзии жизни XVIII века в одах Державина.

Определяя сущность лиризма Державина, он писал: «Державин— это полное выражение, живая летопись, торжественный гимн, пламенный дифирамб века Екатерины с его лирическим одушевлением, с его гордостью настоящим и надеждами на будущее, его просвещением и невежеством, его эпикуреизмом и жаждою великих дел, его пиршественною праздностью и неистощимую практическую деятельностью!»⁴³).

С классицистическим направлением Белинский связывал жанры героической пиимы, эклоги, идиллии, басни, сатиры (как жанра). Величественная эпичность самой жизни, о которой писал Белинский, воплотилась в жанре героической пиимы, так же, как драматизм истории — в классицистической трагедии.

Причины появления романтизма как литературного направления, нового характера родового и жанрового развития литературы Белинский также отыскивал в особенностях социальной жизни начала XIX века.

Русский романтизм десятых—двадцатых годов он считал «эхом» умственного переворота, совершившегося в Европе⁴⁴). Белинский намекал на французскую революцию. Романтизм Белинский рассматривал как отказ от аристократизма классицистической литературы, как критику («ругательный смех») развалин прошлого времени. Романтизм, по мнению Белинского, означал возвращение к естественности, самобыт-

⁴¹) В. Г. Белинский, стр. 46.

⁴²) Там же, стр. 96.

⁴³) Белинский, т. I, стр. 48.

⁴⁴) Там же, стр. 66.

ности и народности в искусстве, «предпочтение, оказанное идее над формой», отказ от чуждых и тесных форм древности⁴⁵⁾.

Романтизм преобразовал старые роды литературы, разработал новые жанры. «Тогда явилось множество поэтов (стихотворцев и прозаиков), стали писать о таких родах, о которых в русской земле дотоле было видом не видать, слыхом не слыхать»⁴⁶⁾. В романтических жанрах отразились новые настроения и думы времени, противоречивый лиризм самой общественной жизни. Романтизм разрабатывает жанр элегии с ее настроением уныния и скепсиса, жанр романтической поэмы и баллады, о которой Белинский замечает: «Баллада без народности есть род ложный и не может возбуждать участия»⁴⁷⁾. Классицистической оде Белинский иногда противопоставлял песню.

Романтизм с его интересом к духовной жизни общества в целом и отдельного человека дал преобладание лирическому роду в литературе.

Белинский как демократ одобряет те явления в романтизме и вместе с тем те жанры, в которых содержалось осуждение, пусть в романтической форме, крепостнической, самодержавной России и было явным стремление выразить народность.

Реализм, согласно Белинскому, возник во втором десятилетии XIX века. Он привел к усиленному развитию романов и повестей. Причина этого явления заключена в духе времени. Дух этого времени, согласно Белинскому, это дух грусти, тоски, недовольства окружающим, это стремление выяснить причины «ужасающего безобразия», проанализировать его. «Удивительно ли, что отличительный характер новейших произведений вообще состоит в беспощадной откровенности, что в них жизнь является как бы на позор во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте, что в них как будто вскрывают ее анатомическим ножом?»⁴⁸⁾. Реальная поэзия — это поэзия, которая воспроизводит жизнь во всей ее наготе и истине, которая изображает человека в его отношениях к «народу» и «обществу» (по терминологии Белинского). Если классицисты и романтики красоту искали в необыкновенном, то реализм раскрывает поэзию жизни в прозе жизни. «Где жизнь, там и поэзия» — формулирует Белинский. Подлинную поэзию Белинский находит в народе. Уже в «Литературных мечтаниях» высказывается им мысль о том, что истинно художественная литература немислима без народности. Критик одобряет Н. Полевого за то, что он «вернее всех наших романистов понял поэзию русской жизни»⁴⁹⁾, его талант весьма замечателен «в превосходном изображении поэтической стороны наших простолюдинов»⁵⁰⁾. Народность и поэтичность, сливающиеся в единое целое, восхищают Белинского и в творчестве Гоголя⁵¹⁾.

Согласно Белинскому, та поэзия жизни, которая лежит в основе реализма, раскрывает безобразия социальной жизни и показывает «торжественную красоту», красоту народа, которую раскрыл Гоголь в своих «Вечерах» и «Миргороде». Писатель-реалист эстетически осмысливает социальную действительность николаевской России со всеми ее кричащими противоречиями.

Принципы реализма — анализ социальной действительности, изображение человека в его общественных связях, отыскание поэзии жиз-

⁴⁵⁾ В. Г. Белинский, стр. 68.

⁴⁶⁾ Там же, т. 2, стр. 11.

⁴⁷⁾ Там же, т. 1, стр. 75.

⁴⁸⁾ В. Г. Белинский, т. 1, стр. 290.

⁴⁹⁾ Там же, стр. 155.

⁵⁰⁾ Там же, стр. 156.

⁵¹⁾ Там же, стр. 291.

ни в прозе жизни и народность — все это получает наиболее полное выражение в жанрах романа и повести. Эти особенности реализма Белинский выводит из анализа повестей Гоголя, романов Полевого, повестей Погодина и других произведений этих жанров.

Утверждение синтетического характера романа и повести вытекает также из понимания Белинским особенностей реализма как синтетического метода (в творчестве Пушкина и Гоголя слились окончательно идеальное и реальное направления, находящиеся прежде в разъединении). Разоблачение безобразного в действительности и изображение красоты подлинной жизни, мечта об идеале человеческих отношений объединились в реализме Пушкина, Гоголя. Утверждение в русской литературе реализма как синтетического метода привело к преобразованию ее родовой и жанровой структуры. Лирика была оттеснена романом и повестью, но она вошла как стихия лиризма в роман и повесть, драматизм вошел в эти же жанры. Роман и повесть синтетичны. Белинский не только анализирует и объясняет литературный процесс, он, как критик — боевой демократ, ставит задачи перед литературой. Решение проблемы родов и видов он подчиняет задаче создания передовой демократической литературы.

Белинский отстаивает жанр социального романа, в котором дан анализ гнетущих общественных будней, в котором защищаются права маленького человека. Он смеется над пустой фантастикой произведений Брамбеуса, над мелким обличительством казенно-нравоучительных романов Булгарина. Уже в этот период Белинский требует от литературы, в частности от романа, широкого показа жизни и сурового обличения общественных язв.

Мысли Белинского о лирической стихии в романе и повести также носят демократический характер. Белинский восхищается лиризмом «Тараса Бульбы», который утверждает активность героической личности, глубоким содержанием которого является народность. Субъективное авторское начало должно выражать народные идеалы. Реальная поэзия, согласно Белинскому, не привела к гибели стихотворство и лиризм. То ценное, что дал в лиризме романтизм, реализм удерживает.

Таким образом, Белинский уже на первом этапе своей литературно-критической деятельности давал в основном материалистическое решение проблемы родов литературы, несмотря на то, что философская позиция его в этот период была идеалистической. Если Гегель строит абстрактную диалектику понятий родов литературы, то Белинский стремится создать материалистическую диалектику родов поэзии, неразрывно связанную с конкретными явлениями художественной литературы, отражающую социальную жизнь современного ему человека в ее противоречиях и взаимосвязях.

Рассматривая роды литературы как явления исторические, развивающиеся, Белинский дал теоретическое обобщение произведений современной ему реалистической литературы.

Теория родов и жанров у Белинского носит демократический характер. Критик подчиняет решение данной проблемы задаче создания народной, реалистической, обличительной литературы.

Эти эстетические идеи, впервые высказанные Белинским в критических статьях 1834—1836 гг. и развитые им в работах 40-х годов, прочно вошли в историю русской материалистической эстетики.

В. Н. АЗБУКИН

«МЕЛОЧИ АРХИЕРЕЙСКОЙ ЖИЗНИ» Н. С. ЛЕСКОВА

(Из наблюдений над жанровым своеобразием)

Сложным и извилистым был путь Лескова в литературе, образно названный самим художником «трудный рост». Замечательный мастер языка, тонкий знаток русского быта, он внес неоценимый вклад в сокровищницу нашего литературного зодчества. В лучших произведениях писателя М. Горький видел «искусство и силу» Гомера, подчеркивая тем самым огромную значимость и неповторимость лесковского мастерства.

В разнообразных по жанрам произведениях Лескова отразилась жизнь целой исторической эпохи, психология различных классов русского общества.

Лесков всегда умел находить свои темы, своих героев, открывая читателям дотоле неизвестные стороны русской жизни.

На всех этапах многолетней литературной деятельности Лесков много внимания уделял русскому духовенству. Первые произведения о духовенстве заставили говорить о Лескове как о бытописателе этого социального условия, последующие же, начиная с «Мелочей архиерейской жизни», прочно закрепили за ним славу борца с православием, церковным мракобесием и изуверством.

«Мелочи архиерейской жизни», написанные в конце 70-х годов, на пороге третьего десятилетия литературной работы Лескова, поставили писателя в открытую оппозицию к православной церкви. Конечно, Лесков и раньше нередко шел в своем творчестве в разрез с церковной ортодоксией, по-своему трактуя духовную тему, но эти отдельные проявления «вольнодумства» еще не делали художника открытым врагом православия. Появление же «Мелочей архиерейской жизни» сразу же воплотило весь клерикальный лагерь. Эта небольшая книжка очерков, первоначально напечатанных в виде газетных фельетонов, открыла читателям нового Лескова — сатирика и обличителя русского православия.

«Мелочи архиерейской жизни» — произведение в высшей степени своеобразное, сатирические принципы получили здесь специфически лесковское преломление. В связи с этим большой интерес представляет жанровая структура этого произведения, во многом предопределившая оригинальный сатирический почерк Лескова.

**
*

С самого начала своего творческого пути Лесков тяготел к малым формам литературы — очерку, рассказу, публицистической статье, глгобо убежденный в том, что прежде всего нужно писать «на потребу дня сего». Каждый из этих литературных жанров почти никогда не выступает у Лескова, так сказать, в чистом виде: с изумительным мастерством художник цементирует иногда в одном произведении самые раз-

нообразные формы беллетристики и публицистики, создавая оригинальный жанровый сплав, не всегда поддающийся точному определению.

Борьба Лескова за новые жанровые формы была теснейшим образом связана с общим развитием литературного процесса. В 70—80-е годы жизнь ставила перед писателями задачи, решение которых часто было немыслимо в старых литературных формах. Новую жанровую систему создает Салтыков-Щедрин, многие произведения которого не укладываются в привычные рамки романа и задуманы как сатирические циклы. Очерк и рассказ являются главными жанрами у Г. Успенского, писателей-народников, стремившихся к доходчивости и оперативности своего творчества, рассчитанного на демократического читателя.

Любопытно, что даже Л. Толстой сделал однажды в дневнике такую запись: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совершенно писать неправду, что было то, чего не было»¹⁾.

Не мог не учитывать этих веяний времени и Лесков, довольно решительно выступавший против литературных канонов и в первую очередь против тогдашнего романа, форму которого он считал во многом «искусственной и неестественной»²⁾.

В письме к Буслаеву Лесков отдает должное роману, но отмечает при этом, что его собственным принципам наиболее соответствует мемуарная форма, которая «живее, или, лучше сказать, истовее рисовки сценами, в группировке которых и у таких больших мастеров, как Вальтер-Скотт, бывает видна натяжка, или то, что люди простые называют: «случается точно, как в романе» (X, 452). Впрочем, Лесков не отрицает, что многое при выборе жанра зависит от «субъективности автора».

Столь близкая Лескову мемуарная форма, полностью отвечая его художественным установкам, давала возможность быстро откликаться на запросы насущного дня. Придавая большое значение воссозданию колорита исторической эпохи, Лесков во многих случаях прямо следует за фактами, давая понять читателю, что изображаются события, взятые непосредственно из жизни. В связи с этим он часто ссылается на собственные впечатления, указывает имена и фамилии реально существовавших или существующих лиц, приводит цитатный материал. «Время изображения верно, стало быть и цель художественно выполнена», — писал Лесков одному из знакомых, подчеркивая, что назвать рассказ «Юдоль» воспоминаниями нужно было для того, «чтобы показать, что это не вымысел»³⁾. Но отсюда, конечно, не следует, что авторский вымысел в мемуарных произведениях отсутствует совершенно. Став на такую точку зрения, пришлось бы признать правоту лидера народнической критики А. Скабичевского, усиленно пытавшегося доказать, что Лесков по своей природе «был фотограф, лишенный всякого рода обобщения и анализа»⁴⁾.

На деле фактический материал у Лескова не механически переносился в произведение, а подвергался сложному художественному переосмыслению. Недаром, указывая на «правдивость» рассказа «Юдоль», Лесков все же счел нужным сделать существенное добавление: «Это все правда, но шивная, как лоскутное одеяло у Орловских мещанок за Ильинкой»⁵⁾.

¹⁾ Л. Н. Толстой, О литературе, М., 1955, стр. 270.

²⁾ Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах. т. V, Гослитиздат, 1957, стр. 279. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте статьи.

³⁾ «Исторический вестник», 1916, № 3, стр. 812.

⁴⁾ «Северный вестник», 1891, № 5, стр. 258.

⁵⁾ «Исторический вестник», 1916, № 3, стр. 812.

Другая, не менее важная отличительная особенность жанровой стилистики Лескова — широкое употребление анекдота, который, по выражению Б. М. Эйхенбаума, «есть своего рода атом в природе лесковского творчества»⁶).

Лескова анекдот привлекал в первую очередь тем, что открывал широкие возможности для создания увлекательного, доходчивого до читателя рассказа. Момент занимательности у Лескова вообще играет большую роль. «Что интересно, весело приправлено во вкус и имеет смысл, — то и хорошо», — писал Лесков, отстраняя мысль о том, что «все роды литературных произведений хороши, кроме скучного» (XI, 352).

Удачно подобранный анекдот позволял плавно, легко и увлекательно вести повествование, используя различные сюжетные средства и не стесняя себя никакими жанровыми ограничениями. Вместе с тем анекдот, если, конечно, он был подчинен серьезным идейно-художественным задачам, значительно усиливал сатирическое звучание произведений. Таким образом, в жанровой системе Лескова мемуарность и анекдотичность играют доминирующую роль, во многом определяя своеобразный стиль писателя.

«Мелочи архиерейской жизни» были задуманы автором как цикл очерков, объединенных общностью идейной проблематики. Интересно, что сам Лесков не назвал «Мелочи архиерейской жизни» очерками, а дал иное жанровое определение «картинки с натуры», желая, видимо, особо подчеркнуть историческую точность своей книги, ее мемуарную насыщенность.

Действительно, очерк в «Мелочах» имеет типично лесковское оформление: его составной частью оказывается анекдот, он выдержан в мемуарном стиле, и к тому же в ряде случаев получает сатирическое звучание.

Широко вводимые автором анекдоты давали возможность верно наметить характеры, показать их в соприкосновении со средой, с наиболее типичными обстоятельствами, а мемуарная форма изложения придавала книге особую достоверность, автор вел рассказ как очевидец, приводя конкретные факты, подтверждающие верность рассказанных анекдотов.

Особенно интересны в плане тесного переплетения анекдотичности и мемуарности первые два очерка. Рассказывая о жестокостях архиереев, автор все время подчеркивает, что он сам был свидетелем многих несправедливостей, совершенных орловскими иерархами: о жестокостях Никодима ему было известно по тому факту, что тот «сдал в рекруты сына бедной сестры моего отца», многие жестокости другого архиерея Смарагда писатель «сам лично видел».

Далее следуют анекдоты, которые, не нарушая атмосферы достоверности, несут в себе основной сатирический заряд книги. В соответствии с этим и композиционно первые очерки распадаются на две части: на анекдот и мемуарное обрамление. Каждая из двух частей неразрывно связана с другой, дополняя и уточняя ее. В первой главе начало выдержано в мемуарном духе, затем после рассказанного анекдота следует авторское заключение, вытекающее из анекдота и замыкающее очерк. Это мемуарное обрамление знакомит читателя как с самим автором, так и с главным действующим лицом анекдота архиереем Смарагдом. Ту же роль играет вступительная часть обрамления ко второй главе, в которой продолжаются отроческие воспоминания: следует рас-

⁶) Б. Эйхенбаум, «К 100-летию рождения Н. Лескова», В кн. Н. С. Лесков, Избранные сочинения, Academia, 1931, стр. LVI—LVII.

сказ об «орловской Монастырской слободе», где будущий писатель впервые познакомился с «многострадальным духовенством».

Оба обрамления заостряют внимание на одном важном моменте— жестокости архиереев. Здесь полностью воссоздан облик первого жестокого владыки—Никодима и частично Смарагда. В общих чертах дается в обрамлении и описание борьбы Смарагда с губернатором, при этом Лесков упорно настаивает на достоверности существования этой многолетней распри, о которой ему было хорошо известно от «родственников с материнной стороны, принадлежавших к тогдашнему губернскому свету». Если в обрамлении дается публицистическая оценка архиерея, то анекдот, развивая обрамление, сатирически развенчивает духовного владыку.

По такому же типу построен и второй очерк: в начале главы дается подход к теме — повествуется об ужасной жизни духовенства, ждущего «владычного суда», а затем идет анекдот, в котором вновь выступает Смарагд, но уже как свершитель суда над подначальным духовенством.

Но этим роль обрамлений не ограничивается. Во вступительной части первого обрамления Лесков, полемизируя со сложившимся мнением об орловском владыке, который «ни бога не боялся, ни людей не стыдился», хочет доказать, что «и Смарагд не был чужд способности стыдиться людей, а может быть даже и бояться бога». В заключительной части мемуарного обрамления снова звучит та же мысль. «Надеюсь,— говорит Лесков, — что рассказанными мелочами... я в некоторой степени показал примером, что и самые крутые из архиереев не остаются безучастными к общественному мнению» (VI, 408). Казалось бы, анекдот должен иллюстрировать эти авторские заявления, но происходит совершенно обратное: в анекдоте Лесков отвергает то, что с такой горячностью отстаивал в обрамлении. Защита архиерея, данная в обрамлении, в анекдоте сменяется настоящим обвинением. Из анекдота становится ясным, что если мелочный и заносчивый Смарагд хоть скольконибудь и считался с «общественным мнением», то только потому, что страшно боялся веселого остроумия местного шутника Шульца. Если бы не эти «приснопамятные органы гласности, изобретенные Шульцем», многозначительно замечает Лесков, «то анекдоты, вероятно, имели бы еще более жестокий и мрачный характер» (VI, 408). Переходя ко второму очерку, Лесков говорит, что хочет представить «другой пример, который может показать, что и обвинение архиереев в безучастии и жестокости тоже может быть не всегда верно» (VI, 408). Но уже авторское обрамление ко второй главе сразу же поражает читателя: в отличие от первого оно носит открыто выраженный обличительный характер. «На долю Орла, — пишет Лесков в начале главы, — выпало довольно суровых владык, между коими, по особенному своему жестокосердию, известны Никодим и опять-таки тот же Смарагд Крижановский (VI, 408). И далее следует потрясающая картина, дающая тон всему дальнейшему рассказу: «...Многие жестокости Смарагда я сам лично видел и сам оплакивал моими ребячьими слезами истомленных узников Монастырской слободы, где они с плачем глодали плесневые корки хлеба, собираемые милостыней. Я видел, как священники целовали руки чьеюго жандармского вахмистра... за то только, чтобы этот вахмистр «поговорил о них секретарю»... (VI, 408—409, выделено Лесковым). Таково начало второй главы, написанное в несколько необычном для «Мелочей» патетически-возвышенном стиле с гневными авторскими интонациями. Повторяющийся глагол «видел» должен акцентировать внимание читателя на том, что рассказывается событие, происходившее на самом деле. Столь же значимыми оказываются глагол «глодали», эпитеты «ис-

томленных», «плесневые», подчеркивающие всю безысходность положения узников Монастырской слободы. Мемуарное обрамление дополняется анекдотом о дьячке Лукьяне, написанным также в форме воспоминаний. История дьячка Лукьяна, в течение года прождавшего владычного суда и чудом избежавшего жестокой расправы, вполне соответствует тому трагикомическому выводу, который звучит в заключительной части мемуарного обрамления: «Никогда не должно отчаиваться в милосердии русских владык, ибо хотя иные из них и гневны, но и их гневности бывает порою ослабление» (VI, 418).

Все повествование об этой неравной борьбе бедного дьячка с всемогущим епископом окрашено в типичные для всей книги насмешливо иронические тона. Яркий комический эффект возникает в результате введения книжно-беллетристической лексики, создающей особую образность. Борьба Лукьяна с архиереем именуется «отважной», Смарагда Лукьян имел «удивительное счастье и растрогать и одолеть». Авторские характеристики этой «эпопеи» даны то с мягким юмором, то с едким сарказмом. Лукьяна, пострадавшего за свои любовные похождения, Лесков с теплотой называет «трубадуром». Прямо противоположно рисуется Смарагд, который «все ходил пригорбясь и насупись и бе, яко Исав», нрава дикого, угрюмого, к гневу склонного и мстительного». Сопоставление с Исавом, продавшим свое первородство брату за чечевичную похлебку, позволяет автору сделать еще один уязвимый укол по Смарагду, а вставленные попутно библейские слова выполняют роль портретной детали. Да и вся портретная характеристика Смарагда и Лукьяна дается по принципу контраста. Лукьян «человек очень длинный и от своей долготы сгорбленный, худой, смуглый, безбородый, со впалыми щеками, несоразмерно маленькою головкою «репкою» и желтыми лукавыми глазами» (VI, 410—411). Смарагд же постоянно именуется «полнокровным и тучным».

Заметное место принадлежит в первых главах образу автора. Мы узнаем ряд любопытных подробностей о писателе: о его ранней религиозности («Христа меня научили любить с детства»), об интересе к духовной среде и о той роли, которую сыграли воспоминания детства при написании «Соборян». К тому же автор постоянно присутствует в очерках как свидетель рассказываемых событий и как их комментатор. Наличие образа автора, ведущего повествование, определяет особенности сатиры в этих главах. Лесковская сатира лишена углубленного психологического анализа: художника менее всего интересует внутренний мир героя и поэтому образ Смарагда дан как бы извне, в оценке автора и других действующих лиц. В первой главе образ архиерея раскрывается через авторское обрамление и через анекдот, но так как диалог в анекдоте отсутствует, то все события излагает сам писатель. Смарагду Лесков не предоставляет ни одного слова. Во второй главе характеристика Смарагда дается вновь через обрамление и в особенности через рассказ Лукьяна, в чьи уста вложены, пожалуй, самые сочные характеристики архиерея. Речь Смарагда, за исключением одной реплики, которую передает Лукьян, опять отсутствует.

И все же, несмотря на то, что Смарагд не выступает в очерках как активно действующее лицо, характер этого духовного сановника раскрыт во всей полноте. Стилизовое своеобразие первых двух очерков в основном и достигается за счет авторской речи, которая выполняет различные функции: в одних случаях она прямо публицистична (рассказ об узниках Орловской слободы), в других — полна иронического подтекста.

Насмешливо иронический строй повествования создается различными способами. Так, о Смарагде говорится, что он «побежал с рез-

востию за вином, чтобы угостить приезжего чиновника. Стоило автору, просто сказать, что архиерей «быстро пошел» за вином, как всякая ирония наверняка бы пропала.

Большую роль в создании иронии играет возвышенно-патетический стиль, обычно появляющийся там, где он совершенно неуместен. В первой главе в таком стиле описана вражда Смарагда с губернатором: Шульц, пишет Лесков, «всеми мерами старался разогреть и раздуть страсти этих борцов до того непримиримого пламени, в котором они с неукротимой энергиею старались испепелить друг друга» (VI, 404). В этом отрывке — фразеологические сочетания книжно-риторического характера, «непримиримого пламени», «неукротимую энергиею», «испепелить друг друга», явно не гармонируют с «низменностью» самого содержания. Такую же ироническую функцию выполняет слово «борцы» применительно к губернатору и монаху.

Третья и четвертая главы отличаются от первых тем, что архиереи в них уже активные участники действия, имеющие свой «голос».

Третья глава, как и предыдущие, носит мемуарный характер: автор вспоминает о днях своей юности, когда он служил у своего дяди Шкотта. Образ архиерея в этой главе раскрывается не только через иронический комментарий автора, но и непосредственно через речевую характеристику. Центральное место в очерке отведено диалогу Шкотта с архиереем. При первом же резком ответе Шкотта епископ «покраснел, как рак, и, зашелкав по палке ногтями, уже не проговорил, а прохрипел: «Сейчас мне доложить, что это такое?» И авторские детали «покраснел, как рак», «зашелкав», «прохрипел», и отрывистая, неправильно построенная речь архиерея («Что это такое» — по отношению к Шкотту и его спутникам) должны дать читателю наглядное представление еще об одном самодуре, во многом напоминающем Смарагда.

Данный очерк и композиционно отличается от предыдущих: здесь нет ни мемуарного обрамления, ни анекдота, он весь выдержан в одном мемуарном стиле, как рассказ автора, свидетеля встречи Шкотта с владыкой.

Если первые три главы строятся на воспоминаниях, то четвертая глава совершенно лишена мемуарного элемента. Правда, и в этом очерке можно выделить авторское обрамление, но оно уже не носит характера воспоминаний, а должно опять-таки, как и в первых двух главах, несколько замаскировать сатиру. Лесков стремился создать видимое для читателя противоречие между обрамлением, которое содержит защиту митрополита Филарета Дроздова, и анекдотом — гневной сатирой на этого духовного сановника.

Филарет в очерке по имени не назван, и для того, чтобы читатель мог ясно представить, о ком идет речь, Лесков дает в обрамлении обобщенную ироническую характеристику митрополита: «На этот раз мы будем вести речь об особе очень большой, особе, ездившей «на шести животных с двумя человеками на запятках», об особе, имевшей видную роль в истории, известной во всех родах литературы и во всех подвигах веры, не исключая строжайшего постничества» (VI, 425). Чтобы у читателя не осталось никаких сомнений в личности изображаемого лица, уже в самом ходе рассказа делается еще один тонкий намек: приводится отрывок из «увещательной песни св. Григория Богослова», а в сноске автор помечает, что это «стихотворный перевод митрополита Филарета Дроздова» (VI, 426).

Анекдот о Филарете может служить образцом лесковского иронического повествования, местами переходящего в злой сарказм. Писатель заканчивает обрамление следующими словами: «И он (т. е. Филарет—В. А.) иногда стоял за своих попов, и даже очень твердо». В ходе дальнейшего

рассказа этот авторский тезис получает своеобразное преломление: Филарет защищает попа-грабителя от справедливых жалоб крестьян.

Отступая от композиционного построения первых очерков, Лесков наряду с авторским повествованием вводит речь графини-рассказчицы, дает речевую характеристику самого митрополита. В связи с этим композиционно анекдот делится на две части. В первой части — завязка событий: жалобы крестьян на «деньголюбивого» попа и попытка графини при помощи писем добиться от Филарета справедливого решения дела. В этой части анекдота изложение ведет сам автор, который пользуется случаем, чтобы продолжить начатую в обрамлении обрисовку митрополита. Именно здесь содержится упоминание о «расчетливом и осторожном характере» иерарха, очень важное для понимания этого образа.

Два эпитета «расчетливый» и «осторожный» несут большую смысловую нагрузку, выделяя главное в характере героя — его пресмыкательство перед правительственной властью, его равнодушие к народу. Этот авторская оценка «русского владыки» не исчерпывается: появляются новые детали, получающие в общем контексте сатирическое звучание. Лесков использует книжно-беллетристические фразеологические обороты, которые, хотя и не содержат в своем прямом значении ничего отрицательного, но в применении к Филарету теряют свою экспрессивность и эмоциональность и легко переходят в плоскость иронического осмысления⁷⁾. Таковы выражения «мудр от молодых ногтей», «обременен безмерною мудростью», которые по отношению к Филарету приобретают юмористически-насмешливую окрашенность.

Иногда ироничность характеристики достигается сочетанием в одном предложении различных частей разговорных оборотов: «...Можно думать, что он не изменил бы этому своему правилу, если бы миру угрожал новый потоп и от его преосвященства зависело бы заткнуть дыру в хлябях небесных» (VI, 426). Комизм всей фразы создается путем сочетания разговорного оборота... «заткнуть дыру» с разговорно-шутливым выражением «хлябы небесные», в котором книжное слово «хлябы» получает разговорно-просторечный оттенок. Во второй части анекдота рассказывается непосредственно о беседе графини с Филаретом. Повествование частично ведется от лица автора и местами от лица графини.

Лесков предельно лаконичен в обрисовке владыки: Филарет произносит «с медлительными расстановками» всего несколько коротких фраз, каждой из которых дает понять, что его нисколько не интересует и не волнует то дело, из-за которого пришла графиня: «Я опасюсь, что вы вовлечены в заблуждение», «На духовенство часто клеветают», «я велю спросить благочинного... и тогда распоряжусь» и т. д. Эта непоколебимо-спокойная манера выражения, с упорством отражающая любые доводы графини, лишь в самом конце беседы оказывается поколебленной, когда владыка узнает о непочтительности к нему попа: «Он вам это сказал?!»

Речевая характеристика дополняется деталями, воспроизводящими портретный облик митрополита: у Филарета «мягкий, замирающий полупотоп», «проницательные серые глаза», он одет так, как надлежит «истовому» монаху и аскету: «В одной легкой ряске и каком-то колпачке», все время тихо потирает «свои как будто зябнувшие руки».

Мы подробно остановились на стилистике первых четырех глав, которые, открывая книгу, являются наиболее значительными в идейно-художественном отношении. Если бы Лесков ограничился написанием только этих четырех очерков, то и в таком виде книга имела бы, несом-

⁷⁾ Ф. Краснов, Стилистические функции книжно-беллетристической фразеологии в художественных произведениях Н. С. Лескова, Ученые записки Киргизского университета, вып. 5, 1958, стр. 67—68.

а факты», — пишет Лесков в конце приложения «Епархиальный суд», делая акцент на публицистическом задании очерка. В духе газетных жанров выдержаны и выводы писателя в этом очерке, похожие на аналогичные заключения, содержащиеся в передовых статьях «Церковно-общественного вестника»: «Какие же меры в этом положении могут казаться самыми надежными и действительными? Их, кажется, две: 1) лучшее обеспечение православногo духовенства, при котором оно не было бы вынуждено прибегать к унижительным поборам, роняющим его во мнении прихожан, и 2) более совершенный суд, при коем правый человек мог бы бестрепетно доказывать свою правоту, а виновный — принять наказание, соразмерное действительной мере его вины, как следует по закону а не по произволу» (VI, 575—576). Трудно уловить в этом отрывке своеобразную лесковскую языковую манеру. Естественно, что при таком публицистическом изложении нет места для сатирических зарисовок, а ирония, если и присутствует, то лишь в той мере, в какой это необходимо в газетной статье (за исключением некоторых мест из дневника Ф. Струтинского, который рассказывает об архиерейских посещениях иногда с большим юмором и непринужденностью).

Очевидный интерес в этих документальных очерках имеет работа Лескова над фактическим материалом, которая шла по линии усиления критической направленности. Часто в текст вводятся цитаты из источников, сопровождаемые развернутыми комментариями. Так обстоит дело в 16 главе и в обоих приложениях. Но в отдельных случаях принципы работы несколько меняются. Сухие фактические данные приводятся не дословно, а пересказываются, связываются с предыдущими фактами, делаются более понятными читателю. С таким явлением мы встречаемся в «Епархиальном суде»: «Но вот опять сряду же с этой пьянственной мелко-тою выступает человек крупных способностей—человек, не уступающий, может быть, разбивателю икон отцу Троицкому, — это дьячок Геннадий Егров; он послан в монастырь, с правом перехода на другое место, за пьянство, за которое уже и прежде судился, а также за произнесение угрозы произвести поджог, за разбитие стекол и рам в доме крестьянки Силиной, за непристойную брань и обиду действием...» (VI, 566—567, подчеркнуто Лесковым).

Первая часть фразы, с ироническими словами «человек крупных способностей», применительно к дьячку-пьянице и дебоширу носит авторский характер, вторая часть, выделенная рязрядкой, взята из «Епархиальных ведомостей». Рассказав этот «обычный» случай с дьячком, Лесков сразу же делает обобщающий вывод об епархиальном суде: «Будь этот г. Егров мирянин, подлежащий суду по общим уголовным законам, он подлежал бы очень серьезному наказанию, но как лицо клировое—в некотором роде священное — этот буйный дьячок с самыми явными разбойничьими наклонностями, при совокупности всех наделанных им гадостей, посылается в монастырь, где он, по указанию начальства, потрудился, и нанесенные им обиды, побои и убытки тем как будто вознаграждаются» (VI, 567). Как можно судить по черновой рукописи «Епархиального суда», в процессе работы над очерком Лесков углубляет социальный смысл образа дьячка, который наделяется разнообразными определениями, отсутствующими в первоначальном тексте; так появляются эпитеты «буйный», «с разбойничьими наклонностями»⁹⁾, позволяющие ярче выделить нужные черты. А в последней печатной редакции эпитет «с разбойничьими наклонностями», получает уточняющее добавление — «с самыми явными».

⁹⁾ ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 9, лист 6.

Иногда комментарий дается не в форме развернутого вывода, а строится на сопоставлении с каким-нибудь известным читателю лицом. Рассказав о дьячке Лаврове, который «за нанесение побоев одному лицу, стрельяние из ружья, прибытие в храм в одной рубашке и проч. и проч.,— уволен от должности, и только!», Лесков добавляет: «Знаменитому прогопопу Аввакуму подобный фарс обошелся гораздо дороже». Последней фразы в первом варианте не было, Лесков вводит ее в ходе работы над очерком¹⁰⁾, учитывая, что тем самым заостряется внимание на легкости наказания дьячка, совершившего серьезное преступление.

В рукописи приложение было названо «Соломонов суд»¹¹⁾, что придавало названию бросающийся в глаза иронический характер, но видимо, из-за цензурных опасений Лесков не решился на такое явное кощунство, заменив «соломонов» на «духовный», а в отдельном издании на «епархиальный».

Мы рассмотрели художественную структуру не всех очерков книги, вне поля нашего внимания остались главы 5—15 и приложение «Русское тайнобращие». В некоторых из этих очерков также преобладают сатирические краски, но объектами осмеяния чаще всего оказываются не конкретные лица, а те условия, в которых протекает жизнь архиерея. Здесь опять избыблуют анекдоты, мемуарные воспоминания, публицистические отступления. Правда, анекдоты, вводимые Лесковым, не всегда удачны; в ряде случаев это всего-навсего любопытные курьезы, мало что добавляющие к характеристике архиерейского быта. На таком лесковском курьезе зиждется пятая глава об Иоанне Смоленском, «нелюбезно» встретившем двух ханжески настроенных поклонниц. Собственно, этот малозначительный случай нужен Лескову, чтобы лишний раз подчеркнуть, что есть архиереи, которые способны «отстаивать с твердостью мертвящую рутину».

Из основной ткани повествования выпадает и пятнадцатая глава, косвенно направленная против «риторического пустословия» церковных проповедей.

Тем не менее в отдельных очерках анекдоты, на первый взгляд, казалось бы, довольно безобидные, применительно к архиерейскому быту получают сатирическое звучание. Каким бы анекдотическим ни казался случай приглашения акушера к епископу, рассказанный в седьмой главе, он не может быть сведен к забавному происшествию или к пустому развлекательству. Недаром на этот очерк так ополчилась цензура. «Даже и те страницы, — доносил цензор Коссович, — на которых автор отзывается с теплотою о иерархах русской церкви, переполнены неуместным и едким сарказмом. Таково, например, место, в котором объясняется неукротимая желчная раздражительность архипастырей болезнью желудка, постоянными мучительными запорами, происходящими от неестественных антигигиенических условий их жизни. Это объяснение сопровождается крайне неприличною иллюстрацией, как один акушер при помощи своих инструментов облегчил от этой болезни преосвященного Порфирия Киевского¹²⁾».

Вне всякого сомнения образ архиерея нарисован с симпатией, да и нельзя не проникнуться сочувствием к человеку, обреченному на нечеловеческие страдания из-за того, что он не имеет права выйти прогуляться по улице. Архиерей у Лескова — человек глубоко страдающий, проникнутый «мирскими» интересами, и отсюда его речевая характеристика, полная просторечий и лишенная всех тех «втиеватостей» церковного языка, которую привыкли слышать прихожане из уст владык. «Брюхо

¹⁰⁾ ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 9, лист 7.

¹¹⁾ Там же, лист. 1.

¹²⁾ Там же, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 340, листы 28—29.

вспучило — совсем задыхаюсь», — откровенно говорит архиерей при встрече с доктором. В данном случае важен не сам моральный облик епископа, которого автор именует «умным русским человеком духовного чина», а комическая обрисовка повседневной архиерейской жизни, данная устами того же владыки. Архиерей почти серьезно предлагает, чтобы кто-нибудь написал диссертацию по такому злободневному вопросу, как «архиерейские запоры», а русских иерархов с грустным юмором называет «запорниками». После таких признаний неизбежно терялось уважение к архиерею как лицу, представляющему церковный клир, то уважение, которое веками внушалось народу.

Книга Лескова, не монолитная по своим художественным достоинствам, тем не менее явилась важным этапом в борьбе писателя за освоение новых жанровых форм со своеобразными принципами сатирической типизации. Живо откликаясь на запросы времени, Лесков прибегает в «Мелочах» к гибкой жанровой форме очерка, совмещая в его рамках анекдотические зарисовки с личными воспоминаниями, используя при этом самые разнообразные художественные средства для создания запоминающихся образов представителей духовенства.

Художественный опыт Лескова в «Мелочах», при всей неровности писательского мастерства, был весьма плодотворен, подготовив появление последующих антицерковных произведений. Публицистические очерки «Мелочей» послужили основой для создания церковно-исторических статей начала 80-х годов, а сатирическая линия книги, ярко воплощенная в образах архиереев, получила дальнейшее развитие в следующем антиклерикальном цикле — в «Заметках неизвестного».

С. И. НАПОЛЬСКИЙ

ИДЕЙНО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПЕСЕН И ЧАСТУШЕК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. П. ПОДЪЯЧЕВА

Талантливый русский писатель-самоучка Семен Павлович Подъячев широко использовал материал народно-поэтического творчества в своих многочисленных произведениях.

Совершенствуя свое художественное мастерство на протяжении почти пятидесяти лет, Подъячев органически входил в круг идей и образов устного народного творчества. Тесная связь с фольклором давала возможность писателю насыщать стиль своих произведений народно-поэтическими элементами и самому, в свою очередь, обогащать литературу подлинно народным языком своих произведений.

Насыщенность произведений Подъячева народно-поэтическим творчеством не имеет ничего общего со стремлением писателей-формалистов нарядить в псевдодемократическую «одежду» далеко не народные произведения. Эту своеобразную эстетическую «экзотику» и фальшь, глубоко враждебную подлинным задачам народного искусства, Подъячев остро ненавидел. Фальшивая декорировка художественного произведения, нарочитая подделка под народную речь всегда вызывали у Подъячева раздражение и негодование по адресу писателей-народников, сюсюкающих «под мужичка».

Устное народное творчество было для Подъячева источником языковой точности, четкости, глубины мысли; оно приближало писателя к «чаяниям и ожиданиям» народа, питало его творчество здоровыми, яркими образами, укрепляло нравственные силы в борьбе с социальной несправедливостью жизни.

Сын крепостного крестьянина, Подъячев с раннего детства слушал народную речь, черпал простоту и мудрость ее из рассказов родителей, своих соседей-крестьян, находил в книгах. Сказки, легенды, народные песни и поверия, пословицы и поговорки, меткие крылатые слова и выражения были для будущего писателя богатейшим источником поэтической образности, обогащали его язык.

Впоследствии, скитаясь по городам, монастырям и селам в поисках заработка, Подъячев почерпнул обильный материал из сокровищницы устной народной поэзии, оказавшей ему немалую услугу при создании произведений на темы из народной жизни.

Вопрос о фольклорных элементах стиля Подъячева ставился исследователями лишь в самом общем виде. Его всестороннее рассмотрение требует анализа многих художественных образов и картин, созданных писателем.

В данной статье ставится цель выяснить идейно-стилистическую роль некоторых песен и частушек в произведениях Подъячева.

**
*

Подъячев любил русские народные песни и широко использовал их как подлинное правдивое свидетельство выражения дум, чувств и пере-

живаний человека. Тематика песен, использованных Подъячевым, разнообразна, и это художественно оправдано, ибо трудно найти такое явление в социально-общественной жизни, на которое бы народ не откликнулся песней. «У нас народ, — писал Н. А. Добролюбов, — сопровождает пением все торжественные случаи своей жизни, всякое дело, всякое веселье и печаль»¹⁾.

Одну из таких печальных песен «Ах ты, доля...» мы находим у Подъячева в очерках «Мытарства». Песня рассказывает о положении деревенской бедноты, которую разорение и голод выгоняют в столичные города искать работы. Бесправное положение безработных масс, их скитания по ночлежным домам, тяжелый быт возмущали писателя. Он весьма сочувственно относится к своим героям, с которыми разделяет горести ночлежной жизни, и это находит отражение в художественных особенностях произведения. Глубокой скорбью и сердечностью проникнуто описание впечатления, произведенного на слушателей и самого писателя песней «Ах ты, доля»: «...старший махнул рукой и запел чистым могучим басом. К нему сейчас же пристал молодой со своим тенором, и полились чистые, тоскливые, так и хватающие за сердце слова неизвестно кем сочиненной песни:

Ах ты, доля, ах ты, доля
Доля бедняка.
Тяжела ты, безотраднa.
Тяжела, горька!..

Казалось, что эти рыдающие звуки шли не из темного угла столовой, а падали откуда-то сверху отчаянным дождем слез. Как будто неведомая болезненно-жуткая скорбь перенесла в эту столовую всю тоску и горе забитого обездоленного народа...

Не твою ли, бедняк, хату
Ветер пошатнул?
С крыши ветхую солому
Поразнес, раздул?

Все слушали, затаив дыхание, не шевелясь... Песня лилась широкой волною... Этот жалобный вопль, мольба, стон и плач как будто расширили столовую своим безбрежным отчаянием. Жутко было слушать. Жутко и сладко!.. Люди стояли молча, вперя глаза в певцов, и не одна, думаю, грудь колебалась от мучительных рыданий, и не одно сердце ныло, плакало и горело огнем мучительных воспоминаний, давно прошедшей, закиданной грязью, залитой сивухой жизни... Я слушал, глотая слезы, и передо мною быстро и ярко проносилась картина за картиной...»²⁾.

Песни в произведениях Подъячева, создавая яркую картину той или иной стороны народной жизни, являются в то же время сильным и верным средством психологической характеристики героев.

Подъячев всегда умеет найти и показать в человеке хорошие природные задатки, скрытые под толстым слоем всякой наносной житейской мерзости и грязи. В данном случае он показал, как песня о горькой доле бедняка глубоко затронула сердца слушателей-босяков, озлобленных унижением и голодом, преобразила этих людей, казалось бы потерявших уже человеческий облик. Песня вызвала воспоминания о лучшем прошлом, перенесла их из душной, грязной казармы на вольный простор сельской природы.

¹⁾ Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. I, 1934, стр. 123.

²⁾ С. П. Подъячев, Полн. собр. соч., изд. «Земля и фабрика», 1927—1930 гг., т. I, стр. 97. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте

У всех этих людей, загнанных нищенством в рабочий дом, есть хорошие человеческие качества, которые в иных условиях жизни могли бы развернуться в огромную творческую, созидательную силу, — вот основная мысль писателя в показе сцены слушания песни и в описании впечатления, произведенного ею.

Старинная русская лирическая песня, введенная в текст рассказа «Осечка», ярко выражает грустное настроение героя, лесника Дыркина, после неудачи на охоте. Его ружье три раза подряд не выстрелило в зайца, и суеверно-впечатлительный охотник, считая себя «неудачником» в жизни, переживает это со смутной внутренней тревогой. Жалобу «обиженного судьбой» человека он изливает в унылой песне:

Я с дороженьки, добрый молодец, ворочуся,
Государыни, моей матушки, спрошуся:
— Ты скажи, скажи, моя матушка родная,
Под которой ты звездой меня породила?
Ты каким меня и счастьем наделила? (1,45).

Песня отражает древнее народное поверие, что будто бы у каждого человека есть своя счастливая или несчастливая звезда, под которой он родился.

В автобиографической повести Подъячева «Моя жизнь» мы находим отрывок из народной лирической песни о горестной любви крестьянской девушки:

Ах, не велят Маше за реченьку ходить,
Не велят Маше молодчика любить,
Ах, какова же любовь на свете горяча!
Стоит Машенька, заплаканы глаза,
У красавицы затерты рукава...³⁾.

Анализируя такие песни, Белинский объясняет причины их грустного тона историческими условиями русской жизни, патриархальным укладом, который мешал «девице любить молодца, не спросясь отца-матери и чужих людей», уродовал и губил ее здоровье, естественные чувства, делал несчастной на всю жизнь. Выводы критика верны.

Но у Подъячева песня о горестной любви, которую поет пожилой рабочий-углежог в обстановке грязного сельского трактира, выполняет другую идейно-стилистическую роль. Используя ее в контрастном плане, автор подчеркивает зависимое положение героя и образно характеризует его чувство горькой обиды на презрительное отношение со стороны хозяина. Это раскрывается в коротеньком отрывке диалога:

«— Угольник я... Калуцкий... Понял? — говорит о себе рабочий собеседнику. — Угольи жгу.

— А где хозяин-то?

— А он на дворянской половине... Нас, знамо, дума моя, с собой за стол не посадят...» (172).

Угнетенное положение рабочего ассоциировалось в его сознании с судьбой девушки, которой «не велят ходить за реченьку, не велят любить молодчика», как ему не велено садиться за один стол с богачом-хозяином, мироедом-эксплуататором.

Два приведенных выше отрывка из народных лирических песен, взятые автором в качестве средства выражения грустного настроения героев, соответствуют их душевному состоянию единством содержания и художественной формы. Ласкательные суффиксы (в словах «дороженька», «матушка», «реченька», «Машенька», «молодчик») ярче передают интимные чувства.

³⁾ С. П. Подъячев. Моя жизнь, М., «Советская литература», 1934, стр. 172. Далее все цитаты даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

В рассказе «Забытые» Подъячев почти целиком приводит песню «Чудный месяц плывет над рекою», которую поют хозяева и гости по случаю сватовства главного героя, рабочего-столяра Ивана Захарыча Даёнкина, в доме его будущей жены Химы.

В других условиях эта любовная песня может быть растрогала бы не одно чувствительное сердце, но исполняемая пьяными людьми в убогой мешанской обстановке, она звучит полным диссонансом настоящим, искренним чувствам любви, которых в действительности не испытывают друг к другу ни жених, ни невеста.

С характерным для Подъячева народным юмором автор описывает сцену сватовства и пирушки, показывая убогий нравственный облик мешан, хозяев и гостей, их интересы, разговоры, поведение.

Сначала гости в доме невесты чувствовали себя очень неловко и стесненно, «все изображали не то, что надо, а совсем другое, ненужное и мучительное для них самих... Тянулось такое мучительное состояние довольно-таки долго... Разговоры клеились плохо... Иван Захарыч только и говорил два слова: «да-с», «нет-с» (IV, 28).

Но когда все, порядочно подвыпив, были навеселе, все пошло на оборот: Иван Захарыч «сидел против Химы и, не спуская с нее глаз, пел, стараясь выводить как можно выразительнее и чувствительнее...

Я сижу и люблюсь тобою,
Все тобой, дорогая моя...

Виновница торжества, Хима, сначала слушала молча, потом и сама принялась петь тонким, необыкновенно тонким и неприятным голосом.

Я сижу и люблюсь тобою,
Все тобой, дорогая моя...

— начал опять Иван Захарыч.

— Ничего мне на свете не надо,
Все тобой, дорогая моя...

завопила вдруг Хима и продолжала, покрывая своим визгом и Ивана Захарыча, и тальянку:

Только видеть тебя бесконечно,
Любоваться твоей красотой.
Но увы! —

— кричала она, глядя во все глаза на Ивана Захарыча, —

Коротки наши встречи,
Ты спешишь на свиданье с другой...
Но иди...

— продолжала она, закатывая глаза под лоб, —

Пусть одна я страдаю,
Пусть напрасно волнуется кровь.

И, понизив несколько голос, пустив в него какую-то «дрожь», подчеркивая «для тебя», закончила:

Для тебя я жила и страдала,
Для тебя я всю жизнь отдала...
Как цветок ароматный весной.
Для тебя одного расцвела...» (IV, 32-33).

Резкий контраст между содержанием любовной лирической песни и действительной супружеской жизнью Иван Захарыч и Хима почувствовали скоро. Нарождались дети. Нужда все сильнее и сильнее захватывала супругов в цепкие лапы. Постоянные недостатки в пище и одежде озлобляли обоих и вели к каждодневным ссорам. С горя Даёнкин начал пить и едва не погиб от вина.

Автор убедительно и ярко показал в рассказе, что любовь и счастье бедняка целиком зависят от материального благополучия, и действительная радость для него может наступить только тогда, когда он будет хозяином жизни, а не ее жалким рабом.

В текстах произведений Подъячева встречаются отрывки из тюремных песен. Это вполне естественно: он много писал о людях городского дна — босьяках, которых царское правительство старалось изолировать от общества. Опасаясь большого скопления безработного люда в столичных городах, царская полицейская администрация садила этот люмпен-пролетариат в тюрьмы, угоняла партиями по этапу подальше от больших городов, «учреждала» для него так называемые «рабочие дома» (по сути дела притоны и ночлежки для тех, кому абсолютно некуда было деться), где условия жизни были гораздо хуже тюремных по свидетельству тех, кто побывал и в тюрьме, и в рабочем доме.

Полной безнадежностью и отчаянием звучит песня о роковой судьбе человека, которую поет арестант-этапник в вонючей камере пересыльной тюрьмы, описанной Подъячевым в повести «По этапу».

Голова ль ты моя удалая,
Долго ль буду тебя я носить?
Ты судьба ли моя роковая,
Долго ль буду с тобою я жить?
Я спознался с московской тюрьмою
На больничной подушке умру...

Потеряв всякую надежду на свободу, этот вечный арестант знает, что только смерть избавит его от острогов, вечных этапных перегонов с места на место, пересыльных тюрем и жизни под стражей.

Слышавший сам эту песню, Подъячев говорит, с горечью и болью: «...что-то дикое, нелепое и вместе страшно грустное чувствовалось во всем этом» (III, 177).

К разряду тюремных относится и другой отрывок песни, вставленной в текст рассказа «Шпитаты».

По диким степям Забайкалья,
Где золото роют в горах,
Бродяга, судьбу проклиная,
Тащился с сумой на плечах... (V, 97).

Поет эту песню бедняк-мастеровой, сам себе аккомпанируя на гармонике. Его чистый грустный голос как будто раздвигает прокопченные стены убогой избенки и выводит слушателей на вольный степной простор, по которому идут они вместе с тоскующим по родине бродягой, на время сбросив с себя тяжкое бремя нужды и забот, и вдыхают полной грудью обновляющую живительную силу родной русской природы.

Песня произвела сильное впечатление на автора, от лица которого написан рассказ. Она вызвала в памяти светлые и мрачные картины прошлого, одни из которых ему хотелось возвратить, другие отогнать прочь, забыть, навсегда вырвать из памяти.

Приемом влечения в ткань повествования русских народных песен Подъячев достигает не только глубокого выражения «души» народа, но показывает его жизнь и судьбу в прошлом и настоящем.

«Русская песня — русская история», — говорил Горький и призвал: «...храните старую русскую песню: в ней есть слова для выражения невыносимого русского горя, от которого мы гибнем в кабаках... и других омутах отчаяния»⁴).

К таким песням у Подъячева относятся «Ах ты, доля...» и две последние тюремные, приведенные нами выше.

⁴) М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 23, стр. 231.

Но не одни грустные и печальные песни приводит Подъячев в своих произведениях. Есть у него и такие песни, которые отражают будничную трудовую жизнь. Рисуя яркую, запоминающуюся картину молотьбы в повести «Среди рабочих», автор пишет: «Придя на место, мы вешали фонарь так, чтобы он освещал гумно, и, разложив снопы, принимались за работу.

«Буц, буц, буц! — раздавались глухие удары. — Буц, буц, буц!...

Приударьте-ка, ребята,
По буланым лошадям, —

весело каждый раз затягивал слегка дрожащим голосом наш добрый, милый «старшой» дядя Юфим.

Чтобы шибче шли!...

— подхватили мы, и «буц, буц, буц! Буц, буц, буц, буц!... раздавалось сильнее» (II, 167).

Этими звукоподражательными междометиями «буц», «буц», сливающимися с тактом веселой плясовой песни, автор мастерски воспроизводит бойкий перебор ударов четырех или шести цепов, создавая живую, наглядную картину молотьбы хлеба вручную.

Могучей, широкой волной разливается над лугом песня, которую поет молодой косарь. Гулкое эхо вторит ей в сосновом бору за рекой:

Под косою трава ложилася,
Под серпом горела рожь...

И густой бас поющего следом за этим сразу же переходит на игривый тон:

Ка-а-тя часу не спала!... (II, 162).

Певцу привольно и весело среди цветущей природы; его грудь до краев наполнена ощущением свежих, еще не растратченных сил.

Такие «трудовые» песни звучат, как аккомпанемент работе. Они проникнуты чувством любви к труду — одной из отличительных черт русского народа.

В звучной и стройной гармонии сливаются радость, поэзия труда и картины природы в народных песнях. Подъячев очень тонко и верно подметил это. В этой же повести «Среди рабочих» есть прекрасное описание летнего утра, сопровождающееся словами старинной народной песни: «Утро было действительно прекрасное. Солнце еще не взошло, но уже весь восток горел, как в огне. Кое-где разбросанные золотые облака расстилались по небу и уходили куда-то, словно таяли. В чутко дремлющем утреннем воздухе начинали раздаваться дивные звуки: вот где-то вдали послышалось тонкое ржанье жеребенка... вот заблеяли овцы... пастух заиграл на жалейке песню, ясно выговаривая:

К-а-к на зорьке, было на заре,
Да на заре было на утренней...
Та-а-м девушка коровушку доила...

Влажный ветер набегал волной... Вдали дымилася речка... роса крупными алмазами блестела на траве, тихо шушукались листья; медовый запах шел от цветущей липы... А с поля доносились крики перепелов и пение жаворонков» (II, 160).

В произведениях, созданные до Октябрьской социалистической революции, Подъячев не вводит революционных песен по цензурным причинам, но в ряде случаев говорит, что на собраниях и демонстрациях рабочие поют «Интернационал», «Марсельезу», «Варшавянку» и др. песни.

Герой рассказа «Разлад» (1908), московский рабочий-столяр, в беседе с деревенским батраком вспоминает: «Эх, брат, слышал я... как со-

берутся да запоют: «Вставай, поднимайся, рабочий народ!»... сердце мрет... Словно летишь на крыльях, и ничего тебе не страшно и не боишься ничего... Так бы вот взял... сейчас да и помер за правду...» (III, 186).

Вопреки представителям народнических взглядов на устное народное творчество (Д. Успенскому, П. Тиховскому, И. Львову и др.), которые, идеализируя крестьянскую общину, стремились всеми силами заставить народ вернуться к старой обрядовой песне, Подъячев не приводит ее ни разу в своих произведениях.

И если народники упорно боролись с новой песней и фабричной частушкой, выражающими резкий социальный протест рабочих и пролетаризирующегося крестьянства, Подъячев, наоборот, неоднократно напоминает о широком распространении именно этих революционных песен, которые уже стали подлинно народными песнями и оказали огромное влияние на творчество передовых писателей начала XX века и на весь дальнейший ход развития народной песни.

В. И. Ленин указывал, что для периода революции нужны не старые обрядовые песни, а боевая, призывная, революционная поэзия. В статье «Развитие рабочих хоров в Германии» (1913) Ленин писал: «...никакие полицейские придирки не могут помешать тому, что во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства»⁵).

Эти новые боевые песни, избличающие существующий строй, свидетельствуют о росте революционного сознания масс, особенно после событий 9 января 1905 года, показавших народу подлинную правду и «милость» царя-«батюшки».

В тексте рассказа Подъячева «За грибами, за ягодками» (1916) мы находим уже боевую, призывную частушку, отражающую рост революционного сознания фабричных рабочих:

Поднимайтесь, ребята,
Все пойдем на супостата,
Потому, коль не пойдем,
Все голодные умрем (II, 324).

В произведениях, созданные после Октябрьской социалистической революции, Подъячев уже часто вводит революционные песни.

Отрывки из «Варшавянки», «Интернационала», «Смело, товарищи, в ногу» и др. песен внесены, например, в текст рассказа «Извели, окажанные!» Эти революционные песни поют дети из приюта, выводя из терпения церковного причетника, старика Сидорыча, сидящего с удочкой на берегу пруда. «Я сидел позади, — говорит автор, — глядел на его фигуру и чувствовал, что меня начинает раздражать смех. Очень уж был резок и смешон контраст между этим отжившим, старым, истрепанным Сидорычем, кричавшим весь свой век на клиросе «господи помилуй» да «подай господи», и теми, которые с такими бодрыми песнями только что вступали в новую свободную жизнь» (IX, 85).

Отрывки «Интернационала» и похоронного марша «Вы жертвою пали в борьбе роковой» внесены в текст повести «Моя жизнь».

**

*

Широко использует Подъячев и частушки в качестве характеристики персонажа, какого-либо события или случая. Короткая четырехстрочная рифмованная песенка-частушка с перекрестной или парной рифмой в произведениях Подъячева выполняет ту же идейно-стилистическую функцию, что и народная песня. Зоркий, пронизательный деревенский

⁵) «Коммунист», 1954, № 6, стр. 24.

писатель Подъячев понимал социальное значение частушки так же хорошо, как М. Горький и Гл. Успенский.

Некогда Гл. Успенский, приступая к собиранию и изучению деревенской песни, сказал, что «собрав частушки с такою же тщательностью, как собираются статистические сведения о всяких мелких подробностях хозяйства в крестьянском дворе, и разработав их соответственно тем сторонам народной жизни, которых они касаются, мы имели бы точное представление о нравственной жизни народа»⁶⁾.

Этому «точному представлению о нравственной жизни народа» Горький призывал писателей учиться на частушках. В статье «О бойкостях» (1934) Горький пишет: «Я предлагаю молодым литераторам обратить внимание на частушки — непрерывное и подлинное народное творчество рабочих и крестьян»⁷⁾. А в речи на пленуме правления Союза советских писателей Горький снова призывает писателей изучать частушки: «Народ наш в части языкового творчества очень талантливый народ, но мы плохо с этим считаемся. Мы не умеем отбирать то, что у него талантливо. Вспомните, как прекрасно делает он частушки»⁸⁾.

Подъячев обращал серьезное внимание на частушки. Он не подвергал их художественной переработке, да в этом не было и необходимости. Выбирая из огромного количества частушек нужную, способствующую раскрытию идейного замысла, он вносил ее в текст без изменений. Так, например, в рассказ «За грибочками, за ягодками» Подъячев внес широко распространенную частушку, которую пела молодежь в годы первой мировой войны:

Скоро, скоро нас угонят
Под Варшаву воевать.
Наши барышни забудут,
Как с ребятами гулять! (VI, 343).

Частушку поет группа деревенских девушек, пригнавших лошадей в поле кормиться на ночь. Резкий девичий крик, нарушая мирную тишину прекрасной летней ночи, звучит неприятным напоминанием об ужасной бойне, затеянной капиталистами и ненужной для народа. Свое отрицательное отношение к захватнической войне автор выражает путем противопоставления красоты мирной природы бессмысленному убийству людей на фронтах.

В текст рассказа «Зло» Подъячев внес частушку на любовную тему:

Ах, Фроська моя,
Ты не брось-ка меня!
Ты не брось, не покинь,
Я останусь один... (IV, 98).

Содержание ее помогает читателю лучше представить себе тяжелые переживания и сложные, противоречивые чувства героя, крестьянина, который сильно любит и не менее сильно ревнует свою жену, изнасилованную каким-то бродягой в лесу. Муж не верит клятвам жены, что она не виновата, подозревает ее в измене, страшно тиранит и бьет, боясь в то же время, что она бросит его и уйдет к другому. Об этом он и поет частушку.

В рассказе «Зло» Подъячев с большой художественной силой реализма показал, как и в чем проявляются чувства ревности мужика. А. М. Горький по поводу этого рассказа писал: «Не помню, кто и писал — и написал ли? о том, как мужик любит и ревнует, как он слагает песни от горя и печали своей жизни и вообще каков он внутри самого

⁶⁾ Г. Успенский, Новые народные стихи, Собр. соч., изд. Павленкова, т. III, стр. 656.

⁷⁾ М. Горький, Сб. «О литературе», 1953, стр. 653.

⁸⁾ Там же, стр. 776.

себя. Насколько я помню, Семен Подъячев первый очень просто и страшно показал в своем рассказе «Зло», как мужик ревнует жену⁹⁾).

Хорошо зная психологию крестьянина, изуродованную частнособственническим укладом жизни, Подъячев не льстит, не заигрывает с мужиком, не приукрашивает его, а рисует таким, каков он есть в действительности и в быту. Писатель открыто и просто показывает грубые, звериные понятия мужика о любви и чувствах к женщине, сложившиеся под влиянием крепостнического гнета и тысячелетней проповеди церкви — «жена да убоится своего мужа». Поэтому герой рассказа «Зло» своим поведением вызывает скорее чувство сожаления к нему, чем порицания и осуждения.

Особо волнует писателя судьба бедной крестьянской девушки, которую разорение и голод выгоняют из деревни в город искать «места». Найти работу ей было еще труднее, чем мужчине, и страх голодной смерти нередко делал ее жертвой города-спрута, предметом временной забавы какого-нибудь пресыщенного жизнью буржуа-развратника, который губил ее молодость и жизнь с хладнокровием бессердечного циника.

Потом обычно ей была одна дорога — самоубийство, публичный дом, падение на «дно» и кошмарная жизнь в городских притонах, или же уход в монастырь и полное отречение от мира, как говорится в песне, вставленной Подъячевым в текст повести «К тихому пристанищу»:

Любила я, страдала я,
А он, подлец, забыл меня...
Надену черно платье,
В монашенки пойду!.. (III, 105—106).

Любовные частушки иногда используются Подъячевым не только в их прямом значении, как выражение различных лирических настроений, но в смысле обличительного по отношению к тому, кто их поет.

Так, например, в рассказе «В обители» частушку этого типа поет молодой монах-послушник:

Я гуляла восемь лет,
Никакой заметки нет;
А теперь заметочка:
Народилась деточка (X, 134).

В данном случае Подъячев, страстно ненавидевший служителей религии за их связь с эксплуататорскими классами и обман народа, показывает, так сказать, неофициальное лицо монастырского быта, обнажая моральную распущенность монахов, выразившуюся в циничном отношении к женщине.

Издвкой и грубым озорством звучит в устах такого же монаха и другая частушка:

Лучше пьяному напиться,
Чем тверезому ходить,
Лучше вовсе не жениться,
Чем корявую любить («К тихому пристанищу», III, 108).

Автор, разумеется, не склонен разделять такое мнение своего героя, так как в среде крестьян корявое лицо девушки не считалось пороком, препятствующим ее замужеству. Даже в старинной русской песне говорится, что «с лица не воду пить и с корявой можно жить». Крестьянину-труженику нужна была жена не столько красивая лицом, сколько физически здоровая и сильная женщина, работница в доме и мать будущих детей.

⁹⁾ М. Горький, О литературе, 1953, стр. 235.

В произведениях Подъячева попадаются и такие частушки, в которых слышатся уже отголоски нового быта. Освобождение девушки от оков душного мира семейных патриархальных обычаев и родительского запрета чувствуется хотя бы в такой плясовой припевке:

Ох, лапти мои,
Четыре оборки,
Хочу дома заночую,
Хочу у Егорки! (IX, 199) —

поет задорная крестьянская девушка, героиня рассказа «Комсомольская пасха в деревне».

Частушки Подъячева в его пореволюционных рассказах и очерках отражают изменения в экономической жизни деревни, обусловленные политикой Коммунистической партии и Советского правительства. Например, замена продрозверстки продналогом сразу же получила отклик в народной частушке, которую поет герой рассказа «В праздник», бывший солдат Гвоздев, на мотив «Яблочко»:

Продналог невелик,
Норма скромная,
Зато польза от него
Преогромная (X, 345).

Большинство частушек, имеющих в произведениях Подъячева, по своей идейной направленности можно обобщить в один цикл — социально-общественных, так как в них звучат те же мотивы недовольства и протеста писателя против угнетенного и униженного положения бедняков в условиях эксплуататорского общества, что и во всем его творчестве.

Только некоторые из частушек Подъячева требуют более глубокого осмысления и подробного комментирования, чем это кажется на первый взгляд. Например, частушка:

Колечко мое,
Золотая проба,
Буду Ваньку любить
До самого гроба! (V, 21).

Поет ее деревенский парень-гармонист, один из эпизодических персонажей рассказа «Как Иван «провел время». Читателю она кажется самой обыкновенной «любовной» песенкой, каких можно много услышать в деревне. На самом же деле данная частушка выполняет другую идейную функцию, являясь средством передачи внутреннего состояния центрального героя Ивана Цыдилина, у которого она вызывает определенные мысли и настроения.

Эта «любовная» песенка, действительно отдалась в душе Цыдилина эхом давно минувшей молодости, беззаботного веселья, любви и радости — всего лучшего, светлого, что было когда-то в его прошлом. «Ишь ты, — сказал про себя с какой-то затаенной завистью Иван, — ему и горя мало, весело! И я ведь допрежь когда-то так же вот хаживал... а теперича вот... н-да!» (V, 21). В этом «вот... н-да» и кроется загадка душевного состояния и настроения героя, которого не удовлетворяет настоящая жизнь, — жизнь в эпоху реакции и рухнувших надежд на волю и землю.

В целях раскрытия дум, чувств и настроений героев в разных обстоятельствах жизни Подъячев нередко пользуется простым приемом — удачной поговоркой, поговоркой, частушкой, веселой шуткой персонажа над другими или над самим собой. «Буду есть мякину, а форс не по-

кину», — говорит о себе один из героев повести «Моя жизнь» и запевает, как ни в чем не бывало:

Наши ужинать садятся,
Сумлеваются про нас:
А и где они, беспутные,
Шатаются у нас? (130).

«Беспутные» — это сам Подъячев и его товарищ, рабочий-столяр, поехавшие среди зимы из Москвы в Баку искать работы. Добраться им удалось только до города Козлова: ехать дальше оказалось не на что. Пришлось пешком возвращаться обратно в Москву. В одном селе нашли работу у хозяина трактира и мелочной лавки, человека мягкого и ласкового в обращении, «лучше отца родного», как выразился о нем столяр.

Воспрянув духом от надежды на хороший заработок, столяр хвастливо поет:

Нас и хаут и ругают,
А мы хаены, живем;
А мы хаены, отчаены,
Нигде не пропадем (142).

Столяр напрасно обольщал себя надеждой: хозяин оказался вовсе не кротким «отцом родным», а ханжой и лицемером, жадным кулаком-кровопийцей. За труд «отчаеным» он не дал ни гроша.

Подъячев не случайно вставил в текст эту частушку: она резко подчеркивает бесправное положение бедняка рабочего и тщету его надежд на улучшение своей жизни в условиях эксплуататорского буржуазно-помещичьего общества.

В повести «Моя жизнь» есть еще одна частушка, аналогичная приведенной нами выше:

Я с хозяином рашелся,
Ничего мне не пришлось.
Всю дороженьку проехал
Об расчете тосковал:
Куда денежки девал... (187).

Причина тоски героя понятна: мизерная плата за труд вынуждала рабочего забирать деньги вперед, чтобы не умереть с голоду самому и не уморить свою семью. Поэтому и не пришлось ему получить ни гроша при расчете. Недоумение героя («куда денежки девал») станет еще более ясным, если принять во внимание и то, что при расчете он, несомненно, был бессовестно обсчитан хозяином, эксплуататором и выжигой.

В песнях и частушках, как и в прозаических текстах, Подъячев придерживается написания общеупотребительных слов по местному их произношению героями («сумлеваются», «хаены», «рашелся», «об расчете», «отчаены», «маненичко» и т. д.). Такие слова уместны лишь в речи персонажей, в авторском языке мы их не встречаем.

Среди поэтических приемов построения частушек, используемых Подъячевым, следует отметить следы формального параллелизма. В приведенной нами частушке:

Колечко мое,
Золотая проба.
Буду Ваньку любить
До самого гроба.

две первые строки имеют лишь очень отдаленную логическую связь с последующими двумя. Еще отдаленнее эта связь в частушке:

Эх, лапти мои,
Четыре оборки,
Хочу дома заночую,
Хочу у Егорки!

Но остатки формального параллелизма как традиционного приема встречаются в приводимых Подъячевым частушках очень редко, так как

в современном народном песенном творчестве этот прием почти не наблюдается.

В круг использования Подъячевым народных песен и частушек входят также и колыбельные песни-байки, «потешные» целные сказки-приговоры, назначение которых — успокаивать и усыплять ребенка.

Подъячев очень любил детей, он посвятил им много теплых страниц в своем творчестве. В его произведениях мы не найдем так называемых «смертных» колыбельных песен с пожеланием смерти ребенку, являющемуся лишней обузой для бедной крестьянской семьи. Такие колыбельные байки отмечены в фольклористике, но удельный вес их очень незначителен. «В огромном большинстве баек, — говорит В. И. Чичеров, — выражена материнская любовь женщины, мечтающей о счастливой будущности укачиваемого в колыбели ребенка»¹⁰).

В рассказе «Бабы» Подъячев приводит цепную колыбельную песню-байку, очень правдиво отмечая раздражение усталой, измученной бедностью женщины-крестьянки, но без тени намека на проклятие или пожелание «пропасти» своему ребенку. «Перешвыривая с одной руки на другую скулившего ребенка, — пишет автор, — она громко и со злостью пела:

Бай, бай, бай,
Ты, собачка, не лай,
Мово Ваню не пугай...
Придет к бабе тологай:
Давай, баба, теста
Ни жидко, ни пресно...
Бай, бай, бай...

Ребенок как будто прислушивался, пока она пела, и затихал, но как только она переставала петь, — начинал снова скулить» (VII, 48).

*
*

Наши частичные наблюдения над фольклорно-песенным материалом в произведениях С. П. Подъячева дают основание говорить о том, что этот самобытный писатель, исколесивший в жизни много длинных, ухабистых дорог, прекрасно знал устно-поэтическое творчество своего народа, глубоко понимал и чувствовал русскую песню, в которой человек полностью изливает свою радость и печаль, скорбь и ненависть, свою тоскующую душу и мысль по воле.

Народные песни и частушки свидетельствуют о том, что писатель очень вдумчиво и умело использует песенный материал для выражения внутреннего облика героя и показа своего авторского отношения к нему через песню или частушку, которую поет тот или иной персонаж. В одних случаях свое отношение к герою автор выражает резко отрицательно, в других, наоборот, сочувственно, с глубокой симпатией или же с добродушной, безобидной шуткой.

Такое же различное отношение писателя мы наблюдаем и тогда, когда он говорит не об отдельном человеке, а о каком-либо общественном событии или явлении.

Итак, из всего сказанного выше можно с полным правом утверждать, что песенный материал в произведениях Подъячева, органически сливаясь с идейным содержанием, образует неразрывное единство и является не просто декоративным украшением, а выполняет важную идейно-стилистическую функцию.

¹⁰) В. И. Чичеров, Русское народное творчество, Учпедгиз, 1949, стр. 77.

А. А. АЧАТОВА

ДЕТАЛЬ В ПОВЕСТИ И. БУНИНА «ДЕРЕВНЯ»

И. А. Бунин принадлежит к плеяде русских писателей-реалистов начала XX в., которые группировались вокруг горьковского издательства «Знание». Долгое время И. Бунина считали певцом уходящего дворянства, хотя немало его произведений (если не большая часть) посвящено глубоко реалистическому изображению крестьянского быта, который писатель знал великолепно. Лучшим его произведением о жизни крестьянства является повесть «Деревня» (1909—1910 гг.).

А. М. Горький и демократическая критика 900-х гг. считали повесть Бунина одним из самых примечательных литературных событий своего времени. Горький, неизменно высоко ценивший талант Бунина, ставя по мастерству его прозу рядом с прозой Чехова, Пришвина, Лескова¹⁾ считал, что в изображении крестьянства он пошел не только неизмеримо дальше народников, но и сказал свое новое правдивое слово после В. Г. Короленко и А. П. Чехова.

«В художественной литературе первый сказал о мужике новое и веское слово В. Г. Короленко в рассказе «Река играет», затем А. П. Чехов написал один за другим три замечательных рассказа: «Мужики», «Новая дача» и «В овраге», — его рассказы были приняты народнически верующей публикой враждебно, как хула на мужиков. Но вслед за Чеховым еще более определенно отрицательно начал писать о деревне И. А. Бунин; его отношение к ней и к мужику особенно сурово в рассказах «Ночной разговор», «Сто восемь», «Захар Воробьев» и в большой повести «Деревня»²⁾.

Но высокую оценку передовой критики и читателя повесть заслужила не только тем, что Бунин сказал в ней новое слово о крестьянстве по сравнению со своими предшественниками в литературе, а своей высокой художественностью, «совершенством формы».

«Деревня» привлекает прежде всего своей **талантливостью**. Это именно талантливая, то есть действительно внутренне пережитая и искренне написанная талантливым художником повесть», — писал В. В. Воровский³⁾.

В повести, как правильно указывает В. Воровский, с точки зрения ее идейного содержания есть существенные недостатки — Бунин не показал новые силы деревни, пережившей революцию 1905—1907 гг. По словам Воровского писатель дал **неполную, одностороннюю** картину жизни деревни. Он как бы приподнял завесу с деревенского бытия, ос-

¹⁾ М. Горький, Собрание соч. в 30-ти т., ГИХЛ, М., 1950, т. 25, стр. 130. Дальше цитаты будут даваться по данному изданию.

²⁾ М. Горький, т. 24, стр. 241.

³⁾ В. В. Воровский, Литературно-критические статьи, ГИХЛ, М., 1956, стр. 324.

ветив особенно ярко одну его сторону, сторону страшного упадка, запустения и нищеты.

«Господи боже, что за край! — пишет Бунин. — Чернозем на полтора аршина, да какой! А пяти лет не проходит без голода. Город на всю Россию славен торговлей, — ест же этот хлеб досыта сто человек во всем городе. А ярмарка? Нищих, дурачков, слепых и калек, — да все таких, что смотреть страшно, — прямо полк целый»⁴).

Но эта действительно в какой-то мере односторонняя картина жизни русского крестьянства нарисована столь ярко и выразительно, что заставляет не только задумываться над несовместимостью человеческого бытия XX в. с «пещерными временами» предков, но вызывает чувство отрицания этого бытия во имя другого, более гуманного и светлого. Такой вывод позволяет сделать изумительная правдивость, художественность изображаемого, так что отдельные эпизоды, картины становятся знаковыми, будто самим читателем пережитыми, а герои близкими, чья судьба глубоко волнует каждого.

В пределах небольшой статьи невозможно охарактеризовать все приемы мастерства, которыми пользуется писатель, рисуя «архиреальную» картину деревенской жизни в пореволюционную эпоху. Не останавливаясь, или затрагивая лишь попутно язык и стиль, композицию, психологизм повести и т. п., рассмотрим лишь частный вопрос мастерства Бунина — отбор и использование им детали в данном произведении.

Общеизвестно, что мастерству «выдумывания деталей» Бунин учился у Чехова. Деталь у обоих писателей не случайная подробность, она несет огромную идейную нагрузку, выражая, подчеркивая определенную черту характера отдельного человека или целой группы, целого класса.

Так, например, две детали из рассказа «Князь во князьях» — «знаменитые на всю округу чернопегие битюги» деревенского кулака Лукьяна Степанова, живущие в большой чистоте и холе, и рядом «земляная берлога», в которой вместе с телятами ютится многочисленное семейство Лукьяна, как нельзя лучше характеризуют процесс зарождения в деревне класса кулачества и передают скопидомство, алчность одного из его представителей. А деталью «пара нанятых влюбленных» на пароходе «Атлантида», перевозящем богатых туристов (рассказ «Господин из Сан-Франциско»), писатель клеймит продажность буржуазного мира, в котором все продается и покупается за деньги вплоть до любви.

Детали Бунина скульптурно выразительны, они всегда — находка автора. Трудно отыскать повторяющиеся детали, которые бы уже встречались или у кого-либо из писателей, или у самого Бунина.

В «Деревне» детали подобраны с тем расчетом, чтобы полнее и ярче раскрыть картину неприглядной нищенской жизни деревни. В этом плане особое место занимают детали быта и портрета.

Продолжая чеховские традиции в изображении деревни, Бунин рисовал крестьянский быт «жесткими, беспощадными штрихами». Один из героев повести, видя страшную картину запустения, непролазной грязи, размышляет:

«А богатство-то какое!.. Чернозем-то какой! Грязь на дорогах синяя, жирная, зеленя деревьям, трав, огородов, — темная, густая... Но избы — глиняные, с навозными крышами. Возле изб — разошедшие водовозки. Вода в них, конечно, с головастиками... Пещерные времена, на-кажи бог, пещерные!»⁵).

⁴) И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах, Изд. «Правда», М., 1956, т. 2, стр. 16. Все цитаты из повести пойдут по данному тому.

⁵) Там же, стр. 64.

Картины деревенского быта производят удручающее впечатление. Составленные из ряда деталей, подробностей, они дают какое-то необычайно-зримое впечатление. Будто читатель сам побывал в этой деревне, видел ее или слышал о подобном не один раз.

Вот как описан богатый двор в деревне.

«...Двор богатый. Но грязь кругом по колено, на крыльце лежит свинья. Окошечки крохотные, и в жилой половине избы, небось, темно-та, вечная теснота: полаты, ткацкий стан, здоровенная печь, лохань с помоями... А семья большая, детей много, зимой — ягнята, телята... И сырость, угар такой, что зеленый пар стоит. А дети хнычут — и орут, получая подзатыльники; невестки ругаются — «чтоб тебя громом расшибло, сука подворотная!» — желают друг другу подавиться куском на велик день»; старушонка-свекровь поминутно швыряет ухваты, миски, кидается на невесток, засучивая темные жилистые руки, надрывается от визгливой брани, брызжет слюной и проклятиями то на одну, то на другую... Зол, болен и старик, изнурил всех наставлениями...»⁶⁾

Какое здесь разнообразие деталей, но ничего лишнего. Скупое и выразительно нарисована картина жизни целой семьи. Причем эта картина, благодаря умелому, точному отбору деталей позволяет представить события в динамике, в развитии, домыслить множество эпизодов из быта этой семьи. Детали обстановки, данные на первом плане: полаты, ткацкий стан, здоровенная печь, лохань с помоями, как-то сразу будто подавили, заслонили человека. Следующие подробности дополняют, уточняют это ощущение. Эгоизм, принижение человеческого достоинства от детей, которые «орут, получая подзатыльники», до старших (невестки желают друг другу «подавиться куском», свекровь «кидается на невесток», «старик изнурил всех наставлениями») — достойные атрибуты ранее нарисованной обстановки. А какие изумительно содержательные в этой картине определения. Печь — **здоровенная** — это символ большой семьи, на ней, видимо, проводят большую часть времени дети, а в печи стоят многочисленные чугуны с едой для огромной семьи. Свекровь не просто старуха, а **старушонка**. Пренебрежительный оттенок этого слова дает возможность представить маленькую, сморщенную и физически слабую старуху, именно старушонку; но у нее власть, идущая от времен домостроя, она хозяйка и по праву старшей «брызжет слюной» на невесток. Талант художника проявляется в том, что он изобилия деталей умеет выбрать такие, которые более всего могут создать зримо ощутимую картину.

Неприглядно, неуютно в доме деревенского богача Тихона Красова, хотя он и сумел «доконать» потомка обнищавших господ Дурново и прибрать к рукам «дурновское именье». Бывший дом в Дурновке запущен, наполовину захламлен и засыпан зерном, сад зачах. Двор самого Тихона и его многочисленные постройки утопают в грязи, а сам хозяин утирается «утиркой», которая «висела возле рукомойника с Михайлова дня».

Еще более показательны детали, помогающие раскрытию образа другого деревенского богача — Якова. Скрыга и скопидом, Яков зимой и летом ходит в неизменной рваной шапке, которую давно «пора пожертвовать на галчиные гнезда». Скопидомство Якова передано и через такую вещественную деталь. Ссорясь с сыном, ему не раз хотелось взять сына «за пельки», «но рубаху драть жалко». Сам всегда босый, одетый в грубые штаны и рубаху, он не может допустить такой ущерб — разорвать в драке рубаху на сыне. Казалось бы мелкая, незначительная деталь, а сколько в ней скрыто глубокого смысла.

Как бы случайно, мимоходом, рядом броских деталей Бунин опи-

⁶⁾ И. А. Бунин. Собр. соч. в пяти томах. Изд. «Правда», М., 1956, т. 2, стр. 65.

сывает и жизнь дворянства. «Поблизости помещики такая голь, что без хлеба по три дня сидят, последние ризы с икон продали, разбитого стекла вставить, крышу поправить не на что; окна подушками затыкают, а по полу, как дождь, лотки и ведра расставляют, — сквозь потолки как сквозь решета льет...»⁷⁾).

И подбор деталей, и лексическое значение отдельных слов и выражений (голь, сидеть без хлеба, льет как сквозь решето) используются как средства выражения не сочувствия автора к своему дворянскому классу, а иронически-пренебрежительного отношения к представителям «голубой крови».

Но если неприглядна, полна лишений жизнь зажиточных крестьян и дворян, то еще более удручающее впечатление производит описание жизни бедноты.

«Безотрадн картина жизни деревни, которую рисует Бунин, безотрадн психика мужика даже в моменты наивысшего подъема общественной борьбы, безотрадны и перспективы будущего среди этих мертвых полей, перекрытых свинцовыми тучами», — писал В. Воровский.

Вновь обратимся к деталям быта, посредством которых создается страшная картина темного звериного существования людей. Вот как описывается изба деревенского бедняка Серого, человека, не имеющего даже имени, а только прозвище. Изба его «была глуха, мертва... Если войдешь в ее темные полураскрытые сени, почувствуешь себя на пороге почти звериного жилья — пахнет снегом, в дыры крыши видно сумрачное небо, ветер шуршит навозом и хворостом, кое-где накиданные на стропила; найдешь ощупью покосившуюся стену и отворишь дверь, встретишь холод, тьму, чуть мерцающее во тьме мерзлое окошечко... Хозяйка... тихонько покачивает повизгивающую люльку, где болтается бледный, сонный от голода рахитик. Детишки забились на чуть теплую печку и что-то шопотом рассказывают друг другу. В гнилой соломе под нарами шуршат, возятся коза и поросенок, — большие друзья. Страшно разогнуться, чтобы не удариться головой в потолок»⁸⁾).

Как схожа эта картина, даже в ее деталях, с описанием деревенской избы в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Радищева⁹⁾.

Но если у Радищева мы ощущаем страстный протест писателя против «пещерного» бытия, то Бунин, как кажется на первый взгляд, выступает бесстрастным рассказчиком. Однако эта бесстрастность лишь кажущаяся, чувства писателя, болеющего душой за судьбу своего народа, скрыты и только в исключительных случаях он их обнаруживает в горестных восклицаниях героев.

«Господи боже, что за край! Чернозем на полтора аршина, да какой! А пяти лет не проходит без голода»¹⁰⁾.

Или: «А богатство-то какое!.. Чернозем-то какой!.. Но избы глиняные, маленькие, с навозными крышами»¹¹⁾).

Не делая особого нажима на какой-то детали, не выделяя кульминационных моментов, а спокойно повествуя, Бунин тем не менее заставляет читателя думать, делать свои выводы, хотя сам писатель, кажется, не прилагает для этого никаких усилий. Многочисленные бытовые, вещественные детали, щедро рассыпанные по страницам повести, раскрывают перед нами все более мрачные стороны деревенской жизни.

На одной из страниц повести говорится, как «белобрысые тихие девочки» играли возле завалинок «в любимую игру — похороны кукол...»

⁷⁾ И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах, Изд. «Правда», М., 1956, т. 2, стр. 44.

⁸⁾ Там же, стр. 87.

⁹⁾ См. главу «Пешки».

¹⁰⁾ Там же, стр. 11.

¹¹⁾ Там же, стр. 64.

Эта деталь дана в ряду других, будто мимоходом автор сказал об этом и пошел дальше. А сколько в этой детали горькой иронии. Крестьяне так часто умирают то от голода, то от эпидемий, то от увечий, что похороны стали обычным явлением повседневной жизни, и девочки вводят похоронный обряд в свою игру.

А вот другая, вещественная деталь. Тихон Красов увидел Дениску — сына Серого, шагающего к станции с деревянным чемоданом. Чемодан для бедняка вещь необычная. Дениска, в семье которого сидят не только без огня, но и без хлеба, продавая его еще на корню, едет с пустым чемоданом в Тулу, в надежде, что «може место какая выйdet...». Коротконогий, невзрачный, плохо одетый Дениска выглядит с чемоданом смешно, тем более, что чемодан приобретен им для форсу, чтобы придать себе какой-то вес в глазах других.

Из единичных деталей очень удачной является деталь — платок, изношенный наизнанку. Тихон Ильич подарил своей кухарке платок, «а она взяла да и истаскала его наизнанку... Жалко налицо по будням носить, — праздника, мол, дождусь, — а пришел праздник — лохмотья одни остались... Так вот и я с жизнью-то своей», — говорит Тихон Ильич брату¹²).

Это одна из немногих деталей, которая дается как открытая параллель жизни человека. Обычно такого рода параллели-сравнения редко встречаются у Бунина. Данная деталь выразительна и сама по себе. Если платок ни разу не был перевернут налицо пока не пришел в ветхость, значит, долго не было у его обладательницы праздника. Но платок изношенный наизнанку — символ не только безрадостной жизни кухарки, но и самого Тихона Ильича. И не случайно в тексте это выделено курсивом. Поражает экономия выразительных средств писателя. Чтобы читатель уловил эту параллель, Бунин намечает ее не только в смысловом значении слов, но и подчеркивает в тексте курсивом. По своей выразительности данная деталь стоит в ряду классических в нашей литературе.

Кроме единичных деталей большую роль в идейном раскрытии писательского замысла играют обобщения, состоящие из ряда как бы нарочито сконцентрированных вместе деталей. Такого рода обобщения уже не в конкретном, а в обобщенном виде передают безотрадную жизнь не только крестьянства, но и темноту, невежество, эгоизм народа, веками забитого и униженного.

К такого рода обобщениям относятся прежде всего монологи Кузьмы Красова — человека из народа, понимающего больше других, но бессильного в своей злобе против мерзостей бытия и под конец жизни смирившегося с этим бытием.

«Вот ты и подумай: — говорит Кузьма своему брату, — есть ли кто лютее нашего народа? В городе за воришкой, схватившим с лотка лепешку грошевую, весь обжорный ряд гонится, а нагонит, мылом его кормит. На пожар, на драку весь город бежит, да ведь как жалеет-то, что пожар али драка скоро кончились!.. А как наслаждаются, когда кто-нибудь жену бьет смертным боем, али мальчишку дерет, как сидорову козу, али потешается над ним? Это-то уж самая что ни на есть веселая тема»¹³).

Как данный монолог напоминает подобные ситуации в рассказах и публицистических статьях М. Горького¹⁴). Бунин в духе Горького поднимается до глубокого обличения мещанской косности, антигуманизма буржуазного общества.

¹²) И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах, Изд. «Правда», М., 1956, т. 2, стр. 102.

¹³) Там же, стр. 30.

¹⁴) Сравним, напр., рассказы М. Горького «Вывод», «Вор», «Зритель».

Отдельные детали в повести разрастаются до вводных, вставных эпизодов, новелл. Такие эпизоды, которые могли бы стать самостоятельным рассказом, у Бунина умещаются на части одной страницы.

Один из них о слободском старике Сухоносе писатель справедливо называет «слободской трагедией». Сухонос получил в «наследство» от жены «загаженный клопами тюфяк» и «съеденный молью салоп». Он дорожил этими вещами, «как зеницей ока», но «не в силу нежных чувств к покойной», а в силу того, что они давали ему сознание собственного превосходства, сознание того, что у него, не в пример прочим бродягам улицы, есть «имущество». «Ему казалось, что стоит оно дьявольски дорого», и не прочь был продать его, «но ломил такие нелепые цены, что в столбняк приводил покупателей...»¹⁵⁾.

Эта слободская трагедия несколько напоминает судьбу Клеща из пьесы М. Горького «На дне». Клещ тоже, не в пример другим ночлежникам, имел имущество — слесарный инструмент, и это давало ему сознание не только своего превосходства над другими ночлежниками, но и тайную мечту выбраться со дна жизни. У Бунина несоответствие мечты и действительности дано еще более контрастно в том смысле, что надеждам Сухоноса поправить свои дела не суждено осуществиться в силу ничтожности, никчемности своих помыслов. У героя Горького мечты более реальные и потому крушение их воспринимается как истинная трагедия, а не вызывает, как в повести Бунина, чувство иронии.

А вот еще один вставной эпизод, очень важный для раскрытия характера Кузьмы Красова, — крушение его толстовских иллюзий. Самоучка-мещанин Кузьма Красов относится к тому типу правдоискателей-неудачников, которых безжалостно ломала, калечила царская действительность. В поисках правды жизни Кузьма одно время стал «страстным приверженцем Толстого: с год не курил, в рот не брал водки, не ел мяса, не расставался с «Исповедью», хотел переселиться на Кавказ, к духоборам»¹⁶⁾.

В пору толстовства Кузьме пришлось наблюдать на одной из станций дикую картину жестокого отношения к человеку. Он увидел, как начальник станции с жандармом «распекали» трех «покорно» стоявших перед ними хохлов, со «вздутыми и остекленевшими лицами в зелено-желтых кровоподтеках». Хохлы были искусаны бешеным волком, отправлены в Киев для лечения, но по суткам сидели «чуть не на каждой большой станции без хлеба и без копейки денег». Их не брали в скорые пассажирские поезда.

Нарисованная писателем картина производит поистине потрясающее впечатление. Толстовское непротивление в данном случае выглядит издевкой над человеком, над его достоинством. И последующие размышления Кузьмы об этом случае звучат призывом не только героя, но и писателя против рабства, покорности человека. Кузьма, а вместе с ним и автор обвиняют сам народ, который не сопротивляется мерзостям жизни, а покорно подставляет шею под ярмо рабства. От идеи толстовского непротивления у Кузьмы не остается ничего, и это приводит его к такому моральному падению, что путь для него был один из двух — либо залезть в петлю, либо пойти на поклон к богатому брату.

Несколько вставных эпизодов рисуют беспримерный эгоизм народа, рожденный все той же беспросветной, нищенской жизнью. В одном из них рассказывается, как заболевшему крестьянину — старому Лукьяну заранее купили гроб. «А Лукьян возьми да и поправься. Куда было

¹⁵⁾ И. А. Б у н и н. Собр. соч. в пяти томах. т. II, стр. 16.

¹⁶⁾ Там же, стр. 57.

девать гроб? Чем оправдать траты? Лукьяна лет пять проклинали потом за них, сживали попреками со свету...»¹⁷⁾.

Этот бесчеловечный факт перекликается в повести с другим. Больной старик Иванушка ни за что не хотел «поддаваться» смерти, но спустившись утром с печи, он увидел, как «невестка разваливает пироги, жарко топит печь», готовясь к поминкам. Вспомнив случай с Лукьяном, Иванушка «поник головой и покорно побрел в избу». Ночью он умер.

Чем же, как не крайней нуждой, сделавшей человека бессердечным ко всему, даже к собственным родителям, можно объяснить подобный эгоизм?

Таким образом, и отдельные детали, и обобщающие, и оформленные в виде вставных эпизодов мастерски используются автором для раскрытия идеи о несовместимости человеческого достоинства с общественными условиями, о невозможности для народа продолжать жизнь, полную лишений, унижений, слепого животного эгоизма.

Не менее выразительны в повести и детали портрета. И. А. Бунин один из выдающихся мастеров портретной живописи. В «Деревне» это мастерство писателя проявилось особенно полно. В повести введено большое количество действующих лиц, и в этом смысле она довольно полно передает жизнь деревни пореволюционной поры. Обилие действующих лиц, однако, совершенно исключает характер схематизма в их описании. Особенно большое значение автор придает внешнему портретному описанию героя, начиная с его лица, выражения глаз, кончая деталями костюма. Но внешний облик, как правило, помогает уловить тонкие душевные переживания человека, способствует раскрытию его духовной сущности.

В повести равно встречаются и подробные портретные описания (например, портреты братьев Красовых, Молодой, Дениски), и краткие, в которых автор выделяет лишь несколько или одну портретную черту. Последнее относится к эпизодическим лицам повести.

В деталях портрета, как и в бытовых, автор не делает акцента на какой-либо одной черте. Как правило, деталь (в том числе и портретная) у Бунина не повторяется.

Особое внимание привлекает портрет Тихона Красова. Образ Тихона является своего рода свидетельством силы и слабости таланта Бунина. На первый взгляд этот деревенский буржуа, ведущий родословную от крепостных, напоминает героев первоначальников М. Горького — Игната Гордеева, Илью Артамонова и др. Сходство Тихона Ильича с горьковскими героями проявляется в их внешней похожести, мужицкой яркости, деловой хватке.

Сравним портреты Ильи Артамонова и Тихона Красова.

Илья Артамонов — «мужчина могучий, с большою, колечками, бородой, сильно тронутой проседью, в плотной шапке черноватых, поцыгански курчавых волос, носище крупный, из-под бугристых, густых бровей дерзко смотрят серые, с голубинкой, глаза, и было отмечено, что когда он опускал руки, широкие ладони его касались колен»¹⁸⁾.

«Годам к сорока борода Тихона уже кое-где серебрилась. Но красив, высок, строен был он по-прежнему; лицом строг, смугл, чуть-чуть ряб, в плечах широк и сух, в разговоре властен и резок, в движениях быстр и ловок. Только брови стали сдвигаться все чаще да глаза блестять еще острее, чем прежде»¹⁹⁾.

Внешняя похожесть этих героев не исключает, однако, между ними принципиальной разницы, намеченной уже в отдельных деталях их

¹⁷⁾ И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах, т. 2, стр. 93.

¹⁸⁾ М. Горький, т. 16, стр. 325.

¹⁹⁾ И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах, т. II, стр. 10.

портрета. Оба портрета — свидетельство того, что перед нами природы сильные, волевые. Но, если М. Горький деталью — широкие ладони Ильи Артамонова, касающиеся колен, когда он опускал руки, — подчеркивает трудовое происхождение своего героя, выделяет его тем самым из обитателей мещанского дремовского захолустья, то И. Бунин сосредоточивает внимание на деталях, оттеняющих хищническую хватку Тихона Красова. Жизнь успела вытравить в Тихоне Ильиче то трудовое начало, которое характерно для Артамонова. Тихон Ильич показан прежде всего как хищник и не случайно уже в первой портретной характеристике этого героя автор выделяет такие детали, как острый блеск глаз и сдвинутые брови героя.

Для обоих героев главным в жизни является дело, это не однажды подчеркивается обоими писателями, хотя повесть Бунина и была написана на полтора десятка лет раньше. Но в отношении к делу и сказывается более всего разница в поведении Ильи Артамонова и Тихона Красова.

Горький, как писатель социалистического реализма, подходил к изображению буржуазии исторически. Он понимал, что первоначальными — выходы из простого народа, срослись с ним крепкой трудовой пупиной, что буржуазия, особенно в момент своего расцвета, помогала становиться на новые капиталистические рельсы полуфеодальной России и в то же время способствовала рождению своего могильщика — пролетариата.

Бунина же не интересуют исторические перспективы развития класса буржуазии и, следовательно, всего того, что с этим развитием связано. Для Ильи Артамонова дело — его жизнь, его страсть, для Тихона же дело — это и страсть, и каторга одновременно. Можно сказать, что в судьбе Тихона в какой-то мере отражена судьба всех трех поколений артамоновского рода (Ильи, Петра и Якова). Но Тихон Ильич в своих делах и мыслях мельче, поверхностнее Ильи Артамонова, писатель лишает его той привлекательности, которую читатель испытывает к горьковскому герою.

Опуская историческую перспективу развития буржуазии, Бунин более всего раскрывает характер своего героя в моральном плане. Тихон Красов — представитель умирающего, загнивающего капитализма, хотя в деревне он по существу только что начинал становиться на ноги. Чтобы подчеркнуть это вымирание Бунин лишает своего героя возможности иметь наследника — продолжателя своего дела. Обращают на себя внимание следующие любопытные детали. Жена Тихона, бывшая горничная графини, рожала ему каждый раз мертвых девочек, немая кухарка, от которой он имел ребенка, «приспала» его, задушила во сне. Молодая, с которой стал жить Тихон в надежде иметь наследника, оказалась бесплодной.

Вырождение, внутренняя опустошенность Тихона Красова подчеркивается целым рядом выразительных портретных деталей. Когда пропала надежда иметь детей, Тихону все чаще стало «приходить в голову: «Да для кого же вся эта каторга, а государственная монополия на торговлю вином была для него «солью на рану». С этого времени резко меняется внешний облик героя: «Стали трястись руки, болезненно сдвигаться брови, стало косить губу, — особенно при фразе, не сходящей с языка: «имейте в виду»²⁰⁾.

Здесь детали вновь как бы набегают одна на другую, усиливая впечатление; с их помощью создается облик человека, крайне неудовлетворенного жизнью, болезненно изломанного и в какой-то мере жалкого.

²⁰⁾ И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах, т. 2, стр. 13.

«Наслаждением» Тихона Ильича стало жаловаться людям на неудачу в торговле, в жизни вообще.

Все более и более подчеркивает автор внутреннюю опустошенность своего героя, подбирая для этого очень точные детали. Вот едет Тихон Ильич на ярмарку. Ничто его не радует: ни теплая и светлая ночь, ни мерцающие вдали огоньки города. Ему казалось, что он никогда не доедет «до этих, дальних, сонных огоньков». Невольно вспоминается подобная деталь — огоньки — в одноименном рассказе В. Г. Короленко. Там эти огоньки символ чего-то нового, светлого. «Огни еще далеко, — пишет В. Г. Короленко, — и опять приходится налегать на вестла...

Но все-таки... Все-таки впереди — огни!»²¹⁾.

У Бунина деталь — дальние огоньки — дана совершенно в ином плане, как что-то безнадежное, до чего никогда не дойдешь, да и стоит ли вообще стремиться к этим «дальним сонным огням»? — спрашивает автор словами Тихона Красова.

Своеобразным итогом никчемной, бесполезной жизни Красовых, их вырождения и обреченности звучат слова Кузьмы: «Запомни, брат... запомни: наша с тобой песня спета. И никакие свечи нас с тобой не спасут. Слышишь? Мы — дурновцы!»²²⁾.

Слово «дурновцы» появляется на последних страницах повести не случайно. Разорились, выродились помещики Дурново, но и те, кто пытались возродить хозяйство уходящих со сцены дворян, обречены на гибель и вырождение. Таким образом, ложная идея Бунина о равной гибели, вырождении дворянства и трудового крестьянства в эпоху классового расслоения деревни перенесена в повести и на кулачество.

Портретные детали позволяют писателю точно, скульптурно рисовать и других героев повести.

Выразителен портрет Серого.

Портрет Серого вполне соответствует его прозвищу: «Наружность Серого оправдывала его кличку: сер, худ, росту среднего, плечи обвислые, полшубочек короткий, рваный, замызганный, валенки разбиты и подшиты бечевой, о шатке и говорить нечего. Сидя в избе, никогда не снимая этой шапки, не выпуская изо рта трубки, вид он имел такой, будто все ждал чего-то»²³⁾.

Вновь автор как бы нарочито нагнетает детали, чтобы показать в Сером человека, доведенного до крайней степени обнищания. Характерно, что, наряду с приведенными деталями облика Серого, автор постоянно приоткрывает нам и другой внутренний облик этого человека. Серый отзывчив, гуманен, он самоотверженно трудится на пожаре, бросается в ледяную воду, чтобы спасти тонущего боровца, не имея за душой ничего, он застенчиво передает своей будущей невестке Молодой скромный дар — два чугунка и моток черных ниток. Эти и другие детали рисуют перед нами человека, не закосневшего в горе и нужде. Об этом же свидетельствует и то, что до конца повести автор подчеркивает мечту героя о «хорошем дворе, о порядке, о какой-то ладной настоящей работе».

Но в то же время на примере образа Серого вновь сказывается и ограниченность идейной позиции автора. Автор не заостряет внимание читателя на беспросветной бедности Серого, идущей от условий самой жизни в пору расслоения деревни, когда сотни тысяч крестьянских дворов разорялись, бывшие владельцы земли лишались ее, уходили на заработки в город. Шел неумолимый процесс капитализации и вместе с тем разорения крестьян и пополнения ими рядов пролетариата.

²¹⁾ В. Г. Короленко, Собр. соч. в десяти томах, ГИХЛ, М., 1953, т. I, стр. 379.

²²⁾ И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах, т. II, стр. 101.

²³⁾ Там же, стр. 81.

Бунин решает задачу разорения крестьянства по-своему, с позиций общедемократических. Серый живет так не потому, что не имеет настоящего дела и только мечтает о нем (об этом в повести сказано), а потому, главным образом, что мужичонка он никудышный, ленивый, вздорный, любит прихвастнуть. Зная Серого, его в своих местах уже не брали на работу. Отдельные детали портрета, поведения Серого (например, спасение соседского борова, выдача замуж дочери и др.) даются в насмешливо-ироническом плане, отчего идейная значимость этого образа снижается.

Нужно отметить, что приемом скрытой иронии в портретной характеристике Бунин пользуется нередко. Обратимся к примерам.

В ироническом плане и как бы попутно (этот образ лишь упоминается) рисует Бунин портрет последнего потомка обнищавших Дурново «полного, ласкового барчука, лысого на двадцать пятом году, но с великолепной каштановой бородой». Ирония создается благодаря разнохарактерности деталей: полный и ласковый, лысый и с великолепной каштановой бородой.

Или такая деталь. Тихону Ильичу встретился на дороге «городской охотник: у ног — пегая лягавая собака, на коленях — ружье в чехле, на ногах высокие болотные сапоги, хотя болот в уезде и не бывало».

Несоответствие — болотные сапоги, видимо, гордость городского обывателя, и отсутствие в этой местности болот, — создает уже не скрытую иронию, а открытую издевку автора над городским обывателем.

Какие бы мы детали портрета ни взяли, все они предельно выразительны, помогают уловить внутреннее состояние человека. Вот Молодая (тоже вместо имени прозвище), она хороша собой, но красота не приносит ей счастья. Кроме побоев и унижения эта женщина ничего доброго в жизни не видела. Чтобы показать, как пережитое Молодой горе (позор и смерть мужа) отразилось на внешнем облике героини, Бунин находит такую почти единственную для данного случая деталь. «Подсохшие от горя губы» Молодой делали ее еще более строгой и замкнутой. «Она была строже и печальнее схимницы», днем серьезна, скупа на слова, а когда спала, «было в ней что-то детское, грустное, одинокое».

Молодую выдают замуж за «лодыря, драчуна, дурака набитого» Дениску, сына Серого. Последние страницы повести, посвященные обряду венчания, потрясают своей правдивостью и безысходностью в судьбе Молодой.

Не останавливаясь на других многочисленных, умело отобранных деталях портрета, поведения героев, деталях быта, пейзажа в основном мрачного, серого, неприглядного, уже из приведенных примеров видно изумительно тонкое мастерство писателя. Его чуткое отношение к слову, к художественной детали позволяют заключить, что Бунин — талант выдающийся, что он явился продолжателем мастерства Тургенева, Толстого, Чехова и других великих классиков русской литературы.

Н. Ф. БАБУШКИН

СОВРЕМЕННОЕ НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА

В конце XIX — начале XX веков массовое рабочее движение в России, возглавляемое **В. И. Лениным и его единомышленниками**, уверенно шло на соединение с научной теорией социализма. Стихийные формы борьбы все более и более сменялись организованными выступлениями рабочего класса и его союзников — трудового крестьянства, солдат и матросов. В революционной борьбе рабочих, наряду с текущими экономическими требованиями, все яснее и четче вырисовывались великие цели этой борьбы — завоевание политической власти и построение нового социалистического общества. Так повседневная практическая борьба органически увязывалась в психологии и сознании ее участников с волнующей романтикой революции — социалистическим идеалом. Эта революционная романтика пролетариата отныне теряла утопический характер (свойственный предшествующим поколениям революционеров), новая революционная пролетарская романтика социализма приобретала значение вполне достигаемой, реально осуществимой цели.

Пролетариат (хотя он и был самими условиями жизни оторгнут от широких знаний, достижений искусства и вообще всего культурного наследия) тем не менее жил и трудился в современных капиталистических городах, на рудниках и стройках, был повседневно связан с производством материальных благ общества, с техникой и технологией производства, а равно и с самой технической интеллигенцией. Он же был и непосредственным участником революционных боев сначала с феодалами, а затем и с буржуазией, с властями и церковью. Все это было теми своеобразными «университетами», «прохождение» которых не только закаляло характеры и укрепляло волю пролетариев, накапливало житейский опыт, но и давало также «образование», поднимало сознание и постепенно будило мысли, воображение, желания.

Имея за своими плечами богатейший опыт (те же «университеты») двух буржуазно-демократических революций и победоносной социалистической революции, империалистической и гражданской войн, рабочий класс России, как истинный хозяин положения, все более и более осознавал себя вершителем судеб своей родины, подлинным творцом новой истории человечества.

Пролетариат, следовательно, выдвигался всем ходом истории как самый **реалистически мыслящий и реалистически действующий класс**, как самая **реальная сила** в современной жизни и в революционной борьбе, выступающая во главе с Коммунистической партией.

Подобное положение не могло не сказаться во всех проявлениях самосознания рабочих масс, в том числе все это сказывалось и в пролетарском устно-поэтическом творчестве XX века, неразрывными нитями связанным с повседневной жизнью и борьбой самих рабочих. Пролетариат в этом творчестве выступал одновременно и как самый трезвый коллек-

тивный художник-реалист и как пламенный революционный романтик, живой носитель социалистического идеала борьбы.

Трудовая деятельность простых людей делала их стихийными материалистами, хотя они и не соприкасались ни с философией, ни с наукой вообще. Именно в этом плане В. И. Ленин говорил о **житейском реализме** «всякого здорового человека», о реализме «здорового смысла»¹⁾.

Таким образом, судьбы и реализма и романтизма в фольклоре XX века в России были связаны прежде всего с устным творчеством рабочего класса и тех трудовых слоев крестьян и ремесленников, которые теснейшим образом соприкасались с борьбой, жизнью, настроениями и чаяниями рабочих масс.

Устно-поэтические произведения создавали простые рабочие люди, выражая в них непосредственно и свою общественную психологию и свое новое социалистическое самосознание. В этом творчестве, как подлинные реалисты — создатели новой жизни, рабочие массы несли новую тематику, новые идеи, новые художественные образы и характеры людей с новой психологией и моралью, своеобразные формы художественной речи, жанровые разновидности и сюжетно-композиционные построения. Но самый **трезвый реализм** был основой всего рабочего фольклора XX века, и очень часто он выступал в органическом синтезе с революционным романтизмом, что вело к зарождению и становлению нового творческого метода в фольклоре рабочих и крестьян — **социалистического реализма**.

Здесь следует сразу же оговорить эти суждения, так как сам рабочий класс, его общественная психология и сознание не были однородными, они не были отгорожены от старого мира, от его чуждых влияний.

Об этом образно говорил В. И. Ленин в своем «Докладе о борьбе с голодом» (4 июня 1918 г.):

«Да, рабочий класс китайской стеной не отгорожен от старого буржуазного общества. И когда наступает революция, дело не происходит так, как со смертью отдельного лица, когда умерший выносится вон. Когда гибнет старое общество, труп его нельзя заколотить в гроб и положить в могилу. Он разлагается в нашей среде, этот труп гниет и заражает нас самих»²⁾.

В устном творчестве рабочего класса, как и в его жизни, также встречаются иногда явные следы влияния старого, разлагающегося буржуазного общества, и эти следы необходимо при изучении фольклора решительно отсеивать от того здорового—реалистического и романтического, — что характеризует устное творчество рабочих в целом.

Но эти влияния старого в рабочем фольклоре не следует преувеличивать: ибо главное, основное — это магистральный путь от реализма и романтизма досоциалистического периода — к социалистическому реализму, к новому мироощущению эпического и лирического героя — победителя в социальной борьбе за идеалы социализма (сказы, сказки, легенды, песни, частушки, пословицы и др. жанры). Новые идеи, новая действительность советского периода порождают тот же процесс и в крестьянском фольклоре, который также начинает подниматься до уровня социалистической идеологии, несмотря на более устойчивые пережитки феодальных и буржуазных отношений в деревне. Новое неодолимо врывается и в стихийное деревенское устное творчество. Даже многие старые, традиционные жанры и сюжеты (сказки, песни) насыщаются чертами нового быта, новой психологии, морали и языка.

Вопрос о преобладании реализма в советском рабочем и крестьянском фольклоре — не новый вопрос. Уже в 30-е годы, в связи с анализом рабочих и крестьянских сказов (устных рассказов), Ю. М. Соко-

¹⁾ В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 57, 62.

²⁾ В. И. Ленин, Соч., т. 27, стр. 397.

лов приходил уже к определенному выводу, «что советский русский фольклор имеет преимущественно реалистический характер»³⁾).

В послевоенные годы советские ученые пошли еще дальше в своих выводах о современном фольклоре, они решительно стали вводить понятие **творческого метода социалистического реализма** в фольклористику. Так, к примеру, в статье «Золотые россыпи народной мудрости» М. Ф. Рыльский писал:

«Народное творчество утверждает нашу светлую, советскую, социалистическую жизнь и реализм нашего фольклора — реализм социалистический»⁴⁾. Но в современной фольклористике мы встречаемся и с другими точками зрения на возможность применения по отношению к фольклору общеэстетического понятия творческого метода. В посмертно изданном курсе лекций В. И. Чичерова «Русское народное творчество» автор совершенно безоговорочно отрицает наличие какой бы то ни было индивидуализации героев в дореволюционном фольклоре и затем делает такой же категорический вывод о том, что «нельзя применять к традиционному народному творчеству термин «реализм», понимаемый как творческий метод и как литературное направление»⁵⁾).

Оставляя вопрос о направлениях, можно сказать, что здесь по отношению к фольклору утверждается мнение, будто бы в нем может быть реализм («как изображение жизненной правдивости изображаемых в искусстве явлений» — там же), но без творческого метода. Следовательно, в фольклоре имеет место и романтизм, но — также без соответствующего творческого метода. Итак, искусство слова есть, художественные произведения, обобщенные образы и характеры есть, жизненная правда на месте, а творческого метода — нет. Возможно ли такое положение в искусстве?

Эстетическая категория творческого метода относится к основным, всеобъемлющим, коренным эстетическим категориям всех видов искусства. Там, где есть художественное творчество, там есть и свой творческий метод создания художественных произведений и образов. Марксизм-ленинизм учит, что спецификой искусства является художественный образ, и где есть таковой, там неминуемо реализован какой-то метод творческого воспроизведения действительности. Понятие творческого метода находится в самой сфере **эстетического отношения искусства к действительности**, т. е. в сфере основного вопроса эстетической науки, так же, как вопросы о материализме и идеализме, о материалистической диалектике и метафизике соответственно находятся в сфере основных вопросов философской науки. Здесь не может быть полной параллели, но по аналогии суждений вполне возможны сопоставления. Однако только логических суждений и доказательств в этих вопросах недостаточно. Нужны фактические данные, подтверждающие наличие **творческого метода** как в традиционном, так и в советском фольклоре. Такую задачу можно разрешить лишь коллективными усилиями фольклористов Советского Союза на основе глубокого изучения крупнейших богатств фольклора народов СССР и зарубежных стран. В этом случае эстетическое понятие творческого метода приобретает прочный фундамент из многочисленных фактов и исследований.

³⁾ Ю. М. Соколов, *Русский фольклор*, М., 1941, стр. 507.

⁴⁾ Максим Рыльский, *Классики и современники*, М., 1958, стр. 42, см. также стр. 47. На материалах современного украинского фольклора основные положения данной статьи подтверждены в другой работе того же автора: М. Т. Рыльский, *Розквіт народної творчості на Україні. «Народна творчість та етнографія»*, Вид. АН УССР, 1957, книга перша, стр. 11—20.

⁵⁾ В. И. Чичеров, *Русское народное творчество*, Изд. Московского университета, 1959, стр. 14. Вполне возможно, что при жизни автор мог пересмотреть эти свои категорические утверждения и прийти к более гибким и верным выводам.

Как и в литературе, качества и глубина реалистического и романтического метода на разных этапах развития фольклора неодинаковы. Тем более качественно новые черты приобретает реализм в советском фольклоре и, в частности, в устном творчестве рабочих, крестьян, солдат и т. п.

В этом отношении особенно показательны, как уже отмечалось Ю. М. Соколовым, рабочие и крестьянские сказы, на которых мы и остановимся подробнее в подтверждение некоторых положений, высказанных в кратком виде⁶⁾.

В этих сказах правдиво отражены революционные события в Сибири, особенности борьбы с местной буржуазией, колчаковщиной, интервентами, меньшевиками и эсерами. Авторы сказов хорошо известны; в прошлом они, в большинстве своем, участники русской революции 1905—1907 гг., империалистической («первой германской») войны, революционных событий 1917 года и гражданской войны (красноармейцы и партизаны), а также живые свидетели первых шагов советской власти и непосредственные участники ее победоносного шествия по Сибири. Первым признаком реалистичности данных сибирских сказов является та **историческая правда** революции, гражданской войны и становления советской власти, которая раскрыта во всей полноте через отдельные сюжетные построения, конфликты, эпизоды и характеры конкретно очерченных участников этих событий с обеих сторон линии классового фронта. Но сказы — это не повседневное летописание, не хроника, их сюжеты и характеры даны компактно, в идейно-композиционном единстве — именно как **единое художественное целое**. Таким образом, историческая правда в сказах раскрыта эстетическими, а не научно-документальными средствами. Иногда авторы сказов не стараются буквально следовать тем частным фактам и лицам, которые имели место в самой действительности, рассказчики по-своему **отбирают, группируют** фактический материал в **плане** своего идейно-художественного замысла.

А иногда в сказах встречаются и некоторые расхождения с подлинными историческими фактами, так в сказе о революции 1905—1907 гг. «Судили по-рабочему» дан образ подрядчика Никольского, мошенника и деспота. На самом деле речь шла о владельце лесопильного завода⁷⁾. Но это обстоятельство не снимает той исторической правды о первых Советах, которая раскрывается в данном сказе.

Вторым важнейшим признаком реалистического метода этих сказов являются рельефно очерченные, индивидуализированные образы участников революционной борьбы, новые герои, с новой психологией, моралью и чертами характера. Среди них особенной ясностью сознания, нестигаемой волей и мужеством отличаются большевики, «подпольщики», а затем первые деятели местных органов советской власти и партийных комитетов — «наши советчики» или «комитетчики», как их иногда называли в народе и в сказах. В поселки, деревни, города и на железнодорожные станции они приходили из царской армии, из политической ссылки и подполья, уже вполне подготовленные и закаленные для сознательной политической борьбы за власть Советов. Таковы Михаил Венгеров, Петр Боровских, партизан Коляр, уездный продовольственный комиссар Василий Иванович, подпольщица Пенькова (по кличке «Яблочко»). Особо необходимо выделить вдохновенный образ новой женщины — большевички, смело выполняющей задания партийных ко-

⁶⁾ В данном разделе использованы в основном сказы сибирских рабочих и крестьян советского периода, опубликованные в сб. А. Мисюрева «Сибирские сказы, предания, легенды», Новосибирск, 1959.

⁷⁾ См. И. Г. Зобачев, Сибирь в первую русскую революцию 1905—1907 гг.

митетов (на нелегальном положении), обучившейся грамоте, заслужившей теплое участие и уважение со стороны окружающих ее простых людей. Именно такова безымянная героиня сказа «Дедка Степан вывез на Рыжке», девушка-большевичка, тюменская грузчица-чернорабочая, дочь осыльного социал-демократа⁸). Эти героические персонажи и их характеры в сибирских сказах раскрываются чаще всего в сюжетах, связанных исторически с борьбой трудящихся против колчаковщины. У них мы наблюдаем установившиеся взгляды на жизнь, глубоко осознанные цели борьбы, твердые моральные устои, отсутствие анархических черт и стихийности в поступках. В данном случае и прослеживается то **новое** в идейно-тематической основе, в характерах героев, что позволяет говорить о зарождении в сибирских сказах нового метода социалистического реализма. Подлинные пролетарские герои прошли путь от стихийного протеста, от проявлений повседневной рабочей психологии до подлинно революционного осознания закономерностей и целей классовой борьбы рабочих, до четко оформившихся понятий пролетарской идеологии. Именно в этом процессе идейного роста героев раскрывается самая суть становления и развития персонажей и характеров реализма нового качества, названного социалистическим.

Те же признаки и качества героев, их характеров наблюдаются в сибирских сказах о советской деревне. В сказах «Вышла за детину», «Пуховы волоски», «Горбач зацвел»⁹) рассказывается о тяжелой жизни девушки-беднячки, связавшей свою судьбу с таким же бедняком Алексеем. От забитой и несознательной батрачки до грамотной колхозницы, хорошо осознающей современную жизнь — таков путь героини этих сказов. Вспоминая недавнее партизанское прошлое, покойную мать-труженицу, искалеченную колчаковцами, каторжную жизнь односельчан, она так заканчивает свои рассказы:

«Церковь невзлюбила, священников невзлюбила, не надо этого мне» («Пуховы волоски»).

«И в том году, на Октябрьский праздник, я в первый раз на митинге высказалась в честь своей матери и всего народа» («Горбач зацвел»).

Само собой разумеется, что все сказанное об идейно-тематической основе произведений фольклора, о новых персонажах и их характерах предполагает достойную их высокую художественную форму, четкую языковую отделку, шлифовку этих произведений, которую они проходят в устной передаче. В фольклоре социалистического реализма высокий идейный уровень понимается лишь в органическом сочетании с надлежащими художественными качествами.

Имеют свою художественную специфику и взятые нами для примеров сибирские сказы. Все они исключительно актуальны, злободневны, их сюжеты как бы идут по неостывшим следам событий. За отдельными эпизодами, случаями, фактами и ситуациями встает грандиозная драматическая эпоха острейшей классовой борьбы. За отдельным, частным, по виду случайным, — вырастает исторически значимое, монументальное.

Все сказы очень динамичны, в них дается быстрая смена ситуаций, резко конфликтные диалоги, сценки — и вообще почти каждый сказ можно инсценировать как маленькую пьесу.

Сказы — это явление исключительно лапидарного стиля: в малом — многое, такова их эстетическая мера. Лапидарность сказывается во всем — в сюжете, в описаниях, в речи персонажей, в самой афористич-

⁸) См. сб. А. Мисюрева, сказы «Почему село Спасское стало называться Венгеровым», «Еще о Михаиле Венгерове», «Петр Боровских», «Народ меня спас», «Здравствуй, свобода-матушка» и др., стр. 159—183.

⁹) См. сб. А. Мисюрева, стр. 183—189.

ности языка, в мимолетной, но значительной по смыслу художественной детали и т. п.

Возьмем, к примеру, только одну деталь из сказа «Выходи на волю»¹⁰⁾.

Дело происходило в 1905 году, в одном красноярском восставшем батальоне.

Приходит к солдатам гордый воинский начальник. «Пальто офицерское с капюшоном сбросил на ходу, привык, чтобы подхватывали и повешали, а никто и руки не протянул, оно на пол свалилось».

Ему пришлось подчиниться восставшим солдатам.

«Поднял свою ротонду и ушел».

Деталь с этой самой «ротондой» (на солдатском жаргоне) исключительно выразительна и наглядна для данной ситуации.

В сказах отсутствуют какие-либо вводные или развернутые заключительные компоненты, рассказчик сразу же «берет быка за рога» и заканчивает свой целостный рассказ одной—двумя фразами. Но это не снижает художественного уровня сказа, а наоборот, делает его компактным и «ладно скроенным», и «крепко сшитым».

Особое место в советском фольклоре занимают рабочие, солдатские и крестьянские сказы и легенды о Ленине. В них реалистическое так тесно переплетается с фантастическим и романтическим, что само это сочетание создает особое качество реализма этих сказов и легенд¹¹⁾. Интересно отметить, что в них даже сам легендарный, иногда прямо фантастический материал не противоречит, а помогает утверждать те верные реалистические идеи и образы, которые раскрываются в произведении. Вот где романтика и фантастика поистине работают в целом на реализм, на жизненную и художественную правду народного творчества.

Отсюда же вытекает проблема синтеза реализма и романтизма, которая возникает в традиционном фольклоре и получает новое свое значение и содержание в советском фольклоре. Те задачи по изучению этой проблемы синтеза двух творческих методов, которые А. М. Горький и А. А. Фадеев выдвигали в известных высказываниях по отношению к литературе, имеют не меньшее, если не большее, значение для современной фольклористики¹²⁾.

Но образ Ленина — это особенное явление в фольклоре социалистического реализма у многих народов мира, исследование его—коллективная задача фольклористов всех республик Советского Союза и зарубежных стран.

К сожалению еще нередко приходится встречаться с отрицательным отношением отдельных филологов и историков к фольклору советского периода. Одни это высказывают открыто, другие завуалированно. Многие фольклористы историю народного творчества в России обрывают на крестьянском фольклоре, оставляя за рамками своих историко-фольклорных концепций пролетарский, рабочий фольклор. Но сама жизнь, сами факты повсеместного расцвета современного рабочего и крестьянского творчества наголову разбивают и этих скептиков. Жизнь самого народа во всех ее многокрасочных проявлениях — лучший учитель и самый надежный критерий для современной науки о народно-поэтическом творчестве.

¹⁰⁾ См. А. Мисюрев, стр. 145—146.

¹¹⁾ См. «Ленин—наше солнце», Сборник сибирского народного творчества и поэзии, Томское книжное издательство, 1960.

¹²⁾ См. в нашей книге: Н. Ф. Бабушкин, Устно-поэтическое творчество в трудах В. И. Ленина, Томское книжное издательство, 1958, стр. 211—213.

Диалектическая взаимосвязь профессиональной литературы и искусства с современным народным творчеством, с художественной самодеятельностью глубоко раскрыта на XXII съезде КПСС в докладе Н. С. Хрущева о Программе КПСС:

«Широкую арену выявления и развития народных талантов и дарований представляет собой художественная самодеятельность, которая приобретает все больший размах. Это однако не снимает необходимости развития профессионального искусства. В творческой деятельности профессиональных коллективов и выдающихся мастеров искусств художественная самодеятельность будет и впредь находить для себя образцы, на которые следует равняться. В свою очередь народное творчество послужит неиссякаемым источником обогащения и расцвета профессиональной литературы и искусства»¹³⁾.

¹³⁾ Н. С. Хрущев, О Программе Коммунистической партии Советского Союза, «Правда», от 19 октября 1961 г., стр. 8.

Н. Ф. ГАБУШКИН

О НЕКОТОРЫХ СПЕЦИФИЧЕСКИХ ЧЕРТАХ ФОЛЬКЛОРА КАК ФОРМЫ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ НАРОДНЫХ МАСС

Все настоятельнее проявляет себя потребность в философском осмыслении фольклора как особого общественного явления, развивающегося у всех народов мира по социально-эстетической инициативе самих народных масс. Как коллективный художник и коллективный мыслитель народ должен получить подлинное научно-философское истолкование, его многовековое устно-поэтическое искусство должно быть осмыслено с позиций диалектического и исторического материализма как в гносеологическом, так и в социально-историческом аспектах. Без подобного общетеоретического основания не может плодотворно развиваться ни одна общественная наука, в том числе и такая, как фольклористика (теория и история народно-поэтического творчества).

Хорошо о роли теории в создании той или иной науки сказал И. П. Павлов: «Надо не описывать явления, а вскрывать закон их развития. Из одних описаний никакой науки не выходит»¹⁾.

Необходимость разрешения указанной задачи осознается как в среде самих фольклористов, так и в среде философов. А так как фольклор является объектом изучения и использования в целом ряде общественных наук, а также и в политике, где он выступает чаще всего в качестве орудия классовой борьбы, средства изучения и воспитания трудящихся масс (достаточно сослаться на сочинения Маркса, Энгельса и Ленина), то задача философского истолкования устно-поэтического народного творчества приобретает не только собственно научное, но и широкое общественно-политическое значение, особенно в современных условиях острой идеологической борьбы.

Инициатива в области философского и общественно-политического осмысления фольклора идет прежде всего от самих основоположников марксизма-ленинизма, ибо в трудах Маркса, Энгельса и Ленина заложены основные предпосылки разрешения этой сложной проблемы.

Совершенно прав румынский академик К. И. Гулиан, который пишет, что «живой интерес к фольклору классиков марксизма-ленинизма указывает нам путь творческого, философского толкования фольклора»²⁾.

В настоящее время коммунистические и рабочие партии, их руководители постоянно держат в центре внимания вопросы о роли народных масс в историческом развитии современного общества, в борьбе за мир между народами, в создании и наследовании материальных и духовных ценностей человечества.

Не только советские, но и многие зарубежные ученые и писатели из демократического лагеря и прогрессивные деятели в капиталистиче-

¹⁾ И. П. Павлов, Павловские среды, т. II, 1949, стр. 515.

²⁾ К. И. Гулиан, О философском толковании фольклора. «Журнал общественных наук», Изд. Академии Румынской Народной Республики, 1956, т. I, № 2, стр. 23.

ских и колониальных странах принимают непосредственное участие в разработке вопросов теории фольклора. Так, к примеру, видный китайский писатель и критик Мао Дунь, освещая задачи развития социалистического реализма в современной китайской литературе, прослеживая развитие реализма в литературе досоциалистического Китая, вполне определенно и безоговорочно устанавливает истоки реализма литературы в древнем китайском народно-поэтическом творчестве, в таких его бессмертных памятниках, как всемирно известная «Книга песен» («Шицзин»). Ярко выраженные в «Шицзине» реалистические традиции, по мнению Мао Дуя, «впоследствии принимались каждым большим писателем и поэтом», эту книгу в прошлом называли «поэтическим наставником»³).

В плане создания общей теории народно-поэтического творчества не менее показательно, например, выступление румынского академика К. И. Гулиана с цитированной выше статьей «О философском толковании фольклора», в которой делается плодотворная попытка рассмотрения конкретных материалов отечественного румынского фольклора и фольклористики в свете марксистско-ленинского учения о роли народных масс и личности в истории, ленинской теории о двух культурах в каждой национальной культуре и других положений марксизма-ленинизма.

Большое внимание философскому осмыслению фольклора уделяло и уделяет в настоящее время славянское литературоведение. Так, давнишняя традиция в этом направлении плодотворно развивается, например, в чешской науке. Еще в 1852 году появилась книга видного деятеля чешского демократического движения и крупнейшего фольклориста Ф. Л. Челаковского «Философия славянского народа в пословицах», а совсем недавно на основе этого монументального исследования в Праге вышла небольшая, но интересная книга Оскара Зиха «Народные пословицы с логической точки зрения» (1956), в которой анализируются стихийно проявившиеся в народном творчестве логические законы и формы, а также ставятся и другие философские вопросы. Надо при этом заметить, что покойный президент Чехословацкой Академии наук Зденек Неядлы настоятельно ориентировал чешских ученых на изучение богатейшей народной философии («Слово о чешской философии», 1950).

Упомянутые выше примеры постановки вопросов философского осмысления фольклора зарубежными учеными свидетельствуют о том, что мировая демократическая наука нащупывает правильные пути в изучении такой специфической формы общественного сознания, какой является поэтическое творчество народных масс. Конечно, и в названных здесь работах наряду с ценными материалами и выводами встречаются и спорные, ошибочные суждения, хотя бы в свете недавних дискуссий о реализме, прошедших в СССР, но тем не менее подобные работы зарубежных ученых и писателей должны обязательно учитываться советской наукой о фольклоре, в особенности при разработке теоретических проблем.

Данная статья является лишь одной из попыток рассмотрения некоторых специфических черт фольклора как формы общественного сознания миллионов масс, развивающейся у народов на протяжении всей их многовековой истории, вплоть до нашей социалистической эпохи, и как части идеологической надстройки над базисом, имеющей ярко выраженную относительную самостоятельность и в основе своей отражающей общественное бытие людей.

³ Ма о Д у н ь, Китайская литература, ее прошлое, настоящее и будущее. «Иностранная литература», 1957, № 9, стр. 5 и др.

Привлечение конкретных материалов фольклора обусловлено как самими рамками статьи, так и теми проблемами, которые в ней освещаются. Естественно, что при рассмотрении такого сложного общественного явления, как народное поэтическое творчество, очень трудно отделить собственно гносеологические проблемы от социально-политической проблематики, в силу чего эти два аспекта неразрывно переплетаются, не теряя, однако, своей специфики при освещении конкретных проблем. В рамках небольшой статьи мы лишь затрагиваем и выделяем некоторые вопросы в плане философско-социального осмысления фольклора. Речь идет о социальном осмыслении его как собственно народной формы общественного сознания, в которой коллектив и личность в неразрывном творческом единстве достигают уровня народности. Другая часть статьи посвящена постановке собственно эстетических проблем о реализме и романтизме в фольклоре и об их синтетическом развитии, о соотношении типа и личности, психологизации (развитии характера) в фольклорном образе и о мере и значении в этом образе исполнительского момента.

**

Каждый вид искусства, понимаемый в качестве специфической, образной, эстетической формы общественного сознания, имеет свои границы во времени появления и развития, в средствах и возможностях изображения действительности и служения подлинно народным интересам, в характере связей с другими формами идеологии.

Народно-поэтическое творчество обычно определяют как коллективное искусство слова, создаваемое самими трудящимися массами. Это — верное определение, оно особенно необходимо в борьбе с различными антидемократическими и реакционными субъективистско-индивидуалистическими взглядами на искусство и литературу, в борьбе с враждебно-ревизионистскими оценками народного творчества. Но понятие коллектива в фольклоре — это не что-то аморфное, безликое, без своего творческого лица, без творческой индивидуальности, без того особого и неповторимого таланта, который и создает вечно живущие шедевры искусства. Народ-труженик сам по себе талантлив, а в благоприятных условиях — он неповторим в любой сфере искусства, ремесла, вообще в создании бесчисленных материальных и духовных ценностей. Но в данном случае коллективное творчество есть конденсированное выражение творческой одаренности множества индивидуальностей, личностей, интеллектов, проявивших свою талантливость и сливших ее в одно идейно-художественное целое — произведение искусства.

Коллективный творческий процесс не принижает личности (даже если она и остается безымянной), а поднимает ее до самого почетного права — выступать от имени народа, говорить устами народа. Личные таланты в коллективном творчестве не поглощаются механическим способом нивелировки, а, наоборот, они развиваются, совершенствуются и возвышаются до уровня талантливости всего народа, до уровня подлинной народности.

Это тем более верно потому, что в устном творчестве мы имеем редкие случаи выделения из общего коллективного процесса отдельных талантливых личностей — авторов и исполнителей: Ирина Федосова, Т. Г. Рябинин, М. С. Крюкова, В. П. Щеголенок, М. Д. Кривополенова, Сулейман Стальский, Джамбул Джабаев и многие другие.

В устном творчестве коллектив и личность проявляют себя гармонически, усиливая друг друга. Но решающая роль и в устном творчестве все же остается всегда за народом, за коллективом, который единственно способен признать или не признать творческий почин личности.

В. И. Ленин имел в виду решающее значение народных масс во всем историческом творчестве, в прогрессивном движении общества, когда отмечал, что «ум десятков миллионов творцов создает нечто неизмеримо более высокое, чем самое великое и гениальное предвидение»⁴⁾. Эти слова вполне приложимы и к искусству. С этих позиций фольклор является такой особенной идеологической формой, в которой сам народ непосредственно выражает свое общественное сознание в тех или иных конкретно-исторических условиях, не прибегая к своим представителям в сфере других идеологических форм, раскрывая непосредственно свои и сильные, и слабые стороны. Фольклор — это непосредственная, собственно народная форма общественного сознания, чем она существенно и отличается от других форм, в которых народ может себя раскрыть лишь косвенно, через своих идеологов. Народный коллектив — строгий ценитель искусства, он не терпит фальши, бездарности, легковесности, бездумности, он все это безжалостно отбрасывает, вот почему его творчество в целом представляет собою прекрасный образец народности искусства вообще.

Однако, не освещая подробно в рамках данной статьи вопрос о народности в фольклоре, следует оговориться, что не все то, что создано коллективом в устно-поэтической форме, обязательно соответствует тому самому высокому идейно-эстетическому критерию, каким является народность. Как и во всех других видах искусства, уровня народности произведения фольклора достигают только тогда, когда они талантливы. Понятие народности предполагает обязательное сочетание общенародной значимости, демократической идейности и гуманизма с высокой художественностью в едином произведении. Отсутствие первого или второго лишает произведение народности, так как одно без другого теряет свое значение с точки зрения интересов народа. При этом речь идет также о сочетании талантливости коллектива и личности.

В русской народной поэзии вплоть до XIX века сравнительно широкое распространение получили духовные стихи. Религиозная окраска образов и сюжетов этих эпических, лироэпических и лирических песнопений не вызвала сомнений ни у одного из исследователей. Многие из них подчеркивали историко-познавательное, этнографическое и историко-языковое значение некоторых духовных стихов как закономерной для тех времен разновидности устно-поэтического творчества. Но еще в середине XIX века М. Е. Салтыков-Щедрин выступил с резкой критикой духовных стихов, в связи с борьбой против идеологических основ славянофильства. В рецензии на «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и святой земле постриженника святые горы Афона — инока Парфения» (1857) писатель отрицает народность духовных стихов, хотя и допускает, что в этих произведениях могли отразиться некоторые стороны в воззрениях и представлениях отдельных прослоек самих народных масс. Так же резко выступал Щедрин и против пословиц, отразивших чуждые народу мысли и моральные убеждения в виде «запечной философии».

Хотя духовные стихи имели сравнительно широкое распространение в крестьянской среде (особенно у старообрядцев и сектантов), обладали рядом художественных достоинств, все же, при самом тщательном конкретно-историческом подходе, мы не можем признать народности даже самых лучших стихов в силу их религиозного содержания.

Однако понятие народности в устном творчестве нельзя ограничивать только гражданскими, социальными идеями. Это понятие с тем же правом охватывает и все то в народной поэзии, что раскрывает внутрен-

⁴⁾ В. И. Ленин, Соч., т. 26, стр. 431.

нее богатство и благородство человеческой природы. Народ-труженик в целом — высоконравствен, и все то, что помогает выражать эстетически оформленные образцы высокой морали, постигать тончайшие оттенки интимных переживаний или вскрывать те условия, которые коверкают человеческие отношения, все это в области устно-лирического творчества приобретает значение истинно народного, нужного и дорогого для народных масс. Сюда же следует отнести и великолепные лирические пейзажные зарисовки, выражающие любовь народа к родной природе, широту и богатство национального характера лирического героя. Далее закономерно встают два вопроса о том, как народ выражает себя и что он способен выразить в фольклоре?

Устное творчество есть художественное (эстетическое) освоение (познание) и отражение окружающего мира и прежде всего — самого человека в его постоянных действенных связях с обществом и природой. Это эстетическое освоение и воспроизведение действительности в фольклоре происходит неразрывно с трудовыми процессами, обуславливается ими. Следовательно, и источники как самого художественного познания мира, так и основных способов (методов) отображения жизни во всех ее проявлениях следует искать в труде, в трудовой деятельности коллектива, которая порождает и формирует, на наш взгляд, **и реалистическое и романтическое** воспроизведение действительности в фольклоре⁵). Но реалистические и романтические методы в фольклоре не осознаются народом теоретически, они развиваются стихийно от поколения к поколению.

Реализм и романтизм в фольклорной терминологии не идентичны той же терминологии в художественной литературе. Фольклористика, исходя из трудовой практики масс, имеет в виду прежде всего естественную потребность человека в повседневном его реалистическом отношении к жизни и в романтическом устремлении победить еще непознанные, неразгаданные силы природы и раскрыть свои собственные возможности, которые пока что предстают не в реальных, а в романтических условных образах фантазии. Но трудовые отношения к действительности у людей неминуемо вызвали и их же собственные эстетические отношения в коллективном творчестве, где труженики раскрывали окружающий мир и самих себя **эстетически**, опять-таки сохраняя свое реалистическое и романтическое отношение к действительности, но уже воспроизведенное в образной форме в произведениях искусства. Если в литературе реализм и романтизм, как творческие методы, оторваны, обособлены от непосредственного производительного труда, то в фольклоре реализм и романтизм художественного творчества **непосредственно** связаны в лице коллективного художника с производительным трудом народных масс, являющихся одновременно и субъектом и объектом творчества. Можно, по нашему мнению, допустить речь о фольклорном (или **устно-поэтическом**) реализме и романтизме.

При этом надо иметь в виду, что народные массы вообще осваивали в устном творчестве вопросы общественной жизни не теоретически, а путем **верного** художественного изображения самих фактов, характеров, картин, а уж из этих изображений сами собой вытекают соответствующие выводы, мысли, идеи и чаяния, мечты и желания. Нельзя в связи с этим не вспомнить Н. А. Добролюбова, который писал: «... у сильных талантов самый акт творчества так проникается всею глубиной жизненной правды, что иногда из простой постановки фактов

⁵) Игнорирование народно-поэтического творчества почти всегда придает абстрактно-логический характер проблеме возникновения, становления творческого метода в литературе. См. Крысто Горанов (Болгария). Специфика художественного метода. «Вопросы философии», 1960, № 5, стр. 103—111.

и отношений, сделанной художником, решение их вытекает само собой⁶⁾). Это высказывание полностью относится и к устному творчеству коллективного художника и коллективного мыслителя — народа. И в этом творчестве правдивость художественного изображения фактов, характеров и картин приводит к правильным и мудрым выводам, хотя сами творцы теоретически их не формулировали и не могли формулировать в силу многовековой отторженности не только от знаний вообще, но чаще всего и от простой грамотности. Следовательно, реализм, правда жизни усиливают идейность произведения, а значит и его народность, и, наоборот, отсутствие реализма, правдивости в изображении действительности обедняет идейность, как бы обескрыливает ее, и, таким образом, произведение не поднимается до уровня народности. В отношении романтического метода нет такого единодушия. так как иногда романтический метод недооценивается и умышленно противопоставляется реалистическому методу как менее сильный, менее прогрессивный, отражающий действительность с меньшей глубиной, с неполной жизненной правдой. Так ли обстоит дело? По-видимому, не так. Ведь лучшие романтические образы и произведения в целом также способны отражать жизненную правду, типизировать ведущие стороны и черты действительности и доставлять эстетическое удовольствие: не таковы ли Прометей, многие сказочные герои, Василиса Прекрасная, Фауст и Мефистофель, Демон и Мцыри, Данко, Буревестник и Сокол? Тем не менее, эти явно романтические или отчасти романтизированные образы (мы здесь пока не затрагиваем вопроса о синтезе, о слиянии романтизма и реализма, так как данная проблема потребует особого рассмотрения несколько ниже) отмечены неоспоримыми качествами самой подлинной народности (в их устно-поэтической и литературной форме). Но, с другой стороны, если мы возьмем также явно романтические образы религиозно-клерикального устного творчества и литературы (ангелы, богородица, Христос, великомученики и великомученицы, различные образы «нечистой силы» и т. п.), то в данном случае мы имеем дело не с правдивым отражением действительности, а с ложным, следовательно, и само это отражение не может служить передовым идеям, так как оно искажает действительность в угоду антинародным идеям и устремлениям, неся в себе также чуждую народным массам мораль. Если прогрессивная романтика (и романтизм как метод) способна давать в целом правильное (но романтизированное) отражение действительности, т. е. жизненную общественную правду, и таким путем подниматься до уровня типического и народного в искусстве, то реакционная романтика никогда не способна подниматься до этого уровня, ибо она вместо правды жизни несет ложь и обман, мракобесие и заблуждения, она — антинародна по своей общественно-эстетической природе. **Только реализм и прогрессивный романтизм способны давать типическое изображение действительности и подниматься до уровня подлинной народности.**

Если еще в литературе эти вопросы более или менее ясны, то в области народного творчества, особенно его наиболее древних и традиционных жанров, они осложнены тем обстоятельством, что в современной эстетике насчет реализма и романтизма существуют довольно противоречивые, а иногда взаимоисключающие друг друга мнения.

Так, если кратко выразить их, можно сказать, что одни допускают разговор о реализме в полном смысле этого слова лишь по отношению к эпохе образования буржуазных наций и отношений. Другие появление реализма видят в искусстве средневековья, а иногда и в искусстве античного мира. Есть вполне определенная точка зрения, допускающая

⁶⁾ Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч. в шести томах, М., т. II, стр. 380.

наличие реализма и романтизма уже в доклассовом обществе. Есть и другое мнение: на первых стадиях истории искусства возможно еще не существовало в отдельности реалистического и романтического методов изображения действительности, они были слиты в один метод.

Можно ли говорить о зарождении художественных методов реализма и романтизма еще в древнем устном творчестве народов? Мы считаем, что такой вопрос закономерен, но следует учитывать, что само содержание реализма и романтизма с течением времени, с изменением конкретно-исторической обстановки менялось, расширялось и усложнялось в связи с общим совершенствованием художественного творчества народных масс и авторов-профессионалов.

Дело еще в том, что в постановке вопросов о реализме и романтизме чаще всего речь идет уже о развитых литературах, о писателях широкого жизненного кругозора и высокой культуры, в то время как реалистическое и романтическое отношение к жизни проявляется и у самих народных масс даже тогда, когда они оторгнуты от культуры и просвещения. Реалистическое и романтическое отношение к жизни впервые зарождается и проявляется уже в ранней трудовой практике людей и в их устном творчестве. **Труд порождает, следовательно, и развивает у людей реалистическое и романтическое отношение к окружающей действительности и во всех видах художественного творчества.** Первыми реалистами и романтиками явились люди труда, сам коллектив тружеников, который и выступает в качестве первого коллективного художника и коллективного мыслителя. При этом нельзя не вспомнить ленинских высказываний в «Материализме и эмпириокритицизме» о том реализме, который присущ простым людям, вообще людям здравого смысла и трезвого, практического отношения к жизни. Отвергая термин реализма в философии, В. И. Ленин допускал разговор о стихийном, наивном, нефилософском реализме всех людей, «которые не задумываются о том, существуют ли они сами и существует ли среда, внешний мир». А в другом месте он говорит о «наивном реализме» всякого здорового человека», этот «реализм» материалисты в философии положили в основу теории познания⁷⁾.

В данных высказываниях В. И. Ленина речь идет о том житейском материалистическом восприятии мира, которое свойственно простым людям, воспринимающим окружающее без философского мудрствования. Так и простые люди в процессе труда, исходя из своих повседневных жизненно необходимых практических потребностей, вырабатывали в самих себе реалистический подход к природе и обществу. Этот реалистический подход к окружающему проявился и во многих произведениях народно-поэтического творчества, в которых до появления литературы и параллельно с развитием литературы мы обнаруживаем немало художественно-познавательных достижений, делающих эти произведения неумирающими, дорогими народу. Следовательно, все лучшее в фольклоре несло уже в себе реалистическое творческое начало и отмечено было неизгладимой печатью народности в конкретно-историческом значении этого понятия.

Но труд простых людей далекого прошлого порождал не только реалистическое отношение к природе и обществу, труд порождал у них одновременно и романтическое отношение к окружающему, будил и активизировал фантазию.

В «Философских тетрадах» В. И. Ленин отмечал, что «подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (понятия) с нее» включает в себя «возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возмож-

7) В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 55, 57—58.

ность превращения (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в фантазию (в последнем счете — бога)»⁸).

Чаяния, желания, мечты порождались у людей в процессе борьбы с силами природы, в процессе борьбы за лучшую организацию жизни коллектива. Вот именно эта романтика, эти желания и страстные чаяния коллектива нашли свое выражение в устно-поэтических произведениях, в их образах и сюжетах.

Как много наивных, но страстных мечтаний, романтических образов в фольклоре всех народов! Здесь и образ легендарного Икара, стремящегося летать по воздуху на крыльях, здесь и образы ковра-самолета, скатерти-самобранки, сапог-скороходов и т. п. Это была трудовая романтика, это был пафос радости победителя-труженика, героя, дерзко мечтавшего покорить и землю, и воды, и небо.

Совершенно прав К. Федин, заявивший следующее: «Жанр фантастической литературы возник гораздо раньше, чем принято писать в учебниках. Вероятно, он существовал задолго до Гомера... Устное творчество — народная сказка предшествовала гомерам разных времен. Из нее росла поэзия и раньше всего — поэзия фантастическая. Так из средневековой легенды о докторе Фаусте вырос в литературе «Фауст Гёте»⁹).

Но не каждое романтическое произведение или образ воплощали прогрессивные желания или чаяния, так как и романтика, и фантастика людей прошлого окрашивались часто в крайне наивные тона, далекие от действительного мира, сказывался анимизм мышления, языческие представления и верования, фаталистическое отношение к силам природы, а позже — мистические религиозные представления, религиозная мифология. Иногда в эту романтику прорывались мотивы уныния, скорби, индивидуализма, элементы фетишизма, фатализма и фидеизма, «который, — как писал В. И. Ленин, — порождается в низах народных масс невежеством, забитостью и нелепой дикостью капиталистических противоречий»¹⁰). Вот почему многие легенды, заговоры, духовные стихи, сказки, пословицы, насыщенные ложной романтикой и фантастикой, теряют свое значение для народа и, таким образом, выступают как произведения, лишенные качеств народности. Но все эти антидемократические мотивы и элементы не вытекали из самой природы труда, они не были свойственны «всякому здоровому человеку», они привносились религией, были следствием отторженности народа от научных знаний или следствием жестоких форм быта, традиций; в то же время реализм и романтика жизнеутверждения органически вытекали из трудового опыта, морали, мировосприятия простых людей как коллективного художника и мыслителя.

Итак, если все устные реалистические произведения в народной поэзии (конечно, на должном эстетическом уровне) неминуемо приобретают положительную оценку с позиций народности, то романтические фольклорные произведения и образы далеко не все подпадают под эту оценку, многие из них не выдерживают этого критерия и остаются за чертой народности.

Вопрос о реализме и романтизме в устном творчестве осложняется еще и тем, что в нем элементы того и другого неразрывно переплетаются в одних и тех же произведениях. Отсюда возникает проблема первоначального синтеза реализма и романтизма, неразрывного слияния их эле-

⁸) В. И. Ленин, *Философские тетради*, Изд. ИМЭЛ, 1947, стр. 308.

⁹) Конст. Федин, *К звездам*, «Правда» от 12 октября 1957 года.

¹⁰) В. И. Ленин, *Соч.*, т. 14, стр. 294—295.

ментов не только в одном произведении, но иногда и в одном художественном образе (образы Прометея, богатырей русского и восточного эпоса, Давид Сасунский, Алпамыш, герои «Манаса», Зигфрид и т. п.). При этом романтическое начало в таких случаях все же подчинено обычно конкретной «земной» идее, имеющей прогрессивный демократический характер. А там, где романтическое начало не имеет такой идейной окраски, там произведение (или образ) теряет качества народности (фантастические страдалцы и подвижники духовных стихов, житийных и монастырских легенд и т. п. или романтическое в таких образах, как Чингис-хан, герои-фанатики Ислама и крайнего национализма в восточных легендах).

А. М. Горький уже в древнем мифе видел и реализм и романтизм в их единстве: «Миф — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, — так мы получили реализм. Но если к смыслу извлечения из реально данного добавить — домыслить, по логике гипотезы, — желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, — отношения, практически изменяющего мир»¹¹).

Единство реалистического и романтического освоения действительности наблюдается также в сказках, былинах, древних сагах, песнях, пословицах и поговорках. Такое единство (синтез) вообще характерно для всего народно-поэтического творчества, так как именно повседневная трудовая жизнь порождает и порождает у трудящихся масс, у простых людей **одновременное** реалистическое и романтическое отношение к окружающему миру, именно тот стихийный «наивный» реализм «всякого здорового человека», о котором говорил В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме», с одной стороны, и стремление к здоровой мечте, к передовому идеалу, с другой.

Сама проблема синтеза реализма и романтизма в современных дискуссиях о реализме осталась нераскрытой. А между тем сколько верного и вдохновенного сказал об этом А. М. Горький! Но не только он. Эту же проблему также довольно последовательно ставил А. А. Фадеев в своих «Субъективных заметках», но уже в основном применительно к классической литературе и проблемам социалистического реализма. Вопросы первоначального синтеза реализма и романтизма корнями своими уходят в фольклорные произведения и образы.

Эти общие вопросы еще не исчерпывают эстетической специфики художественного образа в фольклоре. Следует указать еще по крайней мере на два важных аспекта: а) наличие, кроме словесно-образного материала, других художественных средств и связанная с этим проблема исполнительства (сказителем, певцом, хоровым коллективом) и б) специфика взаимосвязи **типа** и **личности** в устно-поэтическом образе.

Общеизвестно, что труд породил и самую речь человеческую и различные виды народного искусства: словесное и инструментальное, вокальное и хореографическое, сценическое и акробатическое искусства, живопись и скульптуру, зодчество и художественные ремесла, в которых человек разносторонне проявлял себя в качестве художника. Фольклор явился художественной, эстетической формой общественного сознания народных масс, в основе которой лежит **словесно-образное** познание и отражение действительности. Это, конечно, не означает, что в фольклоре, с одной стороны, не присутствуют элементы другого вида искусства, а с другой, что в фольклоре не используется обычная логическая форма идей, мыслей, чувств. Но все же **главным** в фольклоре остается

¹¹) М. Горький, Собр. соч., т. 27, стр. 312.

конкретно-чувственный **словесно-художественный образ**, совмещающий в себе, как в фокусе, существенные, **типические** черты отражаемых жизненных явлений и человеческих характеров в типических обстоятельствах с конкретной и единичной формой выражения, т. е. человек выступает в образе одновременно и как **тип** и как вполне определенная **личность**. Эстетическая сущность фольклора именно в том и состоит, что он способен в типических словесно-художественных образах отражать действительность по законам красоты, т. е. по законам эстетического перевоплощения действительности, зародившимся благодаря трудовой общественной практике людей¹²⁾.

Какое место в создании фольклорного художественного образа занимает момент исполнительства? Некоторые ученые этот момент относят к самым существенным чертам, в особенности по отношению к героическим былинам. Так, В. Я. Пропп, давая общее определение эпоса, справедливо указывает, что «наиболее важным, решающим признаком эпоса является героический характер его содержания»¹³⁾. Но затем на второе место он сразу же выдвигает исполнительский момент: «Один из главнейших признаков эпоса состоит в том, что эпос всегда слагается из **песен**, которые **поются**. Это — весьма существенный признак его. Он настолько существенен, что произведения, которые не поются, ни в коем случае не могут быть отнесены к эпосу. Музыкальное исполнение былин и их содержание не могут быть разьединены»¹⁴⁾. Затем он устанавливает и третий важнейший признак эпоса — стихотворную форму песен, тесно связанную с напевом.

Такая категорическая постановка вопроса хотя и как-будто хорошо мотивируется, но в общетеоретическом плане все же вызывает некоторые существенные возражения.

Во-первых, В. Я. Пропп, устанавливая существенные признаки эпоса, не отмечает самое главное — **коллективность и устность** создания, хранения и исполнения. Может быть, он это не устанавливает как само собой разумеющееся? Но ведь в его исследовании речь идет, и как он сам говорит, о том, чтобы «дать научное определение эпоса хотя бы в общих, основных чертах...»¹⁵⁾. Как же можно себе представить общие, основные черты любого жанра в фольклоре без коллективности и устности их создания, хранения и исполнения.

Во-вторых, песенно-ритмическая форма свойственна не только героическому эпосу, но также и историческим песням, и обрядовым песням, и лирическим жанрам, и частушкам, причем даже не в меньшей, а, пожалуй, в еще большей степени. Да и сам исследователь признает, что «по своим музыкальным данным эпос уступает лирической песне, которая превосходит его по разнообразию, глубине и выразительности музыкальных средств»¹⁶⁾.

В-третьих, исполнительский момент характерен не только для эпоса, он присутствует и в других жанрах народного искусства: вокально-танцевальный и музыкальный момент в хороводах, сценический игровой момент в народных зрелищах¹⁷⁾, в календарных обрядах, во время гуляний, на свадьбах, похоронах и т. п. В хороводе, в народных

¹²⁾ См. К. Маркс, Ф. Энгельс об искусстве, М.-Л., 1937, стр. 57.

¹³⁾ В. Я. Пропп, Русский героический эпос, Изд. Ленинград. университета, 1955, стр. 5.

¹⁴⁾ Там же, стр. 6.

¹⁵⁾ Там же. (Подчеркнуто нами. — Н. Б.)

¹⁶⁾ Там же.

¹⁷⁾ См. А. К. Дживелегов, Итальянская народная комедия, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 5—10, 30—41 и др.

зрелищах исполнительско-игровой момент был куда важнее, чем в эпосе.

И, наконец, в-четвертых (это самое главное возражение), проблема исполнительства в фольклоре имеет существенное значение лишь до того момента, когда текст фольклорного произведения отрывается от исполнителей, записывается, издается и начинает существовать для общества без каких-либо сопровождений, как обычный печатный или письменный текст художественного произведения. Но и в последнем случае фольклорное произведение остается произведением искусства на многие века.

И если положения В. Я. Проппа еще могут иметь силу до момента самого исполнения (пение и игра сказителя, интонации, жесты, мимика сказочника), то после отрыва текста былин от исполнителя для всей массы **читателей** исполнительство вообще теряется как признак, перестает существовать.

Следовательно, **основой** художественного фольклорного образа является, в конечном счете, его **словесно-образная ткань**. Установившаяся **основная** черта эпоса и лирики в фольклоре, наряду с коллективностью и устностью необходимо выделять и **собственно-языковую образность**, без которой не может быть самого фольклора в любой его эпической или лирической разновидности. Фольклор — искусство слова, — и это **прежде всего**, хотя исполнительский момент и значительно отличает фольклорный образ от образа литературного. М. Горький всегда начало искусства слова видел в фольклоре.

Еще более своеобразно, особенно в традиционном фольклоре, выявляется сочетание типического и личного в устно-поэтическом образе. Неразрывное единство типического и личного — одинаково непреложный, общий, внутренний закон и фольклора, и литературы. Но на разных этапах развития того или иного общества в произведениях с различным уровнем художественного мастерства коллектива или индивидуума по-разному проявляется единство типического и личного в образе.

С самого своего зарождения фольклор типизирует явления общественной жизни и природы. Уже в ранних трудовых песнях мы находим поэтизацию и своеобразную типизацию труда коллектива, хотя в них еще менее всего раскрывается внутренний мир (и даже внешний индивидуальный облик) личности. То же самое можно сказать и об обрядовой поэзии, где сам обряд, его аксессуары как бы заслоняют отдельную личность, по крайней мере не раскрывают ее индивидуальности именно как этой **личности**, в отличие от другой. Таковы, к примеру, различные колядные песни, песня «Уж мы сеяли, сеяли ленок»¹⁸⁾, и т. д. Но уже в тех же лирических обрядовых песнях намечается совершенно явная индивидуализация лирического героя (героини), раскрываются внутренние психические процессы, хотя еще прямолинейно. В раннем фольклоре персонификация идет по пути раскрытия одного какого-либо чувства, душевного качества или поступка в одном направлении: это горе или радость, добро или зло, правдивость (или доверчивость) и коварство, мудрость или глупость, храбрость или трусость, красота или уродство в различных сочетаниях с добрым и злым характером.

Несмотря на наличие специфических художественных средств — гиперболизация, постоянные эпитеты и характеристики, — уже сказки и былины (при всей условности их образов) вместе с отражением многих типических национальных, сословных, бытовых черт намечают и отдельные стороны характера персонажа как именно **этой**, а не какой-

¹⁸⁾ П. В. Шейн, Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., СПб, 1900, № 389.

либо другой личности. Дело не только в том, что, например, в сказках о двух братьях — бедном и богатом — бедняк всегда честен, бескорыстен, правдив, справедлив, вообще добр во всех отношениях, а богатый — жаден, зол, вероломен и т. п., но и в тех процессах изменения душевного состояния, перерождения характера, исправления, которое происходит под воздействием тех или иных причин. Таковы мотивы раскаяния богачей, когда их постигает участь бедняка (разорение или другое какое-либо несчастье). Так, в сказке «Горе»¹⁹⁾ богатый брат, познав, что такое горе, стал несколько иным человеком, он стал деловитее, сообразительнее, хотя у него появилась уже зависть к своему недавно бедному, но теперь разбогатевшему брату. «Крепко насело горе богатому купцу на шею», после этого заметно изменился купец, куда девалась и его леность, и умственная апатия, он сразу же стал не только деловитее, но и сообразительнее, «умнее». Так его проучила сама жизнь, так она изменила его самого, его поведение, поступки, психику и мышление. Подобных и еще, может быть, более убедительных примеров в сказках, легендах, поверьях, лирических песнях более чем достаточно.

Еще дальше разработка человеческого характера пойдет в былинах и, особенно, в исторических песнях. Отражая в целом реальную действительность, реальные исторические события, реальное направление народной борьбы, быта, морали и психики, былины посредством художественного вымысла создают свой собственный мир, с особыми героями и событиями, фабулами, конфликтами и их сюжетными решениями. Этот мир исследователи называют **эпическим**, свойственным именно эпосу: в нем многое необычно, своеобразно, и люди, и их поступки, и явления природы, и даже сами вещи, предметы — все как будто особое, «непохожее» на обычный мир обычных людей. В этом своеобразном эпическом мире свои традиционные законы в жизни общества и в природе, причем все фантастическое (романтическое) выдвигается за обычное (реальное).

Но и эпические герои-богатыри заключают в себе также единство **типического и личного**, типического по отношению к коренным национальным чертам русского народа-героя, **личного** по отношению к каждому из них — Илье Муромцу, Добрыне Никитичу, Микуле Селяниновичу, Алеше Поповичу. Делая одно и то же дело, совершая одни и те же героические подвиги, проявляя свойственную им всем храбрость, смелость, выносливость, недюжинную силу и т. п., они все же отличаются друг от друга некоторыми **личными** чертами характера, порожденными теми или иными причинами (и характер, и повадки Алешы Поповича отличаются, например, от характера и поведения степенного и добродушного, незлобливового и бескорыстного сына крестьянского Ильи Муромца). Подобное персональное различие типического «облика» героя-богатыря хорошо было подсказано самим эпосом художнику В. М. Васнецову в процессе создания им знаменитой картины «Богатыри», в которой единство типического и личного в образах богатырей живописцем доведено до художественного совершенства. Но и в самом эпосе каждый богатырь одновременно **тип** и вполне определенная **личность**. В этом плане мы указали бы на былинку «Три поездки Ильи Муромца». Здесь дана довольно развернутая и подвижная характеристика душевного состояния богатыря как человека, которому не чуждо все человеческое. Обратим внимание на его раздумье: в нем много обычных житейских соображений, прорывается и легкая грусть одинокого человека о том, что нет у него ни жены молодой, ни семьи, а годы ушли, обзаводиться семьей уже поздно...

¹⁹⁾ См. «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева», М. 1957, т. II, стр. 303.

Но на что поеду в ту дороженьку, да где богату быть?
 Нету у меня да молодой жены.
 И молодой жены да любимой семьи,
 Некому держать-тощить да золотой казны,
 Некому держать да платья цветного.
 Но начто мне в ту дороженьку ехать, где женату быть?
 Ведь прошла моя теперь вся молодость.
 Как молодинка ведь взять — да то чужа корысть,
 А как старая-то взять — дак на печи лежать,
 На печи лежать да киселем кормить.
 Разве поеду я ведь добрый молодец,
 А-й во тую дороженьку, где убиту быть:
 А-й пожил я ведь, добрый молодец, на сём свети,
 И походил-погулял ведь, добрый молодец, во чистом поли²⁰⁾.

Илья проявляет также самые обычные человеческие чувства и поступки, когда его обольщает «сильная поляница удалая», водворяя его «во спальню богато убранну»:

«Ай же ты, душечка да красна девица!
 Ты сама ложись да на ту кроватку на тисовую.
 И как схватил тут добрый молодец да красну девицу,
 И хватил он ей да подпазушки...

Совершенно реалистические раздумья и поступки героя совмещаются со многими устно-поэтическими условностями: у Ильи «белые руки», на пальцах «золотые перстни», силы у него сверхчеловеческие и т. п. Но в заключение опять совершенно реалистически раскрывается полнейшее бескорыстие героя, его гуманизм, доброта и т. п.

И обирал тут добрый молодец все злато это, серебро,
 И раздавал это злато-серебро по нищей по братии;
 И раздавал он злато-серебро по сиротам да бесприютным.

Так образ Ильи выступает одновременно и как тип и как совершенно определенная личность, и как своеобразный, былинный герой и как обыкновенный человек, с самыми обычными житейскими чертами характера и поступками.

Подобное сочетание в одном фольклорном образе и типа, и личности получит свое дальнейшее развитие и в исторических песнях (о Разине, Пугачеве, Петре I, Иване IV, Кутузове, Аракчееве), и в революционной поэзии пролетариата, и в новых сказках, легендах и преданиях (о Ленине, Чапаеве и др.), но всегда будет проявляться особая, специфическая (именно устно-поэтическая) форма подобного сочетания как в реалистических, так и в романтических образах, в сюжетах и картинах фольклорных произведений.

Понятие типического образа в фольклоре по существу своему то же, что и в литературе, о типах в устном творчестве М. Горький говорил с одинаковым правом как и о типах в литературе: «по законам абстракции и конкретизации». Типизация как закон одинакова и в фольклоре, и в литературе, и в других видах искусства, но средства, приемы, способы типизации различны в каждом отдельном виде искусства и даже на разных стадиях развития того или иного, отдельно взятого искусства — фольклора, литературы, живописи и т. п.

Поясняя общий закон типизации, М. Горький писал:

«Абстрагируются» — выделяются — характерные подвиги многих героев, затем эти черты «конкретизируются» — обобщаются в виде одного героя, скажем Геркулеса или рязанского мужика Ильи Муромца; выделяются черты, наиболее естественные в каждом купце, дворянине, мужике, и обобщаются в лице одного купца, дворянина, мужика, таким образом получаем «литературный тип». Этим приемом созданы

²⁰⁾ Цитируем по сборнику «Былины», Л., 1957, стр. 67—71.

типы Фауста, Гамлета, Дон-Кихота, и так же Лев Толстой написал кроткого «богом убитого» Платона Каратаева, Достоевский различных Карамазовых и Свидригайловых, Гончаров — Обломова и так далее»²¹).

В фольклоре эволюция и совершенствование типизации проявилось в том, что все разностороннее и богаче раскрывался тип как определенная личность с конкретными чертами характера, психологии. Приведенный нами пример с усложнением характера, с психологизацией взят из былины, имеющей более поздние напластования, которые, не изменяя общих, типических качеств Ильи Муромца, усложняли и этим самым совершенствовали изображение его как определенной личности. Возьмем другой пример — былинку «Добрыня и Змей». Сюжет о змееборстве, сами образы Добрыни и Змея идут из глубокой древности (доклассовое общество), из древней мифологии. Но образ матери Добрыни, глубоко психологизированный, по-своему трогательный, создан, конечно, в более позднее время, по-видимому, в эпоху классического русского эпоса.

Подобные примеры подтверждают мысль именно о том, что в фольклоре эволюция типизации шла именно в сторону более осложненного, психологизированного раскрытия типа как **определенной личности**.

Дальнейшая разработка проблемы реализма и романтизма, их синтеза, типизации и индивидуализации персонажей в фольклоре будет способствовать развитию общей теории народно-поэтического творчества как формы общественного сознания, имеющей важное общественно-политическое значение.

²¹) М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 470.

Н. А. АНТРОПЯНСКИЙ

**А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ — ОРГАНИЗАТОР И ТЕОРЕТИК
СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

В исторических документах XXII съезда КПСС важное место занимают вопросы развития литературы и искусства в нашей стране. В отчетном докладе Центрального Комитета съезду, сделанном Н. С. Хрущевым, отмечается, что «советская литература и искусство прочно завоевали высокий авторитет во всем мире богатством своего идейного содержания. Высокое признание получило художественное мастерство советских писателей, композиторов, художников, работников кино и театра. За последние годы созданы новые произведения литературы и искусства, правдиво и ярко отображающие социалистическую действительность.

Достижения нашего искусства, его традиции, — говорится далее в докладе, — имеют огромное значение, знаменуют собой важный этап в художественном развитии человечества*).

Эти достижения нашей литературы и искусства стали возможны благодаря постоянной заботе Коммунистической партии о их развитии. Партия с первых дней завоевания власти не выпускала из своего поля зрения вопросы искусства и литературы. Великий Ленин, виднейшие деятели нашей партии занимались разработкой теоретических проблем искусства и культуры, были собирателями и воспитателями творческих сил новой советской литературы и вообще творческих работников всех видов искусства.

Среди деятелей партии подобного рода почетное место принадлежит А. В. Луначарскому, первому Наркому просвещения РСФСР, человеку энциклопедических знаний и исключительного личного обаяния.

Анатолий Васильевич Луначарский принадлежит к числу тех общественных деятелей, которыми вправе гордиться наша социалистическая культура. Несмотря на отдельные свои заблуждения и ошибки, он сыграл выдающуюся роль в развитии марксистско-ленинской критики, в борьбе за победу советской литературы в целом. Для нас в данном случае важны не ошибки и заблуждения Луначарского, которые мы должны объяснять, а то, что в его творческом наследии может служить и служит нам.

Три крупнейших деятеля стояли во главе советской литературы, начиная со дня победы революции и вплоть почти до середины 30-х годов — А. М. Горький, А. В. Луначарский и В. В. Маяковский. Правда, умерли они в разное время и роли их несколько различны, но то, что именно они стояли в течение указанного периода во главе литературного процесса, развертывавшегося в нашей стране, является совершенно очевидным.

*) Н. С. Хрущев. Отчет Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза XXII съезду партии, М., 1961, стр. 96.

Большим кругом теоретических проблем литературы и искусства занимался Луначарский в годы Советской власти. Кроме того, он часто выступал как критик со статьями о творчестве многих поэтов и писателей. В это время им написаны блестящие статьи о Горьком и Маяковском. Можно без преувеличения сказать, что он их первый марксистский критик. Но в эти порою очень напряженные по литературной борьбе годы Луначарский выступал и как писатель-практик. В 1924 году вышла его книжка мелких рассказов «Идеи в масках». На сцене шли его пьесы «Канцлер и слесарь», «Оливер Кромвель» и другие. Но главным, конечно, оставались для него вопросы теории искусства.

Вне всякого сомнения, Луначарский является крупнейшим марксистским теоретиком и историком советской литературы. И как справедливо заметил составитель одного из сборников статей Луначарского И. М. Терехов, «многие современные проблемы советского литературоведения берут свое начало в трудах Луначарского»¹).

Лучшие статьи и выступления Луначарского носят воинствующий характер борца, всецело посвятившего себя делу пролетарской революции.

В работах Луначарского послеоктябрьского периода мы слышим явную переключку с ленинскими положениями по многим вопросам литературы, и в частности с ленинской статьей «Партийная организация и партийная литература». Об этой статье В. И. Ленина Луначарский уже в 1932 году в своего рода итоговой работе «Ленин и литературоведение», раскрывая значение наследия великого вождя для развития нашего искусства и литературы, писал: «Несмотря на то, что со времени написания этой статьи прошло больше четверти века, она до сего времени ни на йоту не потеряла своего глубочайшего значения»²).

Высказывания Ленина по вопросам искусства и литературы были для Луначарского основополагающими, от них он отправлялся в своих теоретических построениях.

В 20-е годы, после смерти В. И. Ленина, когда особенно разгорелись литературные споры, Луначарский написал большое количество статей, неоднократно выступал с лекциями и докладами, в которых защищал и пропагандировал взгляды Ленина на искусство. Это прежде всего такие статьи и доклады, как «Судьбы русской литературы», «Пути современной литературы» (1925), «О месте писателя в государстве» (1927), «Тезисы о задачах марксистской критики», «Крестьянская литература и генеральная линия партии», «Культура на Западе и у нас» (1928), «Классовая борьба в искусстве» (1929) и др.

I

Сразу же после победы Октябрьской революции особую значимость приобрел вопрос об отношении к культурному наследию прошлого. Для Луначарского этот вопрос имел теперь не только теоретическое, но уже и практическое значение. Являясь Наркомом просвещения, руководителем широкого фронта строительства новой культуры, он должен был конкретно определять, на чем и как строить эту культуру.

Нужно, однако, заметить, что, не сходя с повестки дня, вопрос этот в литературе в разные годы имел несколько не одинаковую остроту. Пока шла гражданская война, пока страна была занята проблемами военно-экономического характера, новая советская литература только еще зарождалась и вопрос об отношении к классическому наследию не вставал особенно остро.

¹) См. А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 3.

²) Там же, стр. 70.

Но вот закончилась гражданская война, в литературу начали приходиться все новые и новые писатели. Эти вчерашние фронтовики, сменив штык на перо, поднимали новые темы, старались осмыслить свой богатейший опыт. С этого времени и следует говорить о начале широкого развития советской литературы. Вот что писал об этом А. А. Фадеев:

«Как начала создаваться советская литература?»

Она создавалась людьми, такими, как мы. Когда по окончании гражданской войны мы стали сходитья из разных концов нашей необъятной Родины — партийные, а еще больше беспартийные молодые люди, — мы поражались тому, сколь общи наши биографии при разности индивидуальных судеб. Таков был путь Фурманова, автора книги «Чапаев»,... таков был путь более молодого и, может быть, более талантливого среди нас Шолохова. И великим подвигом был путь Николая Островского³⁾).

И именно сейчас, в таких условиях, когда десятки молодых писателей взялись за перо, вопрос о роли традиций, об отношении к классике приобрел особую остроту.

Принципиальные теоретические положения В. И. Ленина на этот счет были совершенно ясны: без критического освоения всего классического наследия построить новой культуры нельзя.

Но, как известно, против этих ленинских положений выступили пролеткультовцы. Теоретики Пролеткульта А. Богданов, П. Керженцев, А. Гастев утверждали, что пролетариат должен создать свою особую, классовую культуру и литературу, не опираясь на культуру прошлого. Они отрицали ее всякое значение. Эти их убеждения обострялись тем, что они не понимали и не принимали НЭПа. Весьма показательной с точки зрения выражения взглядов пролеткультовцев является так называемая «Декларация пролетарских писателей» группы «Кузница», обнародованная в 1923 году. О классическом наследии в этой «Декларации» говорилось: «Вчерашнее искусство выродилось во всеобщее уродство и бессильно коснуться рабочего класса, как рука трупа пожать руку живому... И мы поднимаем тяжелый рабочий молот заколотить наглухо дверь этой жуткой «храмины», мы вбиваем последний гвоздь в крышку этой раскрашенной гробницы искусства»⁴⁾).

Естественно, что при таком отношении к классическому наследию нечего было говорить о роли традиций, об учебе наших молодых писателей у великих мастеров слова прошлого.

Очень метко охарактеризовал пролеткультовцев К. Федин. «В то время, — писал Федин, — находились люди, считавшие, что в области культуры произойдет простая замена старых форм новыми. Один этап истории кончился, начался другой. Между ними выкапывается ров, и чем он глубже, тем дело вернее: старое не возвратится, будущее утвердит свою независимость от прошлого. С огромным рвением в Пролеткульте следили, не всплыло бы где-нибудь преемственности традиции...»

Пролеткульт, считая себя экстрактом всего подлинно пролетарского, самоограждался, как суровый орден⁵⁾).

Если говорить об отношении Луначарского к Пролеткульту в целом, то, конечно, следует сказать, что он допускал иногда серьезные ошибки. Об этом уже шла речь в нашей печати. Но что касается отношения его к оценкам пролеткультовцами культуры прошлого и к их методам создания новой культуры, то здесь Луначарский был строгим последователем Ленина. Он, как верно заметил проф. Л. И. Тимофеев,

³⁾ «Литературная газета» от 2 марта 1949 года.

⁴⁾ «Правда», 1923 год, № 186.

⁵⁾ К. Федин, Горький среди нас. Двадцатые годы, М., 1943, стр. 28—29.

«в своей деятельности... являлся проводником ленинской идеи о необходимости критического восприятия всех ценностей культуры прошлого для построения культуры социалистической»⁶).

Когда после смерти В. И. Ленина пролеткультовцы особенно начали декларировать свои взгляды, Луначарский, выступая в 1925 году с лекцией «Судьбы русской литературы», дал им решительный бой. Он призывал молодых советских писателей бросить футуристов, бросить Белых, декадентщину и учиться у классиков. «Что это значит: назад?» — спрашивал Луначарский. — И отвечал: «Нет, это не значит идти назад. Это значит: идти до того пласта, на котором можно строить. Это значит: мусор очистить долой, добраться до каменных пород нашей литературы и быстро превзойти всякие образцы»⁷).

Конечно, Луначарский хорошо понимал, что не так-то легко превзойти образцы литературы прошлого, но, однако, он был непоколебимо уверен, что революция открыла такую возможность для писателей и что это в сравнительно недолгий срок произойдет. Но для этого необходимо полностью использовать опыт прошлого. Свою лекцию он закончил призывом внимательно относиться к русской классической литературе, создавшей «бесконечное количество ценностей, которые должны оплодотворить нашу будущую культуру», призывом всегда помнить следующие слова нашего великого вождя: «Мы не сможем построить даже фундамента новой культуры, если не усвоим старой культуры и коммунистически в ней не разберемся»⁸).

Однако нигилистическое отношение к культурным ценностям прошлого и стремление создавать новую культуру только лишь силами пролетариата продолжало существовать в нашей стране еще довольно длительное время. Отдельные положения теоретиков Пролеткульта во второй половине 20-х годов защищал журнал «На литературном посту», пришедший в 1926 году на смену журналу «На посту». Обращение наших писателей к творческому опыту классиков не одобрялось и некоторыми другими журналами, например, «Молодой гвардией». Уже в 1929 году этот журнал выступил со статьей критика И. Ломова, которая носила довольно хлесткое название: «Пятилетний план беспартийного культурничества». Автор статьи ополчался против подготовленного Гослитиздатом широкого плана изданий произведений классиков⁹). А между тем рост и развитие новой советской литературы, которые мог видеть в это время любой непредубежденный человек, в известной степени объяснялись плодотворной учебой молодых советских писателей у художников слова прошлого.

Луначарский это отлично понимал. Его колоссальная эрудиция и исключительное эстетическое чутье помогали ему часто видеть даже самые незначительные следы плодотворной творческой учебы наших писателей у классиков. И вот в 1928 и в 1929 годах он снова в своих выступлениях обращается к вопросу об отношении к культурному наследию прошлого. Он отмечал, что оживление пролеткультовских взглядов в конце 20-х годов объясняется вообще обострением классовой борьбы в стране в связи с принятием партией курса на коллективизацию сельского хозяйства.

В статье «Культура на Западе и у нас» (1928), одно из центральных мест в которой занимает вопрос об отношении к культурным ценностям прошлого вообще и к современной буржуазной культуре в частности, Луначарский писал, что нам придется еще в течение длительного

⁶) «История русской советской литературы», Изд. АН СССР, т. I, М., 1958, стр. 49.

⁷) А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 84.

⁸) Там же, стр. 86.

⁹) См. «Молодая гвардия», 1929, № 13, стр. 65.

периода строить нашу социалистическую культуру и что она безусловно будет в корне отличаться от капиталистической культуры. Но при этом «было бы величайшей ошибкой, если бы мы думали, что эта новая культура будет новой во всех своих элементах, что можно полностью отречься от буржуазной культуры, что можно оторваться от нее, что можно ее объявить сплошь представляющей собой грех и нечисть и начать строить свою из каких-то совершенно новых, якобы чисто пролетарских начал»¹⁰). }

Луначарский обвиняет пролеткультистов в узости, в сектантстве. Он зло высмеял их грубо примитивные позиции в вопросах создания новой культуры, которые сводились к тому, что признавалась лишь одна коллизия: борьба красного (пролетарского) с белым (буржуазным). Все, что не было красным, то пролеткультисты отметали начисто. Эти мелкие «марксисты», говорит Луначарский, в начале нашей революции придерживаясь указанных выше позиций, рассуждали так: поскольку есть искусство пролетариата и искусство врагов пролетариата, то что же может взять пролетариат у искусства своих врагов¹¹). «Не менее просто и радикально, — указывает далее Луначарский, — разрешали такие «теоретики» вопрос и в отношении формы: форма соответствует содержанию; раз будет новое содержание, должна быть и новая форма. Вывод: учиться у прошлого не нужно, нужно держать курс только на творчество пролетариата»¹²).

И Луначарский, явно желая подчеркнуть преемственность своей борьбы с борьбой Ленина против утверждений пролеткультистов, замечает, что первый, кто увидел ошибочность подобных утверждений, был Владимир Ильич. Он «сразу усмотрел опасность, которая могла отсюда получиться. Он понимал, что этой доморощенной культурой будут стараться заменить гигантскую, вековым трудом накопленную культуру...»¹³).

То, что Луначарский резко критиковал теоретиков Пролеткульта, начисто отрицавших вместе со старым содержанием и старые формы в искусстве, вовсе не означало, что он рассматривал эти формы как нечто неизменное, постоянное, данное на все века. Он не призывал механически переносить эти формы в наше советское искусство, так сказать, вливать вино новое в мехи старые. Он говорил, что «в конце концов под давлением нового содержания форма изменится и получится новая форма»¹⁴). Но в процессе развития искусства форма всегда отстаёт от содержания. Поэтому наши молодые писатели, прекрасно усвоившие новое содержание, которое давала искусству жизнь нашей страны, но не имевшие опыта воплощения этого содержания в совершенных формах, должны были учиться различным приемам формального мастерства у классиков. Ставя вопрос таким образом, Луначарский, конечно, имел в виду и большое значение роли традиций вообще. }

В подтверждение своих выводов по данному вопросу Луначарский приводил примеры благотворной учебы некоторых молодых в то время советских писателей у писателей-классиков. «Такие бесспорно глубоко художественные произведения, как «Разгром» Фадеева и «Тихий Дон» Шолохова, — говорил Луначарский, — с очевидностью показывают, что авторы их учились у классиков.

Форма у Фадеева очень близка к Толстому, с известной примесью Чехова. Форма у Шолохова — насыщенная реалистическая форма, к

¹⁰) А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 168.

¹¹) См. там же, стр. 168 и 142.

¹²) Там же, стр. 142—143.

¹³) Там же, стр. 168.

¹⁴) Там же, стр. 149.

которой поднимались многие наши классики, выражая большие бытовые явления.

Повредило это Шолохову и Фадееву? Конечно, нет, как не повредило это направление и всей пролетарской литературе¹⁵⁾.

Луначарский, столь энергично выступавший за **учебу** у классиков, был не менее энергичным **противником** слепого **подражания** им. Литераторов, которые козыряли тем, что они держатся за фалды фрака Пушкина и пишут «как самые послушные ученики», он назвал Молчалиными. «На... пути простого подражания старине, — писал он, — ничего нельзя найти. Такого рода отношение к старине обозначает застой. В революционное время такой застой есть прием мещанской интеллигенции, которая притаилась и молится: «Господи, может быть, буря пронесется». Оттуда и выходят такие Молчалины»¹⁶⁾.

Таким образом, из приведенных примеров становится совершенно ясным, что Луначарский стоял на ленинской точке зрения активного отношения к искусству прошлого и вместе с Лениным боролся против пролеткультовского, нигилистического отношения к классике. Отправляясь от знаменитой ленинской формулы «хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством», Луначарский призывал к максимальному использованию этого наследия в целях максимального быстрого развития новой, советской литературы, литературы освобожденного народа. Собственно это и было главным в данном вопросе.

II

То, что, выступая после победы Великого Октября одним из организаторов борьбы за создание новой культуры, Луначарский особое значение придавал вопросу развития советской литературы, вполне объяснимо. Из всех видов искусств по силе непосредственного воздействия на человека он первое место отводил литературе. В речи на Всесоюзной конференции пролетарских писателей в январе 1925 года Луначарский в таких словах сформулировал эту свою мысль: «Художественная литература—самое сильное, самое дальнобойное орудие. Она действует на массы могущественнее, чем что бы то ни было другое. Ничем другим нельзя так обработать страну, как литературным словом»¹⁷⁾.

А задачи по обработке страны, широчайших трудящихся масс вставали огромные. Ленин и партия считали и неоднократно указывали, что воспитание трудящихся в новом духе является первоочередной задачей Советской власти вообще и литературы в частности. Собственно, прежде всего и надо сказать — и это само собой разумеется, — что организаторами борьбы за новую культуру, собирателями новых художественных сил и были Ленин и партия. Достаточно в этом отношении напомнить хотя бы такие моменты, как речь В. И. Ленина на III съезде РКСМ, проект резолюции о Пролеткульте, составленный Лениным (октябрь 1920 г.), Письмо ЦК РКП(б) «О Пролеткультах» (декабрь 1920 г.), Совещание по вопросам литературы при Отделе печати ЦК РКП(б) (май 1924 г.), Резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925 г.) и др.

Всю свою деятельность как теоретик, историк и критик литературы Луначарский в это время проводил в соответствии с принципами и в духе решений партии.

Луначарский ясно понимал всю сложность и трудность задач по собиранию новых писательских сил. Дело при этом не ограничивалось

¹⁵⁾ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 149.

¹⁶⁾ Там же, стр. 147.

¹⁷⁾ Там же, стр. 112.

только поддержкой молодых писателей. Надо было помочь многим старым писателям найти путь к сотрудничеству с Советской властью, помочь им осознать все, что произошло в стране. Решение этих задач требовало большого такта, гибкости. И общепризнано, что этими качествами Луначарский обладал в большей степени, чем кто-либо из тогдашних руководителей культурного фронта.

Насколько была сложной обстановка в стране сразу после революции и, как отражение этого, — в литературе, очень хорошо сказал Луначарский в одном из своих предисловий к сборнику произведений советских писателей, выпущенному в 1925 году издательством «Никитинские субботники». В этом предисловии он писал: «...В жизни России произошел такой переворот, какого не произошло ни в одной стране. Как после землетрясения, все выглядит по-новому. Не развалины вокруг, но новая жизнь, вызванная этим не просто стихийным, но человечески осмысленным землетрясением, буйно прорывается отовсюду. На все приобретает новая точка зрения, все обновлено и во вне и внутри...

Старые художники частью озлобленно отошли от обновленной земли, частью растерянно смотрят на нее и больше замечают необрушенные еще руины, чем цветущую новую жизнь. Однако есть и такие среди них, которые сделали усилие над собою и, может быть, без полного внутреннего понимания, но с большой остротой глаза и карандаша зарисовывают сперва дикие для них, а потом все более и более увлекательные формы новой жизни. С другой стороны, из взрыхленной земли выходят десятками и сотнями новые писатели»¹⁸). И Луначарский всячески поддерживал этих новых писателей, содействовал изданию их произведений, писал предисловия к их сборникам, критические статьи о их творчестве. Он один из первых поддержал своими статьями Маяковского, Фурманова, а также молодых поэтов И. Уткина, А. Жарова, И. Дорони-на и других.

Однако борьба за развитие новой литературы требовала не только постоянной интенсивной работы с писателями-практиками, но она еще включала в себя и задачу теоретической расчистки пути, теоретического обоснования тезиса о неизбежности, закономерности зарождения и победы новой, советской литературы.

Дело в том, что, наряду с теорией создания пролетарской литературы неким лабораторным путем (Пролеткультовцы), существовала теория, согласно которой пролетарская литература вообще не может быть создана, так как, мол, создание новой культуры требует длительного времени, пролетариат за это время растворится в социалистическом общегитии, поэтому никакой пролетарской культуры и не будет создано, а будет создаваться некая бесклассовая общечеловеческая культура и литература. Это была троцкистская теория. Находившиеся под влиянием этой теории критики А. Воронский, Д. Горбов, А. Лежнев считали, что задача пролетариата пока сводится не к созданию новой пролетарской культуры, а к критическому освоению классического наследия.

Так, А. Воронский в своей книге «Искусство и жизнь», вышедшей в 1924 году, писал: «Во всяком случае путь к самостоятельному новому искусству, теперь, в эти годы, лежит пока прежде всего через усвоение и овладение «наследством», коего пролетариат был лишен в недрах буржуазного общества»¹⁹).

Но была и еще одна категория лиц, не веривших в возможность развития советской литературы. Это — открытые противники Советской власти. Напуганные революцией, они полагали, что теперь всякое

¹⁸) А. В. Луначарский и др. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 97 и 98

¹⁹) А. Воронский, «Искусство и жизнь». «Круг», 1924, стр. 34.

культурное развитие кончилось. Например, писатель Евг. Замятин опубликовал в 1921 году статью с характерным названием «Я боюсь». В этой статье он писал, что боится за русскую литературу, что «у русской литературы одно только будущее: ее прошлое»²⁰). Раздавались и еще подобные голоса.

Конечно, не один Луначарский боролся против теории невозможности создания советской литературы. Но роль его в этом исключительно велика.

Луначарский не только верил, что пролетариат может создать свою литературу, но и был убежден, что литература эта по своему богатству будет поистине необычайной. Эта мысль встречается у Луначарского в его дореволюционных статьях. Но особенно подчеркивал он ее в своих работах послереволюционного периода, когда встала непосредственная задача создания пролетарской, советской литературы. Уже в 1920 году в статье «Моим оппонентам» он, отвечая тем, кто сомневался в возможности создания новой культуры, писал: «...Я твердо убежден, что вершины, которые воздвигнет в области искусства социализм, превзойдут все, что создано до сих пор на земле»²¹).

Чем объяснял это Луначарский, на чем основывалась его вера?

Прежде всего, конечно, это объяснялось марксистскими взглядами Луначарского, его огромной верой в силы пролетариата, в законность и закономерность совершившихся событий в нашей стране. Луначарский строил свои выводы на основе глубокого анализа общественных процессов, самой жизни. Он никогда никакого литературное явление не рассматривал только в его собственном литературном ряду, вне связи с жизнью. Глубокая социальная детерминация — вот что характерно было для всех теоретических построений Луначарского в области искусства и литературы.

Луначарский отмечает, что искусство прежних веков было порождено классами, которые, хотя и являлись прогрессивными для своего времени, все-таки страдали серьезной ограниченностью. «Даже и в тех случаях, — пишет он, — когда господствующий класс еще не исчерпал своих сил и является действительным руководителем развития своей страны, даже в этом случае классу-эксплуататору присуща крайняя ограниченность»²²).

Пролетариат же — не эксплуататорский класс, он способен преодолеть классовые противоречия, он выступает «выразителем титанической силы огромных масс и поэтому способен делать подвиги, создавать необъятное, о чем раньше и думать нельзя было и что должно служить в конце концов опять-таки этим самым массам». Именно этим и объясняется, говорит Луначарский, то, что «все прошлое искусство, даже в его лучших проявлениях... не могло достигнуть того, чего может достигнуть пролетарское искусство»²³).

Нетрудно видеть, что Луначарский здесь со всей силой в новых исторических условиях обосновывает вопрос о народности искусства. Основная мысль его при этом состоит в следующем: искусство поднимается тем выше и становится тем сильнее, чем полнее оно выражает душу народа, его интересы. Залог успеха пролетарской литературы он видит в том, что она будет вдохновляться миллионными массами трудящихся и выражать их интересы.

Нетрудно видеть также и то, что Луначарский здесь отправляется от известных ленинских положений о том, что литература социалисти-

²⁰) «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 43 и др.

²¹) А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 397.

²²) Там же, стр. 202.

²³) Там же, стр. 176 и 177.

ческой эпохи будет служить «миллионам и десяткам миллионов трудящихся», что «искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс». Ленин — вот кто первый обосновал эти положения еще в своей гениальной статье «Партийная организация и партийная литература».

В 1925 году, когда сторонники теории невозможности создания пролетарской культуры все еще продолжали ревностно отстаивать свои позиции, Луначарский говорил, что пока отрицатели отрицают, у нас уже появилась эта новая, «по-настоящему советская, по-настоящему коммунистическая... литература». И он называл при этом не только Маяковского, но еще Сейфуллину, Леонова, Бабеля и других. «Если кажется, что новая литература — только трава, — писал Луначарский, — это потому, что и дуб, когда он мал, похож на траву, а вот дайте время и дерево вытянется до степени кустарника, до роста самых старых дубов и еще перерастет их, достигнув такой высоты, на которую нельзя будет и посмотреть без того, чтобы шапка не свалилась»²⁴).

В 1929 году, когда, как отмечал сам Луначарский, после принятия нашей партией курса на коллективизацию сельского хозяйства в стране обостряется классовая борьба, что нашло свое отражение и в литературе, — в форме оживления разного рода антипролетарских теорий и в частности теории невозможности создания пролетарской культуры, — Луначарский выступил со специальным большим докладом на тему «Классовая борьба в искусстве». В этом докладе он снова с особой силой подчеркивает, что у нас растет, развивается новая по своей идейности коммунистическая литература. Явно направляя острие своей полемики против теории растворения пролетариата в обществе и создания некоей неклассовой, общечеловеческой литературы в переходный период, Луначарский указывал, что старые классы и их защитники «выдвигают свое положение о внеклассовом и внеидейном искусстве». А мы, говорил он, заинтересованы в том, чтобы литература, оставаясь истинно-художественной и сильно действуя на чувства читателя, «давала ему **нужное пролетариату** идейное содержание»²⁵).

И как бы ни нападали на новую литературу ее противники и злопыхатели, ее отрицатели, заявляет Луначарский, а «история выдвигает сейчас на первый план развивающуюся пролетарскую литературу, являющуюся выразительницей класса наиболее передового, с идеологией наиболее прогрессивной и в то же время больше всех общественных групп современности обладающего истинной свежестью чувств, настоящим глубоким и здоровым эмоциональным строем»²⁶).

Очень важно однако отметить далее, что Луначарский, решительно борясь за развитие пролетарской литературы, не отрицал при этом тезиса о возможности создания общечеловеческой культуры и литературы, в частности. Но его теоретические положения в этом отношении в корне отличались от тех, которые выдвигались теоретиками и критиками, находившимися под влиянием троцкистских взглядов. Он утверждал, что эта общечеловеческая культура будет не какой-то особой, от истоков своих не зависящей ни от каких классов, и не каким-то особым путем будет создана. А это будет общечеловеческая социалистическая культура и литература. Мы к ней придем через пролетарскую литературу, или, точнее говоря, пролетарская литература разовьется в общечеловеческую литературу, потому что пролетариат, как уже указывал Луначарский, более чем любой другой класс в состоянии выразить и защи-

²⁴ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 85. (Подчеркнуто мною. — Н. А.)

²⁵ Там же, стр. 140.

²⁶ Там же, стр. 140—141.

тить интересы миллионов трудящихся. Вот что об этом говорил он в своей лекции о Горьком, прочитанной в 1931 году: «...В ближайшем будущем пролетарской литературе суждено стать гегемоном не только в литературе нашего Союза, но и в литературе мировой и сыграть совершенно особую роль, соответствующую великой роли породившего ее класса»²⁷⁾.

Через два года Луначарский в одном из своих публичных выступлений снова подчеркнул эту свою мысль. Когда уже было найдено определение метода советской литературы, когда, следовательно, вопрос о том, быть или не быть этой литературе самой жизнью был решен и решен в пользу той единственно верной точки зрения, которую всеми силами защищал Луначарский, он говорил: «Социалистический реализм есть целое направление, которое будет доминировать в течение определенной эпохи (может быть, даже будет характеризовать собой формы искусства социалистического человечества, так сказать, окончательные наиболее высокие формы подлинно человеческого искусства)»²⁸⁾.

Вот как понимал Луначарский общечеловеческое искусство. Мы видим, что это понимание прямо противоположно тому пониманию, против которого он боролся.

III

ЛВ 20-е годы некоторые теоретики литературы с особым усердием пропагандировали теорию «социального заказа» в искусстве. Эта теория, прикрываясь марксистской фразеологией, ничего общего с марксистским литературоведением не имела. Активные защитники этой теории левовские критики Б. Арватов, В. Перцов и несколько меньшего калибра небезызвестный О. Брик пытались все явления литературы грубо прямолинейно вывести из экономических отношений общества. Они, защищая так называемое «производственное искусство», в сущности отрицали специфику искусства, относительную самостоятельность законов его развития, они совершенно игнорировали творческую индивидуальность писателя. Один из них, О. Брик, утверждал, что художник не может и не должен быть искренним. По мнению О. Брика, художник — это некий мастер-автомат. Он получает так называемый социальный заказ и, не выявляя своего отношения к этому заказу, выполняет его. При этом художник подделывается, а значит и фальсифицирует.

Разумеется, в таком случае невозможно было и думать, чтобы по произведению художника определить его убеждения, его взгляды, его идеалы. Да это и не требовалось теорией «социального заказа», как ее понимали левовцы.

Луначарский сразу увидел мелкобуржуазный, враждебный советскому искусству характер этой теории: «...Ясно, — писал он, — понятие социального заказа, при допускаемой полной пассивности самого художника, который только делает то, что ему поручают, приводит к выводу, что те же художники были бы послушными исполнителями и при господстве буржуазии. Такая точка зрения как нельзя более приемлема для буржуазии. Социальный заказ ведь дает и она»²⁹⁾.

Как видим, Луначарский здесь разоблачает игнорирование сторонниками теории «социального заказа» идейной сущности искусства, отрицание ими активной роли художника. А он не раз указывал, что отрицание передовой идейности или проповедь безыдейности в искусстве на самом деле ведет к защите реакционной, буржуазной идейности.

²⁷⁾ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 313. (Подчеркнуто мною. — Н. А.).

²⁸⁾ Там же, стр. 258.

²⁹⁾ Там же, стр. 143.

А отрицание активной роли художника в отборе материала и отображении им действительности Луначарский несколько позже назвал «меньшевиствующим фатализмом» который ведет к устранению «человеческой воли из действительности». В статье «Социалистический реализм» он писал: «Меньшевицким типом писателя будет такой писатель, который говорит о развитии, но говорит «бесстрастно» и «объективно»³⁰⁾.

Луначарскому особенно претила попытка лефовских критиков в сущности обосновать своего рода травоядную философию художника. Он хорошо понимал, что эта травоядность, в конце концов, приводит к идеологической всеядности. Выдающийся критик-марксист, исходя из глубоко научного понимания революционной, преобразующей роли искусства, так определил роль и весь облик советского писателя:

«Социалистический реалист понимает действительность как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей. Но он не только статик, но он и не фаталист: он находит себя в этом развитии, в этой борьбе, он определяет свое классовое положение, свою принадлежность к известному классу или свой путь к этому классу, он определяет себя, как активную силу, которая стремится к тому, чтобы процесс шел так, а не иначе. Он определяет себя как выражение исторического процесса, с одной стороны, а с другой стороны, как активную силу, которая определяет собой ход этого процесса»³¹⁾.

Это положение Луначарского сохраняет всю свою силу и значение и сегодня.

Назвав теоретические построения О. Брика и его единомышленников «ублюдочным толкованием отношения искусства к действительной жизни», Луначарский заявил далее, что сами толкователи — это «люди примазавшиеся, которые хотя и отвечают на социальный заказ рабочего класса, но у которых внутри не горит огонь революционных убеждений»³²⁾.

Огонь революционных убеждений художника, которым он освещает все свои творения, — вот что считал Луначарский чрезвычайно важным в художественной практике писателя и в искусстве вообще.

Луначарский, однако, не отрицал того, что художник может получать и исполнять социальный заказ. Но, как уже видно из приводившихся его высказываний, он решительно выступал против вульгарно-социологического понимания «социального заказа», при котором идейные убеждения, искренность писателя низводятся к нулю. Луначарский считал, что социальный заказ пролетариата должен исполняться при активном отношении художника к этому заказу, этот заказ не может не вдохновлять советского художника. Он писал: «По мере того, как пролетарский социальный заказ проникал в ряды художников, он вводил действительно хотевших служить пролетарской революции в определенное русло. Я думаю, что если мы такого большого поэта, как Маяковский, спросили бы: «Что вы искренне или неискренне пишете?» — то он глубоко обиделся бы»³³⁾.

Небезынтересно отметить, что в наши дни в нашей печати высказывается такое понимание социального заказа художника, какое было у Луначарского. Так, совсем недавно в «Литературной газете» писалось, что на одном из совместных совещаний писателей и режиссеров, обсуждавших вопрос о создании полноценных сценариев, одна из участниц этого совещания заявила: «В тридцатые годы было такое понятие — со-

³⁰⁾ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 234.

³¹⁾ Там же.

³²⁾ Там же, стр. 148.

³³⁾ Там же.

циальный заказ. Режиссеры рассуждали так: если есть тема, которая сегодня нужнее, чем моя, личная, значит это и есть **моя тема**. И никто не жаловался на ущемление творческой индивидуальности». Эту же мысль поддержал и более точно и полно сформулировал другой участник совещания, писатель В. Сытин. Он сказал: «Социальный заказ — это очень точная формула. Это значит, что, исходя из душевных сил данного человека, его мироощущения, миропонимания, ведется работа над такой темой, которая сейчас особенно актуальна. Если мы в нашей организации сможем душевно нацелить на социальный заказ ряд товарищей, мы сделаем очень большое, нужное дело»³⁴).

Нельзя не признать, что это глубоко верное, принципиальное положение. Оно действительно требует от наших писателей каждодневного активного участия в великом деле коммунистического строительства в нашей стране. Именно на это нацеливал в свое время писателей и Луначарский, когда высказывал свое понимание социального заказа, когда говорил: «Мы строим новый мир, строим самих себя, и от художника требуем сотрудничества в этом строительстве»³⁵).

Можно также с полным основанием утверждать, что беспощадная критика Луначарским лефовской теории социального заказа и обоснование им своего понимания социального заказа художника шло в плане ленинских требований того, чтобы литературное дело стало **частью общепролетарского дела**, частью всей планомерной работы нашей партии.

Вопрос об активной роли художника в эстетике Луначарского был собственно частью вопроса об активном характере искусства в целом. Как уже было замечено, в решении больших и сложных проблем искусства Луначарский никогда не исходил из каких-то собственно эстетических, имманентных задач искусства. Он говорил, что природу искусства определяют социальные условия жизни, они же определяют и задачи искусства.

Октябрьская революция открыла необычайную возможность для социальных сдвигов и тем самым, говорит Луначарский, поставила перед искусством и литературой чрезвычайно важные задачи — своевременно закреплять в сознании народа происходящие революционные сдвиги, помочь стране «скорее осознать себя, свои цели, идеалы новой эпохи»³⁶). Вот почему наша новая литература должна была становиться более активной, более актуальной.

Луначарский, следовательно, считает, что сам до конца революционный характер нашей эпохи, вся ее, так сказать, психология идейно заостряли задачи, стоявшие перед литературой. Более того, в сложной обстановке острой классовой борьбы в годы после революции литературные задачи становились задачами политическими. Выступая с речью на Всесоюзной конференции пролетарских писателей в начале 1925 года, Луначарский так и говорил: «Ни один самый сухой политик не может отрицать того, что литературные задачи являются в настоящее время глубочайшими политическими задачами»³⁷).

Луначарский горячо приветствовал Маяковского, Фурманова, Серафимовича, Уткина, Жарова и других писателей, которые уже в первые годы Советской власти создавали произведения остроактуальные и притом высокохудожественные, имевшие огромное идейно-политическое звучание. Так, о «Железном потоке» Серафимовича, вышедшем в 1924

³⁴) «Литературная газета» от 7 апреля 1961 года, стр. 2.

³⁵) А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 180—181.

³⁶) Там же, стр. 111.

³⁷) Там же.

году, Луначарский сказал, что хотя он «стратегически есть отступление, ...но политически это наступление»³⁸).

В ряде своих работ Луначарский убедительными примерами, взятыми из литератур разных эпох и народов, доказывает полнейшую несостоятельность и глубокую враждебность для нашего искусства утверждений некоторых литераторов, оказавшихся по ту сторону баррикады, и некоторых буржуазных литературоведов будто современная, так называемая злостная, тема губит искусство. Нужно заметить, что подобные утверждения можно еще услышать среди зарубежных теоретиков искусства и сегодня. Всего несколько лет назад можно было найти сторонников этих взглядов и в нашей стране.

Конечно, замечает Луначарский, писатель, который очень конкретно идет в уровень со своим временем и своей средой, действительно рискует «не остаться достаточно интересным вне этого времени и вне этой среды». Но ведь, с другой стороны, прав и Шиллер, когда он говорит: «Тот, кто верен своему времени, легче других добывается бессмертия»³⁹).

В другом месте Луначарский ссылается и на таких, так сказать, вечных писателей, как Данте, Бальзак и др., «которые были глубочайшим образом современны».

В чем же здесь дело? Все дело в том, говорит Луначарский, что за современность надо «хвататься» умеючи. Надо не скользить по поверхности жизни, не брать то, что живет только один день. «...Надо выбирать в этой современности то, что делает ее многозначительным моментом истории человечества»⁴⁰).

Нужно брать основные конфликты эпохи и ставить перед собой задачу глубокой художественной разработки темы. Луначарский далее в таких словах сформулировал это очень важное теоретическое положение, которое продолжает сохранять свое полное значение для литературы и в наши дни:

«Поверхностность не может быть долговечной, — все равно, была ли она в свое время злостной или претендовала на разработку каких-то вечных тем. Глубокое и значительное остается долговечным, и жалка та современность, в которой нет ничего глубокого и значительного. **Особенно жалким был бы тот наш современник, который не нашел бы ничего глубокого и значительного в нашей современности**»⁴¹).

Таким образом, уже из того, что говорилось выше, видно, что Луначарский не был сторонником «нейтральности» искусства, в чем его обвиняет в одной из своих работ известный советский литературовед А. Метченко.

Не был Луначарский и сторонником принципа «анархии» в искусстве, в чем его также обвиняет проф. Метченко⁴²).

Если внимательно посмотреть, то можно прийти к выводу, что «нейтральность» и «анархия» в искусстве — это своего рода родные сестры. Как та, так и другая прикрываются некими особыми задачами искусства, как та, так и другая сторонятся «грубого», так сказать, прикосновения повседневной действительности. И конечно же, отвергая одну, критик-марксист Луначарский не мог жаловать другую.

³⁸) А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 421.

³⁹) А. В. Луначарский, Статьи о литературе, М., 1957, стр. 259.

⁴⁰) А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 467.

⁴¹) А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 467. (подчеркнуто мною — Н. А.).

⁴²) См. А. Метченко, Творчество Маяковского 1917—1924 гг., М., 1954, стр. 502, 503.

Сторонники принципа «анархии» в искусстве обычно открыто об этом не говорят. Они говорят, что защищают принцип свободы искусства.

Но Луначарский резко отличал свободу творческого акта в искусстве от свободы проповедовать безыдейность в искусстве.

Луначарский неоднократно писал и говорил, что художник должен быть максимально свободен. Но это не означало, что в стране может быть объявлена свобода печати. В своей статье «Свобода книги и революция», напечатанной в 1921 году, Луначарский как раз и ведет речь об этом. Он пишет, что «государство не может допускать свободы печатной пропаганды», ибо слово — это тоже оружие. Но тут же Луначарский говорит: «...Должно ли революционное правительство принципиально охранять права индивидуального творчества? На этот вопрос я не обинуясь скажу: да, должно»⁴³).

Вслед за Лениным Луначарский утверждал, что подлинной свободы творчества, свободы печати не может быть в буржуазных странах, она существует только в нашей стране, ибо «все цели Советского государства, единственно только Советского государства суть творческие цели, в широчайшей степени освободительные и строительные цели»⁴⁴).

Луначарский указывает далее, что у нас есть свобода печати в рамках революционной диктатуры самого передового за всю историю человечества класса — пролетариата. У нас нет и, естественно, не может быть свободы для тех, «которые большим оружием искусства или науки, философии пользуются для контрреволюционной борьбы с нами»⁴⁵).

Отвечая так называемым «чистым писателям», которые жаловались на то, что им не дают свободно творить, что большевики ввели цензуру, Луначарский в своей широко известной лекции «Судьбы русской литературы», прочитанной в 1925 году, говорил:

«...Мы живем в период острой классовой борьбы, и поэтому о такого рода свободе, которая бы сказала: «Стреляй в меня, сделай одолжение», — речи не может быть»⁴⁶).

Луначарский неоднократно обращал внимание писательской общественности на то, что буржуазия давно поняла: хвалить ее не за что, поэтому, чтобы отвлечь внимание от критики, которой она заслуживает, буржуазия поощряет так называемое свободное, но свободное от актуальных жизненных проблем искусство. Буржуазия, говорил он в 1933 году на одной из дискуссий, спекулирует лозунгом свободы печати. У нас не может быть свободы печати в буржуазном смысле этого лозунга, ибо это «вещь ложная и фальшивая, внутренне противоречивая. Если бы она была применена у нас, то это было бы равносильно праву ношения оружия и продажи ядов нашим врагам»⁴⁷).

Уже отсюда совершенно очевидно, что нет сколько-нибудь серьезных оснований обвинять Луначарского в том, что будто он защищал принцип анархии в искусстве.

IV

Луначарский был также глубоко убежден, что искусство в нашей стране не может развиваться стихийно, что Советское государство, партия должны руководить развитием искусства. В обосновании этого чрезвычайно важного тезиса Луначарский также шел от Ленина, кото-

⁴³) «Печать и революция», Книга первая, М., 1921, стр. 5.

⁴⁴) А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 124.

⁴⁵) Там же.

⁴⁶) Там же, стр. 85.

⁴⁷) Там же, стр. 124—125.

рый, как известно, еще в своей статье «Партийная организация и партийная литература» указывал, что за всей литературной работой «должен следить организованный социалистический пролетариат, всю ее контролировать...». И затем позже Ленин отмечал, что в вопросах искусства «мы не должны стоять сложа руки и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»⁴⁸).

Но в 20-е и в начале 30-х годов партии пришлось отстаивать и утверждать эти, как и другие, принципы в условиях острой классовой борьбы. И немалая заслуга в утверждении этих принципов принадлежит Луначарскому.

Теоретики Пролеткульта, как известно, претендовали на обособленность этой организации от партии и государства. Серапионовец Лев Лунц, выступив с требованием «аполитичности искусства», фактически тоже ратовал на независимость своей группировки от государства. Позже В. Переверзев выдвинул тезис, согласно которому пролетариат как организованный класс, не может и не должен руководить развитием искусства.

Голоса этих критиков и теоретиков получали сильную поддержку из-за рубежа. Некоторые из эмигрантов, буржуазные литературоведы кричали о том, что в Советской России нарушены все условия развития искусства, потому что Советское государство и Коммунистическая партия вмешиваются в дела искусства. Нужно сказать, что подобные нападки на нашу страну и наше искусство не прекращаются и до сего дня. Буржуазные критики и литературоведы утверждают, что наше искусство и литература создаются в значительной степени искусственным путем, путем декретов и директив. Особенно эти нападки усилились во второй половине 50-х годов нашего века, после того, как ЦК КПСС принял решение о преодолении культа личности и его последствий.

Буржуазные критики и их подпевалы из лагеря ревизионистов заявляют, что Коммунистическая партия предписывает нашей литературе, что и как она должна изображать. А это, мол, порождает официальщину, неискренность, это опустошает искусство. По мнению этих критиков, какое бы то ни было вмешательство государства и руководящей партии в дела искусства совершенно недопустимо.

Например, венский профессор Макс Ризер, фрейдист по убеждению, в одной из своих статей, напечатанных в американском журнале, утверждает, что настоящее искусство рождается как результат отталкивания от руководящей роли государства, как протест против официальной политики и существующего строя в целом, и что при малейшем приближении государства к искусству оно гаснет⁴⁹).

Почти то же, но несколько другими словами и иногда прикрываясь марксистской терминологией, говорят некоторые югославские литераторы. Так, Иосип Видмар утверждает, что творческие планы, устремления писателя не могут совпадать с политикой государства и что государство вообще не должно иметь в области искусства своей идеологической линии. Добрица Чосич, отвечая на одну из анкет, заявил буквально следующее: «Интеллигент — творец, член компартии, не должен подчинять свое научное и художественное творчество тактике партии, целям пропаганды, если эти цели не совпадут с его революционным, научным и художественным сознанием»⁵⁰).

Если мы после этого послушаем, что говорил Луначарский о взаи-

⁴⁸) В. И. Ленин о литературе и искусстве, М., 1957, стр. 582—583.

⁴⁹) См. его статью в «Журнале эстетики и художественной критики», Нью-Йорк, 1957, декабрь, т. XIV, № 2.

⁵⁰) Цитировано по книге М. Гуса «Искусство и демократия», М., 1959, стр. 5.

моотношениях искусства и государства, искусства и руководящей партии, то нам станет ясно, насколько дальновидным был он и какие далеко идущие последствия имели его выступления по этому вопросу. Образно говоря, замахаясь против современных ему защитников «теории» невмешательства государства в процесс развития искусства, он наносил удары и по М. Ризеру, И. Видмару и им подобным. И вообще Луначарский во многих отношениях продолжает оставаться нашим современником.

Незадолго до своей смерти, в июне 1933 года, выступая на сессии Института философии Комкадемии по вопросу о роли пролетарского государства в развитии социалистической культуры, Луначарский дал уничтожающую критику «теории» нейтральности государства по отношению к искусству. Он вскрыл истоки происхождения подобных теорий. Он показал, что теории эти родились в недрах буржуазного либерализма. Вот что сказал тогда Луначарский: «Известно, что буржуазные либералы то же самое говорили и об экономике: как бы государство не вообразило, что оно способно регулировать экономику»⁵¹). И он называет затем одного из главных авторов этой теории — английского буржуазно-либерального историка и социолога-позитивиста XIX века Бокля. Бокль утверждал как незыблемую истину, говорит Луначарский, что «в области высоких идеологий... вес государства, по его мнению, чрезвычайно ничтожен, и влияние его в высшей степени губительно»⁵²).

В ответ на то, что Бокль пытается подкрепить свои теоретические выводы примерами из истории культуры, тенденциозно, однако, их используя, Луначарский тоже берет один, но очень разительный, пример из истории. Он говорит, что некий Гидони, в свое время бывший адъютантом «окончательно оменьшеествовавшего Плеханова», пытаясь доказать пагубность влияния государства на искусство, ссылается на выдающегося прогрессивного французского художника-реалиста Гюстава Курбе. Курбе, как известно, на желание Наполеона III наградить его орденом ответил гордым письмом, в котором заявил, что он не признает за государством права вмешиваться в искусство и не хочет ни в каких отношениях находиться с государством, что он, вольный творец, не возьмет побрякушек из рук государства.

Все это так, замечает Луначарский. Но ведь, как известно, потом, в дни Коммуны, «Курбе вошел в Комитет по делам искусства, искусства Коммуны... И здесь он не только не побоялся опоганиться каким-то орденом, а сам был проводником активного воздействия государства на искусство»⁵³). Все дело в том, говорил Луначарский, что «государство государству рознь». Буржуазное государство давно уже стало «силой, задерживающей культурный прогресс». Его влияние на искусство глубоко пагубно. Даже и в том случае, когда «буржуазное государство поощряет искусство, оно ему только вредит, оно его фальсифицирует»⁵⁴).

Что же касается Советского государства, то его роль в развитии искусства, по глубокому убеждению критика, исключительно благотворная. Пролетарское Советское государство, пишет Луначарский, является «организацией большинства трудящихся против эксплуататоров», оно знаменует собою прогресс, стремится приобщить к культуре трудящиеся массы, оно «есть орудие величайшего освобождения трудящихся масс». Поэтому «влияние пролетарского государства на искусство благотворно»⁵⁵).

⁵¹) А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 121.

⁵²) Там же, стр. 122.

⁵³) Там же, стр. 122—123.

⁵⁴) Там же.

⁵⁵) Там же.

Так на основе глубокого анализа сложных явлений общественного порядка решал Луначарский принципиальной важности вопрос об отношении государства к искусству.

Разрабатывая актуальные теоретические проблемы литературы и искусства, Луначарский в своих трудах послеоктябрьского периода неоднократно касался вопроса о роли, о задачах нашей марксистской критики, крупнейшим представителем которой был прежде всего он сам.

Выражая свою основную мысль по этому поводу, Луначарский в одной из статей писал: «Наша критика должна быть чрезвычайно строгой и вместе с тем очень тонкой»⁵⁶). Он ссылаясь при этом на Ленина и говорил, что великий вождь требовал внимательного, товарищеского отношения к нашим работникам искусства, облегчения их труда проявлением чрезвычайной симпатии к ним.

Луначарский в одном из своих выступлений в феврале 1929 года резко осудил грубо издевательское отношение к творческим работникам, когда тот или иной критик о ком-нибудь из них говорил: «Ты сделал шаг вперед? Это потому, что ты боишься нас и перекрашиваешься. А вот теперь сделал полшага назад: это ясно доказывает, что у тебя нутро буржуазное. Мы ведь всегда знали, что ты сволочь»⁵⁷).

Это дикое проявление групповщины Луначарский оценил как явно враждебное с точки зрения нашей классово-партийной политики.

Он не один раз предупреждал против заушательской критики, критики-сыска, которую более всего интересовал вопрос, «а не была ли теща этого писателя замужем за генералом».

Критика самого Луначарского была в высшей степени примером настоящей принципиальной товарищеской критики, она была добрым и умным советом нашим писателям, артистам, композиторам и другим работникам искусства. Кроме того, его критика была глубоконаучной, глубокотеоретичной. Нет ни одной статьи, в которой бы Луначарский в той или иной степени не касался вопросов теории искусства. Свои теоретические положения он всегда подкреплял яркими примерами из истории искусства разных народов и эпох.

Выдающийся теоретик и критик, большой общественный деятель, замечательной души человек, Луначарский и в наши дни не просто ветеран, а боевой и страстный борец за подлинно революционное, подлинно народное искусство.

⁵⁶) А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 128.

⁵⁷) Там же, стр. 152

Н. Н. КИСЕЛЕВ

**ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА Н. ПОГОДИНА НАД ПЬЕСОЙ
«КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ»**

Популярнейший советский драматург, лауреат Ленинской премии Н. Ф. Погодин вот уже более 30 лет плодотворно работает в литературе. Творческий опыт этого большого и взыскательного художника интересен и глубоко поучителен. Автор драматической трилогии о В. И. Ленине неоднократно перерабатывал свои лучшие произведения с целью углубления идейно-тематического содержания и совершенствования художественной формы. Делясь опытом своей работы, Н. Погодин в беседе с молодыми писателями говорил: «...я много переделываю текст во время репетиций, добиваясь сценического его звучания, и считаю готовой пьесу только тогда, когда она сыграна на публике несколько раз»¹).

Автор настоящей статьи поставил своей целью проанализировать творческую работу Н. Погодина над одним из лучших его произведений — пьесой «Кремлевские куранты». Сравнение различных редакций и вариантов этой пьесы позволяет глубже проникнуть в творческую лабораторию талантливого драматурга, дает возможность лучше понять особенности его стиля и художественной манеры. Нам известно 5 различных вариантов «Кремлевских курантов» (два из них рукописные²) и три печатные³).

Период работы Н. Погодина над пьесой охватывает промежуток времени более чем в 15 лет. За эти 15 лет очень многое изменилось в жизни страны, в идейно-эстетических взглядах писателя: усилилась его связь с действительностью, обогатился жизненный опыт, развилось художественное дарование. Все это и определило принципы и методы работы автора над текстом «Кремлевских курантов».

Идейно-композиционные изменения пьесы проводились драматургом с целью наиболее эффективного раскрытия конфликта, более полного выявления содержания произведения, более глубокого и правдивого отражения исторических событий. Первый рукописный вариант «Кремлевских курантов»⁴) открывался сценой «на опушке леса», у озера под Москвой; во 2-ой картине действие происходило в избе Чудновых, затем шла сцена у Иверских ворот. В процессе работы над спектаклем Н. Погодин по совету Вл. И. Немировича-Данченко изменил композицию пьесы, сделав первой картину у Иверских ворот. Доказывая правомерность такой перестройки, Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «У меня мысль: с этой картины начинать. Сразу — Москва, плакат, эпо-

¹) Н. Погодин, Театр и жизнь, Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 35.

²) Хранятся в архиве музея МХАТа. Первый под архивным номером 324, второй (суфлерский экземпляр) под № 794.

³) Изд. «Искусство», М.-Л., 1941; «Театр», 1955, № 4; Пьесы советских писателей, т. 12, изд. «Искусство», М., 1956.

⁴) Архив МХАТа, № 324.

ха... Сразу новая Москва, а не деревня. Вот в этой эпохе происходит действие: разруха»⁵).

Постановщик пьесы в МХАТе стремился к тому, чтобы уже первая картина вводила зрителей в обстановку изображаемой эпохи, раскрывала сущность и смысл тех событий, которые происходили в этот период в стране и которые предопределили развитие конфликта пьесы. Первая картина — у Иверских ворот, — показывая конкретную обстановку эпохи, подготавливает и во многом объясняет следующие картины и прежде всего третью и четвертую, в которых изображается возникновение ленинского плана электрификации как главного способа борьбы с разрухой.

О настойчивом желании автора добиться лучшего композиционного решения пьесы свидетельствует то, что буквально во всех редакциях «Кремлевских курантов» разное количество актов, картин, сцен и эпизодов; в каждом из вариантов имеются картины, которых нет во всех остальных. Причем, замена в различных редакциях одной картины другой, введение новых диктовались не формальной прихотью автора, а его стремлением глубже и всестороннее отразить историческую эпоху, ярче и убедительнее раскрыть характеры основных героев, показать их активными участниками главного конфликта.

Так, например, в первом рукописном варианте пьесы⁶) имелась сцена в башне (10 картина), где действовали часовщик и красноармеец, который помогал часовому мастеру ремонтировать кремлевские куранты. Во 2-ом рукописном варианте⁷) этой сцены нет, вместо нее дана вторая картина в Метрополе. Рыбаков собирается ехать на фронт против Врангеля, к нему приходит Маша, и он рассказывает ей, как однажды ночью помогал ремонтировать часы на Спасской башне. В издании 1941 года сцена в башне появилась снова, но вместо красноармейца теперь действует Рыбаков. В двух последних редакциях «Кремлевских курантов» этого эпизода вновь нет.

Пробуя разные варианты, Н. Погодин стремился сделать сцену в башне логическим этапом в развитии конфликта, но затем убрал ее, почувствовав, что она не только не способствует развитию главного действия пьесы, а наоборот задерживает его, делает акцент на второстепенной истории ремонта кремлевских часов.

Очень показателен процесс работы драматурга над финальной картиной пьесы. Н. Погодин настойчиво добивался, чтобы финальная сцена была в русле основного конфликта и подводила итог главному действию пьесы. Поиски наилучшего варианта последней картины были весьма долгими и нередко безуспешными. В письме к Вл. Немировичу Н. Погодин писал: «Мысли о финале мне не дают жить. Сегодня был в театре, смотрел репетицию и опять думал о том же с обидой и тоской, что несомненный и, по-моему, огромный успех спектакля портится и получает задорину из-за «башни», из-за этого проклятого финала»⁸).

В первом рукописном варианте финальная картина представляла собой сцену у Спасских ворот, в которой действовали Ленин, Забелин, часовщик, Рыбаков, рабочие и крестьяне в момент пуска кремлевских курантов. Здесь Ленин разговаривает с часовщиком о ремонте часов, высказывает беспокойство по поводу того, пойдут они или нет; Забелин беседует с Рыбаковым о часах и электрификации, а в это время рабо-

⁵) Стенограмма репетиций пьесы Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты», архив МХАТа, № 4787/2, стр. 3—4.

⁶) Архив МХАТа, № 324.

⁷) Архив МХАТа, № 794.

⁸) Н. Погодин, Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко, Ежегодник МХАТа за 1948 год, т. I, изд. «Искусство», М.-Л., 1950, стр. 427.

чий и крестьянин делятся мыслями о голоде и разрухе, причем, рабочий высказывает свое неверие в идею электрификации. Услышав его реплику, Ленин доказывает необходимость электрификации. Пьеса кончается вдохновенными словами Ильича, услышавшего бой кремлевских часов: «Слышите... а? Играют. Прекрасно! Благодарю вас! Это великое дело, товарищи, это уж навсегда»⁹⁾).

Основной недостаток данной картины заключался в том, что в ней неправоммерно большое место занимала история ремонта часов. Кроме того, многие высказывания персонажей имели налет искусственности из-за своей многословности и нарочитого пафоса.

Во втором рукописном варианте действие финальной картины происходит в кабинете Ленина, куда приходит Забелин. Разговор идет сперва о Забелине, потом об электрификации России, о путях ее хозяйственного возрождения. Большая часть реплик Владимира Ильича перенесена из финальной сцены 1-го варианта, и уже это определило все недостатки финальной картины 2-го варианта. Во многом искусственные по своему пафосу эти высказывания в какой-то степени были приемлемы и терпимы в 1-ом варианте, в условиях беседы Ленина с большой массой людей, которых надо было агитировать за идею электрификации. Но эти же высказывания оказались совершенно неуместными в условиях спокойной беседы Ленина с Забелиным: их агитационный пафос неубедителен и лишен смысла. Причем, речь вождя в изображении Погодина здесь нередко вычурна, пересыпана «литературными красотами», что никогда не было свойственно Ильичу. Показательно в этом плане первая фраза Ленина в этой картине: «Начали, положили первый камень великолепного здания, еще никому незримого, прямо-таки фантастического»¹⁰⁾. Не верится, чтобы так мог говорить Владимир Ильич.

Фальшив здесь и образ Забелина. Гордый и самолюбивый инженер ведет себя в этой сцене совсем не так, как при первой встрече с вождем: он юлит, откровенно льстит и подхалимски поддакивает своему собеседнику, что искажает не только его образ, но и образ Ленина. Невозможно поверить в то, что Владимир Ильич стал бы смиренно слушать напыщенные и неискренние комплименты инженера, вроде его восклицания: «Какая огромная, прекрасная мечта», — на заявление вождя о неизбежности победы социализма в России¹¹⁾.

В издании пьесы 1941 года действие последней 12 картины происходит в зале для заседаний в Кремле. Забелин заканчивает свое выступление, после чего Ленин произносит речь, которая и заключает действие пьесы. Эта финальная сцена, по своему содержанию мало чем отличающаяся от последней картины первого рукописного варианта, поскольку многие выражения вождя перенесены оттуда без изменения, по своей форме еще менее удачна, так как речь Владимира Ильича в пьесе очень многословна, длинна и малодейственна (она включала в себя более 500 слов).

В издании 1955 года («Театр», № 4) финал пьесы коренным образом отличается от прежних вариантов. Действие заключительной картины происходит в Кремле, неподалеку от Спасских ворот. Сперва дана сцена беседы вождя с часовщиком, но этот разговор идет совершенно в другом плане нежели в 1-м варианте. Ленин здесь высказывает целый ряд мыслей, разъясняющих смысл идейного содержания пьесы. Затем приходит Держжинский, и Владимир Ильич произносит свою заключительную речь (она значительно ярче и короче, чем в предыдущей редак-

⁹⁾ Архив МХАТа, № 324.

¹⁰⁾ Архив МХАТа, № 794.

¹¹⁾ Там же.

ции пьесы). Данный вариант финальной картины несомненно более выразителен и достоверен, чем все прежние, ибо здесь драматургу удалось органично и убедительно связать все сюжетные линии пьесы в один узел и подвести логический итог ее сценическому действию. Более мотивирована здесь и финальная речь Ленина.

Однако в последней редакции пьесы (издание 1956 г.) драматург вновь изменяет финальную картину. Действие здесь (как и во 2-м рукописном варианте) происходит в служебном кабинете Владимира Ильича. Сперва идет сценка разговора вождя с английским писателем, затем приходит Забелин, с которым Ленин беседует о его работе, о проблеме электрификации, о положении в стране, о сущности диктатуры пролетариата. В конце картины появляются Дзержинский, часовой мастер и Рыбаков. В этот момент бьют куранты и Ленин восклицает: «Слышите... а? Играют... Это великое дело. Когда сбудется все, о чем мы теперь лишь мечтаем, из-за чего спорим, мучаемся, они будут отсчитывать новое время, и то время будет свидетелем новых планов электрификации, новых мечтаний, новых дерзаний».

На наш взгляд, последний вариант финальной картины наиболее убедителен по содержанию и удачен по форме. Декларативность, выпренность, искусственная лозунговая приподнятость многих высказываний, характерные для ранних вариантов финальной сцены, почти полностью преодолены в издании 1956 года. Каждая реплика вождя здесь глубоко мотивирована, психологически оправдана и естественна. Все, что говорится им, органически соответствует обстановке, диктуется действиями и поступками других героев, выражает его искреннюю заинтересованность в происходящем.

Процесс работы Н. Погодина над финальной картиной «Кремлевских курантов» — свидетельство высокой требовательности драматурга к себе, его настойчивого стремления к совершенствованию. От редакции к редакции автор убирал из финальной картины все напыщенное, искусственное, случайное, стремясь к естественному и логическому завершению действия пьесы, и это ему в значительной степени удалось в последнем варианте.

Очень большие изменения внесены писателем в идейно-образную ткань произведения: в речь персонажей, в их взаимные характеристики друг друга, в их действия и поступки. Самые значительные переделки направлены на более глубокое, жизненно-достоверное раскрытие образа Ленина, на усиление его роли в драматической коллизии пьесы.

Стремясь как можно полнее, ярче и убедительнее раскрыть характер Владимира Ильича, Н. Погодин широко использует прием косвенной характеристики, причем роль этого приема в обрисовке образа вождя возрастает от редакции к редакции.

В издании 1941 года в 3-ей картине Казанок после ухода Чуднова говорил самому себе: «Помню, зимой, когда Ильич приезжал охотиться на лису, тоже из-за вьюги ничего не вышло»¹²⁾. В следующих вариантах пьесы эта сценка значительно расширена. Казанок и Чуднов разговаривают о Ленине, о том, отчего он «превышает» всех известных им людей. Казанок заявляет, что он вовек не забудет разговоров с вождем во время охоты. Восстановил этот эпизод (он был в 1-ом рукописном варианте), Н. Погодин усилил ленинскую тему в пьесе, показал силу любви народа к своему вождю. Разговор о том, отчего Ленин превышает всех людей, играет в пьесе важную идейно-композиционную роль: во-первых, он акцентирует внимание на факте близости вождя к народу, а во-вторых, он ставит вопрос, ответу на который, по сути дела, и посвящена вся пьеса.

¹²⁾ Н. Погодин, Кремлевские куранты, Изд. «Искусство», М.-Л., 1941, стр. 18.

В 2-х последних изданиях пьесы драматург в высказывание Чуднова о том, что Ленин приехал задумчивый и чем-то расстроенный, добавил фразу: «Я ведь понимаю, когда он задумчивый». Одно это короткое замечание очень хорошо и психологически убедительно раскрывает всю силу любви и привязанности народа к Ильичу. Эта фраза одновременно работает и на образ Чуднова, подчеркивая его доброту, чуткость и отзывчивость.

Н. Погодин стремится любую мелочь использовать для более точного раскрытия своего идейного замысла. Стараясь подчеркнуть простое и доверчивое отношение народа к вождю, он в реплике Казанка (4 картина): «Пришел предупредить, сей минут Владимир Ильич будут»¹³⁾, — в двух последних редакциях изменяет множественное число глагола «будут» на единственное («будет»), исходя, очевидно, из того соображения, что употребление глагола во множественном числе по отношению к одному человеку может быть истолковано как подобострастие и заискивание.

Н. Погодин проделал большую работу над речью Ленина, добиваясь ее характерности, своеобразия и точности. В процессе работы над редакциями пьесы, драматург пробует самые различные варианты отдельных реплик и высказываний Владимира Ильича, стремясь найти и выбрать лучший.

В издании пьесы 1941 года Владимир Ильич, задав Чуднову вопрос: «А ведь беспокойно жить с большевиками?» — продолжает затем: «Надо думать, тов. Чуднов... думать, передумывать»¹⁴⁾. В последующих изданиях эта фраза звучит так: «Надо, товарищ Чуднов, беспокоиться и беспокоить, иначе пропадем, съедят»¹⁵⁾. Несомненно, что во 2-ом варианте ленинская мысль о необходимости упорно искать пути строительства новой жизни выражена точнее, ярче, доказательнее и образнее.

В этом же издании «Кремлевских курантов» (1941 г.) Ленин, увидев старинный светец, оставляет без ответа вопрос Чуднова, знает ли он, как жгут лучину, и сам спрашивает: «Пользуетесь этой штукой?» В двух последних изданиях пьесы Ленин вместо этого произносит: «Знать-то знаю... Но неужели и вам приходится зажигать эту штуковину?».

Нам кажется, что первый вариант был лучше: очень понятно, почему Ленин уходит от вопроса Чуднова: ответ на него содержится уже в том факте, что Ленин заметил светец. Во втором варианте в решении вождя слышится непонятное удивление по поводу того, что крестьянам приходится жечь лучину. Но Ленин хорошо знал положение в стране, поэтому акцент, который делает автор на интонации удивления в его вопросе, неуместен и художественно не оправдан.

В первых вариантах пьесы не было высказывания Ленина о необходимости для большевиков мечтать и не бояться разлада мечты с действительностью. Пятая картина заканчивалась просьбой вождя к Рыбакову о том, чтобы он никому не говорил о его плане электрификации: «...а то меня назовут сумасшедшим. Все-таки это пока мечта»¹⁶⁾. В изданиях пьесы 1955 и 1956 годов это высказывание Владимира Ильича снято, как противоречащее авторскому замыслу. Непонятно, почему Ленин должен был бояться, что его мечта станет кому-нибудь известной, если его главная цель в пьесе сводится к борьбе за осуществление этой мечты.

Следует отметить, что в первых изданиях пьесы необходимость немедленного осуществления идеи электрификации Лениным не обоснована.

¹³⁾ Н. Погодин, Кремлевские куранты, «Искусство», М.-Л., 1941, стр. 22.

¹⁴⁾ Там же, стр. 29.

¹⁵⁾ Н. Погодин, Кремлевские куранты, «Театр», 1955, № 4, стр. 18.

¹⁶⁾ Н. Погодин, Кремлевские куранты, «Искусство», М.-Л., 1941, стр. 35.

вывалась: он просто высказывал Рыбакову свою сокровенную мечту. В 2-х последних изданиях пьесы Ленин, рассказав матросу о своих грандиозных планах, убедительнейшим образом доказывает необходимость их осуществления для хозяйственного возрождения нищей и отсталой России. Этим самым писатель подчеркивает мысль о том, что ленинские планы теснейшим образом связаны с интересами народа, исходят из потребностей действительной жизни.

Н. Погодин в процессе работы над пьесой старался удалить из речи вождя все случайное, нехарактерное, поверхностное и искажающее его облик. Например, в издании пьесы 1941 года на просьбу рабочего: «Побудьте с рабочим классом, товарищ Ленин», — Владимир Ильич отвечал: «Я от рабочего класса не ухожу»¹⁷). В двух последних изданиях «Кремлевских курантов» этой реплики нет, ибо она совершенно неуместна в речи вождя. Никогда бы Ленин не стал таким образом подчеркивать свою близость к народу.

Драматург, работая над речью вождя, стремился усилить ее экспрессивную окраску, добиться ее своеобразного интонационного строения. С этой целью он изменяет и заменяет некоторые фразы, добиваясь их большей живости, оригинальности и эмоциональности. Так, в 8-ой картине первого рукописного варианта пьесы Владимир Ильич на заявление Забелина, что его никто рекомендовать Советской власти не может, говорил: «Нет, может»¹⁸). Во всех последующих вариантах эта реплика стала звучать по-другому: «Представьте себе, может». Смысл замечания тот же, а интонация другая, более своеобразная и характерная. Здесь явственно слышится нотка лукавого и добродушного ленинского юмора.

Показательна в этом плане работа Н. Погодина над речью вождя в сцене с английским писателем. На заявление писателя, что он не верит утверждениям западной прессы о том, что Ленин — масон, Владимир Ильич в издании пьесы 1941 года отвечал: «Я знаю, обо мне пишут много вздора»¹⁹). В последующих редакциях пьесы Ленин восклицает: «А в Лондоне еще водятся масоны? Боже мой, какая дичь!»²⁰). Последняя реплика более характерна, экспрессивна и более точно передает отношение Владимира Ильича и к буржуазной прессе, и к своему собеседнику.

На последовавшее затем сообщение англичанина о том, что он собирается написать обширную книгу против Маркса, Ленин спрашивал: «Разве вы так много занимались его учением?»²¹). В последних изданиях пьесы (1955 и 1956 гг.) Ленин на это нахальное заявление реагирует совершенно иначе, презрительно и спокойно он замечает: «Ну что же, валяйте!». Нетрудно заметить, что второй вариант глубже и выразительнее передает ленинскую мысль. В то время как в первом случае замечание вождя свидетельствует, в какой-то мере, о серьезности его отношения к заявлению писателя, во 2-ом варианте фраза Владимира Ильича не оставляет никакого сомнения в том, что он презирает мешанское самодовольство и политическую безграмотность своего собеседника и считает, что спорить и говорить с ним о марксизме — дело бесполезное. Поэтому когда писатель заявляет, что он готов спорить с Лениным, Владимир Ильич вежливо, но непреклонно замечает: «Я слишком ценю ваше время, чтобы спорить о таких вещах». Эта, очень умело найденная реплика (она появилась только в двух последних изданиях пьесы), хо-

¹⁷) Н. Погодин, Кремлевские куранты, Изд. «Искусство», М.-Л., 1941, стр. 32.

¹⁸) Архив МХАТа, № 324.

¹⁹) Н. Погодин, Кремлевские куранты, «Искусство», М.-Л., 1941, стр. 73.

²⁰) Н. Погодин, Кремлевские куранты, «Театр», 1955, № 4, стр. 38.

²¹) Н. Погодин, Кремлевские куранты, Изд. «Искусство», М.-Л., 1941, стр. 73.

рошо показывает истинное отношение вождя к писателю. Подтекст этой фразы в том, что Ленину важно сберечь свое время, что ему надоели безграмотные «теории» навязчивого собеседника.

Н. Погодин старается построить речь Ленина так, чтобы каждое его высказывание было доказательно, весомо, глубоко аргументировано. Показательно в этом плане сравнение двух последних вариантов высказывания вождя в беседе с англичанином.

Изд. 1955 года

Изд. 1956 года

Ленин. Вас покоряет западная цивилизация, а мы верим в творческие силы освобожденного труда. Наш народ вас ужасает, а мы утверждаем, что он построит первое в мире социалистическое государство. Вы видите Россию во мгле, а мы видим—свет над Россией! История покажет, кто из нас прав...²²⁾

Ленин. Так вы же рассердитесь. Вы скажете, что это обычная красная пропаганда. Я верю в рабочий класс, вы — нет. Я верю в русский народ, вы он ужасает. Вы верите в честность капиталистов, а я нет. Вы придумали чистенький, милый, рождественский социализм, а я стою за диктатуру пролетариата. Диктатура — слово жестокое, желтое, кровавое, мучительное. Таких слов на ветер не бросают, но иначе нельзя мечтать об электрификации, социализме, коммунизме... История покажет, кто из нас прав...²³⁾

В обоих случаях Ленин высказывает одну и ту же мысль: он противопоставляет свое мировоззрение коммуниста мелкобуржуазному миро-созерцанию писателя. Но насколько ярче, глубже и доказательнее выражена эта мысль во втором варианте! Ленин здесь обнажил самую суть своего расхождения с собеседником: отношение к диктатуре пролетариата.

Диалог в драме — это не просто разговор двух или нескольких героев, а разговор, насыщенный действием, побуждающий собеседников к конкретным поступкам. Поэтому каждая реплика героя в пьесе есть результат работы его сознания, его действий, следствие его участия в развернувшихся событиях. Поэтому в истинно художественном произведении каждая реплика насыщена подтекстом, глубокой мыслью. В этом отношении очень показательна работа Н. Погодина над речью своих героев и, прежде всего, над речью Ленина. Драматург все время стремится улучшить передачу ленинских мыслей, добиться того, чтобы через речь вождя осязательно и ясно вырисовывался его характер, громадная работа его сознания.

Большой интерес представляет работа Н. Погодина над речью вождя в 8-ой картине. В издании пьесы 1941 года Ленин после ухода Забелина спрашивал Дзержинского: «Ну как? Пойдет работать?» — и после его утвердительного ответа говорил: «Скорее бы поднять таких медведей... сотни их попрятались»²⁴⁾. В издании пьесы 1955 г. Ленин произносит в этом случае другую фразу: «Сотни, и тысячи, и миллионы еще сидят у нас без дела. Какой он саботажник! Просто одичал от безделья и свихнулся»²⁵⁾. А в последнем издании драматург соединяет оба эти варианта, добившись большей точности и выразительности в передаче мыслей и настроения Ленина. После ухода Забелина Ленин говорит: «Сотни, и тысячи, и миллионы еще сидят у нас без дела. Какой он саботажник. Просто одичал от безделья и свихнулся. Как вы думаете, Георгий Иванович, пойдет к нам работать инженер Забелин?» А после встречи с часовщиком вождь вновь возвращается к мысли о Забелине и

²²⁾ Н. Погодин, Кремлевские куранты, «Театр», 1955, № 4, стр. 40.

²³⁾ Н. Погодин, Кремлевские куранты, Пьесы советских писателей, № 12, Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 65.

²⁴⁾ Н. Погодин, Кремлевские куранты, Изд. «Искусство», М.-Л., 1941, стр. 57—58.

²⁵⁾ Н. Погодин, Кремлевские куранты, «Театр», 1955, № 4, стр. 32.

вновь спрашивает: «А все-таки, как вы думаете, Феликс Эдмундович, пойдет к нам работать Забелин?» И, услышав утвердительный ответ, заключает: «Скорее бы поднять таких медведей, сотни их попрытались. Скорее надо, проворнее»²⁶⁾.

Последний вариант, несомненно, самый удачный из всех трех. Таким построением ленинской речи, возвращением вождя, уже после разговора с часовщиком, вновь к мысли об инженере Забелине, драматург хорошо раскрывает степень волнения Владимира Ильича за судьбу этого талантливого человека.

Добиваясь, чтобы каждое высказывание Ленина органически и необходимо вытекало из создавшейся обстановки и носило естественный и непринужденный характер, Н. Погодин решительно их сокращает. Так, если в первых вариантах пьесы в речи вождя очень часто встречались неоправданно многословные высказывания, то в последнем варианте их почти нет.

Таким образом, мы убедились в том, что в процессе работы над различными вариантами пьесы Н. Погодин неуклонно совершенствовал приемы воссоздания образа Ленина, добиваясь глубокого психологического раскрытия его характера. Драматург последовательно изгоняет все фальшивое, искусственное и неоправданное из речи героев, из отношения к вождю всех других персонажей пьесы. В результате большой авторской работы над текстом пьесы характер Владимира Ильича в последнем издании «Кремлевских курантов» раскрыт более ярко, глубоко и правдиво, усилена роль образа Ленина в развитии основного действия произведения, более широко и убедительно показаны его взаимоотношения с народом.

Значительные изменения текста пьесы связаны с работой Н. Погодина над образом инженера Забелина. Изменения эти сводятся к двум основным моментам: во-первых, к усилению роли Забелина в развитии конфликта и, во-вторых, к работе над его речью.

В 1-ом рукописном варианте пьесы имелась сцена «в особняке» (11 картина), в которой Забелин приступил к практической работе по выполнению плана электрификации. Во 2-ом, 3-ем и 4-ом вариантах пьесы этой картины не было, в результате чего важное звено в эволюции образа инженера было утеряно. Автор в самый серьезный момент для жизни своего героя спрятал его за сцену. Правда, во всех этих вариантах так или иначе отмечалось, что в сознании Забелина произошел перелом, что он начал работать на советскую власть²⁷⁾. Но все эти упоминания и сообщения не могли возместить яркости и полноты непосредственного изображения самих действий героя. Зрителю и читателю важно было знать, как поведет себя Забелин после встречи с Лениным, как будет протекать процесс его приобщения к советской власти. Но вместо изображения самого процесса автор давал только его конечный результат.

В последнем издании пьесы Н. Погодин восстановил сцену «в особняке», что привело к более глубокому и мотивированному раскрытию характера Забелина.

Углублению образа инженера, усилению его типичности в очень значительной степени способствовала новая редакция финальной сцены в издании 1956 года, перенесенная сюда в измененном виде из 2-го рукописного варианта. Сравнение этих двух редакций финальной сцены

²⁶⁾ Н. Погодин, Кремлевские куранты, Пьесы советских писателей, т. 12, изд. «Искусство», М., 1956, стр. 49.

²⁷⁾ Так, во 2-ом рукописном варианте Маша рассказывает отъезжающему на фронт Рыбакову, что отец ее после посещения Кремля заперся в кабинете и пишет. Архив МХАТ, № 794.

ны позволяет проследить тот путь, по которому шло углубление образа Забелина в процессе работы автора над текстом.

Во 2-ом рукописном варианте пьесы поведение инженера в финальной сцене, при второй встрече с Лениным, было очень неубедительным, фальшивым и противоречащим логике его характера. Он произносит напыщенные комплименты, торопливо восторгается каждым замечанием Ленина, причем получалось это у него с оттенком подобострастия. Талантливый, страстный инженер предстает здесь человеком мелким и недалеким, а перелом в его мировоззрении и поведении кажется неискренним.

Характерно, что в изображении Погодина и в речи Ленина здесь встречается масса надуманных и неоправданно многословных высказываний. Стоит только Забелину произнести какое-нибудь слово, как Владимир Ильич реагирует на это длинной назидательной фразой.

В последнем издании пьесы эта беседа вождя с Забелиным стала значительно естественнее и живее. Инженер, разговаривая с Лениным, ведет себя непринужденно, смело, с присущим ему достоинством. Он не только не уходит от острых вопросов, а наоборот, стремится выяснить их. Забелин пользуется случаем и спрашивает Ленина обо всем, что его волнует, в чем он сомневается. Так, он спрашивает вождя, не рано ли начинать в нищей России электрификацию? Для него это не праздный вопрос, ибо решив пойти на службу к Советской власти, он хочет быть твердо уверенным в том, что его труд не пропадет. Инженер находит в себе силы, беседуя с вождем, шутить, иронизировать по поводу того, что он теперь «буржуазный спец», которого «надо школить», и это вполне соответствует сущности характера Забелина, умеющего владеть собой в любой обстановке.

От правдивого реалистического изображения характера Забелина выиграл и образ Владимира Ильича в этой картине. Каждая реплика вождя стала теперь психологически убедительной и мотивированной, в речи его исчез поучающий, назидательный тон, совершенно несвойственный живому Ленину. Все, что говорится Ильичем в этой сцене, теперь органически связано с действиями и высказываниями Забелина.

Н. Погодин настойчиво работал над речью инженера, добываясь ее выразительности и яркой индивидуальной окрашенности, изгоняя из высказываний Забелина все случайное, безликое, не отвечающее его характеру или душевному состоянию в каждый данный момент.

Значительное изменение претерпела, например, сцена разговора Забелина с дочерью после его возвращения из Кремля (9 картина). В первых вариантах этой сцены в речи Забелина и Маши было очень много случайного, наносного, идущего не от характера героев и их душевного состояния в данный момент, а от авторской тенденции. В процессе работы над пьесой драматург стремился устранить эти недостатки, сокращая и переделывая многие реплики. Примером может служить изменение следующего высказывания инженера в 9-ой картине:

Изд. 1941 г.

Изд. 1956 г.

Забелин. И ты — слава богу... Вот что, ми-Забелин. И ты — слава богу... Мне, Маша, лая моя. Мне надобно у тебя, только у од- у тебя, только у тебя одной по секрету на- ной тебя спросить, потому, что ты-то меня добно узнать: гожусь я, по нынешним вре- прекрасно понимаешь и ты уж у них нато- менам, или долой со счетов?
рела. Мне, Маша, у тебя по секрету надоб- но узнать, гожусь я по нынешним време- нам, или долой со счетов?

Нетрудно заметить, что во 2-ом варианте изъяты те слова и фразы, которые или являются лишними, поскольку мысли, заключающиеся в них, подразумеваются сами собой, или плохо, неточно выражают ду-

шевное состояние Забелина. Так, например, его обращение к дочери: «Вот что, милая моя», — звучит иронически, что противоречит смыслу всего высказывания и не соответствует настроению инженера в данный момент.

В двух последующих изданиях пьесы Н. Погодин убрал авторскую ремарку, которая искажала образ Забелина. Рассказывая дочери о том, почему он не уехал в Париж, инженер «вдруг запел какую-то легкомысленную французскую песенку, пробежался по комнате, как по панели, остановился перед Машей»²⁸). Трудно поверить, чтобы человек, искренне решающий вопрос о том, как дальше жить, вел себя столь странно и легкомысленно.

Н. Погодин стремится усилить эмоциональную окраску речи Забелина, добиваясь ее самобытности и колоритности. Драматург не гнушается самыми мельчайшими изменениями в речи своих героев, памятуя о том, что иногда даже перестановка слов в фразе дает нужный результат. Показывая Забелина человеком озлобленным на советскую власть, недовольным новыми порядками, Н. Погодин хорошо передает его душевное состояние через речь. Так, недовольство инженера Рыбаковым, пришедшим к нему в дом, ярко проявляется в вопросах, которые он ему задает: «Бывали, сударь, в итальянских морях?», «В партии коммунистов, сударь, состоите?». Издевательский характер этих вопросов еще ярче подчеркивается автором в последней редакции пьесы, где 2-ой вопрос звучит следующим образом: «В партии коммунистов, сударь, состоять изволите?»²⁹).

В результате большой работы Н. Погодина над текстом пьесы психологическая характеристика Забелина значительно обогатилась, а его переход на сторону советской власти приобрел убедительность и глубокую мотивировку.

Большая работа проделана автором «Кремлевских курантов» над образами Рыбакова и Маши Забелиной.

Образ Рыбакова в первых вариантах пьесы страдал серьезными недостатками, его характеру не хватало определенности и глубины, его поступки и действия нередко носили случайный, немотивированный характер, речь не всегда отличалась живостью, своеобразием и непринужденностью. Иллюстративность образа Рыбакова вела, в какой-то степени, к обеднению и даже искажению образа Ленина, ибо непонятно было, за что полюбил его Владимир Ильич, почему он так высоко ценит этого матроса. Эти же недостатки были характерны и для образа Маши Забелиной. В результате работы над текстом пьесы Н. Погодину удалось в значительной степени (хотя и не до конца) преодолеть схематизм этих образов.

Наибольшей авторской правке подверглась 6 картина пьесы, сцена свидания Рыбакова и Маши. Первый вариант этой сцены столь сильно отличается от последнего, что перед нами, собственно, две совершенно разные картины. Содержание данной картины сводится к изображению переживаний Маши и матроса перед визитом последнего в дом Забелиных. Маша и боится этого визита, и в то же время жаждет его, ибо она хочет помирить любимого с отцом.

В первом варианте 6-й картины за репликами и поступками двух влюбленных совершенно не чувствовалось ни их характеров, ни их настроения.

Маша приходит на свидание неоправданно веселой. О предстоящем визите Рыбакова к ним в дом она говорит спокойно, как о явлении

²⁸) Н. Погодин, Кремлевские куранты, «Искусство», М.-Л., 1941, стр. 63.

²⁹) Н. Погодин, Кремлевские куранты, Пьесы советских писателей, т. 12, изд. «Искусство», М., 1956, стр. 39.

вполне обычном. «Сегодня будет страшный вечер»,—равнодушно произносит она и тут же перескакивает на другое. Встретив Рыбакова, она хохочет (матрос не понимает, в чем причина этого смеха) и заявляет: «Я от счастья смеюсь, а вы не видите. У меня с утра в ушах звенит, шумит зеленый шум... Я рада, что вы меня ждали и курили эти свои скверные папиросы. Бросьте курить». Маша предполагает, что Рыбаков может поссориться с отцом в этот вечер, но относится к этому с удивительным спокойствием. «Вы поссоритесь с отцом, и он вас прогонит»³⁰), — бесстрастно заявляет она. Вместо гордой, сильной и незаурядной девушки, которой даже сам Забелин временами побаивается, здесь перед нами недалекая и легкомысленная особа.

В последнем варианте данной картины образ Маши решен совершенно в другом плане. Теперь перед нами человек, который глубоко переживает трагедию своего отца и стремится помочь ему разобраться в новой общественной обстановке. С глубоким, неподдельным волнением говорит она Рыбакову: «С того дня, как у нас в доме узнали о вас, я утратила равновесие в жизни, потеряла силы. Все равно, поймете вы или нет, но я должна вам сказать, что у меня надежда сменяется отчаянием, я ждала вашей помощи, этой ночью не сомкнула глаз, а вам все равно! Великое дело — свидание с барышней! Да и барышня, кажется, раскисла: сама зовет на свидание. За эти пятнадцать минут я этот памятник возненавидела. Именно мне в насмешку его и поставили»³¹). Как много мыслей и чувства в этом высказывании. Здесь и волнение за предстоящий визит любимого к отцу, и любовь к Рыбакову, и оскорбленная гордость, и тревога за судьбу отца.

Художественно слабым и необудительным был в 1-ом варианте 6-ой картины и образ матроса. Герой гражданской войны, близкий знакомый Ленина, по замыслу драматурга, человек замечательный Рыбаков ведет себя в этой сцене, как традиционный деревенский кавалер. Разговаривая с любимой, он кокетливо рисует, хвастается, неестественно пыжится. У него на уме только любовь. Даже беседа с Лениным воспринимается матросом только в плане высказываний Ильича о любви. Грандиозная мечта великого человека не только не взволновала его, но даже не осталась в памяти.

В последующих редакциях драматург устраняет этот важный недостаток. На влюбленного, романтически настроенного Рыбакова ленинская идея электрификации произвела неизгладимое впечатление. «Если бы вы знали, Маша, под каким впечатлением я хожу! — рассказывает Рыбаков. — Случайно ночью, когда Москва спит, я встретил Ильича. Я не могу постигнуть, откуда берутся мысли у этого человека. Я хожу какой-то удивительный самому себе, будто и я куда-то далеко вперед залетел, где еще никто не бывал. И мне неловко. Это же ничуть не я, а Ленин. Теперь я знаю на всю жизнь, что есть люди, которым ничего не далеко, ничего не страшно, ничего не удивительно»³²).

Один этот мастерски написанный, вдохновенный рассказ матроса значительно обогатил его духовный облик, сделал акцент на самых главных чертах его характера и в то же время усилил звучание ленинской темы в пьесе.

Н. Погодин в последней редакции «Кремлевских курантов» усилил косвенную характеристику Рыбакова, тем самым дополнив и углубив его образ. Так, в 10 картине на заявление Рыбакова, что он ошарашен

³⁰) Архив МХАТ, № 324.

³¹) Н. Погодин, Кремлевские куранты, Пьесы советских писателей, т. 12, изд. «Искусство», М., 1956, стр. 33.

³²) Н. Погодин, Кремлевские куранты, Пьесы советских писателей, т. 12, изд. «Искусство», М., 1956, стр. 34—35.

Забелиным, инженер уважительно замечает: «Вас ошарашить!». А в финальной сцене на вопрос Ленина, не обижен ли Забелин тем, что ему в помощники дали матроса, инженер отвечает: «Представьте себе, Владимир Ильич, — нисколько. Дельный малый... Он мне с первого раза понравился». Здесь же Ленин с теплотой и любовью подчеркивает: «Саша Рыбаков — теоретик неважный, а исполнитель блистательный». Все эти отзывы о Рыбакове введены автором только в последнее издание пьесы.

Сравнение различных вариантов «Кремлевских курантов» со всей очевидностью показывает, что последняя редакция пьесы выгодно отличается от всех остальных.

Но вместе с тем следует указать, что иногда, изменяя тот или иной эпизод, сценку, диалог или отдельные реплики, автор останавливается не на лучшем варианте. Например:

Изд. 1955 г.

Изд. 1956 г.

Ленин. Вы умеете мечтать, товарищ Рыбаков? **Ленин.** Вы умеете мечтать, товарищ Рыбаков?
Рыбаков (начал невнятно). Я? Так... **Рыбаков** (вначале невнятно). Я?... Меч-
 Иногда... находят грезы... (И смело) Меч- тать?». .
 таю и я, Владимир Ильич...».

Легко заметить, насколько в первом варианте тоньше и лучше переданы те чувства, которые захватили матроса после вопроса вождя. Рыбаков вначале было растерялся (он, ведь, не знает, хорошо это или плохо, что он мечтает), поэтому, смущаясь, Рыбаков с силой выдавливает из себя: «Так... иногда... находят грезы»... И вдруг, откинув все сомнения, смело и доверительно заявляет: «Мечтаю и я, Владимир Ильич». Реакция же Рыбакова на ленинский вопрос во 2-ом варианте совершенно невыразительна.

В издании пьесы 1955 года в финальной картине имелся диалог Ленина с часовщиком, которого нет во всех других редакциях, в том числе и в последней. Этот диалог был важен потому, что через него талантливо, живо и непринужденно разъяснялась идея произведения и смысл действий вождя в пьесе. «Мои позиции, — говорит Владимир Ильич, — состоят в том, чтобы найти мастера для разбитых курантов и не ждать, когда он явится сам. Это относится ко всем часам в мире и в том числе к часам истории. А посему я бесконечно верю в то, что социализм не будет строиться до нового потопа, а пойдет вперед неслыханно-громадными шагами»³³).

Разговор Ленина с часовым мастером раскрывал также смысл символической линии кремлевских часов в пьесе Н. Погодина, органически объединяя ее с основной сюжетной канвой произведения. И остается только пожалеть, что этот талантливо выписанный эпизод не нашел места в последней редакции пьесы. Вообще целый ряд важных ленинских высказываний, имевшихся в издании 1955 года, не попал в последнюю редакцию «Кремлевских курантов». Однако эти частные недостатки не снимают нашего общего вывода о том, что последняя редакция пьесы Н. Погодина более совершенна и содержательна, что в ней глубже и талантливее раскрывается авторский замысел.

Сравнение различных вариантов «Кремлевских курантов» свидетельствует об углублении понимания писателем закономерностей общественного развития, о его настойчивом стремлении как можно правдивее и достовернее отобразить в своих произведениях судьбу народа в революционную эпоху, в эпоху созидания новых форм общественной жизни.

³³) Н. Погодин, Кремлевские куранты, «Театр», 1955, № 4, стр. 44.

Идейная зрелость, возросшее драматическое мастерство Н. Погодина наиболее полно отразились в разработке темы взаимоотношений вождя, партии и народа. В процессе авторской правки текста пьесы образ Ленина приобретал все большую яркость, масштабность, одухотворенность и революционную страстность. В последних изданиях «Кремлевских курантов» убедительнее и достовернее показаны тесные связи вождя с трудящимися массами и, тем самым, глубже и основательнее раскрыт смысл исторического оптимизма вождя, смысл его веры в неизбежную победу социализма.

От редакции к редакции, от варианта к варианту усиливалась идейная значимость, типическая емкость, жизненная достоверность, индивидуальная окрашенность образов Забелина, Рыбакова, Маши. Если в первых редакциях эволюция Забелина была во многом случайной, нелогичной, а его признание советской власти мало убедительным и мотивированным, то в последних изданиях пьесы судьба Забелина стала художественным обобщением судьбы лучших представителей русской интеллигенции в эпоху пролетарской революции.

Работа Н. Погодина над речью героев свидетельствует о его возросшем умении использовать языковой материал для типизации образов. Первоначальные «лобовые», а потому и не убедительные высказывания и реплики героев изменяются, насыщаясь в процессе авторской правки глубоким подтекстом, разнообразными интонациями в соответствии с индивидуальными особенностями характера того или иного героя. Н. Погодин настойчиво изгонял из речи героев все случайное, безликое, не отвечающее их душевному состоянию в каждый данный момент. Стремясь как можно точнее отразить через речь чувства и мысли своих героев, драматург добивается разговорной непринужденности, психологической мотивированности и жизненной достоверности диалога.

Анализ работы Н. Погодина над текстом «Кремлевских курантов» свидетельствует о больших творческих возможностях талантливого драматурга, о его взыскательности и высокой требовательности к себе, о завидной работоспособности. Настойчивость, с которой работал писатель, конечный результат этой работы — верный залог будущих успехов Н. Погодина на драматическом поприще.

В. М. ЯЦЕНКО

ЛИРИЗМ В РАССКАЗАХ К. ПАУСТОВСКОГО

В основе творческого метода К. Паустовского — лирико-романтическое восприятие действительности, стремление типизировать явления, передающие красоту нашей жизни, громадные достижения советского народа, богатство его духовного облика.

В обыденном, на первый взгляд прозаическом, — прекрасное, поэтическое содержание — так может быть сформулирован основной эстетический принцип К. Паустовского, который и обусловил выбор писателем жанра новеллы, короткого рассказа, как основного в его творчестве.

Раскрытию большого поэтического содержания в малом, казалось бы, незначительном проявлении жизни как нельзя лучше соответствует малый прозаический жанр, который выполняет функции как широкого, панорамного изображения действительности, так и раскрытия общего типического через показ ограниченного по своему объему жизненного материала.

Особенности художественного подхода К. Паустовского к объектам изображения могут характеризовать слова писателя, сказанные им в автобиографической новелле «Морская прививка»: «он мог бы написать рассказ о прорастании травы, о том, как падает лист». Но дело в том, что благодаря специфике видения мира К. Паустовским, подобные рассказы под его пером превращаются в лирически взволнованное повествование о богатстве внутреннего мира советского человека, душа которого способна воспринять и красоту революционного деяния, и тончайшие проявления поэтической прелести земли, очарование ее природных богатств, хозяином которых он ощущает себя.

В силу особенностей мироощущения, той глубокой обобщающей поэтической мысли, которая лежит в основе «микрозрения» писателя, между объектом изображения и художественным результатом его отображения, как и в любом подлинно художественном произведении, в рассказах К. Паустовского тождества нет и быть не может.

Новизна принципов художественного отношения к действительности К. Паустовского как писателя социалистического реализма особенно наглядно проступает в сопоставлении с эстетическими воззрениями А. П. Чехова, тоже не случайно избравшего жанр новеллы как основной в своем творчестве.

Жанр рассказа представлял Чехову, рисуя явления внешне тихой, спокойной жизни, заглянуть во внутреннюю сущность окружающей социальной действительности, обнаружить дисгармонию-трагизм «обесчеловеченья», принижения человека, показать яд бытательщины и пошлости.

При общности внимания к обыденному, умения видеть в частном большой обобщающий смысл, у Чехова и К. Паустовского различие в эстетическом отношении к изображаемому: у А. П. Чехова — многоли-

кость безобразного, разоблачение окружающей жизни, у К. Паустовского — богатство, многообразие прекрасного, утверждение социалистической действительности, художественное воплощение того принципа, который выражен К. Паустовским в рассказе «Шиповник»: «Все вокруг нас полно поэзии! Ищите ее».

Особенностью рассказов К. Паустовского является то, что картины реальной жизни изображаются им не эпически, объективированно, а всегда преломлены сквозь призму переживаний, чувств героя или самого автора.

Эпосу и лирике, как общепризнанно, присущи принципиально разные формы воплощения «прошедших» через сознание художника явлений действительности, различные способы изображения этих явлений.

«Содержание лирического произведения не есть уже развитие объективного происшествия, но сам субъект и все, что происходит через него. Этим обуславливается дробность лирики: отдельное произведение не может объять целостности жизни, ибо субъект не может в один и тот же миг быть всем¹⁾»).

Художник-эпик может объективизировать сложившиеся в его сознании образы мира, как бы вернуть им их собственное бытие, создать движущуюся, изменяющуюся по своим законам, занимающую определенное место в пространстве картину жизни; своеобразие, специфическая природа этого способа изображения не зависит от присутствия или отсутствия в произведении образа самого автора, от количества лирических отступлений, эмоционального накала произведения.

В лирике явления действительности предстают не в их собственном бытии и развитии, а как моменты сознания художника, как материал его переживаний. Лирика есть субъективированное изображение объективной действительности. Внешние явления предстают как содержание переживаний субъекта. К. Паустовский, выступая как писатель, у которого лирическое субъективное начало играет исключительную роль, не объективирует, не создает эпические характеры, а в непосредственно лирической форме высказывает свое эстетическое восприятие. Этим и объясняется «риторичность», обилие лирических монологов в прозе К. Паустовского.

Мера реалистичности находится в прямой непосредственной зависимости, связи с содержанием субъективного сознания художника, с качествами тех мыслей и чувств, в форме которых дается эстетическая оценка объективной действительности. В лирике реалистический момент находится в гораздо более непосредственной связи с идейным моментом, чем в произведении эпического жанра. Значимость субъективности автора здесь определяется тем, насколько правдиво эмоциональная реакция на окружающую жизнь соответствует передовым устремлениям эпохи. Лирическое «я» К. Паустовского имеет черты объективности и отсюда — типичности. Оно не вне мира, не над миром, а живет в реальном конкретном мире данного общества и обусловлено им.

Субъективное изображение жизни писателем-лириком не противоречит марксистско-ленинскому пониманию литературы как отображения реальной действительности, а, наоборот, способствует тому, что отображение становится эмоциональным, рождающим глубокое ответное чувство у читателя.

Возвышенный строй мыслей, чувств, выражающий отношение К. Паустовского к окружающей действительности, раскрытие поэтических сторон, преломление картин реальной жизни сквозь «магический кристалл» души героя или автора, является доминантой, определяющей

¹⁾ В. Г. Белинский, т. 2, М., ГИХЛ, стр. 45.

специфику новеллистического жанра К. Паустовского, особенностями его стиля, который может быть назван лирико-романтическим.

Это отнюдь не означает, что Паустовскому чужды суровые, сатирические краски, как это утверждает в своем очерке С. Львов. Например, в рассказе «Телеграмма» Паустовский повествует о подлинной чуткости и мнимой, о людях-пустельгах, как Настя, и душевно богатых, щедрых, таких, как молоденькая советская учительница, крестьянская девочка, сторож Тихон. Автор создает здесь резко отрицательный образ Насти, но то, что писатель-сатирик достигает гневным словом, резкими сатирическими красками, К. Паустовский добивается лирической манерой своего письма. По-чеховски, лирически мягко, но в конечном итоге не менее беспощадно, чем сатирик, К. Паустовский разоблачает мнимую чуткость, внешнюю добропорядочность Насти. О приемах, с помощью которых Паустовский добивается этого, скажем чуть ниже.

Стиль рассказов К. Паустовского экспрессивный, направленный на то, чтобы вовлечь читателя в атмосферу эмоционального сопереживания с автором или его героями. К. Паустовский преследует цель — заставить читателя не столько принять выводы автора, сколько проделать с ним и его героями определенный путь осмысления и переживания, а затем уже самостоятельно подойти к тем утверждениям, выводам, которые страстно хочет сделать автор.

Многообразные художественные приемы К. Паустовского сочетаются в целеустремленном единстве под знаком вовлечения читателя в эмоциональный мир героев, создания определенной лирической настроенности повествования.

Секрет впечатляющей силы рассказов К. Паустовского заключается в том, что он захватывает читателя не отдельными деталями, не составными сценками—компонентами, а лиризмом всего повествовательного потока.

К. Паустовский, как и Тургенев, Чехов, Короленко, в этом отношении обладает искусством целостного, единого впечатления: целое значительно важнее и на фоне его отчетливее проступает особенность частного.

Общая лирическая тональность в рассказах живописно-описательных («Собрание чудес», «Кордон 273», «Мещерская сторона») определяется восхищением автора перед красотой своей Родины и тонкой светлой грустью, которая, по определению А. П. Чехова, «возбуждается в человеке созерцанием настоящей красоты» и истоки которой в философской мысли о необратимости, мимолетности ее проявлений.

В психологических новеллах она получает звучание в соответствии с характером переживаний героев.

Полногласия, напряженности в выражении чувств героев, необходимых для создания лирической настроенности, большой впечатляющей силы К. Паустовский добивается как изображением героев в необычных или наиболее драматичных для них жизненных обстоятельствах, так и выбором определенного типа героев. Основной герой К. Паустовского — простой советский человек, с чистой юношеской душой, с радостной готовностью, откликающейся на все, что ему представляется благородным, чистым, прекрасным.

Лирическая тональность в рассказах К. Паустовского не статична, она имеет много оттенков, нюансов, но основной из них получает четкое звучание. Обычно К. Паустовский фиксирует внимание на нем уже поэтическим названием рассказа. Так, лирическая атмосфера чистоты, нежности, мягкости в повествовании о зарождающейся любви между Потаповым и Ольгой Ивановой уже задана, определена в названии «Снег». В самом названии «Дождливый рассвет» лирическое соедине-

ние грустного и светлого, что составляет основной эмоциональный тон в описаниях мыслей, чувств героев, в неудавшейся личной жизни которых появилась светлая радость—встреча с единственно любимым человеком. Но здесь и радость встречи, и грусть расставания.

Эмоционально-изобразительная роль ведущей тональности исключительно велика. Отдельные фразы, части, даже эпизоды процитированные, вырванные из художественной ткани рассказа, утрачивают то богатое поэтическое звучание, которое они получают в общем лирическом контексте (что, являясь выражением мастерства К. Паустовского, вносит дополнительные трудности в литературоведческий анализ).

Благодаря лирической тональности реалистическая конкретность, образность описания включают и другой, более затаенный смысл, когда кажется, что в любой фразе сказано гораздо больше, чем непосредственно значится по смыслу слов. В силу этой особенности рамки рассказа значительно расширяются, наполняясь большим содержанием лирического подтекста.

Так, отдельные путевые зарисовки картин природы в рассказе «Клад» превращаются в лирическое повествование о судьбах края, возникает, как и в чеховской «Степи», образ напрасно пропадающей красоты, заколдованного клада, который раскрывает, вызывает к жизни трудом и волей советский человек. Рассказ о мимолетной встрече композитора Грига с маленькой девочкой Дагни становится прославлением силы подлинного искусства («Корзина с еловыми шишками») и т. д.

Ведущая лирическая тональность определяет характер отношения читателя к персонажам рассказа. Она дает направление работе мысли, чувств при сопоставлении размышлений, поступков героев, которое является излюбленным приемом характеристики у К. Паустовского и в результате которого сам читатель должен сделать морально-этический вывод о сущности, содержании того или иного образа. Так, в рассказе «Телеграмма» главный лирический мотив бесприютности, одиночества, связанный с образом Катерины Петровны, забытой дочерью, звучит как оценочно-характеризующий, когда повествование начинает звучать в другом, беззаботном ключе, связанном с образом Насти. Он падает отсветом на личность Насти, разоблачая ее черствость, игру в чуткость.

Чтобы читатель при перебивающихся лирических планах не терял звучания характеризующего основного тона, а в рассказе «Телеграмма» он связан с драмой Катерины Петровны, К. Паустовский использует выразительность эмоциональной детали, назначение которой — напоминание о главном, возвращение к нему. В «Телеграмме» деталь—портрет Гоголя и создает сквозное звучание основной лирической настроенности. Повторяясь, она несет в себе все более суровую, беспощадную оценку облику Насти.

Если в первый раз: «билась тонкая склеротическая жилка, ...сверлящие глаза Гоголя говорили: «А письмо-то в сумочке нераспечатанное! Эх ты, сорока!»²⁾), то во второй: «Тяжело билась тонкая склеротическая жилка. Гоголь тихо сказал сквозь стиснутые зубы: «Эх ты!» (стр. 163).

Как отмечалось выше, в стиле К. Паустовского установка на полноту, напряженность в выражении чувств. Но к прямому описанию лирической взволнованности К. Паустовский обращается редко, как бы боясь сентиментальности.

Лиризм создается изображением обстоятельств, в которых находится герой, характером восприятия окружающей действительности авто-

²⁾ К. Паустовский, Собр. соч. в шести томах, М., ГИХЛ, 1958, т. 5, стр. 159. Все последующие ссылки на это издание.

ром или его героем, подбором деталей, рождающих лирическую ситуацию.

Вот описание места, где похоронен А. С. Пушкин:

«Короткая надпись «Александр Сергеевич Пушкин», безлюдье, стук колес внизу под косогором, и облака, задумавшиеся в невысоком небе... В вышине шли облака. Под ними, по зеленым холмам, по озерам, по дорожкам столетнего парка проходили тихие тени. Только гудение пчел нарушало безмолвие» (т. 6, стр. 513).

Именно группировкой деталей, экспрессивно окрашенных, К. Паустовский передает ощущение того величавого, торжественного покоя, которое охватывает человека у могилы Пушкина и которое сродни эмоциональной настроенности картины Левитана «Над вечным покоем».

Большого лирического напряжения добивается К. Паустовский контрастным противопоставлением поступков, слов героя и обстоятельств, в которых он находится. Солдат с георгиевским крестом, слепой, нищий, поет: «Ах ты, сукин сын, комаринский мужик! Ты видать, видать к веселию привык». И сразу возникает острое ощущение горя, незащитности маленького человека, у которого украдены радости в царской России.

В «Разливах рек», пронизывая повествование в некоторых главах горячим, щемящим чувством любви Лермонтова к русскому народу, Паустовский никогда прямо не говорит об этом чувстве, он только показывает, что видит и как видит Лермонтов (описание девочки через восприятие М. Ю. Лермонтова: «Солдата вела за руку девочка лет четырнадцати, вся в лохмотьях. Сквозь грязную рвань просвечивало ее детское, нежное тело» (т. 5, стр. 289)). В определениях «детское нежное» выражена сила горячей привязанности поэта к простым людям).

Характер повествования всегда связан у К. Паустовского с психологическим обликом самого автора или героев, через восприятие которых рисуется окружающая действительность. Это позволяет писателю значительно расширить рамки рассказа, сделать его объемнее: ибо одна и та же картина служит и характеристикой антуража героя, и в то же время, нарисованная через восприятие героя, является выражением его эмоционального состояния.

Усилению лирического богатства текста у К. Паустовского служит двойная стилистическая направленность одновременно и на автора и на его героя: почти все рассказы К. Паустовского написаны от лица автора, но в то же время отражают строй мыслей и чувств героя. Прием несобственно-прямой речи, органически сливающейся с авторским повествованием, является излюбленным у Паустовского новеллиста, ибо он допускает удивительно гибкую и объемную в эмоциональном отношении форму изложения, легкость перехода от лирической ситуации героя к эстетической, этической норме, проповедуемой автором. Там, где чувства героя особенно напряжены и требуют прямого выражения, они, не нарушая общей лирической тональности, легко модифицируются во внутренний монолог героя, который без резких эмоциональных переходов вливается затем в авторскую речь. Но и в ней мы продолжаем слышать отзвуки голоса героя: К. Паустовский собственным повествованием максимально приближается к образу мыслей и чувств героя, как бы полностью перевоплощается в героя, показывает его изнутри, раскрывая сложную работу мысли и чувства, добиваясь большого эмоционального эффекта.

В стиле К. Паустовского — ориентация на чувственную сферу читателя, стремление направить ее на углубление идейно-смысловой выразительности произведения.

В формировании определенного эмоционального состояния автор большую роль отводит пейзажным зарисовкам. В этом К. Паустовский следует традиции А. П. Чехова: «Описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, когда они кстати, когда они помогают вам сообщить читателю то или иное настроение, как музыка в мелодекламации»³).

Повествованию о тяжелом одиночестве, прощанию с жизнью Катерины Петровны предпослана пейзажная зарисовка, уже задающая читателю определенный тон авторского отношения.

«Октябрь был ненастный, холодный. Тесовые крыши почернели. Спутанная трава в саду полегла, и все доцветал и никак не мог доцвести и осыпаться подсолнечник около забора» (т. 5, стр. 154).

В этой картине уже звучит лирический мотив умирания, бесприютности; предпосланный описанию жизни Катерины Петровны, он не только настраивает читателя на определенный тон восприятия изображенных далее событий, но и служит лирическим предварением судьбы Катерины Петровны.

Особенно велика роль пейзажа, когда повествование переходит из одного лирического плана в другой. Он в таких случаях призван К. Паустовским настроить читателя на новый тон авторского отношения в развитии единой сюжетной линии.

В рассказе «Клад» после картин, рисующих безжизненность, запустение края, К. Паустовский переходит к обрисовке светлых, поэтичных образов девочки Лизы, Гайдара; и этому описанию он предпосылает строки, призванные переключить повествование в другой эмоциональный «ключ»:

«Проснулись мы на следующий день так рано и в такой тишине, что было слышно, как капала с крыши в перевернутое ведро ночная роса. Только что взошло солнце. Оно было не мутное, как вечером, а светлое, отдохнувшее за ночь» (т. 5, стр. 367).

В рассказах живописно-описательных К. Паустовский, стремясь усилить выразительность текста воздействием через слуховые ощущения, оформляет свои рассказы, как короткие музыкальные произведения. Описанию красот родной земли, выражающему чувство патриотизма, К. Паустовский всегда предпосылает строки, пронизанные ощущением «звонкой тишины»:

«Над лесным краем стояла прозрачная тишина, та тишина, когда кажется, что звенит даже паутина, перелетающая через ограды» («Клад»).

«Стало слышно, как гудит шмель, запутавшийся в занавеску» («Старый челн»).

«Было слышно, как в керосиновой лампе потрескивал огонь» («Дождливый рассвет»).

Они необходимы автору, чтобы вовлечь читателя в тот прекрасный мир обычно неприметных и неслышных явлений, который затем рисуется автором. Ими, как в музыкальном произведении, он задает чуть слышную, тихую ноту, настораживая читателя, заставляя его обострять свою восприимчивость.

Приемы создания лирической тональности у К. Паустовского направлены на активизацию творческого воображения читателя, создание им цепи ассоциативных представлений, находящихся подчас за рамками рассказа, но тем не менее ярко обогащающих смысловую и эмоциональную выразительность изображения. Он мастерски пользуется деталями, которые в сознании читателя включены уже в целостное повествование глубокой лирической силы.

³) А. П. Чехов, соч. в 12 т., М., ГИХЛ, 1950, т. 12, стр. 82.

Так, в первой главе повести «Разливы рек», К. Паустовский рисует уголок России в восприятии Лермонтова, внешне, казалось бы, бесстрастного. Но благодаря деталям, разработанным в описании, читатель вспоминает стихотворение Лермонтова «Родина», и изображение получает большую эмоциональную выразительность, становится определенным, еще более насыщаясь чувствами, мыслями Лермонтова, ярко выраженными в его стихах.

В повествовании: «...можно было рассмотреть поля, дуплистые ивы по пояс в воде и заречную деревню. Ее избы чернели на просыхающем откосе, как стая грачей. Навозный дымок курился над ними...» (т. 4, стр. 288).

В образную ткань рассказа благодаря деталям — дымок, откос, деревья — и лирической тональности, в которой они звучат, входят стихотворные строки Лермонтова с четким определением чувства: «Люблю дымок спаленной жнивы, в степи ночующий обоз и на холме, средь желтой нивы, чету белеющих берез».

Ассоциативным звучанием слов, фраз, отдельных компонентов рассказа насыщена вся художественная ткань произведения. Особенно мастерски использует в этом отношении К. Паустовский детали пейзажа, они выступают в функции развернутого поэтического сравнения, направленного на усиление эмоционально-смыслового впечатления образа того или иного персонажа.

В «Телеграмме»: «...Это был клен. Его она посадила давно, еще девушкой-хохотушкой, а сейчас он стоял облетевший, озябший — ему некуда было уйти от этой бесприютной, ветренной ночи» (т. 5, стр. 157). Та же мысль о тяжелых переменах в жизни Катерины Петровны возникает из картины: «между рам еще с прошлого года лежали поверх ваты когда-то желтые, а теперь черные и истлевшие листья» (т. 5, стр. 156).

Лирико-романтическому стилю К. Паустовский подчинил работу над языковой структурой своих произведений. В художественной ткани рассказов — обилие тропов, пользуясь которыми автор создает поэтические образы, действующие на читателя с большой лирической силой. Излюбленный прием К. Паустовского — настойчивое повторение, варьирование какого-либо одного слова, доведение его смыслового звучания до поэтической аллегории.

В «Кладе»: «Лесные дебри цепенели в дремоте. Дремали не только леса, но и ленивые озера, и ленивые реки с красноватой водой. По берегам рек росли цветы кукушкины слезы. В народе их звали дремой. Это растение было подстать дремучим лесам. Венчики кукушкиных слез сонно висели, согнувшись до самой земли» (т. 5, стр. 365).

Природа здесь одухотворена, определенное состояние ее нагнетается К. Паустовским: пять раз варьируется слово «дремучий», что в народной этимологии означает «спящий». Здесь же повторение слов «кукушкины слезы», несущих лирический подтекст одиночества, горя. И в результате возникает поэтический образ природы, как бы оплакивающей, что богатства ее пропадают даром.

Повторяя несколько раз слово «поздно», описывая природу в повести «Разливы рек», «поздно распустились деревья, поздно цвела по заглохшим уездным садам черемуха. И реки запоздали и долго не могли войти в берега» (т. 4, стр. 87), Паустовский создает как предварение — лирический грустный мотив, который звучит в дальнейшем описании поздней любви, позднего счастья Лермонтова и Щербатовой.

При подобных повторях слова обычно у К. Паустовского приобретают усиливающее эмоциональное значение, обрастая определениями. Слово, употребленное во 2-й и 3-й раз, получает более расширительное

понятие, объемный образ. «Лермонтов **пролежал** с закрытыми глазами до рассвета. Он **лежал** один в крошечной хате, затерянный в широкую степь под неохватным небом, **лежал**, укрывшись буркой» (т. 5, стр. 173).

Лексический строй речи у К. Паустовского несет большую эмоциональную нагрузку. Текст насыщен экспрессивно окрашенными словами, несущими необходимый писателю эмоциональный тон. («Блестящая от старости, отполированная сотнями нищих заскорузлых рук украинская лира лежала у него на коленях». «Я изъездил почти всю страну, видел много мест, удивительных и сжимающих сердце, но ни одно из них не обладало такой внезапной, лирической силой, как Михайловское»).

В качестве стилистических приемов, имеющих целью выразить известное настроение, а вместе с тем вызвать в читателе соответствующее лирическое волнение, К. Паустовский употребляет эмоциональные эпитеты, в которых главное содержание — чувство, а не образ, и иногда даже совсем отсутствующий («Дни стояли мягкие, серые». «Стихи, легкие и взлетающие к небу» и т. д.).

У К. Паустовского очень часто встречаются эпитеты, которые выражают какие-либо тонкие оттенки, обыкновенным глазом не замечаемые в наблюдаемых явлениях. Поэтому они, даже будучи чисто образными по своему содержанию, заключают в себе известную долю эмоциональности, усиливают лирическое звучание повествования («Мохнатый, ленивый, шекочущий лицо снег», «вода у белого прибрежного песка была такая чистая, что казалась очень легкой, невесомой» и т. д.).

Творческая установка на эмоциональное сопереживание с читателем требует, по выражению К. Паустовского, «такой расстановки слов, чтобы фраза воспринималась читателем без напряжения, вся сразу» (т. 2, стр. 690). Отсюда стремление писателя к простоте и краткости. Проза Паустовского сжатая, сдержанная, немногословная, но тем не менее волнующая и впечатляющая. К. Паустовский избегает сложных, разветвленных синтаксических конструкций. Его фразы простые, не затрудняющие восприятия: «В Наволоки пароход пришел ночью. Майор Кузьмин вышел на палубу. Моросил дождь. На пристани было пусто, — горел только один фонарь» (т. 5, стр. 129).

Усиления лирической тональности К. Паустовский добивается инверсией слов, которая выделяет слово с наибольшей лирической нагрузкой в ряду других; инверсия подчинена задаче усиления эмоционального ударения: «**Щемящая эта песня** напоминала ему детство, далекие годы, когда он мальчишкой гонял в ночное... старого коня, и у него, у мальчишки, был один только **тулупчик—рваный, косматый от вылезшей шерсти**».

Этой же задаче подчинена у К. Паустовского своеобразная конструкция фразы, которая роднит ее с периодом: обилием однородных членов нагнетается, усиливается определенное эмоциональное напряжение и затем после верхней точки этого напряжения следует эмоциональная пауза, как бы вторая часть фразы, завершающая это напряжение, или же наоборот: вначале подлежащее, сказуемое, а затем уже нагнетание по восходящей однородных членов: «Под этими стенами, под крутым обрывом, в тени лип, на земле, засыпанной пожелтевшими лепестками, белеет могила Пушкина» (т. 6, стр. 512).

Подчас это нагнетание включено в план противопоставления, антитезы, что увеличивает эмоциональность, впечатляемость:

«И опять все случилось не так, как она думала. Не было ни бурных слов, ни пылких признаний, ни клятв, а была только разрывающая сердце нежность» (т. 4, стр. 235).

Отчетливому звучанию лирического потока в рассказах К. Паустовского способствует ритмико-мелодическая структура речи.

«Вообще писатель, — пишет К. Паустовский, — должен держать читателя в напряжении, вести его за собой и не допускать в своем тексте темных или неритмичных мест, чтобы не давать читателю споткнуться об эти места и выйти тем самым из-под власти писателя» (т. 2, стр. 690).

К. Паустовский достигает внутрифразовой ритмики и необходимого мелодического звучания как лексическими средствами, специальным отбором эмоционально окрашенных слов определенного фонетического ряда, так и умелым чередованием синтагм и речевых тактов одинаковой величины, особым упорядочением ударений.

«Из окна было слышно, как далеко, за краем туманной земли, поет, ни о чем не тревожась, пастуший рожок» (т. 4, стр. 288).

Метрическая схема этой фразы позволяет обнаружить равномерное распределение ударений, падающих на нечетные слоги.

Внутрифразовая ритмика у зрелого К. Паустовского не имеет самодовлеющей роли: как подлинный реалист, выдвигающий на первый план значение содержания, К. Паустовский отводит ей, как указывалось нами выше, вспомогательную роль. Она лишь обогащает эмоциональными оттенками тот эффект, который достигнут уже отбором и расстановкой слов. В цитируемом нами отрывке благозвучие речи, музыкальная плавность, достигаемая К. Паустовским стихотворными средствами, подняли ее над просторечием, обыденным разговорным языком, придали ей торжественность, значительность, которая усиливает эмоциональный тон переживаний М. Ю. Лермонтова, поданных через восприятие природы — щемящее чувство любви к простому народу, ко всему тому, что связано с его жизнью.

Основные выводы: К. Паустовский своему видению мира подчинил основной жанр своих произведений — жанр рассказа, который может быть определен как лирический.

К. Паустовский, идя к социалистическому реализму от романтизма, не отказывается от субъективности повествования, но у зрелого писателя она носит совершенно новое качество: ничего не искажая в объективной действительности, К. Паустовский субъективностью повествования усиливает эмоциональное впечатление от картин реальной жизни. Лиричность повествования подчинена задаче сопереживания читателя с героем, углублению идейно-смысловой выразительности. Этой же задаче К. Паустовский подчиняет и языковую структуру своих рассказов.

Некоторые особенности индивидуального стиля К. Паустовского, проявившиеся и в лирической тональности его рассказов, свидетельствуют о богатстве художественных форм в общем русле литературы социалистического реализма.

Н. Б. РЕМОРОВА

КОНФЛИКТ И КОМПОЗИЦИЯ ДРАМЫ ДМ. КЕДРИНА «РЕМБРАНДТ»

(Эволюция образа главного героя)

Среди произведений историко-биографического жанра, написанных в 30-е годы и посвященных писателям и художникам прошлого, видное место занимает драма в стихах Дмитрия Кедрина «Рембрандт» (1938 год).

Создавая «Рембрандта», Кедрин не ставил перед собой цели дать поэтический комментарий к биографии художника. Поэта интересовала не сложная и противоречивая биография живописца, а стремление рассказать о том большем, важном и прогрессивном, чем близок нашему времени великий голландец. Поэт стремился на материале историко-биографической драмы раскрыть давно волновавшую его тему судьбы художника-новатора в обществе и его борьбы с общепринятыми эстетическими канонами. Жизнь Рембрандта, художника, осмелившегося нарушить привычные эстетические взгляды своего времени, давала богатый материал для произведения, в котором автор мог поделиться с читателями своими сокровенными мыслями об искусстве и его творцах, подвижниках от искусства.

Поэта увлекла огромная, целеустремленная работа живописца над своими произведениями, изображавшими простых людей, а не избранных, не тех, кто стоял у кормила власти, не тех, от кого зависело распределение материальных благ и кто пытался диктовать свои вкусы художнику. Эта черта творчества Рембрандта была близка поэтическому мировоззрению Кедрина. Не случайно во всех его произведениях 30-х годов подлинными творцами жизни, подлинными Поэтами своего дела изображены простые люди, чью духовную и физическую красоту воспевает он в «Зодчих», «Пирамиде», в поэме «Конь».

Мысль о бессмертии подлинно народного искусства, искусства боевого, отразившего прогрессивные чаяния и мечты народа, могла быть хорошо выражена и глубоко раскрыта и в произведении о творчестве Рембрандта, чей талант питался именно из народных источников и который, по выражению К. Маркса, «писал мадонну с нидерландской крестьянки»¹⁾, умея увидеть лучшие человеческие качества в представителях простого народа.

И еще одну сокровенную мысль хотел выразить в «Рембрандте» Кедрин. На протяжении долгого времени его интересовал вопрос о взаимоотношении художника и народа, у которого художник черпает свое вдохновение и для которого объективно он творит («Конь», «Зодчие», «Певец», «Приданое» и др.). Для самого поэта художественное творчество было частью того огромного общего дела, которое делал весь его народ (стихотворение «Строитель» — 1932 год). В письме к тов. Горбовому Дм. Кедрин писал: «Относитесь серьезнее к себе и литературе. Не

¹⁾ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, ОГИЗ, М., 1938, стр. 164.

ждите от нее роз, не думайте, что она лишь пьедестал для Вашего успеха, литература — это служение народу, это его воспитание, а чтобы воспитывать народ, надо не только многое повидать, но и правильно понять, глубоко почувствовать виденное. Если хотите пойти по этому трудному, но единственно возможному для писателя пути, работайте над своим образованием и развитием. Иначе писателем не станете»¹⁾).

Таким образом, выбор темы не был случаен. К созданию большого, многотемного и серьезного произведения, в котором была бы раскрыта тема искусства, Кедрин был в значительной степени подготовлен всем предшествующим творчеством.

I

Обращение к созданию биографических произведений таит в себе для писателя свои специфические трудности и особенности. С одной стороны, писатель имеет в своем распоряжении целый ряд узловых эпизодов и дат, отступить или произвольно толковать которые он не имеет права, если не хочет нарушить историческую и художественную правду. С другой стороны, — хронологически последовательное описание жизни героя, без учета драматического содержания данного периода его жизни ведет к описательности, иллюстративности произведения.

С одной стороны, основной круг действующих лиц и характеров биографического произведения определяется кругом лиц и характеров, исторически связанных с жизнью и деятельностью героя. С другой стороны, — список действующих лиц произведения не тождествен жизненному окружению героя. Перегрузка произведения (а драмы в особенности) действующими лицами невольно поведет к беглости и расплывчатости характеристики персонажей, в том числе и образа главного героя.

Автор может этап за этапом проследить в произведении всю жизнь героя, может ограничиться изображением какого-то одного периода или даже эпизода из его жизни, если в этом эпизоде или периоде отразилось то главное и существенное, что является основным в раскрытии данного характера.

Как указывается в ремарке, действие «Рембрандта» происходит с 1635 по 1669 год, то есть с середины тридцатых годов XVII века (самого счастливого периода в жизни художника) до конца жизни Рембрандта. Такой обширный промежуток времени требовал от автора очень четкой композиции произведения, строгого отбора фактов из жизни героя, ибо, как указывал в письме к начинающему драматургу Дм. Кедрин, «строить пьесу на частных, нехарактерных фактах, настроениях, мыслях нельзя»²⁾).

В основу композиции драмы Кедрин положил последовательное изображение тех периодов жизни Рембрандта, которые с наибольшей полнотой отразились в творчестве художника.

Драма состоит из 6-ти картин, 3 из которых озаглавлены по названиям полотен великого живописца, получивших наиболее широкую известность и вызвавших многочисленные споры в мире искусства. Таковы картины: первая — «Пир блудного сына», третья — «Ночной дозор» и шестая — «Возвращение блудного сына». Это позволяет со значительной степенью точности датировать время действия каждой картины и наиболее полно понять ее содержание.

События первой картины датируются 1635—1636 годами, когда художник находился в зените своей славы, пользовался всеобщим при-

¹⁾ ЦГАЛИ, фонд Дм. Кедрина № 1706, оп. 1, ед. хр. 47, л. 34.

²⁾ ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 47, л. 22.

знанием и богатством. В эти годы художником был написан широко известный «Автопортрет с Саскией» («Пир блудного сына»).

Вторая картина («Принц и гез») по содержанию и хронологии при- мыкает к первой. События, изображенные в ней, дают ключ к пониманию общественных взглядов художника, а следовательно, к пониманию сущности конфликта Рембрандта с обществом.

Уже в самом начале 40-х годов, когда был написан «Ночной дозор» (картина третья), появляется первая серьезная трещина во взаимоотношениях художника с правящими кругами, дающая начало серьезно- му, переломному этапу в жизни и творчестве художника.

Наименование четвертой картины («Земля Уц») — символично. События, развертывающиеся в ней, относятся к 1654—1656 годам, когда начинаются усиленные гонения церковников на Рембрандта и когда в середине 1656 года дом и имущество художника были проданы с молотка за бесценок.

Последние годы жизни Рембрандта изображены в картинах «На канале роз» и «Возвращение блудного сына».

Такая композиция драмы, на наш взгляд, обусловлена следующим: драматург не мог ограничиться изображением одного или нескольких отдельных эпизодов из жизни художника, потому что зрителю, мало- знающему с исторической обстановкой, национальными особенностями страны и творчеством Рембрандта, многое в произведении могло показаться неясным и необоснованным. Положив в основу композиции главные этапы творческой биографии художника, автор мог акцентировать внимание зрителя на творческом пути Рембрандта, а не на его личной жизни. В письмах к начинающим авторам Дм. Кедрин неоднократно указывал, что драматург, тем более драматург, взявшийся за создание историко-биографического произведения, обязан выделить из всего имеющегося в его распоряжении жизненного материала наиболее важные, наиболее существенные для **данной** темы, **данного** героя факты, найти **генеральную тему** произведения. «Пьеса неудачна... и потому, — пишет он начинающему драматургу, — что показаны в ней лица второстепенные, не игравшие в поэзии Пушкина большой роли (мать и отец Натали, граф Толстой, грузины и т. д.). Сам же Пушкин очерчен крайне бегло. Все, что происходит в пьесе, рисуя довольно верно полный быт- вательский быт семьи Гончаровых, вместе с тем почти не имеет касательства к Пушкину, а ведь Гончарова интересна нам **только как его невеста**, только во взаимоотношениях с ним. Ни люди, общавшиеся с Пушкиным, ни колорит его времени, ни язык пушкинской эпохи Вами не изучен¹⁾). Кедрин подчеркивает, что Пушкин должен интересоваться драматурга прежде всего **как поэт**, а не как муж, жених, семьянин и т. д.

Со страниц кедринской драмы герой предстает прежде всего как **художник**, вся личная жизнь, весь драматизм судьбы которого определялись не его личными качествами, а его творчеством и социальными условиями жизни.

II

Своеобразием драматических произведений является то, что прежде чем приступить к анализу и характеристике действующих лиц, необходимо точно определить драматический конфликт произведения, ибо в драматическом произведении не может быть героев, не связанных с конфликтом, не принимающих в нем участия, что проистекает из одного из основных законов драматургии — единства действия в драме.

¹⁾ ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 47, л. 68.

Характеры действующих лиц в драме нельзя раскрыть иначе как в действии, в столкновении с другими людьми, в борьбе. От степени значительности конфликта, от его напряженности зависит то, как будут раскрыты характеры персонажей произведения, ибо «только острота положения до конца раскрывает человеческие характеры»¹⁾. Человека можно понять лишь при условии рассмотрения его в связи с конкретной для него общественной средой, при условии раскрытия социальных мотивов его поступков. Действующие лица произведения должны представлять «определенные идеи своего времени» и «черпать мотивы своих поступков не в мелочных индивидуальных вождениях, а в том историческом течении, которое является их носителем»²⁾.

Противоречия в характере отдельного человека есть косвенное, преломленное через индивидуальное человеческое сознание, отражение противоречий времени. Однако исторический конфликт эпохи не равен драматическому конфликту того или иного произведения. Драматический конфликт произведения определяется конфликтом эпохи, но не тождествен ему. Драматический конфликт — это также противоречие, столкновение, такая борьба действующих лиц, которая является художественным отражением, конкретизацией в образах объективно существующих в реальной действительности противоречий, столкновений и борьбы общественных сил.

В соответствии с авторским замыслом в произведении может отражаться лишь та или иная сторона исторического конфликта. Это совсем не значит, что художник совершенно свободен в выборе фактов, событий и характеров. Автор должен в индивидуальных характерах и столкновениях этих характеров увидеть и отразить **главное, существенное** содержание эпохи.

Конфликт «Рембрандта» следует определить как столкновение великого голландского художника-реалиста, носителя передовых и демократических взглядов на роль и назначение искусства, с буржуазными и клерикальными кругами Голландии. Данный конфликт является частным выражением общей борьбы голландского народа против феодально-католического гнета и испанских поработителей.

Победа Нидерландской буржуазной революции (1566—1609 годы) способствовала обращению всех форм общественного сознания на реальный мир, на окружающую действительность. В живописи наблюдается тенденция к изображению народных, национальных тем и сюжетов, поворот в сторону реализма.

Но уже в 40-е годы XVII века в голландском искусстве начинается отход от трезвых реалистических позиций. Это объясняется тем, что вскоре после победы революции начинается процесс перерождения буржуазного общества. Интересы буржуазии и народа, которые в значительной степени совпадали в период революции, теперь становятся все более антагонистическими. Особенно быстро перерождение буржуазии развивается после 1648 года, когда республика получила официальное признание. Идеологические противоречия в обществе обостряются. Реалистическое искусство утрачивает свое ведущее положение, уступая место искусству идеалистическому, обслуживающему буржуазную аристократию.

Творчество великого голландского художника-реалиста было тесно связано с демократическими, передовыми идеями времени. Его интерес к изображению народной жизни не только не ослабевает с годами, но все более и более усиливается. Реализм и глубина проникновения Рембрандта во внутренний мир человека достигает огромной силы

¹⁾ ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 47, л. 39.

²⁾ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1957, т. I, стр. 29.

именно в годы, когда в голландском искусстве наблюдается все больший отход от реалистических и гуманистических традиций. Творчество Рембрандта вступает в конфликт с господствовавшими в голландском буржуазном обществе идейно-эстетическими взглядами.

Этим конфликтом и определяется расстановка действующих лиц в драме. С одной стороны, — это Рембрандт Ван-Рейн, Хендрике Стоффельс, Мортейра (учитель Спинозы), Фабрициус, продавец красок, пушкар, простые люди Голландии. С другой, — бургомистр Ян Сикс, маклер Людвиг Дирк, капитан Баннинг Кук, Флинк и другие. Несколько особняком стоит Саския, жена и страстная любовь художника, которая, связав свою судьбу с гениальным мастером, не могла в то же время отказаться от предрассудков и взглядов класса, к которому она принадлежала по происхождению и воспитанию.

Первое явление «Рембрандта» вводит зрителя в обстановку борьбы мнений, взглядов, борьбы, которую ведут герои драмы. Действие происходит в доме художника. Его ученики Флинк и Фабрициус, занятые приготовлениями к приходу гостей, ведут, как видно, не раз начинавшийся и давно знакомый им обоим разговор. Однако это не простая беседа или спор. Это важный для понимания последующего действия диалог, отражающий столкновение двух диаметрально противоположных взглядов на жизнь и искусство.

Бездарный и самодовольный Флинк высказывает типично мещанскую буржуазную точку зрения:

Флинк

Совсем не чудо наш старик Рембрандт:
Ему на рынке отыскался тезка.

Фабрициус

Хоть ты оделся, как испанский гранд,
А все-таки остришь довольно плоско:
Рембрандт один.

Флинк

Заладил — и конец!

К нам в Амстердам приехал из Гааги
Купец Рембрандт Ван-Юленштерн.

Фабрициус

Купец?

Флинк

Верней, богатый фабрикант бумаги...

Для Флинка богатый фабрикант бумаги Рембрандт Ван-Юленштерн, золотой мешок и делец, значит куда больше, чем Рембрандт Ван-Рейн, художник, который «в Италии-то не был» и который посмел отвергнуть в своей живописи «счастливое французское барокко», «пленяющее благородных дам».

Упрек в том, что Рембрандт не был в Италии, неслучаен. В XVII веке целая группа художников Голландии, подолгу живя в Италии, начала увлекаться созданием декоративных полотен, лишенных связи с национальным пейзажем. И эти нарядные и роскошные картины больше нравились правящим кругам, чем глубоко психологические, полные высокого гуманизма портреты голландских простолюдинов Рембрандта.

Даже тогда, когда Рембрандт обращался к мифологическим сюжетам (а обращался он к ним очень часто), в центре его внимания стоит человек с его земной любовью, земным счастьем или горем, живой современник, тяжело переживающий царящую в мире несправедливость. Буржуазным ханжам и святошам казалось кощунственным такое

«вольное» обращение с религиозными сюжетами. Они видели в этом либо «вольнодумство», либо «недостаток учености». Флинк продолжает рассуждать о живописи учителя:

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

Действительно, многим современникам, и особенно сторонникам французского академизма с их надуманными и бездушными композициями, лишенными всякой связи с национальной жизнью, казалось недопустимым воплощение греческих богов и богинь и библейских героев в образах современных людей. Они не понимали, что подобное истолкование классических сюжетов было проявлением патриотизма, демократизма и народности художника, что если бы самому Рембрандту пришлось объяснить причину своей манеры изображения, то «он сказал бы, что мир, в котором вот сейчас живет он... так мил ему, так прекрасен, что расстаться с этим миром ему не хотелось даже ради самых святых мест и самых святых минут. И что пожалуй, сама обитель Господа не понравилась бы ему, если она ничуть не похожа»¹⁾ на его родную Голландию, на его туманный Амстердам.

Даже противники творчества Рембрандта видели, что корни его творчества связаны не с буржуазией, а с народной Голландией. «Медвежий реализм. Медвежья грубость» — вот, что так претит новоявленной аристократии, о чем с издевательством говорит один из его учеников.

Диалог Флинка и Фабрициуса с точки зрения развития драматического действия выполняет двойную функцию. Во-первых, он знакомит зрителя с событиями, на фоне которых должно развиваться действие, показывает предпосылки, из которых должен вырасти конфликт, во-вторых, подготавливает появление на сцене главного героя — Рембрандта.

Естественно, что человек, вокруг имени которого ведется такой спор, должен сразу, с первых же шагов на сцене сам определить свое место в событиях, в начинающейся борьбе. И Рембрандт определяет. Не декларациями и рассуждениями, а всей совокупностью своих поступков, взглядов, симпатий и интересов.

Образ Рембрандта дан в пьесе в развитии, в движении. В первой картине художник предстает перед зрителем как человек, полный жизни, любящий шутку, острое слово, сам всегда готовый пошутить и пошутиться. Он охотно разыгрывает льстивого и не в меру хвастливого Флинка, весело и охотно рассказывает о встрече Рубенса «с одним ослом... виноват, — с вельможей» и т. д.

Уже в этот период Рембрандт не испытывает должного уважения и почтения к бюргерам. Выходец из народа, сын мельника, он продолжает общение с низшими слоями общества, находя там замечательные темы и типы для своих картин.

Рембрандт

Я на базар ходил за бычьей кровью.
Уговорил бродягу на этюд
Да завернул на свадьбу к крысолову.

¹⁾ В. Ходасевич, Статьи о русской поэзии, стр. 102. Приведенные строки, относящиеся к творчеству Веронеза, подчеркнуты Дмитрием Кедриним, и на полях рукописи Кедрина сделана приписка: «А Рембрандт, одевавший своих святых в меховые голландские шапки?», ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 129.

Мы с Крулем в синагогу забрались
И слушали «Колиндрей». Что за песня!..
Ну, ласточка, ну, радость, не сердись!

Одно то, что художник проявляет интерес к простому люду, вызывает недовольство тех, с кем в силу своего общественного и семейного положения Рембрандт сталкивается постоянно. Даже Саския, с которой художник прожил счастливейшие годы своей жизни, не может понять его вкусов и интересов. Ее устами во многом говорит общество, из которого она вышла и которое так и не приняло Рембрандта.

Впрочем, Рембрандт — не единственный художник, чье творчество не удовлетворяет вкусам благовоспитанных и благонравных бюргеров. Буржуазия и католицизм всего мира боролись со всеми передовыми художниками. В конце XVI века в Италии за вольное толкование религиозных сюжетов был привлечен к суду инквизиции Веронез. Великий фламандец Рубенс с его ярким жизнерадостным творчеством хотя и пользовался славой и почетом, но не раз получал упрек за то, что «кухарками он населяет небо». Эти слова в пьесе не случайно вложены в уста Сикса, мецената и художника, бургомистра города Амстердама. Бросая этот упрек Рубенсу, он осуждал не только Рубенса, но косвенно упрекал в этом же «грехе» и Рембрандта. На что Рембрандт резонно отвечает: «Бессмертный вкус нам дан, чтоб разглядеть и в прачке Афродиту».

В записной книжке Дм. Кедрина есть строки: «Поэт, поэт... а знаете ли вы, что слово «поэт» пишется с большой буквы»¹⁾). Именно Поэтом с большой буквы изображает Кедрин в своей драме Рембрандта. Драматург на протяжении всего развития действия драмы подчеркивает требовательное и высокое отношение своего героя к профессии художника. На свой труд и на труд своих собратьев Рембрандт смотрит не как на развлечение или путь к славе, а как на тяжелый, повседневный, упорный, «обильно орошенный горьким потом» труд во имя прославления «суконщиков, солдат, часовщиков, ткачей и пастухов, страну свою построивших на сваях». В этом отношении очень характерен спор Рембрандта с Сиксом о Рубенсе.

Рембрандт высоко чтит своего коллегу, как большого художника, «чей дар слепит, как яркий свет, среди живописи сумерек ничтожных», а Сикс недоумевает, «за что ему такой высокий сан пожалован принцессой?...» Рембрандт видит высокую цель и назначение искусства в том, чтобы рассказать в яркой, образной и доступной форме правду жизни, сделать ее более наглядной, осязаемой, сконцентрировать внимание на главном, передав в образах живописи отношение самого художника к изображаемому. Вельможи и чиновники типа мецената Сикса желали видеть в искусстве забаву, послушную игрушку в своих руках.

Когда «лорд из самых найчиновных и вельможных», застав Рубенса за гравированием офорта, «уронил с тупым самодовольством»: «Искусством забавляется посол?» «Нет, ваша светлость, — тот ответ нашел, — художник забавляется посольством». Сикс видит только, что «ответ остер, но это непристойно». Рембрандт же считает, что в этом ответе сказалось уважение художника к своему творчеству, что «так мог ответить лишь большой художник».

Будучи сам большим, гениальным художником, Рембрандт отвергал всякое толкование творчества как божественного, исключительного акта, доступного избранным. Подобно пушкинскому Моцарту, который радуется, видя, как слепой старик играет его произведение, кедринский

¹⁾ ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 51, л. 14.

Рембрандт умеет увидеть в простом труде простого человека проявление искусства.

Флинк

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

Рембрандт

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

Флинк

Груба, сдается вашему слуге,
Такая параллель, скажу открыто.

Рембрандт

Умей увидеть и на сапоге
Бесценное богатство колорита.

В расхождении взглядов и убеждений художника на искусство, на творчество со взглядами и запросами буржуазного общества, желавшего, чтобы художник «подмолодил принцесс да бургомистров подзолотил», следует искать корни разногласий Рембрандта с обществом. Отсюда ясно, чем объясняется то нежелание, с которым соглашается впоследствии художник на выполнение группового портрета корпорации стрелков во главе с капитаном Баннингом Куком.

Давно растеряв былую славу защитников отечества, Кук и его приятели хотят хоть на полотне выглядеть героями:

Баннинг Кук

На фоне, сударь, этакой портьеры
Получше этак напишите нас —
Собрание благородных офицеров!
Вообразите: в первом я ряду,
Мой лейтенант стоит со мною вместе,
Над нами — знамя! Мне на грудь — звезду!
Ну, и ему какой-нибудь там крестик.
Чтоб наши девушки сошли с ума,
Чтоб сразу видно было без вопросов,
Что мы бойцы, а не кусок дерьма!..
Вы поняли? По сто флоринов с носа.

С точки зрения Кука все в мире продается и покупается. Самый веский его аргумент в пользу того, что Рембрандт должен написать его портрет, это то, что «за обычный групповой портрет» он может уплатить «по сто флоринов с носа». На искусство он смотрит только как на товар, который он, владелец денег, волен купить или не покупать.

Рембрандт не желает продавать свой труд. Он пытается сохранить свою творческую индивидуальность, продавая лишь плоды своего труда и вдохновения. Рембрандт отказывается от работы над портретом, потому что согласиться писать картину и не поступиться своими художественными взглядами невозможно, ибо исполнение требования заказчиков означает отказ от реализма, от жизненной правды. Если же Рембрандт, выполняя работу, останется верен своим художественным принципам, не подмолодит лица и не подзолотит мундиры стрелков, — это не устроит заказчиков. Ведь Баннинг Кук смеется над бюргером вовсе не потому, что разделяет взгляды художника, а лишь потому, что представлялся удобный случай посмеяться над человеком, стоящим на одну ступеньку ниже на общественной лестнице.

Бюргер желал увидеть на портрете улучшенное изображение старой бюргерши, но портрет был лишен каких бы то ни было прикрас. Более того, в соседстве с изображением обезьяны портрет проигрывал. Баннинг Кук в восторге. Посмеяться над бюргером, о! на это он всегда готов: «Что касается меня, то я предпочитаю обезьяну». Но если дело касается самого Кука, то никаких посягательств на свое дворянское достоинство он не потерпит. Берегись, Рембрандт! «Пожнет пожар, кто в сено бросит искру». А разве не искрящимся фонтаном бьет жизнь художника? Она претит благонаравию и расчетливости мещанина.

В бюргерском обществе середины XVII века жизнь Рембрандта действительно казалась пиrom блудного сына, то есть нарушением установленных норм морали и общественного поведения. Но художника не пугает «болтливый голос общества». В ответ на упреки Сикса в безнравственности и мотовстве Рембрандт предлагает:

Прекратите споры!
 Ну, Баннинг Кук, давайте пить вино!
 Не хмурься, Людвиг! Мы своротим горы!
 Пусть слышит целый мир,
 Как пиршества ночного грянут трубы!
 Сикс! Улыбнитесь, и начнемте пир.
 Пир сына блудного!

«Пир блудного сына». Такое название не случайно было дано одной из ранних картин Рембрандта, в которой, как отмечают искусствоведы, помимо воплощения радости бытия, молодости и благополучия, очень явно выступает «оттенок нарочитой богемы и вызова добропорядочному бюргерскому обществу»¹⁾.

Протест Рембрандта против общепринятых моральных и эстетических норм, в том виде, как он изображен в первой картине драмы, носит характер некоторой бравады, не посягая на основы существующего порядка вещей (пример — случай с изображением обезьяны на портрете бюргерши).

Во второй картине Рембрандт выступает перед зрителем как человек, который в столкновении с обществом начинает сознательно отстаивать свои взгляды. Его убеждения, симпатии и антипатии приобретают большую определенность. И дело здесь не только в том, что Рембрандт выходец из народа, что он «старый гез», что он «не кавалер, а мельник», но в том (и это главное), что с народом он постоянно поддерживает связь и как художник, и как гражданин и патриот.

В столкновении принца Вильгельма Оранского с жителями города Амстердама (картина «Принц и гез») Рембрандт оказывается вместе с народом. Художник не принимает непосредственного участия в сопротивлении войскам принца, но именно благодаря ему и его верной служанке Хендрике узнала пушкари, что «замышляет злое принц Оранский». Уже один этот поступок для художника, поставленного в сложные условия благодаря его общественному положению, означал решительное определение классовых симпатий. Теперь на вопрос Саски: «Что тебя влечет к ночлежке, к рынку, к улице, к таверне?» — Рембрандт отвечает: «Натуру в них ищу я может быть, а может—совесть».

Совесть, то есть чувство высокой нравственной ответственности, эталон, по которому можно проверять свои поступки, свою жизнь, свое творчество, — вот что видит в народе художник. Правдивое, глубоко реалистическое изображение народных характеров было в высшей степени присуще художнику. Не случайно, К. Маркс, говоря о произведениях, изображающих революционных вождей, писал: «Было бы весьма

¹⁾ Б. Виллер, Некоторые проблемы раннего творчества Рембрандта, Искусство, 1956, № 7, стр. 31.

желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения... были наконец изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной яркости»¹⁾).

«Суровые рембрандтовские краски» были как раз результатом того, что художник смотрел на сложную и тяжелую жизнь народа, на человеческие судьбы и характеры глазами самого народа. Не «пышность модных тряпок», не сладостное оцепенение размеренной мещанской жизни, а движение страстей, красота больших человеческих чувств привлекают Рембрандта. Он сам признается, что если бы стал с холодной и одинаково безразличной виртуозностью изображать людей и неодушевленные предметы, то «оскорбил бы страсть и вдохновенье».

Свои заветные мысли и взгляды, которые он не мог бы высказать в разговоре с другим собеседником, Рембрандт высказывает Саскии. Но Саския не понимает его, и в данном диалоге она выступает как типичная представительница бюргерского общества, для которой богатство и почести превыше всего. Она мечтает, чтобы к власти пришел принц Оранский, который возродил бы в Амстердаме «жантильный дух учтивости испанской», «галантную любовь, театр, пиры, дворянские короны на жилищах».

Саския

(мечтательно)

Изысканных господ
Какой цветник пестрел бы в свите принца.
Что ты ворчишь?

Рембрандт

Избави нас господь,
Я говорю, от этого зверинца.

Саския

(не слушая его)

Все дамы в бархате. А у мужчин
Белеют кружева под шелком черным...
Тебе Вильгельм пожаловал бы чин,
Назначил бы художником придворным.
Ты б написал его парадный въезд:
Чернь рукоплещет!..

Рембрандт

Или громко свищет.
Нет, я от принца ни чинов ни мест
Не принял бы: я живописец нищих.

Саския возмущена тем, что какой-то «предатель», «клеименный каторжник, забывший совесть» донес сторожевым о приближении принца. Если для Рембрандта совесть — это народ, народное мнение, народная точка зрения, то для буржуа совесть — это мораль мещанина, и тот, кто не разделяет взглядов и симпатий бюргера — предатель. Если Рембрандт свое отношение к Оранскому определяет по отношению к принцу народа («Как думаешь: кого бы весь народ назвал предателем — меня или Сикса?»), то Саския со свойственной ей бюргерской спесью заявляет: «Мне безразлично мнение мужиков: я бюргерша!» «А я — потомок гезов», — говорит Рембрандт. И это не фраза, не бравада. Негасимый огонь народной ненависти к угнетателям горит и в его сердце.

Подобно тому, как пепел Клааса стучал в сердце Тиля Уленшпигеля, призывая его к борьбе с угнетателями, имена тех, кто «попал в лейденский «Синодик нищих», напоминали Рембрандту о суровой и трудной жизни народа, вдохновляя его на создание новых полотен.

¹⁾ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1957, т. 1, стр. 14.

Рембрандт полон творческих сил и новых художественных замыслов. «Все краски юности, все краски жизни» готов он использовать в своих картинах. Но под давлением жизненных обстоятельств (болезнь жены, материальные затруднения) художник вынужден брать заказы, вынужден согласиться писать портрет стрелков.

Мечту о героической Голландии, о возрождении народных революционных традиций воплотил в своем «Ночном дозоре» живописец. Буржуазия 40-х годов, отходившая от этих традиций и терявшая с годами свою былую революционность, не поняла картины. Бывшие защитники прав и интересов народа превратились в типичных бюргеров, сохранив от былой славы, как выразился Рембрандт, лишь «проданные шпаги», «широкие атласные штаны» да «воротники из золотой бумаги». В «Ночном дозоре» Рембрандт идеализировал современную ему голландскую армию, но тем не менее не выполнил желаний заказчиков. Художник изобразил в своем произведении как реальные потенциально заложенные в народе героические, революционные стремления, а заказчики требовали изображения спокойной бюргерской идиллии.

Драматург подчеркивает, что Рембрандт ясно понимает, чем не понравилось его произведение стрелкам. Да, он мог изобразить стрелков иначе, не нарушая при этом жизненной правды и не идя против «совести народной». Но вряд ли этот вариант удовлетворил бы стрелков. Недаром только одно упоминание о подобном варианте вызывает бурю возмущения со стороны Баннинга Кука.

Рембрандт

Нет, Баннинг Кук! Кому-кому, а вам
Корить меня предательством негоже!
Хотите знать, в каком бы виде сам
Вас написал, чтоб были вы похожи?
Оранскому несущими ключи
От города...

Баннинг Кук

Ни слова!

Рембрандт

На коленях

Перед его высочеством...

Баннинг Кук

Молчи!

Рембрандт

Берущими от принца бочку денег!
Прохвостами без чести и стыда,
Торгующими родиной украдкой...

Важно не то, что Куку и Сиксу не удалось привести в исполнение предательский сговор с принцем, а то, что измена и предательство по отношению к народу присущи буржуазии как социальному типу.

Если в первой картине развитие драматического конфликта протекает при относительно малой активности героя, то в третьей картине («Ночной дозор») борьба принимает характер резкого столкновения, окончательно выявляются непримиримые противоречия. Рембрандт категорически отказывается идти на компромисс, когда речь идет о его творчестве. Он решительно отказывается идти на поводу заказчиков и маклера, отказывается писать новый вариант картины:

Рембрандт

Нет, не перепишу.
Как пес хвостом, я кистью не вилюю.
Не продаются кисть, перо и лира.

Однако у противников Рембрандта в руках сильное оружие. У них власть и богатство. Приближающуюся опасность раньше всех почувствовал тот, кто больше других молился золотому идолу, — Флинк, ссылаясь на то, что у него «деньжонок мало... слабое здоровье... письмо от папеньки...» и так далее, первым уходит от художника. Сам же герой еще не ощутил всей сложности и драматичности своего положения. Убежденный в своей правоте, он видит только свою силу и не замечает силы своих противников. Моральная победа остается на стороне художника.

Четвертая картина, как уже было сказано, символично названная «Земля Уц», является кульминационной в развитии действия драмы. Враги Рембрандта от угроз, с помощью которых до сих пор они пытались воздействовать на художника, чтобы подчинить его талант запросам буржуазной публики, переходят к их выполнению.

В картине «Ночной дозор», когда Рембрандт отказывается переделывать полотно, маклер Людвиг Дирк кричит: «Тогда я взыскиваю векселя и без штанов пушу тебя по миру!.. Ты насидишься в долговой тюрьме! Не забывайся! Вот твоя расписка!» Присутствующий при этом Сикс возражает против такой формулировки:

Остепенитесь. Кто же так орет?
«Штаны!..» «Тюрьма!..» Что за язык суконный?
Тут надо делу дать законный ход.
Вы понимаете меня? За-кон-ный.

И теперь дело приобретает «законный ход».

Нежелание Рембрандта подстраиваться к капризам буржуазных клиентов быстро привело к утрате популярности и падению цен на произведения художника. Сокращение количества заказов и несокращающиеся жизненные расходы поставили художника в трудное положение постоянного должника. Одна за другой обрушиваются на него жизненные невзгоды. Умирает Саския, преследования церковной своры, которая уже много лет пыталась вмешаться в дела художника-вольнодумца, становятся все более настойчивыми.

Большую роль в развитии и обострении драматического конфликта играют противоречия Рембрандта с церковниками. Первоначально эти разногласия были вызваны главным образом тем, что художник не желал подчиниться проповеди мирского аскетизма, которому учила кальвинистская церковь и «весь секрет которого, — как указывает Энгельс, — состоит в буржуазной бережливости». Кроме того, остроумные и резкие суждения художника о боге и служителях церкви также вызвали неудовольствие святых отцов. Но в свое время богатство и общественное положение Рембрандта в какой-то степени защищали его от преследований церковной общины, и пастор с деланным смирением говорил: «Кошунствуешь, мой сын» или: «Прости тебя создатель! Ты безумен!» По мере того, как в творчестве Рембрандта крепнет реализм, по мере того, как жизнь чистой и свежей струей врывается в его произведения, унося последние мистические покровы с библейских сюжетов, преследования церковников усиливаются. Используя удобный повод (отсутствие законного оформления брака Рембрандта с Хендрике), церковники переходят к открытой травле художника и его жены.

Теперь клерикалы прямо формулируют свои претензии к Рембрандту, который «вопреки заветам древних книг, в своей гордыне демонской возвысаясь, писать дерзает образы святых с евреев нищих». Его обвиняют в том, что в его картинах «благочестья нет, понеже нет благообразья в типе натурщиков».

С благословения святых отцов, распоряжением Магистратуры Амстердама 25 июля 1665 года Рембрандт был объявлен несостоятельным.

должником и его дом и имущество назначены к распродаже с молотка. Разоренный, оскорбленный в лучших своих чувствах, Рембрандт-человек подавлен, но Рембрандт-художник, невзирая на весь ужас положения, остается верен своим идеалам. Лишенный средств к существованию, он, фактически, лишен и возможности творить. Но даже и при сложившихся условиях у него не возникает мысли отказаться от того дела, которому он отдал лучшую половину своей жизни. Защиту от несправедливости жизни художник ищет не в существующих законах и не у сильных мира сего, а в своем искусстве, которое может и прославлять, и клеймить позором.

Рембрандт

(задумчиво)

Теперь я Иова начну писать.

Людвиг

(не расслышав)

Что, что писать? доносы?

Рембрандт

Нет, картину.

Я, Людвиг, ухожу. Но берегись.
Я так тебя ослаблю, что покуда
Земля стоит и существует высь,
Все будут говорить, что ты — Иуда,
Разбойник подлый...

Будучи понята и истолкована в бытовом плане, будучи низведена с неба на землю, легенда об Иове символизировала верность и преданность человека идее, готовность понести за свою идею любые испытания, не отречься от своих идеалов при любых условиях. Для Рембрандта, писавшего многочисленные произведения на библейские сюжеты, искавшего в этих сюжетах воплощения жизненных проблем и человеческих характеров, обращение к легенде об Иове означало, несомненно, стремление воплотить в произведении идею верности своему призванию, своему божеству — живописи, которому были отданы все силы. Буржуа и церковники боролись с художником, чьи произведения выражали собой наиболее передовые, наиболее прогрессивные идеи времени, но именно художника им и не удалось уничтожить в Рембрандте.

И вот мы видим художника в нищете, снимающим комнату в захудалой гостинице на Канале роз, на улице с пышным и претенциозным названием и проживающим на ней бедным населением. Здесь в сырой и темной лачуге, преследуемый кредиторами, Рембрандт продолжает неустанно работать над своими произведениями. Правда, теперь в его полотнах «все краски юности, все краски жизни» сменяют мрачные тона. «Все краски старости, все краски смерти» заказывает теперь он продавцу красок.

В обществе, где все продается и покупается, где царит власть денег, слава и богатство уходят рука об руку. В родной Голландии известность Рембрандта скоро сменило забвение. Годы и нищета сделали художника неузнаваемым. Явившийся в «северную Венецию» наследный принц Тосканы, четвертый месяц «слоняющийся по Европе» с образовательной целью, принимает Рембрандта за слугу. Да и как не принять? Ведь он «на Канале роз мечтал найти дворец Рембрандта с пышными садами», а «нашел кривых домишек груд». К тому же наследный принц в «талантиливых людей из нищеты не очень склонен верить» и убежден, «что если гений ты, — всегда добьешься славы и богатства».

При виде развязного, заносчивого и недалекого франта в художнике вдруг просыпается озорной дух молодого Рембрандта, пририсовавшего в свое время к портрету бюргерши свою Шаасси. Он откровенно издевается над замешательством своего знатного гостя, который убежден, «что знатность чтить обязан даже гений».

Пустой вертопрах, вывезший «из Московии кота, а из Парижа серию открыток для холостых, не прочь дополнить свою коллекцию, он просит у Рембрандта «хоть один мазок божественной бессмертной кисти». Писать портрет принца художник отказывается.

Принц

Но почему?

Рембрандт

Я живописец нищих.

Принц

Вы шутите?

Рембрандт

Нисколько. Вы из лож
Видали королевских фавориток,
Вы видели, как море высек дож,
Как кровь Христа у капуцинов бритых
Кипит в бутылку ими налита.
А нищету вы видели?

Принц

Ни разу.

Рембрандт

(показывая вокруг)

Так посмотрите: это — нищета.

Принц

Я убежден, что шутка — ваша фраза.

Появление кредитора подтверждает правильность слов Рембрандта и принц поспешно удаляется.

Ни годы, ни нищета не сломили художественных убеждений Рембрандта. Как и прежде, выше всех чинов и мест чтит он свое искусство, как и прежде не прервет свой труд ради «самых найчиновных и вельможных». Пройдя через испытания, Рембрандт лишь еще более укрепился в своих взглядах. Лишившись славы и богатства, лишившись высокопоставленных заказчиков. Рембрандт освободился и от их произвола, перестал ощущать угнетавшее его чувство зависимости от тщеславных и тупых бюргеров. Он говорит: «...клянусь: чем больше я терял, тем больше я имел». «Чего?» — спрашивает Хендрике. И Рембрандт озвечает: «Свободы!».

Теперь художник все чаще обращается к разрешению в своих картинах психологических тем. Его портрет, утрачивая бытовые детали и подробности, становится все более глубоким в смысле социально-психологического анализа. От картин, проникнутых сознанием радости бытия, воспевающих земное человеческое счастье, художник переходит к полотнам, изображающим трагические противоречия окружающего мира.

Последняя картина драмы («Возвращение блудного сына») показывает нам художника в последние дни жизни, когда судьба обошлась с ним еще более жестоко, чем всегда. Рембрандт беден и одинок, «спит Саския в гробу, спит рядом с нею Титус на кладбище, и, ожидая ангела трубу, спит Хендрике в своей могиле нищей». Рембрандт один. Ему сегодня «тягостно и жутко», не с кем поделиться горем или радостью. Рембрандт беседует сам с собой. Довольно редкий в практике совет-

ской драматургии прием характеристики героя посредством монолога звучит в этой сцене вполне оправдано и уместно:

Весь город обошел, а что за толк?
Я так измучен! Сердце бьет, как молот.
Никто, Рембрандт, тебе не верит в долг,
Четвертый день твой собеседник — голод.
Как быть тебе?

В этой сутуловатой, одинокой фигуре с трудом узнаем мы некогда энергичного, полного жизни человека. В одном не изменился он — самым дорогим, самым святым для него по-прежнему осталось его искусство. Увиденной на полу монете он радуется не как будущему куску хлеба, а как возможности «холст купить для нового портрета». Но и эта надежда ускользает, флорин оказывается нарисованным.

Кроме работы, кроме живописи, через всю жизнь пронес Рембрандт страстную любовь к своему родному городу, к Амстердаму, к полной социальной несправедливости социальных контрастов родине. Грустно и задумчиво смотрит на ночной город художник. Невеселые мысли теснятся в уме:

Спят небеса. Спит равнодушный мир.
Спит Амстердам на ста своих каналах.
Мой Амстердам! Мне без него и дня
Прожить невмочь. Тут на любом канале
Мне каждый мостик близок! Тут меня
Любили, ненавидели и гнали...

Не много пришлось на долю художника-новатора любви со стороны соотечественников. Гораздо чаще его «ненавидели и гнали». Но несправедливость жизни не вызвала озлобления. В своих произведениях последних лет жизни, и в частности в картине «Возвращение блудного сына» (1669 год), нашла свое воплощение идея любви к угнетенному и страдающему человеку, духовную красоту которого воспевал Рембрандт в своем творчестве.

Рембрандт умирает с мечтой о том, чтобы его правдивые полотна служили людям, помогали им пронести через века «живой и чистый пламень Прометея». Рембрандт умирает, оставаясь верен своему реалистическому творчеству, своим гуманистическим идеям.

Пришедший исповедать и причастить умирающего пастор уговаривает его отказаться от «греховных заблуждений». «Покайся мне, — твердит пастор, — и в нимбе чистоты, как блудный сын, ты возвратишься к богу».

Рембрандт

Как будто не в чем. Я в труде ослеп.
Не убивал, не предавал, работал,
Любил, страдал и честно ел свой хлеб,
Обильно орошенный горьким потом.

Пастор

Святая дева раны освежить
Придет в рай к твоей душе усталой.

Рембрандт

Я старый гез, я мельник, я мужик.
Я весь пейзаж испорчу там, пожалуй.

Пастор

Ты святотатствуешь! Как ты упал!
Ужель ты бога не боишься даже?

Рембрандт

Уж не того ль, что сам я создавал
из бычьей крови и голландской сажи?

Не жалости, не сострадания к себе, как покаявшемуся и коленопреклоненному блудному сыну, хочет художник. Он требует уважения к своему большому, нелегкому и до мельчайшей подробности земному труду. Не богу, а людям служил он своим творчеством, людям завещает он свои «эстампы, папки и полотна», которые должны рассказать «тем, кто будет после нас, как мы боролись, гибли и любили, чтоб грезы те, что нам живили дух, до их сердец, пылая, долетели». А бог... бог — это то, что сам он создавал «из бычьей крови и голландской сажи». Не о боге, а об изображении бога говорит в последнюю минуту художник: «Беспомощно написан этот бог», — произносит он, глядя на распятие.

Весь диалог с пастором еще раз подчеркивает и оттеняет такую черту драматического характера героя, как стойкость его, верность своему делу, непримиримость в борьбе с врагами.

Смерть Рембрандта прошла в Голландии совершенно незамеченной. Как утверждают биографы, художник был похоронен за 13 флоринов. И это не удивительно. В буржуазной Голландии общественное положение человека определялось богатством. «Кто умер тут?» — спрашивает один из толпящихся зевак. «Бог знает кто. Рембрандт», — отвечает ему сосед.

Первый сосед

Не знать Рембрандта — это стыдно прямо!
Да это туз! Бумажный фабрикант!
Краса и гордость биржи Амстердама.

Действительно, стыдно не знать Рембрандта. Но буржуазное общество знало Рембрандта-богача, «красу и гордость биржи Амстердама». Один из поэтов голландской буржуазии так сформулировал ее философию: «Тот на земле счастливейший познал удел, кто бога не забыл и вместе с тем в богатстве преуспел». Рембрандт Ван-Рейн не подходил под ранг познавших счастливейший удел. Рембрандта-художника знали и тем более хорошо понимали не многие современники.

Трагедия Рембрандта была типичной трагедией художника, вступившего в единоборство с властью капитала, подкупа и обмана, против произвола и ханжества. Драматург через показ эволюции, роста общественного и художественного сознания главного героя драмы Рембрандта раскрыл трагический характер жизни и творчества передовых деятелей культуры прошлого в условиях эксплуататорского строя.

В основу драматического сюжета Дм. Кедрин положил не историю личных отношений и личной драмы художника, а историю развития его творчества, его борьбы против предрассудков правящих классов и церковной догматики. Движущей пружиной драматического конфликта в произведении Кедрина является борьба Рембрандта за свою творческую индивидуальность и независимость, за право отразить в своем творчестве жизнь простого народа. Со страниц кедринской драмы перед зрителем встает образ человека-борца, мужественно принимающего жестокие удары врагов и через всю жизнь пронесшего могучий, несломленный дух, неугасимую веру в правду своего искусства, «живой и светлый пламень Прометея».

М. П. ФРАНЦЕВ

ПОЭТИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО В. ЛУГОВСКОГО

(О книге стихов «Синяя весна», М., ГИХЛ, 1958 г.)

Творчество большого, талантливого поэта В. Луговского — яркая страница в развитии советской поэзии. В. Луговской в своем творчестве воспел романтику революции, становление и мужание нового мира — социализма.

В стихах В. Луговского нарисован поэтически прекрасный образ нового, советского человека, борца за светлое коммунистическое общество. Поэту удалось показать широту души, высокие моральные и деловые качества героя нашего времени, его богатый и многогранный душевный мир.

Период исключительного творческого подъема переживал В. Луговской в последние годы жизни. В это время им созданы лучшие его книги, которые вошли в золотой фонд советской литературы: «Солнцеворот», «Середина века» и «Синяя весна». Эти книги — произведения зрелого мастера, добившегося больших успехов на пути социалистического реализма, обогатившего нашу поэзию новыми художественными достижениями.

В своеобразной поэтической энциклопедии, книге поэм «Середина века» с исключительной силой запечатлены раздумья поэта о судьбах революции, о судьбах мира, освещенного зарей Октября, о победном шествии идей коммунизма по всей земле, о неотвратимой гибели капитализма. Поэт прославляет человека социалистического общества, вооруженного всепобеждающим учением великого Ленина.

Во многом созвучна «Середине века» последняя книга поэта «Синяя весна». Готовил ее В. Луговской к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, ответами пламени которой озарено все его творчество. Эта книга — поэтическое завещание В. Луговского, и, хотя работа над ней была оборвана смертью поэта, в книге есть основное, главное, что хотел сказать автор о революции, о родной земле, о советском человеке, о его героическом пути по дороге ленинизма.

В «Синей весне» В. Луговской возвратился к давно прошедшим, но никогда не забываемым дням гражданской войны, восстановления и развития народного хозяйства, социалистического строительства 30-х годов и с исключительным пафосом, с исключительной поэтической силой воспел героизм борцов за социализм. «Синяя весна» — это книга «о времени и о себе», это яркий, вдохновенный рассказ о солдатах революции, отстоявших в грозные дни гражданской войны рожденное в боях социалистическое отечество, перенесших неслыханные трудности по преодолению хозяйственной разрухи, живших «в горячей бессоннице от напряженья» в годы социалистического строительства. Это книга о большом пути, пройденном страной и ее певцом В. Луговским, книга о красоте родной земли, книга о боевой юности, о дружбе и любви, благородных чувствах, возвышающих человека, книга о вечной душевной

молодости советских людей, о бессмертии поколения, рожденного Октябрем.

Сам В. Луговской так сказал о «Синей весне»: «О чем она? Если бы человек взял свое живое сердце и выжал из него самое дорогое, романтическое, что он испытал за сорок лет революции, то все это замечательное и испытанное отразилось бы в подобной книге».

Книга «Синяя весна» поражает широтой исторических картин и глубиной обобщений. Ее стихи звучат оптимистично и торжественно, как гимн революции. Утверждение бессмертия дела революции, которое живет во всех свершениях нашего народа, в сегодняшнем дне, — основная идея книги.

Тема гражданской войны нашла яркое отражение в ряде стихотворений книги. В «Ночном патруле» изображены бойцы революции, шагающие по ночному городу в разгар гражданской войны. Среди них и сам поэт. Вокруг льется кровь, идет жестокая война. Дорога, по которой идут солдаты революции, пролегла через весь земной шар. Но силы революции неодолимы, их не остановить никаким врагам. Старый мир капитала и насилия обречен, его часы сочтены. Победа революции неизбежна.

Романтикой революции овеяна «Баллада о новом годе» — сжатое, лапидарное, но необычайно емкое описание суровых дней гражданской войны. В ней рассказано о встрече нового, 1919 года. Два чекиста, отдающие свои силы борьбе с контрреволюцией, лирический герой, перенесший тиф, «выбранный до глянца», «полумертвец», и художник при свете копилки под «волчий вой» метели за окном встречают новый год в пустом музее.

Силы контрреволюции черной тучей нависли над молодой советской республикой, мировая буржуазия стремится залить кровью пламя революции («Черчилль интервенцию ковал к звену звено»). Но никакие преграды не могут сломить воли народа, поднявшегося на борьбу за свою свободу, за коммунизм. Все стихотворение овеяно романтикой революционной борьбы. Участникам скромного новогоднего пира сквозь вой метели слышится призыв «труб революции». Они до последнего дыхания преданы революции.

Поэт показывает неодолимую силу нового мира. Он говорит о ветре революции, сметающем на своем пути устои старого мира:

Мы будем верить,
будем жить
так гордо,
как теперь
Год девятнадцатый вошел!
Откройте ветру
двери!

Ветром революции, ветром синей весны, олицетворяющим весну человечества, веет от страниц стихотворения «Синяя весна», давшего название всей книге стихов.

Лирический герой стихотворения, солдат революции, едет в поезде по стране, охваченной пламенем гражданской войны. Он видит, что «миром овладела синяя весна». И как бы ни сгущались силы контрреволюции, что бы ни затевали Колчак и Деникин, как бы ни свирепствовали «шайки», «банды», «батьки», ветер революции, обновляющей землю, возвещающей весну человечества, победно веет над миром. Дело революции в надежных руках коммунистов, в руках Кремля, который «сводил в одно страну без жалости и страха», в руках Ленина.

«Родина, ты вся в пути», — восклицает поэт. Он приветствует этот путь обновления родной земли. В стихотворении нарисованы картины

родной природы. Все оно озарено светом и блеском всепобеждающей весны и молодости.

Тот же весенний ветер врывается в стихотворение «Тревога», рассказывающее о том, как после разгрома кулацкого восстания «взвод курсантов проходит дорогой лесною». Стихотворение передает радость победы, мира. Родная природа принимает курсантов в свои объятия, чаруя их своей красотой.

Поэт прославляет родину, торжествующую победу над силами старого мира. Лирический герой стихотворения не мыслит своей судьбы в отрыве от судеб родной страны. Родина во всех его думах и помыслах, она снится даже во сне, сливаясь с образом любимой:

Ах, Россия, Россия,
зачем ты мне снишься?

Тема гражданской войны нашла яркое выражение в заключительном стихотворении книги — «Костры», в котором поэт вспоминает свою молодость, совпавшую с молодостью советской республики. С исключительной силой рисует он картины гражданской войны.

Поэту снятся костры революции, пламя которых освещает и наш сегодняшний день «боевым темно-алым огнем». Он видит бессмертие народа и свое личное бессмертие в верности революции. Вспоминая незабываемые подвиги народа в дни гражданской войны, поэт с гордостью восклицает:

Это — сны революции,
Это — бессмертье мое.

Рассказывая о периоде нэпа, В. Луговской показывает, какие лишения и трудности перенес народ, взявшийся за строительство новой жизни. В стихотворении «Синяя весна», говоря о разгаре гражданской войны, поэт уже подчеркивает, что на очереди после окончания войны строительство новой жизни:

А там,
где быть положено
строительствам великим,
Проходит перелесками
синяя весна.

В стихотворении «На бульжной мостовой» нарисована картина разоренной России, прошедшей через горнило мировой и гражданской войн, картина борьбы с хозяйственной разрухой.

Враги революции «щерились и гоготали изо всех щелей», нэпманы, плуговые обыватели стали «вороном кружить», капитулянты типа Троцкого хотели свернуть Россию с социалистического пути:

Это были
схватки судеб,
схватка двух начал.

И в этой схватке побеждает единственно правильный, ленинский взгляд на развитие страны.

Так поэт показывает, что народ, вооруженный ленинской правдой, непобедим.

В «Синей весне» В. Луговской показал во весь рост нэпманов, которые в тяжелые годы для советской республики надеялись на гибель всех завоеваний революции. В стихотворении «На бульжной мостовой» рассказывается о том, как «нэпманы ходили важно — серый коверкот — долларами торговали прямо у ворот».

Изображению нэпманства посвящено стихотворение «Нэпман Звавич», в котором поэт показал нэпмана Звавича, в пьяном угаре возом-

нившего себя «солью земли», надеющегося на восстановление капитализма в России.

Но расчеты «плюгавых обывателей» — нэпманов не оправдались. Нэпманство было сметено с исторической сцены. Побеждает стратегия Ленина, «слово Смольного». Побеждают люди труда, выходцы из народа, такие, как рабфаковец, который прославляется в этом стихотворении.

Широко раскрыта тема социалистического строительства в стихотворении «Друзьям тридцатого года», которое звучит радостным гимном героям первых пятилеток. Поэт прославляет рядовых строителей 30-х годов, которые «жили в горячей бессоннице от напряженья, в каждый день выходили упрямо, как ходят в сраженье», которые «все дороги узнали от Мурманска до Ташкента». Строители, гидротехники, агрономы «на грохочущий праздник работ были первыми званы». Эти простые советские люди «рыли в снежной Сибири, в казахской степи котлованы, шахты ствол опускали, крутили подъемные краны», «перекрытия цехов поднимали в степные бураны», «с нивелиром прошли водоемы, хребты и барханы, ничему не сдавались, за дело стояли горою, никогда не узнав, что они-то и были герои».

Это они «приносили подмогу и братство в забытые страны, помогали расти государствам в их самом начале и достойную помощь по-братски от них получали». Это они «Ледовитый и Тихий сумели обжить океаны, пели песни широкие, семьями жили простыми в городах, что построили сами в тайге и пустыне».

Как напутствие, обращенное к нашей молодежи, выглядит концовка стихотворения, в которой поэт призывает почаще вспоминать «товарищей старших тридцатого года».

Теме всепобеждающей любви, помогающей человеку жить и бороться, посвящен ряд стихотворений книги. Как настойчивый прекрасный аккорд, звучит мелодия любви, вплетаясь в художественную ткань всей книги. Любовь, свободная и прекрасная, связанная с борьбой за свободу народа, за коммунизм, сопутствует лирическому герою книги. В «Балладе о новом годе» поэт говорит о подруге лирического героя девушке Наташе. Образ любимой, сливающийся с образом Родины, живет в сердце лирического героя (стихотворение «Тревога»). Широкая мелодия светлой, чистой любви, пронесенная через всю жизнь, нарастая к концу книги, выливается в торжественную и проникновенную песнь любви в заключительных стихотворениях книги «Майская ночь» и «Костры». В образе любимой для поэта воплощена вся беспредельность бытия, вся красота мира, все прекрасное в жизни. Страстная любовная исповедь поэта перерастает в гимн в честь человечества. Поэт утверждает, что настоящая любовь бессмертна.

В стихотворении «Костры» поэт, рисуя боевую молодость, озаренную немеркнущим светом любви, вспоминает возлюбленную «одну на рассвете, одну, как весенняя синь, чьи припухшие губы горчей, чем седая полынь», «мира нового молодость — мака кровавый цветок». И эта мелодия любви, сливаясь с общей торжественной радостной симфонией в честь революции, придает задушевный лирический характер всей книге.

Книга «Синяя весна» — лирическая исповедь В. Луговского. Лирическое начало пронизывает все стихотворения книги, согревает их внутренним жаром души поэта, страстно любящего свою социалистическую Родину.

Вдохновленный нашей советской действительностью, творчески развивая традиции великого своего современника В. Маяковского, обогащенный опытом развития русской классической, советской и мировой

литературы, В. Луговской выступил как своеобразный лирик, как поэт-новатор. Он создал книгу, в которой показ многогранного душевного мира советского человека сочетается с широкими картинами жизни народа. Через призму восприятия лирического героя книги раскрывается время, эпоха, судьбы века. В этом непреходящее значение стихов поэта.

Лирика В. Луговского — это лирика широких исторических обобщений. Поэту удалось создать отточенный, четкий лирический стих, лирику большого эмоционального накала, поэзию большого дыхания, больших и глубоких поэтических раздумий и обобщений. Так В. Луговской выполнил свою мечту о создании философской лирики, сочетающей опыт личный с общим, с опытом масс.

Своеобразный облик лирического героя, «простого сына века», живущего интересами народа, широта его восприятий, помыслов и чувств определяют своеобразие жанра книги В. Луговской, как и В. Маяковский, смело ломает рамки традиционных жанров. Его лирические картины борьбы народа за коммунизм не умещаются в рамки какого-то узкого жанра. Это лирика нового типа, в которой сливаются в единое органическое целое и страстные политические выступления, и глубокие исторические обобщения, и философские раздумья о смысле жизни, и интимные признания.

Лирический герой В. Луговского — верный боец революции. Его правда — великое учение Ленина. Это человек большого и открытого сердца, жадно влюбленный в жизнь, умеющий видеть светлое и прекрасное в жизни, умеющий видеть красоту родной земли, красоту мира, умеющий сильно и страстно любить. Это человек, для которого образ любимой слит воедино с образом Родины. Его судьба неотделима от судеб народа. В стихотворениях «Ночной патруль», «Баллада о новом годе», «Синяя весна», «Тревога», «Костры» он — участник гражданской войны. От имени своих товарищей по оружию он заявляет:

Мы здесь,
товарищ Ленин,
Мы землю повернем!

После разгрома сил контрреволюции лирический герой — в рядах великой армии тех, кто «вышел строить и мечь в сплошной лихорадке буден».

Лирический герой В. Луговского видит смысл жизни в служении идеалам революции. В образе лирического героя поэт показал широту души, сложный и богатый душевный мир советского человека, показал то новое, что характерно для строя мыслей и чувств человека социалистического общества. В этом новаторское значение лирики поэта.

Образ лирического героя — образ типический, имеющий большое обобщающее значение. Надо отметить, что нельзя прямолинейно сводить образ лирического героя к образу самого поэта: это образы во многом близкие друг другу, но не тождественные.

В. Луговской, страстный поэт-патриот, поэт-борец, говорит о тех, кто является новыми людьми века, носителями идей свободы, коммунизма, делами которых движется вперед история человечества, показывает их борьбу против сил контрреволюции, стремящейся залить кровью, задушить голодом молодую советскую республику.

Солдаты революции, назначенные в ночной патруль, чекисты и матросы, курсанты, защищающие в жарких боях гражданской войны свою социалистическую родину, рабфаковец, видящий «кронштадтские сны», строители социализма, простые русские люди, современники поэта — все это настоящие герои времени со светлыми идеалами и высокой мо-

ралью, это те, чьей борьбой и трудом подготовлена почва для наших сегодняшних изумляющих весь мир успехов в деле претворения в жизнь величественного плана построения материально-технической базы коммунизма в нашей стране, разработанного в новой Программе КПСС, принятой XXII съездом партии.

С любовью говорит поэт о Ленине, Дзержинском, Фрунзе. Поэт нашел яркие краски, чтобы показать гениальную стратегию Ленина, «ведущего судьбы времени». В то же время подчеркнута простота и человечность народного вождя:

И Ленин елку
для ребят
на праздник зажигал.

В. Луговской очень хорошо показал неразрывную связь Ленина с народом, веру народа в своего вождя.

В книге созданы запоминающиеся реалистические картины бытовой обстановки в периоды военного коммунизма, нэпа и тридцатых годов. Большое значение имеет в стихах поэта изображение пейзажей. В книге преобладают радостные картины весны, расцвета природы, которые символизируют «весну человечества», победу идей коммунизма. Начинается книга с описания прихода «московской синей нашей весны» и заканчивается воспоминаниями поэта о дальних годах грозовой юности, навеянных весной. Эта своеобразная кольцевая композиция книги, как бы вставленной в сверкающую солнечными красками весеннюю пейзажную раму,— вообще излюбленный прием В. Луговского. С помощью такого композиционного приема поэту удается рельефнее выразить основную идею произведения, подчеркнуть оптимистический характер книги.

Анализируя «Синюю весну», одну из лучших его книг, необходимо говорить не только об идейно-тематическом богатстве этой книги, надо говорить и о поэтике В. Луговского, о художественных особенностях этой книги, новаторской по содержанию и по форме. В. Луговской достиг органического слияния формы и содержания в своих лучших произведениях. Способы создания образа лирического героя, построение книги и отдельных ее стихотворений, образительно-выразительные средства поэта, интонационно-синтаксический строй, ритмика и звуковая организация его стихов — все подчинено определенному идейному заданию.

Масштабность книги, наличие широких исторических обобщений определили своеобразную, свободную композицию ее стихов. Книга состоит из десяти стихотворений. Начинается она со стихотворения, в котором поэт высказывает желание побыть вновь «молодым, но увидевшим все, все понявшим до дна». Затем он рисует картины из боевого прошлого своей страны и своей юности, рисует годы нэпа, годы строительства социализма. Заканчивается книга замечательным стихотворением «Костры», в котором в яркой, образной форме еще раз подчеркивается основная мысль книги: главная цель жизни — в служении идеалам революции.

Лирические раздумья поэта перемежаются с картинами быта, исторической обстановки, дается оценка событий. Такая тематическая широта стихов позволяет автору свободно переходить от личного к общему, от частных фактов — к историческим обобщениям. Эти переходы естественны и непринужденны. В конце каждого стихотворения делается четкий вывод, поэтическое резюме. Иногда стихотворение заканчивается как боевой призыв, как клятва служить делу революции. Часто

основная идея стихотворения формулируется несколько раз. Так, «Баллада о новом годе» начинается с бытовой зарисовки — новогоднего скромного пира. Затем дается историческая панорама:

Разгромлена Германия,
Европа
в стылой мгле,
Но трубы Революции
гремят
по всей земле.

Далее следует описание радостных переживаний лирического героя и его товарищей, замороженных музыкой революции:

Ты слышишь этих труб призыв
в той бездне
за окном?
Довольно нам читать азы.
Идемте напролом!

Поэт говорит о девушке Наташе, вновь возвращается к описанию чекистов, говорит об интервенции, которую готовил Черчилль, рисует вождя революции — Ленина.

В конце стихотворения в эмоциональной форме делается наметившийся уже вывод в форме клятвы:

Там за морями шум пиров,
поют колокола.
У нас дорога в коммунизм
в снегах, в крови легла.
Но мы придем к нему, друзья,
клянемся — мы придем!
Стаканы сдвинем!
Гаснет свет.
Метель качает дом.
Мы будем верить,
будем жить
так гордо,
как теперь.
Год девятнадцатый вошел!
Откройте ветру дверь!

В. Луговской — мастер поэтического слова. Речь его яркая, точная, максимально экономная и выразительная. Поражает художественная сила и лапидарность описаний поэта. «Синяя весна» — небольшая по объему книга, но как много в ней сказано, как широк ее исторический размах, сколько многообразных вопросов охвачено в ней, какие грандиозные картины созданы поэтом.

Лексика поэта относится к реалистическому стилю и служит целям реалистического изображения жизни. В. Луговской искусно пользуется богатствами литературного и народного языка.

Наряду с тщательным отбором слов, наиболее точно рисующих предмет, поэт пользуется такими изобразительно-выразительными средствами, как красочно-точный эпитет, яркие сравнения и метафоры. Так, анализируя стихотворение «На булыжной мостовой», остановим внимание на ряде эпитетов («дух обжорный», «рябая рвань», «кислый вой шарманок», «бешеные горны», «ленинский, горячий, цепкий, непреклонный взгляд»), сравнений («беспризорники шныряли, словно черти драные», «Франция, как змей глядела», «Англия, как лев», «Стал плюгавый обыватель вороном кружить», «как титан—борясь со смертью, Ленин умирал», «базарная свистулька зябликом поет, на базаре спит Акулька — пузырем живот», «шел народ, седой, как море, темный, как гроза») и метафор («круглился камень», «Троцкий плыл на «мерседесе»,

«по бульварам гарцевали девочки — канашки», «пылали плавки чугуна», «Революция не машет огненным платком»). Эти изобразительные средства в сочетании с другими художественными приемами понадобились поэту для того, чтобы запечатлеть период нэпа, показать картины хозяйственной разрухи, трудности, которые преодолевал народ, шедший за партией, за Лениным.

Каждый эпитет, каждое сравнение, каждая метафора в книге В. Луговского несут на себе большую смысловую нагрузку, имеют заостренный идейно-смысловой характер, подчеркивают отношение поэта к изображаемому.

Так, рассказ о складе мыслей и поведении капитулянта Троцкого выдержан в саркастических тонах. И, наоборот, эпитеты и сравнения, с помощью которых изображается революционный народ и его вождь Ленин, несут возвышенный, торжественный характер.

Художественная форма стихов В. Луговского подчинена задаче реалистического изображения жизни. Поэт умеет в интонации, ритме и звуке передать сложнейшие переживания человеческой души, передать накал чувства и динамику мысли.

Интонационно-синтаксическая организация стиха полностью подчинена идейному заданию. И характер строки, и строение интонационных периодов и интонационных единиц, и паузы, и темп стиха, и строфика — все используется поэтом для наиболее выразительного изображения переживаний, чувств и раздумий лирического героя, через призму восприятий которого рисуется действительность.

Чередование интонационных единиц по линии монотонии, нарастания, контраста и т. п. строится в зависимости от переживаний, которые за ними стоят. Как правило, при повышении эмоционального накала стиха характер фраз изменяется. Интонационные периоды становятся более краткими, стихотворная строка вмещает большее число интонационных единиц, возрастает количество пауз. В начале стихотворения «На булыжной мостовой» дано неторопливое описание обстановки в период нэпа, которое реализуется в сравнительно спокойных интонационных периодах, стихотворные строки состоят из одной-двух интонационных единиц, развертывающихся по линии монотонии:

Беспризорники
шныряли,
словно черти драные,
Безработные шатались
с горя полупьяные.
Дух свишущий,
дух обжорный
шел из мелких лавочек,
Визг стоял
у колоколен
от летящих ласточек.

Но дальше при описании народа, его решимости преодолеть все преграды на пути к счастью, характер стиха меняется. Изменяется ритмический рисунок стиха, изменяется интонационная структура фраз. Стихотворные строки включают большее число интонационных единиц, стих становится напряженным, эмоциональный накал возрастает. Характер клаузул становится другим. Женские и дактилические клаузулы сменяются мужскими, делающими стих более энергичным, что необходимо для изображения «схваток судеб, схваток двух начал».

Как непохожа по своему интонационному строю на начало стихотворения его концовка:

Но Россия
вдаль глядела —
нет пути назад,

Ленинский,
 горячий,
 цепкий,
 непреклонный взгляд.
 И с великой верой
 глядя
 Ленину в глаза
 Шел народ.
 седой, как море,
 темный, как гроза.
 Шел на подвиг,
 шел на счастье,
 шел путем могил.
 Потому, что
 жадно верил,
 до конца любил:
 Потому что если правды
 нету на земле —
 Смысла нет
 родить, родиться,
 гнить в могильной мгле.
 Потому что
 если б правда
 умереть могла —
 Встала б смерть
 стальным прицелом
 на конце ствола;
 Потому что
 все в России,
 что звалось —
 народ,
 Словом Смольного
 сказало:
 «Смерть —
 или вперед».

Интонационные единицы разворачиваются здесь по линии нарастания, усиления, в стихотворную строку вмещается, как правило, по несколько интонационных единиц. Стих стремительно разворачивается, как разжатая пружина, в нем сосредоточена огромная нервная сила. Нарастанию эмоционального накала стиха способствуют синтаксический параллелизм в построении фраз («Шел народ, седой, как море, темный, как гроза. Шел на подвиг, шел на счастье...»), анафоры (ряд строк начинается с глагола «шел», четыре строки с союза «потому что»), инверсия, которая понадобилась поэту для выделения определенных, рисующих народ. Вообще синтаксический параллелизм фраз или их частей, служащий для подчеркивания той или иной части фразы, повторы, анафоры и инверсия, применяемые для выделения отдельных слов, — излюбленные художественные приемы В. Луговского, широко использованные им в книге «Синяя весна».

Иногда стих поэта, набирая высоту, становится ораторским по своему складу. В этих случаях поэт прибегает к обращениям, к призывам, эмоциональный подъем фиксируется в постановке восклицательных и вопросительных знаков:

Неужто кровь остыла в нас,
 костер сгорел дотла?
 Товарищи, за коммунизм!..
 («Баллада о новом годе»).

В первой строке — риторический вопрос, во второй — обращение, призыв.

«Синяя весна» отличается не только свежестью красок, богатством интонаций, но и своей полифоничностью, ритмическим разнообразием, музыкальностью. Поэт использует различные размеры.

Чуждый формальному подходу к стиху, В. Луговской в каждом конкретном случае подбирает размер, соответствующий содержанию стихотворения. Так, например, удачно передает маршевый ритм идейное содержание «Ночного патруля»:

Идет патруль по городу —
шаги, шаги, шаги.
На все четыре стороны
враги, враги, враги.

Стих «Синей весны» отличается большой словесной и смысловой насыщенностью. Несколькими строчками поэт умеет сказать многое.

В зависимости от изменения смысла рисуемых картин, в зависимости от смены интонаций изменяется ритмический рисунок стиха. Количество ударений в строке колеблется. Полноударность строки и сверхсхемные ударения обычно появляются в местах наибольшего эмоционального подъема.

В книге широко используется ритмическая звукопись. Мелодичный ритм в сочетании с другими элементами стиха в стихотворении «Тревога» способствует передаче восприятия картины чудесной весенней лунной ночи, ее музыки, ласки и поэтичности:

На запруде ночной
звезды вьются,
как желтые мошки.
Красный месяц
выходит
уоставивши рожки.
И под месяцем
блещут на мельнице
плиты,
И лягушки кричат,
и русалка томится.

Стремясь к смысловому наполнению стиха, к усилению выразительности каждой фразы и каждого слова, В. Луговской прибегает к разбивке строк лестницей и по вертикали, стремясь самой разбивкой стиха подсказать читателю особенности его интонации.

Богата и разнообразна рифмика поэта. В книге преобладают точные, классические рифмы, но есть и ассонансы. Иногда рифма появляется после цезуры, обычно в тех местах стиха, которые должны быть особенно интонационно оттенены, выделены. Часто эта внутренняя рифма носит форму ассонанса. Так, в стихотворении «Баллада о новом годе» в наиболее эмоциональных местах возникает внутренняя рифма:

И холод, холод, холод — //
войны и тыла
гость.
И голод, голод, голод — //
железной воблы
кость.
Метель
огнем неистовым //
неслась издалека.
Чекисты пили истоиво //
и пели «Ермака».

Поэт придает большое значение совпадению предупредных согласных и гласных в рифмующихся словах, что делает его рифму крепкой, полнозвучной (брела—бела, глаза—гроза, непочем—нэпмачом, лесною—весною, дорога—порога, долинаях—исполинаях и др.).

В. Луговской, как правило, рифмует различные части речи. Поэто-

му его рифма не утомляет слуха, радуется своей гибкостью, звучностью и музыкальностью.

В книге преобладают мужские и женские рифмы, но есть и дактилические. Характер клаузул в стихотворных строчках находится в прямой зависимости от содержания и интонационного строения стиха. Выше уже рассказывалось о резком изменении характера клаузул, о переходе от женских и дактилических окончаний к мужским в стихотворении «На булыжной мостовой», когда поэт приступает к изображению «схватки двух начал», к показу героической борьбы народа за восстановление народного хозяйства в период нэпа. Здесь В. Луговскому потребовалось мужественное звучание стиха, что во многом зависит от характера окончаний.

Способы рифмовки у В. Луговского разнообразны. Он широко пользуется парной и перекрестной рифмой, а иногда и другими видами рифмовки. Характер рифмовки полностью зависит от содержания стихов. Например, чтобы передать чеканную поступь солдат революции, назначенных в ночной патруль, поэту потребовался четкий ямб и парная рифма, которые удачно подходят к стихотворению «Ночной патруль»:

Горит звезда багровая,
судьбу земли
тая, —
Жестокая и строгая,
как молодость моя.
Идет патруль по городу —
шаги, шаги, шаги.
На все четыре стороны
враги, враги, враги.

Рифма В. Луговского имеет большое смысловое значение. Как и В. Маяковский, В. Луговской стремится рифмовать наиболее значимые слова, для того чтобы выделить рифмующееся слово, сделать его более запоминающимся. В этом нетрудно убедиться, если проанализировать, например, отрывок из стихотворения «Костры»:

Укрепи мою волю
И сердце мое
Не тревожь,
Потому что мне снится
Вечерней зари
Окровавленный нож.
Дрожь степного простора,
Махновских тачанок
Следы
И под конским копытом
Холодная пленка
Воды.
Эти кони истлели.
И сны эти
Очень стары.
Почему же
Мне снова приснились
В степях запорожских
Костры,
Ледяная звезда
И оплывшие стены
Траншей,
Запах соли и нода,
Летящий
С почных Сивашей?
Будто кони храпят,
Будто легкие тени
Встают,
Будто гимн коммунизма
Охрипшие глотки

Поют.
И плывет у костра,
Бурым бархатом
Грозно горя,
Знамя мертвых солдат,
Утвердивших
Закон Октября.

Как видно, рифмующиеся слова (не тревожь — нож, следы—воды, стары—костры, траншей—Сивашей, встают—поют, горя—Октября) несут большую идейную, смысловую нагрузку.

В. Луговской — большой мастер звуковой организации стиха. Его стих искусно инструментирован, но эта инструментовка не бьет на эффект, не является чисто формальным, украшательским приемом. Она подчинена задаче идейно-художественной выразительности стиха. Нужно отметить как характерную особенность поэтической речи В. Луговского ее исключительную звучность, фонетическое разнообразие, гармоническое сочетание гласных и согласных, широкое использование аллитерации и ассонанса, применение звукописи. Стих поэта звучит то грозно и торжественно, то мягко и задушевно, то приобретает иные оттенки, передавая различные чувства и переживания. В строках стихотворения «Ночной патруль» с помощью интонации, ритма и звукового состава стиха подчеркнута торжественная и грозная поступь солдат революции. Звук «Р», проходящий через всю ткань этого стихотворения, звучит, как гром битв за справедливое общество. Аллитерация на «Р» в стихотворении «Костры» также передает раскат отшумевших боев гражданской войны.

Можно было бы привести массу примеров употребления аллитерации и ассонансов. Ограничимся лишь некоторыми из них:

Земля моя,
любовь моя.
На клочья ты разметана,
Измучена, истоптана,
исколота штыком.
С разгромленными селами.
с горящими ометами.
С бредущим по обочине
костлявым стариком.

В этих строчках явный ассонанс на гласный «О» и аллитерация на ряд согласных «М, Л, З, С, Р». Повторение этих звуков делает стих четким, запоминающимся.

Умело использует В. Луговской во многих местах книги звукопись. В четверостишии

Стекла выбиты
мимолетной бандой:
Постреляли, грохнули,
укатили вдаль.
То ли эта банда —
выкормыш Антапты,
То ли просто
Землеробы
развеяли печаль, —

с помощью повторения согласных «Р, Б, П, Т» удачно передана картина бандитского налета на поезд: эти звуки передают и выстрелы, и грохот, и топот.

Сонорные «М», «Л», «Н», делая стих благозвучным, помогают передать музыку лунной ночи, ее красоту и обаяние в стихотворении «Майская ночь»:

Ты помнишь ли,
След от луны —
Серебряные плоски

За кормой?
Ты помнишь ли,
как на березах
Насквозь видны
Сережки
Под луной?

Заканчивая краткий разговор о поэтическом мастерстве яркого, самобытного художника слова В. Луговского, которое проявилось во всем блеске в его последней книге «Синяя весна», необходимо отметить, что это мастерство не может быть, конечно, с достаточной полнотой охарактеризовано в рамках короткой статьи. Статья имеет целью лишь обратить внимание на наиболее важные особенности поэтики В. Луговского, творчество которого заслуживает детального и подробного исследования.

Н. Ф. БАБУШКИН

О СПЕЦИФИКЕ СТИЛЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Обмен мнениями о творческом методе (реализме, романтизме, социалистическом реализме), о литературных направлениях и вновь опубликованные теоретико-литературные и теоретико-фольклористические работы значительно оживили теоретическую мысль, вызвали желание продолжить творческие разработки и споры по важнейшим проблемам художественного метода и не только в литературе, но и в устно-поэтическом народном творчестве. Это тем более необходимо потому, что в прошедших дискуссиях о методе, как и во всяких других дискуссиях, подчас высказывались кричаще противоречивые точки зрения, допускались крайности в пылу полемики, забывались некоторые материалы и проблемы, которые не следовало забывать хотя бы потому, что советское литературоведение уже записало эти материалы и давно поставленные проблемы в свой научный актив.

В дискуссиях и в новых работах было незаслуженно забыто многое из того, что плодотворно и продолжительное время разрабатывал А. М. Горький в области творческого метода, языка и стиля. Отдельные участники дискуссий и авторы работ высказали свои мнения, которые идут вразрез с мнениями великого писателя и теоретика, но данные ораторы и авторы почему-то не взяли на себя труда аргументировать свои мнения в противовес аргументации А. М. Горького в вопросах реализма и романтизма, метода и стиля. Еще один пример такого же характера: мы все хорошо знаем, как богато теоретико-литературное и вообще эстетическое наследие А. В. Луначарского, как много того, что сейчас говорится о реализме, романтизме, социалистическом реализме, у А. В. Луначарского уже говорилось в той или иной, но приближенной форме, а между тем ни один из участников дискуссии даже не упомянул о богатейших теоретических материалах этого большого теоретика советского периода. Однако хорошо известно, что забвение предшественников в науке и литературе всегда пагубно, всегда в какой-то мере обедняет научную мысль.

Но самым главным пробелом в дискуссиях о творческом методе, на наш взгляд, был ничем не оправданный отрыв проблемы художественного метода от проблем литературного стиля. Поэтому иногда понятие метода растворялось в специфике творчества отдельных писателей, т. е. общая эстетическая категория — метод — тонула в более узком понятии, относящемся прежде всего к творческой индивидуальности писателя, в понятии стиля. Да и вообще надо заметить, что безграничное идейно-художественное многообразие в творчестве писателей создает не столько методы, явления более общие в своих основных принципах отбора жизненного материала и его художественного воплощения, сколько индивидуальные стили мастеров слова. Единый метод социалистического реализма и бесконечное многообразие стилей у писателей.

разных стран, представляющих этот метод в художественной творческой практике — вот неоспоримое доказательство высказанного выше положения. Путаница в понятиях метода и стиля иногда заходит так далеко, что в отдельных работах у каждого писателя вдруг «обнаруживается» свой метод и даже не во всем его творчестве, а лишь в одном литературном роде. Разве не об этом говорит статья А. С. Ромма, озаглавленная «К вопросу о драматургическом методе Бернарда Шоу»¹⁾. По логике автора статьи у Пушкина, у Лермонтова, у Тургенева и у многих современных писателей, выступивших и в прозе, и в лирике, и в драматургии, придется выделить по три метода и говорить об «эпическом», «лирическом» и «драматургическом» методах у каждого из указанных авторов. Так понятие метода неминуемо растворилось бы в понятии стилей. Но А. С. Ромм и сам нередко, выдвигая вопрос якобы о «драматургическом методе» Шоу, на самом деле говорит о том, что «Бернард Шоу создал особую драматургическую систему» (но система это далеко еще не метод!). Затем автор статьи выдвигает проблему «драматургической специфики произведений Бернарда Шоу» (а ведь это уже прямой разговор именно о стиле!). Данный пример со статьей, в целом содержательной и интересной по конкретным наблюдениям автора, убедительно свидетельствует о том, что нельзя рассматривать проблемы творческого метода у того или иного писателя в отрыве от вопросов **стиля** данного писателя или даже данного отдельного произведения. Пушкин и Гоголь реалисты, но каждый из них реалист **по-своему**. Драматургия Пушкина, Грибоедова, Островского — это драматургия реалистов критического направления, но у каждого из них свой драматургический **стиль** (при едином методе). Пушкин и Лермонтов не только реалисты, но и романтики, но каждый из них романтик также по-своему. Поэты Маяковский, Д. Бедный, Твардовский, Тихонов, Исаковский — поэты социалистического реализма, но как различна у каждого из них творческая индивидуальность, как они **разны** по стилю! Следовательно, разрабатывая проблемы творческого метода, как категории **общеэстетической**, необходимо при переходе к анализу творчества того или иного писателя и отдельного произведения связывать проблему метода с проблемой **стиля** писателя и произведения. Больше того, стиль реалиста Пушкина (в лирике, в поэмах, в «Евгении Онегине») — это один стиль, а тот же автор в прозе (в «Капитанской дочке», в «Повестях Белкина», в «Дубровском») будет иметь уже свой стиль прозаика, а в драматургии (в «Борисе Годунове», в «Маленьких трагедиях») у того же Пушкина необходимо исследовать уже драматургический стиль и т. п. Развернем этот пример далее: Пушкин выступает как реалист и в «Домике в Коломне», и в «Евгении Онегине», и в «Полтаве», и в «Медном всаднике», но изучение этих произведений пушкинистами уже показало стилевую разницу (не только стилистическую, но именно **стилевую** разницу), специфическую творческую работу поэта в указанных стихотворных произведениях. Повидимому, следует говорить о постоянной эволюции стиля того или иного писателя от произведения к произведению, от одного периода творчества к другому, что не исключает постановки вопроса и о тех общих чертах стиля, которые наблюдаются у того же Пушкина и в прозе, и в поэзии, и в драматургии, т. е. о стиле творчества Пушкина в целом. И в дальнейших дискуссиях о реализме, романтизме, социалистическом реализме необходимо вместе с проблемой метода неразрывно увязывать проблемы стилей писателей, произведений, а по отношению к

¹⁾ См. Известия АН СССР, Отд. литературы и языка, том XV, вып. 4, М., 1956, стр. 315—329. (Далее — подчеркнуто нами.—Н. Б.).

прошлому и проблеме стилей литературных направлений, школ, течений (стиль «натуральной школы», стиль романтиков «иенской школы», стиль русских символистов и т. п.). Таким образом, тот или иной метод в творчестве отдельных писателей, в отдельных произведениях, в тех или иных направлениях получает свою специфическую, именно **стилевую**, реализацию. Метод проявляется в конкретных стилях, направлениях, а стиль, в свою очередь, есть частное и творчески своеобразное проявление художественных методов.

Для плодотворного изучения стилей писателей огромное значение имеет проблема речевых стилей, проблема языковой специфики писателя и произведений в отдельности. Надо отметить, что стилистическое изучение языка писателя (стилистика как самостоятельная лингвистическая наука) имеет не только чисто языковедческое значение, такое изучение неминуемо затрагивает проблемы исторические, социологические, моральные и психологические. Очень часто проблемы стилистики непосредственно наталкиваются и помогают разрешать идейно-художественные вопросы содержания, идейности произведений литературы. Но разница в понимании языковых стилей и стиля, как эстетической категории, состоит в том, что один и тот же стиль писателя в целом, как эстетическое понятие, внутри себя допускает закономерный разговор о многообразии языковых стилей у отдельного писателя или даже в отдельном произведении. Так, к примеру, мы правомерно говорим о стиле Пушкина вообще, о стиле романа «Евгений Онегин», но не менее правомерно в стилистическом плане мы можем говорить о многообразии языковых стилей в данном романе: стиль речи Онегина резко отличается от стиля речи Ленского, а стиль народной речи Татьяны сохраняет свое очаровательное своеобразие в отличие от стилей речи первых двух и т. д. А сколько стилистических оттенков в речи одного автора романа, когда он касается разных предметов, различных персонажей! В этой связи нельзя не вспомнить известных высказываний А. М. Горького о языке литературы как основном ее материале.

В начале 30-х годов А. М. Горький сетовал, что «критика недооценивает значение слова как основного материала литературы», одновременно он отмечал: «Основным материалом литературы является слово, оформляющее наши впечатления, чувства, мысли. Литература — это искусство пластического изображения посредством слова»²⁾.

И в другом случае он писал: «Первоэлементом литературы является язык — основное орудие ее и — вместе с фактами, явлениями жизни — материал литературы... Слово — одежда всех фактов, всех мыслей»³⁾.

Данные высказывания о языке полностью можно отнести и к устно-му искусству слова — к фольклору.

В июне 1960 года, на общем собрании Отделения литературы и языка, акад. В. В. Виноградов выступил с докладом «Проблема авторства и теория стилей», в котором проблема стилей поставлена в широком общелингвистическом и художественно-литературном плане. Докладчик особо выделил **науку о стилях художественной литературы**, главной задачей которой, по его мнению, является определение закономерностей развития стилей разных направлений и жанров литературно-художественного творчества, а также — в соответствующие эпохи — индивидуально-художественных стилей внутри того или иного литера-

²⁾ М. Горький, Собр. соч., том 26, М., 1953, стр. 387—388.

³⁾ Там же, том 27, стр. 212.

турного направления⁴). Но проблема взаимосвязей метода и стиля не оказалась в центре внимания докладчика, хотя совершенно очевидно, что без раскрытия творческих методов писателей вряд ли возможно разрешить и проблему стилей писателей и произведений в отдельности. И если пределы науки о стилях художественной литературы, по-видимому, не ограничиваются даже и общелингвистическими рамками, т. е. понятие стиля только отдельно взятого для изучения писателя уже гораздо шире рамок одного языкознания во всех его ответвлениях. Понятие стиля связано со всею сложною проблематикой мировоззрения, творческого метода, эстетических взглядов и вкусов автора, со своеобразием его психического склада и национального характера, с целями и задачами, которые он в данном случае перед собой ставил, со спецификой его языка и приемов творческой работы, своеобразием темы и связанных с нею материалов и, наконец, со многими другими моментами личного и привходящего свойства, которые так или иначе оказали какое-то воздействие на автора. Вся эта, которая может быть далеко не полная, сумма факторов, определяющая в том или ином случае идейно-художественную специфику творчества автора в целом или отдельного произведения литературы, конечно же, не может уместиться в рамки одного языкознания, хотя бы и понимаемого в самом широком смысле. Стиль— это тоже общеэстетическая категория, она в объеме своем уже категории метода, но в целом понятие стиля охватывает, как и понятие метода, все многообразие произведений искусства слова, с древнейших образцов фольклора до современных литератур народов мира.

В связи с тем, что проблема стилей, как правило, в дискуссиях о реализме и романтизме предавалась забвению, из поля зрения выпадали интереснейшие и поучительные материалы тех предшественников, которые в свое время высказывали много оригинальных наблюдений и выводов по данной проблеме. Мы повторяем уже названные имена Горького и Луначарского, но из поля зрения выпали на этот раз важнейшие высказывания и наблюдения по вопросам стиля К. Маркса и Ф. Энгельса, а ведь они были блестящими стилистами и оставили много исходных и отправных положений по проблемам литературного стиля. Ф. Энгельс был фактически первым мыслителем, который с подлинно научных позиций впервые выдвинул проблему стилей в устно-поэтическом народном творчестве. Это не значит, конечно, что до Ф. Энгельса никто не касался тех или иных вопросов стиля в фольклоре (достаточно вспомнить некоторые замечания Ломоносова, Тредьяковского и др.), но до Ф. Энгельса никто в филологии и не мог подойти к проблемам стиля в народном творчестве с тех позиций, с каких вообще подходили к проблемам искусства и литературы основоположники марксизма. Некоторые филологи, писатели, критики (скажем, Белинский) могли высказать лишь отдельные разрозненные ценные замечания, наблюдения, но они не имели целостной концепции о роли народных масс в истории, в то время как Маркс и Энгельс в своих суждениях по вопросам литературы и искусства постоянно исходили из своих концепционных гносеологических и социологических воззрений. Именно в этом и состоит принципиальное отличие марксистско-ленинской науки в области искусства и литературы от всей предшествующей науки: наша эстетика, наше литературоведение так же строго концепционны, как, скажем, концепционна марксистско-ленинская философия, политическая экономия и т. п. Поэтому каждое высказывание классиков марксизма-ленинизма по вопросам метода и стиля в искусстве и литературе имеет

⁴) См. Известия АН СССР, Отд. литературы и языка, М., 1960, том XIX, вып. 5, стр. 438—439. В. В. Виноградов, Проблема авторства и теория стилей, ГИХЛ, М., 1961.

особое значение и не должно быть упущено. Кроме того, сам живой опыт развития советской литературы и других современных литератур питает теорию литературы новыми фактами, новыми явлениями творческой работы, которые, конечно, не могут не сказаться и на оживлении собственно теоретико-литературной мысли. И в области народного творчества к нашему времени накоплен также богатейший фактический и теоретический материал, но проблемы метода и стиля все еще остаются слабо разработанными, следовательно, и в фольклористике, как и в теории литературы, высказывания Маркса и Энгельса по вопросам стиля требуют самого пристального изучения. Много из того, что они говорили о литературном стиле, необходимо полностью или частично, с учетом специфики фольклора, использовать и в фольклористике, не ограничиваясь непосредственными их высказываниями о фольклоре.

В рамках одной статьи нет возможности изложить взгляды Маркса и Энгельса по вопросам стиля полностью, во всем объеме их развернутых суждений и отдельных замечаний, в плане проблем их собственно го стиля. В данном случае будет сделана лишь попытка усвоить и вкратце изложить то основное, что имеет прямое отношение к задачам, поставленным самим заглавием статьи, а более полное изложение взглядов Маркса и Энгельса по вопросам литературного стиля предстоит, по-видимому, сделать в особой работе.

Маркс и Энгельс, исходя из своих отправных точек зрения, при анализе научных и художественных произведений их стиль объясняли особенностями духовного облика автора и «характером самого предмета» исследования или изображения. Жизнь вообще Маркс рассматривает «как выражение духовного деяния, проявляющего себя всесторонне — в науке, искусстве, частной жизни»⁵). Называя современную цензуру официальной критикой, выступая за полную свободу пишущей личности, Маркс в том же направлении развивал свои мысли о литературном стиле и писал в «Заметках о новейшей прусской цензурной ин-струкции»:

«Стиль — это человек». И что же! Закон разрешает мне писать, но я должен писать не в своем собственном стиле, а в каком-то другом. Я имею право раскрыть мой духовный облик, но должен прежде придать ему предписанное выражение». И далее:

«Я зоморист, но закон велит писать серьезно. Я задорен, но закон предписывает, чтобы стиль мой был скромен. Бесцветность — вот единственный дозволенный цвет этой свободы».

Затем, характеризуя современные законы, предписывающие всем официальный стиль, Маркс указывает на их классовый, партийный характер:

«Закон, карающий за образ мыслей, не есть закон, изданный государством для его граждан, это — закон одной партии против другой».

В тех же «заметках» Маркс писал и о стилеобразующей роли **самого предмета**, о котором идет речь у автора:

«Но ведь скромность гениев состоит вовсе не в том, в чем состоит язык образованности, лишенный акцента и диалекта, а наоборот, в том, чтобы говорить языком самого предмета, выражать своеобразие его сущности»⁶).

В том же духе высказывался о стиле Вильгельм Либкнехт, явно под влиянием К. Маркса:

⁵) К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Составил Мих. Лившиц, М., 1957, том I, стр. 386. В дальнейшем будет указываться том и стр. данного издания.

⁶) К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., М., 1956, том I, стр. 3—27.

«Стиль — не только человек, но и материал, он должен приспособиться к предмету исследования»⁷⁾).

Подобные высказывания Маркса и Либкнехта о стилеобразующей роли самого предмета, о котором идет речь, вполне применимы и к художественной литературе, в которой вместе с психикой, духовным обликом и темпераментом автора большое влияние на стиль оказывает и сам предмет изображения, избранный автором. В силу влияния предмета изображения всегда обнаруживаются у многих авторов исключительно разные стили в произведениях с различной тематикой. Разве не бросается в глаза исключительно разное стилевое оформление «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Мертвых душ»? А сколько стилевого своеобразия в каждой из поэм А. С. Пушкина! То же стилевое многообразие можно наблюдать и у наших современников: так, стиль романа «Разгром», произведение суровой правды гражданской войны, отличается от стиля «Молодой гвардии», этой лиро-эпической поэмы о героике комсомола, о молодости, ярко вспыхнувшей и героически отданной делу разгрома фашистских захватчиков. Во втором романе и сам автор как бы преображается, тема молодости создает неповторимый стиль, сочетающий непреклонную суровость борьбы и задушевную лиричность в языке, поступках, психологии юных персонажей. Но что особенно интересно, это налет романтики молодости и на образы коммунистов, персонажей романа, и на облик самого автора, как бы еще и еще раз переживающего свою собственную тоже героическую молодость. Только человек с нестареющей душой, вечно молодым сердцем мог написать строки известного лирического обращения к другу молодости: «Друг мой! Друг мой!... Я приступаю к самым скорбным страницам повести и невольно вспоминаю о тебе...»⁸⁾).

Приведенные примеры позволяют говорить не только о стиле того или иного автора вообще, но и о многообразии стилей у отдельного автора, о **стилевой полифонии** в творчестве писателей.

Проблема полифонии или «многоголосности» в стиле классиков — не новая проблема, она поднималась и обсуждалась еще в конце 20-х годов в советской печати, хотя в отношении к советской литературе она в то время не рассматривалась. В 1929 году вышла книга М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (изд. «Прибой», Л.), в которой были использованы некоторые материалы из книги немецкого литературоведа С. Кауса «Достоевский и его судьба». Обе книги вызвали живой отклик А. В. Луначарского, который тогда же в журнале «Новый мир» (1929, № 10) выступил со статьей «О «многоголосности» Достоевского».

Если Бахтин объявлял Достоевского «основателем» многоголосного, полифонического романа и объяснял данное стилевое явление, вслед за Каусом, следствием отражения в сознании Достоевского противоречий капитализма, то Луначарский во многом внес свои поправки и объяснения. Во-первых, по его мнению, Достоевский далеко не первый писатель-полифонист, в качестве таковых до него выступали и Шекспир, и Бальзак и др. Далее Луначарский не соглашается с авторами книг о Достоевском в том, что полифонизм как бы растворяет личность писателя во множество судеб, проблем, обособленных миров и т. п. «Хаос» полифонизма — это только кажущийся «хаос», на самом деле полифонизм, многоголосие есть проявление **объединяющей** (курсив у Луначарского) концепции или объединяющей эмоции, которая «вряд ли

⁷⁾ Вильгельм Либкнехт. Из воспоминаний о Марксе, Воспоминания о Марксе и Энгельсе, М., 1956, стр. 97.

⁸⁾ А. Фадеев, Собр. соч., том VI, стр. 534, М., 1959.

может отсутствовать в действительно могучей индивидуальности»⁹⁾. Достоевский, например, сам не высказывает своего суждения о происходящем в романах, «но биенье, даже судороги авторского сердца, обливающегося кровью за писанием романа, чувствуются постоянно»¹⁰⁾. Признает Луначарский тенденцию и осознанную концепционность и у великого драматурга: «...у Шекспира при его полифоничности имеется как будто глубоко выстраданная попытка прийти к какому-то единству, объективному или хотя бы субъективному. Мы чувствуем, что у Бальзака нет даже такой тенденции, мы чувствуем у него чистый полифонизм»¹¹⁾.

Можно спорить, конечно, о «чистоте» полифонизма Бальзака¹²⁾, но сам подход Луначарского к разграничению полифонизма у Достоевского, Бальзака и Шекспира поучителен, он является в особенности плодотворным в решении вопросов о стилях писателей, и не только классиков, но и писателей нашей современности. Разве мы не вправе говорить и исследовать проблему многоголосности, полифонизма у А. Фадеева, Л. Леонова, К. Федина, М. Шолохова и др. выдающихся писателей, при сравнительной целостности и «компактности» их мировоззрения, определенности их коммунистических идеалов, хотя их полифонизм будет качественно иным полифонизмом, не только в стилевом плане, но и в плане всей концепции и тенденции их произведений.

В тех же «Воспоминаниях» В. Либкнехт дал блестящую характеристику натуры Маркса и его стиля, которая может быть отправной не только в данном вопросе о стиле самого Маркса, но и вообще в проблеме литературного стиля.

«Правда, при такой многосторонней, всеобъемлющей, многогранной натуре и стиль не может быть таким однородным, однообразным или даже монотонным, как у менее сложных, менее широких натур. Маркс — творец «Капитала», Маркс — автор «Восемнадцатого брюмера» и Маркс — создатель «Господина Фогта» — три различных Маркса, и все-таки при всем различии это один Маркс, в этой тройственности все-таки есть единство — единство большой личности, которая разное проявляет себя в разных областях и все же всегда остается одной и той же»¹³⁾. Данное высказывание как бы предвосхищает более поздние рассуждения о полифонизме, многоголосии (в противовес «монотонности») в творчестве ряда писателей, и в художественной литературе могучая творческая одаренность, вместе с глубочайшими проблемами самой действительности, отражаемой в произведении, создает полифонический, многогранный, многоголосный, многоплановый литературный стиль, и не только в целом у писателя, но и в отдельных его значительных произведениях (прежде всего в романах, поэмах, драмах). Советская литература дала изумительные полифонические, многоголосные стилевые образцы, взять хотя бы, к примеру, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Хождение по мукам» и «Петр Первый» А. Н. Толстого, «Тихий дон» М. Шолохова, драматургию М. Горького, А. Н. Толстого, М. Погодина, романы и драматургию Д. Леонова и др.

Но многосторонность, многогранность — не единственное достоинство стиля Маркса. Он сам и его близкие друзья, единомышленники указывали на многие другие положительные стороны, черты современного литературного стиля и резко критиковали стиль некоторых своих

⁹⁾ А. В. Луначарский, Статьи о литературе, М., 1957, стр. 281.

¹⁰⁾ Там же, стр. 284.

¹¹⁾ Там же, стр. 283.

¹²⁾ Хотя Бальзак и вынужден был, — по мнению Энгельса, — идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков (письмо к М. Гаркнессу, апрель, 1888), но тем не менее Маркс в III томе «Капитала» писал о Бальзаке как о писателе «замечательном по глубокому пониманию реальных отношений».

¹³⁾ Цитиров. «Воспоминания», стр. 96—97.

оппонентов и отдельных писателей, которые не удовлетворяли идеино-эстетические потребности и вкусы Маркса и Энгельса.

Свои научные и публицистические работы Маркс подвергал и суровой эстетической стилиевой оценке. Во время работы над «Капиталом» Маркс писал Энгельсу: «Whatever schortcoming they may have¹⁴⁾, одно является достоинством моих сочинений: они представляют собою художественное целое» (том I, стр. 79).

Маркс в области стиля приветствует мужественную суровость которая лучше, чем расслабленность и расплывчатость некоторых «современных» стилистов, большую пластическую силу, инициативу, резкую обличительную речь с некоторой толикой «ругани» (как выразительный риторический прием), сильную мускулатуру и дерзость. Не одобряя содержания посредственной книги Прудона «Что такое собственность», Маркс отдает должное ее великолепному стилю и замечает что такие сенсационные произведения играют роль не только в науке, но и в изящной литературе.

С особенной резкостью Маркс критиковал в области стиля претенциозность, напыщенность, «дешевое плоское дурачество», облеченное «в фразы дурного стиля» (том I, стр. 71).

Маркс отметил тяжеловесность стиля Гегеля, сохраняя к нему неизменное уважение. «Каковы идеи Карлейля, таков и его стиль», писали Маркс и Энгельс, явно одобряя такое единство идейности и стиля у английского писателя и философа в годы его прогрессивной деятельности (том I, стр. 462).

Самой уничтожающей критике Маркс в письмах к Энгельсу подверг Шатобриана и за его стиль, и за фальшивое содержание его произведений. Маркс о Шатобриане говорит как о писателе, который всегда был ему противен. Махровый реакционер, поборник религиозного мракобесия, Шатобриан был на редкость себялюбив, самолюбию его не было предела (достаточно указать на его «Замогильные записки»). По мнению Маркса, он был классическим воплощением vanite (тщеславья) в самом худшем смысле слова: «фальшивая глубина, византийские преувеличения, кокетничание чувствами, пестрое хамелеонство, word painting¹⁵⁾; театральность, sublime¹⁶⁾, одним словом — лживая мешанина, какой никогда еще не было ни по форме, ни по содержанию» (том I, 430).

В другом письме Маркс отмечал, что соединение всех отрицательных черт в писаниях Шатобриана образовало особый стиль, хотя он был насквозь фальшивым, претенциозным. Маркс иронически назвал писателя «златоустом», соединявшим «самым противным образом аристократический скептицизм и вольтерианизм XVIII века с аристократическим сентиментализмом и романтизмом XIX в. Разумеется, во Франции это соединение, как стиль, должно было создать эпоху, хотя и в самом стиле, несмотря на все аристократические ухищрения, фальшь часто бросается в глаза» (том I, стр. 424). Там же Маркс характеризует и «манеру» господина Шатобриана, перевирающего в своих писаниях географические названия, даты и др. цифры.

В отдельных своих высказываниях Маркс и Энгельс проводили мысль о том, что каждой разновидности стиля — свое место: стиль передовой статьи положен соответствующей статье, стиль учителя — учителю в школе, но эти стили никак не соответствуют научной книге. В письме к К. Каутскому, писавшему в то время главы для коллективного труда «История социализма», Энгельс советовал: «По части стиля, ты—

¹⁴⁾ Каковы бы ни были их недостатки.

¹⁵⁾ Словесная живопись. Ред.

¹⁶⁾ Напыщенность. Ред.

желая сохранить популярность изложения — впадаешь то в стиль передовой статьи, то в стиль школьного учителя. Этого можно было бы избежать» (том I, стр. 353).

Не потеряли своего значения замечания Маркса и Энгельса о специфике стиля в формалистическом понимании и в понимании с позиций «чистого искусства», «искусства для искусства». Критикуя богословские изыскания немецкого поэта Готфрида Кинкеля, они отмечали у него подмену содержания пустой фразеологией, краснобайство, спор не по существу, а по форме, лишённую содержания декламацию, «пустозвонство», заменяющее смысл и понимание обсуждаемого. «Эта манера подмены содержания формой, а мысли — фразой, — писали они, — порождена была в Германии целым рядом декламаторов-святош» (том 2, стр. 185).

В юношеских письмах к отцу Маркс искренне рассказывал о своих временных увлечениях идеализмом, питавшимся из источника кантовского и фихтевского идеализма, и о последующем отходе от идеализма в своих литературных увлечениях, когда он «перешел к тому, чтобы искать идею в самой действительности». Он здесь же осудил именно тот идеализм в литературе, который переходит «в чистое искусство формы, по большей части без воодушевляющих объектов, без вдохновенного взлета идей», «и все, что было создано мною, рассыпалось в прах» (том 2, стр. 387—388).

Борьба с формализмом и «чистым» искусством и в наше время не снята с повестки дня, а в области проблем стиля она особенно актуальна. На тлетворное влияние формализма в области стилистической проблематики уже указывалось в советском литературоведении. И нам вновь хочется вернуться к анализируемой выше статье Луначарского «О «многоголосности» Достоевского», в которой замечательно схвачена суть мертвящей формалистической схемы в области стиля:

«Формалисты повторяют здесь (в вопросе о полифонизме Достоевского) то... что писатели вообще, и даже величайшие писатели совершенно чужды своим произведениям, относятся к ним как к ремесленной поделке и интересуются ими лишь с формальной точки зрения. Особенно чудовищным было бы подобное утверждение по отношению к Достоевскому»¹⁷⁾.

На этом можно закончить обзор проблематики литературного стиля, в особенности в плане высказываний на эту тему Маркса и Энгельса, мысли и замечания которых, конечно, могут быть положены в основу выводов о понятии литературного стиля как общеэстетической категории, относящейся не только к литературе, но и ко многим другим видам искусства (например, к театру). Но прежде, чем делать эти выводы, обратимся к вопросам стиля в устном искусстве слова, к проблематике стиля в фольклоре, рассмотрение которой может также быть полезным для понимания стиля как общеэстетической категории.

В дискуссиях о творческом методе менее всего повезло устному народному творчеству, проблемы реализма и романтизма, специфики понятия стиля в фольклоре остаются до сих пор не только не раскрытыми, но даже еще и не намечены пути подхода к ним, хотя такие попытки делались. Но нельзя, например, идти по пути установления творческих методов в фольклоре в зависимости от смены социально-экономических формаций, как это начали делать в некоторых работах: метод русского фольклора в эпоху феодализма, метод русского фольклора в эпоху капитализма. Такая вульгарно-социологическая мертвящая схема в особенности не подходит к России, где капитализм развивался с запозданием, где буржуазно-демократическая революция

¹⁷⁾ Указ. соч., стр. 284.

проходила под гегемонией пролетариата как новой и основной движущей силы этой революции. В. И. Ленин указывал, что наша революция — «явление чрезвычайно сложное» и что анализировать художественное творчество и мировоззрение Л. Н. Толстого возможно лишь «с точки зрения характера русской революции и движущих сил ее». А разве устное творчество конца XIX—начала XX веков не представляло «действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции»¹⁸). В другой статье Ленин подчеркнул, что наша революция была крестьянской буржуазной революцией, со всеми вытекающими кричащими противоречиями в мировоззрении, психике, настроениях, чувствах и эмоциях крестьянских масс¹⁹). Как же в таких сложных условиях можно проблемы художественного метода грубо делить между феодализмом и капитализмом! А внутри той или иной формации разве нет противоречивых путей в художественном творчестве писателей и народов? Между искусством и формациями нет прямой связи, именно об этом писал Маркс, подчеркивая неумирающую художественную ценность древнего греческого искусства, включая и мифологию. А разве «феодалное» в искусстве совсем не остается в новой капиталистической формации? Разве специфика художественных методов сразу же и только объясняется сменой формаций, а где же тогда останется место относительной самостоятельности многих форм общественного сознания, искусства в том числе, о чем совершенно определенно писал Энгельс? Явно ошибочным является путь рассмотрения творческих методов в фольклоре в строгом соответствии с меняющимися общественно-экономическими формациями. В искусстве эти проблемы не так просто и схематично решаются. Но если проблемы метода в фольклоре, хотя и ошибочно, но все же ставились, то проблемы стилей в устном творчестве вообще выпали из поля зрения. А ведь здесь дело обстоит так же как и в литературе: проблемы метода неразрывно связаны с вопросами стиля, и то, что в отдельных работах говорится о методе (все в той же статье²⁰), на самом деле во многом относится к стилевой проблематике, теснейшим образом связанной как с личностью или коллективным авторством, так и с самим предметом изображения. Но при всей правильности установления этих оснований в понятии стиля в литературе и в фольклоре, устное творчество имеет свои оттенки в определении проблемы стиля, хотя многое, например, из того, что говорилось Марксом и Энгельсом о стиле в литературе и науке, должно быть обязательно усвоено и фольклористикой. Мы с этого и начнем.

Маркс и Энгельс не подчеркивали разницы в понимании стиля в литературе и фольклоре как принципиальной эстетической категории, но они не раз подчеркивали стилевую специфику фольклорных произведений, а литераторов упрекали, в свою очередь, в отрыве литературного стиля от живого разговорного языка, упрекали «за язык образованности, лишенный акцента и диалекта».

Именно в этом плане они одобряли Карлейля, который отказался от стиля «образованных лондонцев» и сумел «переплавить» сырой материал устарелых оборотов и слов в «новые выражения по немецкому об-

¹⁸) В. И. Ленин, Соч., т. 15, стр. 179, 183.

¹⁹) См. там же, т. 16, стр. 293—297.

²⁰) Наши критические замечания об ошибочном понимании связей формации и метода, о смещении отдельных сторон метода и стиля прежде всего относятся к статье В. Е. Гусева — О художественном методе народной поэзии, «Русский фольклор», Изд. АН СССР, М.-Л., 1960, V, стр. 25—55. Мы ранее предлагали другой подход к проблеме метода в фольклоре — см. Н. Ф. Бабушкин, Устно-поэтическое творчество народов в трудах В. И. Ленина, Томское книжное издательство, 1958, стр. 211—216.

разцу». «Новый стиль был зачастую высокопарен и безвкусен, но нередко блестящ и всегда оригинален» (т. I, стр. 462).

Критикуя «грубиянскую» литературу, Маркс в числе других пороков ее стиля называл претенциозно противопоставленную народной мудрости мещанскую, книжную полуученость. Мещанский, обывательский стиль подобной литературы, отмечает Маркс, уже был высмеян в народной сатирической песенке «Хейнеке, слуге-силачу» (т. 2, стр. 166). Маркс и Энгельс высоко ценили умение «пользоваться при изложении старинным стилем», (т. е. стилем народного творчества и простого разговорного языка народа). В качестве примера они называли братьев Гримм. Сами названия **старинный стиль**, **старинная речь** по отношению к стилю народного творчества у Маркса и Энгельса употребляются с глубоким почтением и всегда в качестве положительного примера (это нужно бы учитывать современным скептикам и «уничтожителям» фольклора!). Попутно интересно отметить, что Маркс и Энгельс иногда использовали народные произведения наряду с подлинно научными источниками, чем, собственно, подчеркивали реалистические качества таких произведений, правдиво отражавших существенные стороны современной жизни в высокой художественной форме (древнегреческая мифология, «Эдда», «Песня о Нибелунгах» и др.), а у ряда персонажей древнего фольклора они без всяких оговорок отмечали вполне развитые черты типического характера (у Зигфрида и др.). Все это нужно бы учитывать всем тем исследователям, которые категорически, но бездоказательно, отказывают фольклору, и древним литераторам в реалистическом или романтическом методах на том основании, что в них, якобы, отсутствует изображение психических изменений, характеров изображаемых явлений (достаточно проследить анализ характера Зигфрида у Энгельса, как все указанные высказывания и этих «скептиков» рушатся полностью). Но продолжим разговор о стиле.

В русской фольклористике четко определились три направления в определении путей к изучению стилей устно-поэтических произведений. Одно из них основывалось на ложно понятом тождестве фольклора и литературы, сказителя (или певца) и писателя (Ю. М. Соколов, М. К. Азадовский и Н. П. Андреев). В настоящее время отзвуки этого направления все еще встречаются у отдельных фольклористов и, следовательно, спор по данному вопросу нельзя считать законченным. Так, например, В. Н. Путилов²¹⁾ не нашел нужным критически отнестись к программной статье М. К. Азадовского «Русские сказочники» и ограничился лишь похвалой в адрес известного фольклориста, не отметив ошибочной точки зрения автора статьи, сблизившего работу сказителей и писателей в целом ряде своих исследований.

Другое направление, неточно называвшееся «романтической» теорией, почти совершенно исключало индивидуальное начало в устном творчестве, понимало массу народа, коллектив как механическое духовное единство, в силу чего, соединяя божественное и человеческое, фольклор уже трактуется как творение народного духа, оторванное от острейших противоречий классовой и внутриклассовой борьбы (Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев и др.).

Глубоко ошибочно было бы ставить рядом с Ф. Буслаевым, О. Миллером в понимании коллективного творческого начала фольклора В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского, которые в понимании роли народных масс в историческом творчестве ближе многих других подходили к историческому материализму как его предшественники.

Революционные демократы в тесной связи со своей идейно-полити-

²¹⁾ См. М. К. Азадовский, Статьи о литературе и фольклоре, М.-Л., 1960, Предисловие, стр. 6.

ческой программой понимали массу народа, коллектив неразрывно с процессами современной острой классовой борьбы, а фольклор как живейшее отражение (или точнее: выражение) освободительных устремлений народа. Такое понимание не примыкает к взглядам Буслаева и О. Миллера, а, наоборот, противостоит буслаевско-миллеровским концепциями коллективного начала в фольклоре²²). Революционные демократы искали в фольклоре и в его стиле не только отражения национальных черт, которые хорошо ими понимались, но и проявлений страстного протеста против жестоких условий современной жизни, страстной мечты об улучшении общественных порядков, о революционном перевороте.

Не за Буслаевым и О. Миллером, а за революционными демократами пошел А. М. Горький. Но он обратил большое внимание на стиль в фольклоре, на специфику образов, композиции, юмора и сатиры, языковой художественной работы в устно-поэтических произведениях. Кстати говоря, Горький не игнорировал индивидуальное начало в фольклоре, о чем говорят, например, его отзывы о творчестве И. Федосовой, С. Стальского и др.

Если у Буслаева и др. в характеристике стиля преобладало умиротворяющее начало, **общность** духовного выявления народа в фольклоре, то у революционных демократов и у Горького подчеркивалось активное, бунтарское (буслаевское — от Василия Буслаева) начало в стиле народно-поэтических произведений, преобладало выявление классовых устремлений народа как в реалистических, так и в романтических образах.

Не отрицая личного, индивидуального в стиле фольклорных произведений, того, что Маркс называл выявлением духа творца, художника слова, «духовного деяния» все же необходимо на первый план выдвинуть традиционно-жанровое начало в стиле народно-поэтических произведений как, в конечном счете, созданий коллективных. Здесь исключением может быть лишь творчество таких художников слова, как Сулейман Стальский и Джамбул Джабаев, которое ближе всего стоит к профессиональному творчеству. Но и в нем хорошо проявляются стили традиционных фольклорных произведений, жанров, сюжетов национальной народной поэзии. Творчество сказителей и других исполнителей, во всем своеобразии их исполнительского мастерства, не может быть сближено с профессиональным творчеством писателя, т. к. исполнители творят именно в плане жанрово-тематической и сюжетно-композиционной традиции былин, сказок, песенных жанров, частушек, загадок, пословиц и т. п. Конечно, в разных жанрах границы самостоятельного, личного, индивидуального различны: в сказках они, например, шире, чем в билинах или загадках, но все же основной стилеобразующей силой является традиция жанра, со всею спецификой его идейно-тематического, сюжетно-композиционного и художественно-языкового построения.

Если в литературе допустимо выражение «стиль — это человек», то в фольклоре, тоже несколько условно, но все же вполне уместно высказать, что «стиль — это жанр».

Понятие стиля в фольклоре может быть увязано не только со спецификой жанра, но и с общими специфическими признаками целых циклов произведений того или иного жанра (цикл былин, плачей). Можно говорить о стиле сибирских рабочих революционных сказов в целом, о стиле сказов того или иного рассказчика и, наконец, в некоторых случаях, о стиле какого-либо особо оригинального сказа в отдельности. Так

²²) Такое ошибочное сближение допустил в своей статье В. П. Аникин, См. «Русский фольклор». М.-Л. 1960, т. V, стр. 9—10.

же можно поставить вопрос и о многоплановом понимании стиля по отношению ко многим другим циклам фольклорных произведений.

Сравнение понятия стиля в литературе и фольклоре позволяет сделать вывод, что стилеобразующая сила жанра или цикла довлеет над индивидуальным исполнителем, а в литературе индивидуальное стилеобразующее начало является, вместе с предметом изображения, определяющим, и сила традиционного жанра или цикла здесь проявляется значительно слабее.

В фольклоре, например, можно говорить о стиле былин того или иного цикла, о стиле русских сатирических сказок, о стиле цикла песен о Степане Разине и т. п. В литературе уже трудно, например, говорить вообще о стиле поэм даже в рамках творчества одного автора. Так, в стилевом плане почти невозможно сблизить поэмы Пушкина «Медный всадник», «Кавказский пленник», «Граф Нулин», поэмы Лермонтова «Демон», «Тамбовская казначейша». Поэмы Пушкина и Лермонтова по стилю невозможно сближать с поэмой Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Следовательно, взаимосвязь жанра и стиля в фольклоре более устойчива, более сильна, чем в литературе.

Все вышесказанное имеет прямое отношение и к стилистическим проблемам стиля в фольклоре, связанным со спецификой художественной обработки языка. Более узкое понятие стиля, как **специфики языка**, понятие языковых стилей, развиваемое преимущественно в языкознании, в фольклоре также неразрывно связано со спецификой традиционного жанра, исторически сложившегося цикла или местного, территориального цикла, но и со спецификой языковой работы сказителя или певца. И в плане стилистики стилеобразующее влияние традиционного жанра или цикла в фольклоре сказывается значительно сильнее, чем в литературе.

Среди проблем стиля в литературе и фольклоре особое место занимает вопрос о стилевой многоголосности (полифоничности) по отношению к некоторым произведениям и авторам. В советском литературоведении этот вопрос поднимался в 20-е годы в связи с творчеством Достоевского, Бальзака и Шекспира. В фольклористике эта проблема вообще не ставилась.

Проблема стилевой полифонии должна быть разработана и по отношению к отдельным произведениям, циклам, жанрам и сборникам народного творчества (циклы песен, былин, сибирские рабочие сказы, сборник Кириши Данилова и т. п.). Проблема полифонии в стиле фольклорных произведений (не только русского, но и зарубежного фольклора, например, «Щицзин») поможет богаче представить эстетические достоинства устно-поэтических произведений народов мира. А в литературе исследование этого вопроса позволяет осветить многие стороны художественного мастерства писателей, как классиков, так и современников.

В советском литературоведении и критике, в среде писателей все чаще и чаще возвращаются к рассмотрению теоретических проблем стиля.

В проекте Программы КПСС вопросы мастерства и стиля занимают наряду с вопросами народности и партийности первостепенное место:

«Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, для многообразия творческих форм, стилей и жанров»³²⁾.

³²⁾ Материалы XXII съезда КПСС, Гос. изд. политич. литературы, М., 1961, стр. 420.

Г. Ф. МИТРОФАНОВ

ОБ ОДНОМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЯЗЫКОВОМ ПРИЕМЕ В ПЬЕСЕ М. ГОРЬКОГО «ПОСЛЕДНИЕ»

Изучение языка драматургии М. Горького представляет большой научный и практический интерес. В своих драматических произведениях писатель дал замечательные образцы словесной живописи, проявил высокое мастерство в создании речевых характеристик и построении диалогов. Языковая практика Горького-драматурга — прекрасная школа художественного творчества для советских писателей.

Одной из особенностей драматического жанра является устранение автора от роли активного рассказчика и комментатора, «в пьесе его подсказывания зрителю исключаются»¹). Поэтому большое значение в раскрытии художественных образов пьесы принадлежит их речевой характеристике. Касаясь этой специфики драматического произведения, М. Горький писал: «Пьеса—драма, комедия—самая трудная форма литературы, — трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом, без подсказываний со стороны автора... Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным»²). При этом искусство изображения людей словами М. Горький видел в умении писателя «найти точные слова и поставить их так, чтобы... слова дали живую картину, кратко отметили основную черту фигуры, укрепили сразу в памяти читателя движения, ход и тон речи изображаемого лица»³). Эти высказывания М. Горького нашли блестящее воплощение в литературной практике самого писателя и, в частности, в его драматическом произведении «Последние».

Над пьесой «Последние» М. Горький работал на протяжении 1907—1908 годов. Время действия пьесы относится к 1905—1906 годам, к периоду спада революционной волны и начала разгула реакции в России.

Основным конфликтом «Последних» является борьба между силами самодержавно-полицейского государства и силами революции. И хотя на сцене отсутствуют представители освободительного движения, тем не менее всем ходом своего действия пьеса ярко показывает обреченность самодержавно-капиталистического строя и близость победы социалистической революции.

В своей пьесе М. Горький дал беспощадную критику русского самодержавия с его полицейско-судебным аппаратом, наглядно показал вырождение, глубокое духовное и моральное разложение правящей верхушки дворянства, бесоилие и животный страх царского правительства и его слуг перед революционно-освободительным движением масс. По словам цензора, потребовавшего запрещения постановки пьесы, в «По-

¹) М. Горький, О литературе, М., 1953, стр. 595.

²) Там же, стр. 594—595.

³) М. Горький, Литературно-критические статьи, М., 1937, стр. 344.

следних» «перед зрителем проходит целый ряд служащих в полиции лиц, представленных автором отъявленными мерзавцами⁴⁾). И действительно, эта пьеса М. Горького со всей убедительностью свидетельствует о том, как «бездарное, выродившееся семейство Романовых, желая во что бы то ни стало удержать в своих руках власть над страной, обезумевшее от страха потерять эту власть, окружает себя всем, что есть в России подлого, зверского, позорного»⁵⁾).

Центральное место в пьесе «Последние» занимают внутрисемейные, морально-психологические конфликты в дворянской семье Коломийцевых. Однако эти противоречия обладают глубоким социально-психологическим содержанием, они выходят за рамки семейных столкновений и перерастают в политические конфликты, обусловленные социально-исторической обстановкой в России того времени.

Идейный замысел пьесы нашел блестящее воплощение в ее сюжетном построении, в отборе и применении художественно-языковых средств, в структурном своеобразии диалогов. Изображение в пьесе общественно-политических событий и острых социальных конфликтов обусловило широкое введение в язык действующих лиц общественно-политической лексики, построение драматически заостренных диалогов, ярко передающих динамику развития действия, использование особых художественно-языковых приемов, подчеркивающих напряженность сюжетных отношений героев.

Цель данной статьи — проследить использование писателем в пьесе «Последние» одного из художественно-языковых приемов — наделение действующих лиц обостренным восприятием слова.



В работе «О Горьком—художнике слова» Г. Ленобль отмечает, что одной из замечательных черт горьковского творчества является наделение писателем своих многочисленных героев обостренным отношением к слову. Этот прием широко используется М. Горьким и в пьесе «Последние».

Острое восприятие речи героями пьесы тесно связано с теми сюжетными отношениями, в какие они вступают между собой в ходе развития действия, с индивидуальным складом их характера, с внутренним миром переживаний и исканиями. Драматическая напряженность, острота сюжетных коллизий создается в пьесе благодаря тому, что ее действующие лица никогда не остаются равнодушно-безразличными к чужой речи. Они остро реагируют не только на содержание, но и на внешнюю сторону речи собеседника, на характер ее лексико-синтаксического оформления. Примером этому может служить один из диалогов между околоточным надзирателем Якоревым и Верой Коломийцевой⁶⁾.

Якорев. — Ну-с, так, значит, он выстрелил в меня, я тотчас же ответил ему из моего нагана и бросился на землю, чтобы лежа лучше стрелять и стараясь попасть ему ...в живот, чтобы нанести тяжелую рану. После третьего выстрела один из нападавших, впоследствии оказавшийся учеником художественной школы Николаем Уховым, был мною ранен легко в колено...

Вера (махая руками). — Не так, не так!

Якорев (удивленно). — Помилуйте, что вы? Сличите с протоколом... я вам принесу копию!

Вера (убежденно). — Не надо говорить так, как в протоколе! Не надо, понимаете?

⁴⁾ С. Д. Булаховский, Драматургия Горького и царская цензура, Сб. «Театральное наследие», 1934, стр. 224.

⁵⁾ М. Горький, Собрание сочинений, ГИХЛ, 1953, т. 23, стр. 388.

⁶⁾ Примеры из текста пьесы приводятся по двенадцатому тому Собрания сочинений М. Горького в 30 томах, изд. ГИХЛ, М., 1950. В скобках после приводимых примеров римской цифрой обозначается действие, арабской — страница.

Якорев (усмехаясь). — Но если отступить от него, тогда будет неправда! (II, 35).

В приведенном обмене репликами между героями ярко проявляются различия их характеров, интеллектуального развития и языковых вкусов. Сообщение о своем «подвиге» во время столкновения с революционной молодежью Якорев не может передать иначе, как официальным языком полицейского протокола. Поэтому естественно, что чуткая к слову Вера легко улавливает несоответствие формы речи собеседника его стремлениям показать себя в роли героя. Эта индивидуальная особенность языка Якорева, отражающая бедность его духовного мира и умственную ограниченность, подчеркивается в дальнейшем такими словами Веры: «Но, говоря о любви, мама, он употребляет слишком много вводных предложений... это всегда противно, и я сказала ему: уйди прочь!» (IV, 73).

Наделение персонажей пьесы повышенной чувствительностью к слову позволяет писателю в яркой образной форме вскрыть особенности их взаимоотношений, дать подтекстную характеристику героя. Показательны в этом отношении диалоги между Любовью и Иваном Коломийцевым, в которых выразительный обмен репликами основан на обостренном восприятии речи собеседника.

Иван. — Я долго думал — где зло?

Любовь. — Вы бы давно могли найти его, если бы однажды взглянули на себя самого... (III, 51).

Или:

Иван. — Меня удивляет, как вы живете, — никто ничего не делает.

Любовь. — Научи нас работать.

Иван. — Х-хе! Работать! Что ты можешь?

Любовь. — Я недурно рисую и могла бы, например, делать фальшивые деньги (II, 27).

В данных примерах ответные реплики Любы свидетельствуют не только о ее остроумии. Они красноречиво говорят также о неприязненном отношении героини к собеседнику и содержат в себе скрытую характеристику морального облика Ивана Коломийцева.

Обостренное отношение действующих лиц пьесы к лексико-синтаксическому оформлению чужой речи иногда используется писателем как средство разоблачения героя, обнаружения фальши и лицемерия в его мыслях и поступках. Так, острую реакцию у ряда персонажей пьесы вызывает форма речи полицеймейстера Ивана Коломийцева.

Подобно околоточному надзирателю Якореву Иван Коломийцев любит надевать на себя фальшивую маску героя. Считая себя носителем дворянской чести, охранителем устоев семьи и слугой государства, он часто говорит в придонном стиле о себе как о государственном деятеле, как о великом мученике-отце и жертве планов завистников. При этом, чтобы придать своей речи большую торжественность, придонность, Иван Коломийцев нередко прибегает к использованию книжных слов и оборотов, метафорических выражений и инверсионных построений фраз. Например:

Иван (с пафосом). — Но ты болен — это защищает тебя! А я — нормальный, здоровый человек, и я — отец! Ты не понимаешь душу отца, как русский не может понять душу жида... то есть, наоборот, конечно! Отец — это святая роль, Яков! Отец — начало жизни, так сказать... Сам бог носит великое имя отца! Отец должен жертвовать для своих детей всем — самолюбием, честью, жизнью, и я — жертвую! Исполняя этот долг, я попираю мое самолюбие — иду в исправники... бывший полицеймейстер! Исполняя его, я слушаю оскорбления родного брата, и не я ли подставлял грудь мою пулям злодеев, исполняя великий долг мой!

Или:

Иван (снова впадая в высокий стиль). — Душа моя одета в панцирь правды, стрелы твоей злобы не коснутся ее, нет! Я — тверд в защите моих прав отца, хранителя устоев жизни! Иван Коломийцев непоколебим, если дело идет о его праве быть верным самому себе (IV, 65).

Однако подобного рода высказывания Ивана Коломийцева пропитаны ложью и лицемерием. За громкими фразами этого псевдогероя скрывается грязное лицо циника, развратника и кутилы, человека-зверя, который изуродовал морально и физически своих детей, отравил жизнь жены и брата. Моральный облик Ивана Коломийцева хорошо известен окружающим его людям. Этим как раз и объясняется несерьезное восприятие напыщенных тирад Ивана другими персонажами пьесы, что и проявляется в характере их реакции на речь этого героя. Пустое фразерство, фальшивый тон пафоса, лицемерие и ложь высокопарных изречений полицеймейстера Коломийцева не только раскрываются поведением самого героя, но и подчеркиваются неоднократно меткими замечаниями и репликами-характеристиками ряда персонажей пьесы. Так, например, после тяжелого разговора с Иваном его брат Яков замечает: «Кошмар какой-то, а не человек. В молодости он играл на любительской сцене, и — смотри, в нем еще не исчез актер на роли героев...» (IV, 66). В том же плане даются реплики-характеристики других героев на речь Ивана Коломийцева. Ср.:

В е р а. — Папа, ты честный, хороший человек!

И в а н (торжественно). — Несчастливая! Тебе ли сомневаться в этом?

П е т р (грустно усмехаясь). — Эх, Верка...

В е р а. — Папа, не говори так... с жестами! Пусть я дурная, пусть грязная, но ведь я — дочь тебе, я кровь твоя!

И в а н. — О, да, к несчастью...

П е т р. — Какой прекрасный комик пропадает! (IV, 76).

Через обостренное отношение действующих лиц к форме речи М. Горький умело оттеняет социально-психологическую сущность героя, своеобразие его языковой манеры. Например, характерным для речи тюремного врача Леща является стремление не называть вещей их собственными именами. Этот прием служит ему своеобразной маской, за которой он прячет свое настоящее лицо. Как опытный делец и политический конъюнктурщик, Лещ не любит резко и открыто высказываться по любому поводу. Примером этому является хотя бы форма высказывания Надежды и Леща на одну и ту же тему.

На д е ж д а. — Муж только что пришел, переодевается. Это он сказал, что убийца заболел...

С о ф ь я (тревожно). — Заболел? Чем?

На д е ж д а. — Сходит с ума, кажется (I, 13).

Л е щ. — Преступник, который...

И в а н. — Который поднял безумную руку на меня, — что он?

Л е щ. — Заболел острым расстройством нервов (I, 20).

Лещ не считает нужным говорить резко даже и о ненавистных ему революционерах. Если подозреваемого в покушении на Ивана революционера Соколова некоторые члены семьи Коломийцева называют мерзавцем, убийцей, злодеем, извергом и т. п., то Лещ именуется его более мягкими словами «преступник» или «подозреваемый в убийстве», а людей, борющихся против самодержавия, он называет просто «стрелками».

Разыгрывая из себя честного, добропорядочного человека, Лещ всегда старается прикрыть свои темные махинации благовидным плетением словес. В разговоре он стремится, например, не употреблять в своей речи слово «взятка» и заменяет его эвфемистическими определениями:

Лещ. — Вам, разумеется, надо быть готовым произвести затрату некоторой суммы... Имейте в виду — при поступлении на службу нужно будет рублей семьсот, лучше — тысячу... (III, 54).

Однако герою не всегда удается выражать свои мысли в подобном словесном оформлении. Обостренное отношение к речи Леща со стороны персонажей пьесы порой заставляет его отказаться от излюбленных эвфемистических замен и называть явления их настоящими именами. Так, когда Софья в приведенном ниже примере требует от Леща ясного прямого ответа на свой вопрос, он вынужден перейти на откровенный разговор с ней. Ср.:

Лещ (солидно). — Далее — Александр может получить должность помощника пристава, но это будет стоить пятьсот рублей.

Софья. — Надо дать взятку?

Лещ. — А как же? Разумеется.

Софья. — У нас нет денег.

Лещ. — Несомненно. Но я думаю, дядя Яков понимает насущную необходимость всей семьи...

Софья. — У него тоже нет денег...

Лещ (пристально глядя на нее). — Сенсационно. И — странный тон — как будто эту взятку требую я у вас сам! (I, 19).

Динамичность диалогов и острота словесных полемик между героями пьесы нередко основаны на использовании ими многозначности слов. При этом употребление персонажами одних и тех же слов в разных значениях никогда не сопряжено с их желанием лишь как-то «обыграть» слово, сказать каламбур. Оно всегда связано с определенными целевыми установками, со стремлением говорящих глубже проникнуть в сущность явлений. Например:

Любовь (сходит со стула). — Что я тебе отвечу!

Петр. — Ты старшая, ты должна знать... Он кричал, что папа взяточник и трус, и...

Вера (вскакивая). — Не смей повторять при мне эти гнусности, а то я скажу маме...

Петр (пытливо смотрит на нее). — Иди, скажи! Ну?

Вера (бежит). — И пойду! Думаешь — нет?

Любовь (обеспокоенно). — Вера, не надо! Это — плохо, Петр!

Петр. — Да плохо, когда про отца так говорят...

Петр. — Да плохо, когда про отца так говорят... Любовь, правда, что он приказал избить арестованных и двое умерли? И что этого не нужно было делать? Правда? (I, 23—24).

Содержание приведенного диалога сводится к желанию Петра выяснить правду об отце. Этим объясняется и его обостренное отношение к словам собеседниц. Противопоставляя одно значение слова (плохо — испытывать огорчение) другому (плохо — дурно в моральном отношении, нехорошо), Петр вновь пытается заострить внимание сестер на интересующей его теме и повернуть разговор с ними в нужном для него направлении.

Иногда использование многозначности слова в пьесе служит средством придания юмористической направленности диалогу героев. Взять хотя бы такой пример из разговора Веры и Ивана Коломийцевых:

Вера (сквозь слезы). — Вы, папа, заметили, что у него зеленые усы?

Иван. — Ну, не шали! Будь умной. Смотри: муж Надежды тоже некрасив, а она — счастлива! Это серьезно — брак!

Вера. — Да, да, усы, серьезно, зеленые! Вы подарили бы ему своей краски для волос...

Иван. — Моей... Что такое?

Вера. — У вас хоть лиловая, это оригинальнее...

Иван (тихо, но грозно). — Ты с кем шутишь, девчонка, а? (III, 50).

В данном случае выдвижение одного значения слова (серьезно — в самом деле, действительно) вместо другого (серьезно — чревато важными последствиями) является для героини приемом перехода к иронизированию над своим отцом и будущим мужем.

Обостренное восприятие чужой речи действующими лицами пьесы нередко приводит к тому, что они переосмысливают и наполняют новым содержанием слова собеседника. Подобное использование слова обычно связано с психическим состоянием героев, с миром их переживаний и исканий. Например:

Любовь. — Ты должен был жениться на маме...

Яков (испуган). — Люба!.. Это слишком сложно для тебя, пожалуй! Я не решился бы так говорить об этом на твоём месте.

Любовь. — А где оно — моё место?

Яков (опуская голову). — Странно ты говоришь, право... (I, 10).

В этом диалоге слово «место» в реплике Любы наполняется иным содержанием, чем в речи Якова. Если слово «место» употреблено Яковом в его обычном номинативном значении — будучи в положении кого-нибудь, то в реплике Любы оно осмысливается в широком социальном плане и используется для выражения мысли героини о стремлении найти свое место в жизни.

Подобное реагирование на речь собеседника и перенос бытового разговора в острый социальный план свойственен и другим персонажам пьесы. Взять хотя бы диалог между Яковом и Софьей из первого действия.

Яков (тихо просит). — Я хочу поговорить с тобой о Любе. Можно?

Софья (подозрительно). — Что такое?

Яков. — Мне кажется, она что-то чувствует... чего-то ищет...

Софья. — Все теперь чего-то ищет (I, 16—17).

В приведенном примере словами «чего-то ищет» Яков хочет сказать, что Люба смутно догадывается о его бывших близких интимных отношениях с Софьей и стремится узнать, кто ее отец — Иван Коломийцев или он. В устах же Софьи слова «чего-то ищет» подвергаются переосмыслению и используются для широких социальных обобщений. Подобное осмысление героиней слов собеседника подкрепляется в дальнейшем ее репликой: «Я тоже ищу. Я хочу понять, что мне делать?» (I, 17).

Следует отметить, что расширение семантических границ слова, наполнение его новым содержанием свойственно не только действующим лицам пьесы, но и непосредственно ее автору. Такое отношение М. Горького к слову проявилось в изменении названия пьесы в окончательной редакции. В первоначальном варианте пьеса называлась «Отец». Однако это название подчеркивало лишь одну из тем пьесы — конфликт между отцом и детьми. Сменой же в окончательной редакции названия пьесы «Отец» на «Последние» драматург как бы выдвигал на первый план основную в идейном отношении тему своего произведения — тему неизбежной гибели самодержавно-полицейского государства под напором революционного движения народа. Расширяя семантические границы слова «последние», М. Горький наполняет его глубоким социально-политическим содержанием, что и подкрепляется затем всем ходом развития действия пьесы.

Итак, анализ языка пьесы «Последние» показывает, что при создании речевых характеристик и в построении диалогов М. Горький широко пользовался приемом наделения действующих лиц обостренным отношением к слову. Это позволило писателю ярче показать индивидуальные особенности речи героев, оттенить своеобразие их социально-психологической сущности, глубже раскрыть «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения»⁷⁾ изображаемых в пьесе людей.

⁷⁾ М. Горький, О литературе, М., 1953, стр. 658.

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. З. Канунова — О соотношении реального и «идеального» в стиле «Мертвых душ» Н. В. Гоголя	3
В. Н. Касаткина — Проблема родов художественной литературы в эстетике В. Г. Белинского (1834—1837 гг.)	21
В. Н. Азбукин — «Мелочи архиерейской жизни» Н. С. Лескова	35
С. И. Напольский — Идеино-стилистическая функция песен и частушек в произведениях С. П. Подъячева	46
А. А. Ачатов — Деталь в повести И. Бунина «Деревня»	58
Н. Ф. Бабушкин — Современное народно-поэтическое творчество и проблемы реализма	68
Н. Ф. Бабушкин — О некоторых специфических чертах фольклора как формы общественного сознания народных масс	75
Н. А. Антропянский — А. В. Луначарский — организатор и теоретик советской литературы	89
Н. Н. Киселев — Творческая работа Н. Погодина над пьесой «Кремлевские куранты»	106
В. М. Яценко — Лиризм в рассказах К. Паустовского	119
Н. Б. Реморова — Конфликт и композиция драмы Дм. Кедрина «Рембрандт»	128
М. П. Францев — Поэтическое мастерство В. Луговского	144
Н. Ф. Бабушкин — О специфике стиля в художественной литературе и народно-поэтическом творчестве	157
Г. Ф. Митрофанов — Об одном художественно-языковом приеме в пьесе М. Горького «Последние»	170

Технический редактор Л. Г. Мордовина

Корректоры М. И. Сваровская и В. П. Сопина

K301185. Сдано в набор 12/XII-61 г. Подписано к печати 14/VI-62 г.
 Бумага 70×108¹/₁₆. Объем 11 печ. л.; 15,07 уч.-изд. л.; 5,5 бум. л.
 Заказ 6794. Тираж 500.
 Цена 1 руб. 5 коп. Цена в переплете 1 руб. 20 коп.

Издательство Томского университета.
 Томск, типогр. № 1 Полиграфиздата, Советская, 47.

Цена 1 руб. 5 коп.

757323

Томский госуниверситет 1878



Научная библиотека 00775876