ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Выпуск 7

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1980

В сборник включены статьи, посвященные как общим проблемам метода и жанра, так и вопросам, касающимся метода и жанра отдельных произведений русской классической, советской и зарубежной литературы. Наряду с работами, рассматривающими под новым углом зрения уже известные произведения литературы, в сборник вошли статьи, впервые вводящие в научный оборот архивные материалы.

Сборник включает работы литературоведов Томска и других городов.

Издание рассчитано на широкий круг литераторов, научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов филологических вузов, учителей средних школ.

Редколлегия: проф. Ф. З. Канунова (редактор), проф. Н. Н. Киселев, проф. В. Г. Одиноков, доц. Н. Б. Реморова

70202
177(012)—80 55—80

© Издательство Томского университета, 1980 г.

ИСТОЛКОВАНИЕ И ОЦЕНКА СОВРЕМЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ*

(К постановке проблемы)

А. П. КАЗАРКИН

Дискуссии последних десятилетий поставили в числе важнейших вопросы оценки. Насколько правомочны оценочные суждения в литературоведении, возможна ли безоценочная интерпретация современных, в частности, произведений — вот интересующие нас в данном случае вопросы.

Оценка — главная задача критики, а между тем теоретические вопросы оценки современных произведений еще никем не сформулированы. В критической оценке проявляются теоретико-литературные достижения современности. В сущности, любое рассуждение о литературе так или иначе касается вопроса о качестве, художественной ценности произведений, и даже в суждениях о второстепенных по качеству произведениях критика показывает, чем является подлинное искусство.

Для понимания оснований оценки мы избрали два современных произведения, не ставших заведомым событием в литературе, не вызвавших взрыва полемики. Только интуитивное чувство пока говорит нам, что это серьезные творения, что их, возможно, ожидает долгая жизнь в сознании обновляющихся поколений читателей. Но подчеркнем сразу, что восприятие современников всегда пристрастно. В свое время А. Н. Веселовский утверждал, что научное суждение о современных произведениях вообще невозможно. А М. М. Бахтин, стоявший на совсем других теоретических позициях, заметил, что более всего современники ошибаются в оценке современных произведений.

«Книга детства» Юрия Нагибина принадлежит к давно устоявшемуся жанру художественной автобиографии. Критика справедливо назвала ее «исповедью поколения»: это раздумье о судьбе тех, что родились в двадцатые годы и двадцатилетними шагнули в пекло великой войны. Любое произведение мы истолковываем и оцениваем, то есть понимаем и принимаем прежде всего в жанровом ключе. Произведение, совершенно непохожее ни на что, нам известное, едва ли мы сможем оценить положительно. Оно не вызовет у нас привычных ассоциаций, и нам не на что будет опереться в своем суждении о нем. Надо перестроить шкалу ценностей, чтобы такое произведение заняло в ней соответствующее место. И когда появляется оригинальное произведение, начинается длительная борьба за и против него, пока оно не будет узаконено как эстетически ценное. Но перед нами явно не этот случай.

* Печатается в дискуссионном порядке.

Ю. Нагибина скорее можно упрекнуть в традиционности, чем в авангардности книги о детстве. Она полностью остается в русле давно устоявшейся традиции повестей и романов о детстве и юности автора. Отсутствие «интерпретационного изобилия» может свидетельствовать и о том, что перед нами произведение среднего литературного достоинства. В этом случае само молчание критики является уже оценкой. Но перед нами произведение известного мастера рассказа, и работал он над ним небывало долго. Мастерство Нагибина росло с этой книгой. Тема детства — важнейшая тема его прозы. Первый рассказ о собственном детстве («Нас было четверо») прозаик опубликовал еще в 1945 г. Прелюдией к «Книге детства» был цикл «Чистые пруды» (50-е гг.), затем в течение пятнадцати лет публиковались рассказы — главы «Книги детства» (сначала они существовали как две самостоятельные повести в рассказах — «Лето моего детства» и «Переулки моего детства»). Трудно поверить, что известный мастер за столь долгое время работы над одним произведением не смог добиться художественно значимых результатов, что мастерство и такт ему на этот раз почему-то изменили. О «Книге детства» есть несколько крохотных рецензий, и по ним можно только заключить, что перед нами мало заметное явление. Но, думается, все дело в том, что о такой книге вообще не может возникнуть полемика. И причина этого в «нейтральности» ее темы, в кажущейся удаленности ее от злободневных вопросов современности.

Жанр этого произведения напоминает нам лирико-документальную прозу шестидесятых годов. Композиционно эта книга близка таким повестям в рассказах, как «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева, «Дневные звезды» О. Берггольц, «Липяги» С. Крутилина, «Своя земля и в горсти мила» Ю. Сбитнева, «Сумка, полная сердец» В. Федорова. Появись эта лирическая повесть в рассказах пятнадцать лет назад, о ней, несомненно, спорили бы, говорили бы как об образце этого жанра. В конце же семидесятых, когда давно отшумели споры о лирической прозе, выход такого произведения показался критикам, очевидно, повторением пройденного. Это лишний раз говорит о зависимости оценки от злободневных пристрастий, от перипетий литературного движения.

На наш взгляд, здесь сработал основной в критике, но узко понятый критерий — актуальность. Тема детства, становления самосознания человека — вечная тема литературы, но в литературном движении свои приливы и отливы, они-то и решают судьбу новейших произведений в оперативной критике. Значит, произведение может быть признано, оценено иначе в ближайшем будущем. Художественные ценности реально живут в литературной оценке, но, как материя не исчерпывается конкретным веществом, так и любая оценка не исчерпывает глубины смысла, если, конечно, мы имеем дело со значительным произведением. Но весь вопрос в том, чтобы показать, что перед нами значительное произведение.

Чтобы оценить новое создание, мы должны указать его место в контексте прозы автора, затем шире — среди произведений этого жанра во всей литературе. Хотя это наиболее надежный путь интерпретации и оценки, он не гарантирует от ошибок и пристрастий. Ведь контекст автобиографической повести во всей мировой литературе — величина трудно обозримая, точно оперировать таким контекстом вряд ли возможно. Этот контекст нам видится всегда с одной стороны, под одним углом, а не всесторонне.

Тема становления личности по-своему актуальна в каждую эпоху. Такая книга неизбежно содержит пусть даже явно не раскрывшуюся коллизию личности и века. Для читателей-потомков такие книги обладают большей образной перспективой и внутренней полемичностью. Лирики не становятся знаменем эпохи, и памятников им не ставят. Обратим внимание: автобиографическая «Кащеева цепь» М. Пришвина мало

изучается, меньше всего пишут литературоведы и о цикле автобиографических повестей К. Паустовского. В них почему-то не видят главных книг этих писателей, хотя их творчество насквозь автобиографично. Критика не раз говорила и об автобиографичности прозы Ю. Нагибина. Так что можно считать «Книгу детства» центральным событием его творческой биографии. Герой «современной сказки» «Пик удачи» говорит: «Конечно, в ребенке уже прочно сидит весь будущий человек», а в другом месте Нагибин утверждает: «Нами до конца дней правит детская мифология». Детство и юность показывают, каким может быть человек и что с ним делает эпоха. Рассказы о детях у Ю. Нагибина связаны со всей системой образов его рассказов, повестей, сценариев. В теме детства он добился самых широких, философски значащих обобщений. Тема детства — собственная тема лирики, а успехи Нагибина в жанре лирического рассказа известны. «Эхо», «Перед праздником», «Как скажешь, Аурелио!», «Зимний дуб», «Когда утки в поре», «Последняя охота» — классические образцы лирической прозы. Согласившись с критикой в том, что Нагибин — крупнейший современный рассказчик, мы отмечаем, что «Книга детства» занимает в его прозе центральное место. К ней сходятся нити замысла многих его произведений. Масштаб личности героя Нагибин всегда определяет, обратившись к его детству, истокам характера. Нетрудно понять, что «Книга детства» оказалась для прозаика труднейшим произведением уже в силу традиционности темы. Ведь здесь автор вынужден соревноваться с бесчисленными повестями о детстве. «Книга моей жизни», — воскликнул Бунин, — ах, этот стиль, эта нищета человеческих слов... Книги наших жизней легко смешать»[1]. Создать оригинальное и общезначимое произведение на эту тему, в самом деле, нелегко. К ней обращаются писатели лишь на вершине зрелости, в полном владении словом, с жизненными итогами.

Критика может сразу откликнуться на такое произведение, если в нем есть явные полемические выпады. Но в книге Нагибина их нет. Она говорит о повторяющемся в человеческой жизни, о неизменной от века поэзии детства, о нравственных плодах его. Как верно отметил Ю. Андреев, общественное звучание книги определяется и тем, будет ли она интересна и актуальна в последующие эпохи. В оценке только что появившихся произведений правыми оказываются те критики, которые ищут в нем не только сиюминутную полемичность. Критик верно заключает, что «если идейно-художественное содержание произведения не исчерпывается его актуальностью, но оказывается значимым для людей и других времен, то именно такое произведение и является наиболее серьезным и значительным для своего времени. Это происходит потому, что автору подобного произведения удалось, следовательно, увидеть и отразить столь существенные особенности человеческих интересов и отношений, которые лежат на магистрали эволюции человека и человеческого общества и, следовательно, особенно важны для современности»[2]. Но такое произведение неизбежно полемично, хотя полемичность его подтекстовая, не бросающаяся в глаза. «Родинчки духовности» дают косвенное представление о человечности эпохи. Это спор со штампом, утилизующим человека, рождающегося «в возвышенной бесполезности». Ю. Нагибин — один из тех прозаиков, кто возвращает литературе классическое представление о человеке как нерве, самосознании природы, как антагонисте всесильного времени. В этом пафосе поэтизации «просто человека» Нагибин перекликается с Юрием Казаковым при всем явном различии их манер. «Книга детства» дает ключ к пониманию единства его творчества, системной связанности основных проблем и мотивов его. Но истолковать произведение только в контексте творчества автора нельзя. Надо выйти за пределы этого контекста, обратившись прежде всего к сходному, в данном случае к тематически близким

произведениям. Нам трудно назвать тематически и жанрово более похожее произведение, чем повесть Виктора Астафьева «Последний поклон». Эти две почти одновременно появившиеся повести о детстве взаимно поясняют и дополняют друг друга.

Повесть в рассказах «Последний поклон» создавалась также очень долго — в течение двадцати лет (первые рассказы-главы появились в 1957 г., последние — в 1978). Примечательно, что и об этом произведении критика пока говорит гораздо меньше, чем о других повестях Астафьева, а сейчас почти нет статей и обзоров, где бы не упоминалось это имя. В повести Астафьева мы видим тот же диалог времен, и почти каждый рассказ, как и у Нагибина, заканчивается упоминанием о войне — времени суровой проверки сформировавшегося характера центрального героя. Нагибин и Астафьев не просто люди одного поколения, их социальный, нравственный опыт и горизонт суждений во многом сходны. Это единство тематики, общность жанра, повествования и пафоса книг позволит более конкретно рассмотреть особенности каждого произведения и понять достоинства и недостатки того и другого.

«Последний поклон» — тоже «заветная книга» В. Астафьева. Она создавалась как целое стихийно, вырастая из разрозненных рассказов. Ведущая тема этого многопланового повествования — судьба и самосознание народа, дань памяти ушедшим крестьянским поколениям, гордость автора от сознания своей причастности к стрежню народной жизни.

В прозе Астафьева мы встречаемся с другим родом текстуального единства. Повесть «Последний поклон» объединяет все темы его прозы и является ее идейным центром. Творчество Астафьева, по сравнению с творчеством Нагибина, более избирательно, оно строго подчинено единой проблематике: судьба русской культуры и природы. «Царь-рыба» идейно-тематически продолжает «Последний поклон», единство их в центральном герое и в месте действия. К ним присоединяется повесть «Звездопад» и рассказы Астафьева. Рассказчик в них всегда действующее лицо, то есть рассказы тоже автобиографичны. При единстве тематики, жанра и даже пафоса двух повестей в рассказах мы сразу же замечаем и различие — в авторской позиции, в стилевой традиции.

Что же, собственно, мы оцениваем в произведении? Очевидно, что произведения должны оцениваться только, как целое. Но при этом можно сопоставить и некоторые аспекты их, например, способ повествования, шире — авторские позиции. Вытекает ли оценка из анализа произведения или предваряет его? Этот вопрос поставил В. В. Кожинов в статье «Зачем изучать литературное произведение»[3]. Он показал, что выбор произведения для анализа и сам анализ — двуединая задача. Выбор и анализ нераздельны, одно предполагает другое. Эта мысль нам кажется правильной, требуется только обосновать ее теорией культуры и социологией чтения.

В самом деле, из необозримого потока современной прозы мы выбрали два произведения, которые нам кажутся серьезными, глубокими по обобщению, значительными по художественным качествам. Этот выбор произошел до конкретного текстуального анализа. Основания его — скрыто действующий критерий, который называют вкусом. Но что это такое? Очевидно, в нем сказывается опыт современной литературы, нормы современной культуры. Вполне очевидно, что с иных позиций, в будущем литературном контексте эти произведения могут быть и поняты, и оценены иначе. Произведения живут в зоне диалога, перетолкования; окончательных истолкований, последних оценок не бывает. Проблема оценки касается прежде всего критериев выбора, мотивов предпочтения того или иного произведения. Академическое литературоведение тоже переоценивает, хотя оценка в нем скрыта, объективирована. Оно говорит о новом значении классического произведения в контексте мировой

культуры, а это, разумеется, оценка. Произведение «растет» вместе с расширяющимся контекстом литературы, новый опыт рождает новое понимание старого. И это, пожалуй, главная закономерность жизни художественного сознания, на которую пока мало обращают внимания.

Когда речь идет о современной литературе, исследователь меньше улавливает специфическое в ней, потому что современная культура нам кажется единственно возможной, естественной нормой. Когда читатель выбирает произведения, у него уже есть шкала ценностей. Понимание всегда относительно, как более или менее субъективна оценка. Наша задача в данном случае не узаконить то или другое толкование и оценку, а понять логику оценок. Итак, каковы же основания нашего выбора этих двух повестей о детстве?

Обе повести резко выделяются в контексте лирической прозы 50—70-х годов. Обе представляют собой лучшие образцы повести в рассказах (или в новеллах, как чаще, но менее точно говорят), обе — примечательное явление в потоке документально-автобиографической прозы. Выбор сделан по нескольким критериям. Но критериев может быть неизмеримо больше.

Отметим прежде всего сходство и различие центральных повествующих героев. Оба могут быть названы художественными автопортретами. Оба названы в тексте по имени: не Багров, как у Аксакова, не Иртенев, как у Льва Толстого, не Арсеньев, как у Бунина, а именно «Юра Нагибин», и «Витя Астафьев». Повествование при этом отдаляется от чисто художественных задач, приобретает форму личного свидетельства известного человека, форму исповеди, документа. Автор подчеркивает в таком повествовании, что он отказывается от вымысла и хочет быть историком своей эпохи, через свою судьбу понять судьбу поколения. Критика уже обратила внимание на автобиографическую достоверность прозы В. Астафьева. Ю. Нагибин признается, что две трети его многочисленных рассказов созданы без участия фантазии, на конкретном жизненном материале. Оба произведения возникли на волне документализма 60-х годов, оба напоминают об «очерковой прививке», которую пережила наша проза в шестидесятые годы. В зрелости Л. Толстой так высказался о задачах литературы, предугадав взрыв очерковых форм в будущем: «Мне кажется, что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения. Будет совестно сочинять про какого-нибудь Ивана Ивановича или Марью Петровну. Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное, или интересное, что им случилось наблюдать»[4]. С этой позиции и с позиции очеркизма 50—60-х годов повести Астафьева и Нагибина заслуживают высшей похвалы. Однако литература 70-х годов, пожалуй, больше тяготеет к условно-обобщенным формам, нежели к очерковым, и, стало быть, эти произведения, рожденные контекстом прозы предшествующего периода, диссонируют сейчас. Не здесь ли причина невнимания к ним критики?

Права документально-мемуарной прозы и в современной литературе велики. Но дело усложняется, когда писатель обобщает, находит особую (философскую) точку зрения на собственную жизнь. Например, М. Булгаков описал в «Театральном романе» собственную жизнь, а роман воспринимается как гротеск и буффонада. Поздние автобиографические заметки А. Блока «Ни сон, ни явь» — произведение тоже крайне условное. В литературном движении заметно колебание от полюса документальности к полюсу условности. Стоит, пожалуй, привести суждение М. Пришвина, оставленное им накануне «очеркового взрыва» — в дневнике 1952 года: «В мое время (декадентское) писатели открыли секрет писания, что надо писать о себе; в наше время, наоборот, пишут не о себе... Наши пишут теперь о другом, не зная себя, а в мое время писали о себе, не зная другого»[5]. М. Пришвин здесь, по существу, уже

сформулировал проблему, которая стала предметом дискуссий в 60-е годы: что лучше, полноценнее — достоверное воспоминание или домысел? Интереснее и глубже других об «исповедальной прозе» высказался Н. Атаров: «Хорошо это или плохо, задаю я себе вопрос, что писатели предвоенного поколения писали «о времени» и лишь нечаянно, попутно «о себе»... И вот второй вопрос: хорошо это или плохо, что, входя в литературу после войны, «о себе» и лишь потому «о времени» стали писать малолетки военных лет?.. Вопросы эти надо ставить по-другому: могло или не могло быть иначе»[6].

Разумеется, иначе быть не могло; литературные формы сменяют друг друга часто по закону контраста, отталкивания, но критики иногда противопоставляют одни формы другим, оценивают один стиль с позиции другого стилевого течения. Это касается в той же мере «исповедальных форм», очерка и притчи.

Автор в очерково-мемуарном произведении выступает не только как исповедующийся, но и как комментирующий исповедь. Это особенно характерно для Нагибина. У него мы находим не только воспоминание, но и рефлексию по поводу воспоминания, анализ памяти. И в этом анализе — борьба документально-достоверного и обобщенного начал: «Душевная память — тоже поэт, она производит отбор, шлифует, обрабатывает явления жизни, прежде чем дать им место в себе. Работа памяти — бессознательное, вернее, подсознательное творчество. Это надо твердо знать, когда берешься рассказывать о прошлом, если хочешь оставаться честным в собственных глазах» («Дом № 7»). Эта рефлексия сопровождает воспоминание постоянно, делая равнозначными фигуры героя и повествователя (мальчика и зрелого рассказчика), даже порой выделяя на передний план сам акт написания: «Я написал эти слова и задумался. Счастье?.. Да правда ли чувствовал я счастье, или наделяю им сейчас из дали лет, свою молодость?» («Ливень»).

Диалог времен и голосов и сообщает повести философское звучание. Нагибин утверждает, что правдивость воспоминания определяется уровнем сегодняшнего понимания, кругозором вспоминающего: «Я знаю, что еще не могу написать о Павлике по-настоящему. И неизвестно, смогу ли когда-нибудь написать. Мне очень многое непонятно, ну, хотя бы что значит в символике бытия смерть двадцатилетних» («Мой первый друг, мой друг бесценный»). Но, преследуя эту всеобщую «символику бытия», автор неизбежно отдаляется от строго документального изложения, многие рассказы начинают звучать условно: «Заброшенная дорога», «Не в ту сторону», «Песни», «Капельное сердце», «Ливень». Своеобразие произведения — в сочетании философски-условного и документально-очеркового начал. В повествовании Астафьева больше заметно очерковое начало: ведет сам материал, а фигура «исповедующегося» автора отступает на второй план. Оба качества могут быть приняты или не приняты и даже противопоставлены друг другу.

Ю. Нагибин более озабочен законами жанра, завершенностью каждого рассказа внутри книги, и его произведение может быть высоко оценено как творение большого мастера. В. Астафьев, напротив, пренебрегает, кажется, всеми устоявшимися канонами и границами жанра. Его произведение — это торжество стихии самовыражения. И опять же можно заметить, что эти полярные качества оцениваются по-разному, в зависимости от состояния литературы. Как метко выразился Э. А. Шубин, «каждая эпоха ищет конгениальный жанр». А найдя, соответственно оценивает другие жанры и формы — негативно. В более широком смысле это смена представлений о природе художественности литературы.

Очерковое и притчеобразное течение в литературе находятся в отношении дополнительности, но в истории литературы мы видим поочередное увлечение одним из начал, что приводит и к смещению оце-

ночных критериев. Обе избранные нами повести, хранящие память об «очерковой прививке», оказались несозвучны моменту, и надо надеяться, ближайшее будущее оценит их должным образом.

Древняя притча говорит, что зло страшится исповеди, самопознания. В исповеди человек освобождается от деловитой суеты и стремится, как выразился Нагибин, «стать равным самому себе». Он возвращается к истокам и делает естественность мерой прожитого. У Ю. Нагибина заинтригованность памятью, самосознанием оправдана тем, что он пишет о становлении художника. Эта сосредоточенность повествователя на одном сознании делает лиризм в рассказах Нагибина более отчетливым, угол зрения — более субъективным. В сравнении с повествованием Астафьева, повесть Нагибина обладает большим единством тона, в ней преобладает элегическая интонация. «Последний поклон» — произведение многотональное. Это объясняется желанием Астафьева шире охватить жизнь во всей ее пестроте и стихийности, в неохватимой ни чувством, ни разумом многоликости. Поэтому произведение Астафьева более эпично, субъективность авторского мироотношения в нем притушена. Элегическая интонация запевного рассказа «Далекая и близкая сказка» сменяется иронией, юмором, нередки и трагические ноты («Где-то гремит война», «Сорока»), но преобладает, несомненно, жизнеутверждающая интонация — чувство неостановимой народной жизни. Как видим, авторы используют противоположные принципы выразительности, но добиваются оба значительных результатов. Прозаики принадлежат к разным стилевым течениям, и это различие стилей бросается современному читателю прежде всего в глаза. Но, думается, что для последующих читателей различие это потеряет значимость, они больше будут видеть общее.

Единство столь различным главам в повести Астафьева придает сквозная тема, заданная в самом начале: «Все проходит: любовь, сожаление о ней, горечь утрат, даже боль от ран проходит, но никогда-никогда не проходит и не гаснет тоска по родине» («Далекая и близкая сказка»). Заветная мысль Астафьева — духовная эстафета поколений русских людей, нравственный урок, который мы должны извлечь из жизни бабушки.

Если Нагибиным движет неизживаемое чувство вины перед погибшими сверстниками (их воплощенная совесть — Павлик), то Астафьевым — нравственный долг перед трудовым народом, перед хранителями национального уклада — крестьянами.

Сравнивая только два произведения, нельзя все-таки оценить их всесторонне. Нам надо обратиться к контексту автобиографической художественной прозы. Традиция этой прозы складывалась в течение многих веков, исследовать столь обширный контекст можно лишь выборочно. Конечно, и сами эти произведения — от «Жития протопопа Аввакума» до «Жизни Арсеньева» — постоянно перетолковываются, оцениваются в новом контексте по-новому. Вообще же история воздействия произведения, живущего в обновляющемся сознании, — это история его диалога с ценностями, установками различных эпох. Этот аспект исследования — новые прочтения классики под влиянием новейшего художественного опыта — мы сейчас вынуждены оставить в стороне, хотя он имеет касательство к нашей теме как часть большого диалога. Художественное понимание, согласно теории М. Бахтина, диалогично, оценка же — только часть этого диалога. Через традицию мы можем оценить избранные произведения по двум важнейшим критериям: новизны и художественного совершенства.

Из ближайшей классики мы должны в числе первых назвать «Жизнь Арсеньева». Лирико-философский роман Бунина, по-видимому, окажется самым долговечным его произведением: роман концентрировал в себе все достижения русской прозы начала века, он замыкает

долгую традицию дворянской автобиографии, это одно из самых ярко национальных произведений всей русской литературы. Над своей «книгой жизни» Бунин тоже работал необычно для него долго — почти двенадцать лет. Все свои ранние лирические рассказы Бунин считал черновиком к «Жизни Арсеньева». А. Волков справедливо замечает, что «роман «Жизнь Арсеньева» занимает особое место в ряду автобиографических произведений, украшающих русскую классическую литературу»[7]. Возможно, это самая высокохудожественная автобиография в русской литературе, хотя это остается дискуссионным вопросом. Но вполне ясно к настоящему времени: если произведение в чем-то выдерживает сопоставление с «Жизнью Арсеньева», это художественно ценное произведение.

Обратим внимание, каков же адресат в романе Бунина. Если в повестях Нагибина и Астафьева, как, впрочем, и в большей части классических русских автобиографий, адресат ощутим — это современник, читатель, вполне способный понять замысел автора, — то у Бунина адресат в структуре повествования совершенно не выражен. Бунин строит повествование так, будто нет уже никого, кто бы смог услышать и понять. Эмоциональный тон часто дают безличные библейские цитаты. Самое начало романа уже задает основной эмоциональный тон: борьбу личностного мировосприятия и безличной силы времени, смерти. Бунин избрал форму исповеди вымышленного лица, хотя основа романа, как он сам признал, автобиографическая: он хотел через собственную жизнь осветить жизнь человеческую в главном, говоря о собственном творческом запеве, он вместе с тем пишет «житие художника». Кроме того, Арсеньев — характер глубоко русский, национальный тип. Недаром же он показан почти всегда в природе, как бы на фоне всей России, он живет в самом сердце ее и дважды пересекает ее с севера на юг. Таким образом, при всей автобиографической конкретности материала центральный герой в романе Бунина — характер предельно обобщенный; сам Иван Бунин относится к нему как прототип к типу. К этой обобщенности характера героя в какой-то мере приближается Ю. Нагибин. Он, как и Бунин, стремится извлечь философски общезначимые результаты собственного жизненного пути, отчего не избегает и условности. Как и у Бунина, рассказчик у Нагибина напряженно анализирует собственную память, как и бунинский герой, стремится выделить и отстоять собственную индивидуальность. В. Астафьев больше стремится увидеть в себе общее со своим родом, со средой своего детства; верный народной пословице «Всякая сосна своему бору шумит», он опускает те качества, которые с детства отличали его, как и каждого, от сверстников.

Воздействие Бунина на лирическую прозу 50—60-х годов было определяющим. Влияние его романа должно было сказаться и на повести «Последний поклон». У Астафьева так же структурно выделено время рассказывания, большую эстетическую значимость приобретает сам акт повествования. Если для Бунина это дань памяти безвозвратно, по его убеждению, ушедшей «в поля мертвых» России, то для Астафьева это последний поклон ушедшим крестьянским поколениям. Так что общее в астафьевской повести с бунинским романом — национальное чувство, осознание своей причастности к долгой цепи предков. Эта сторона пафоса автобиографии у Нагибина отсутствует. Но воздействие романа Бунина сказалось сильнее на творчестве Нагибина. Здесь правильнее говорить, пожалуй, о сходстве художественных дарований, о внимании к одним и тем же сторонам жизни. Астафьев, по-видимому, примыкает к иной традиции. На него сильнее повлияла автобиографическая проза Льва Толстого, С. Аксакова, возможно, «Записки охотника» Тургенева и, наверняка, проза М. Пришвина. Но подчеркнем, что и в прозе Астафьева есть моменты, роднящие его с Буниным, есть то, что совершенно отсутствует у Нагибина, хотя он и называет себя учеником

Бунина. Мышление Бунина, как известно, было тесно связано с «мужицким горизонтом», пафос большей части его произведений — воспеть «пастушески простую жизнь», он резче всех русских писателей говорил о негативных сторонах цивилизации. В этом отношении В. Астафьев, выражающий простонародную, «кондовую» правду, глубинную жизнь родины, — его преемник. Стихия просторечия, народный «сгиб ума» приобрели в «Последнем поклоне» эстетические права и ценность.

В повести Нагибина мы также видим борьбу с шаблонной речью, стилевыми банальностями, но исток ее иной. Жизнь его герой видит через вековые образы литературы. Многие герои Нагибина (особенно в рассказах «И вся последующая жизнь», «Машинистка живет на шестом этаже», «Где-то возле консерватории») болезненно ощущают вторичность, «литературность» своей жизни и понимают это как неподлинность ее, заданность. И «Книга детства» содержит, как говорил М. Пришвин, «исповедь художника в том, как он, достигая правды своей картины, преодолел в себе давление жизненной лжи»[8]. Путь нагибинского героя — путь приобщения к ценностям европейской культуры — тема для двадцатых годов важнейшая, остро полемическая, хотя с позиции семидесятых годов это совсем не ощущается. Позиция Астафьева — последовательная «антилитературность», Нагибин же весьма озабочен законами мастерства, его произведение классично, в хорошем смысле слова. И вместе с тем его произведение оригинально, самостоятельно. Стиль его, угол зрения невозможно спутать с чем-либо другим. А это надежный показатель художественной ценности: величина унаследованной традиции в оригинальном художественном преломлении ее.

Советская литература, пожалуй, не создала еще автобиографического романа, равновеликого творениям крупнейших мастеров русской прозы прошлого столетия. Чтобы создать их, надо, очевидно, превзойти образцы ближайшей классики. Вот почему сопоставление с романом Бунина дает нам ощущение значительности анализируемых произведений. Ведь в отдельных аспектах — там, где Бунин отступает от классического русского реализма, — сопоставление оказывается в пользу книг Нагибина и Астафьева. Так, весьма различно интерпретируется в трех книгах тема памяти. В романе Бунина память мифологизируется: с одной стороны, память — единственно реальное, что остается от жизни человека, с другой, память есть сон, в котором невозможно разделить свое и чужое.

По Бунину, реликтовая память художников — черта вненациональная и внеисторическая. Ею были наделены величайшие поэты и пророки во все времена. Они хранят в подсознании память о жизни своих доисторических пращуров и тем помогают человечеству сохранить единство сознания, ибо в просторе жизни — ее высшая ценность: «В тамбовском поле, под тамбовским небом, с такой необыкновенной силой вспомнил я все, что я видел, чем жил когда-то, в своих прежних, незапамятных существованиях, что впоследствии, в Египте, в Нубии, в тропиках мне оставалось только говорить себе: да, да, все это именно так, как я впервые «вспомнил» тридцать лет тому назад» (6, 37)[9]. Это не просто поэтический образ, это положение повторено в философской книге Бунина «Освобождение Толстого». Благодаря зоологической чуткости к живому Арсеньеву и понятна «тоска всех стран и всех племен». В этих местах (например, в «воспоминании» о том, как он жил когда-то в тропиках) память уже превращается в мифологему, чем-то напоминающую основные положения «глубинной психологии» К. Юнга. Но именно в этом плане и достиг Бунин наиболее широкого обобщения, возвысив свою личную судьбу до всечеловеческой, сделав ее символически многозначной.

Обратим особое внимание на этот аспект оценки — традиционность

и новаторство. Как верно заметил О. Михайлов, Бунин, воевавший всю жизнь с модернизмом, «подморозивший на несколько десятилетий русскую прозу», перекликается в своем итоговом произведении с автобиографической эпопеей М. Пруста «В поисках утраченного времени»[10]. Приходится признать, что автобиографические повести Нагибина и Астафьева, появившиеся через сорок лет после «Жизни Арсеньева», более традиционны, чем это классическое произведение. С определенных позиций это может быть оценено как свидетельство их вторичности. Это момент дискуссионный, затрагивающий основные ценностные установки советской литературы. Совершенно прав, на наш взгляд, С. Залыгин, оценивший творчество В. Астафьева следующим образом: «Виктор Астафьев является нынче, на мой взгляд, одним из самых традиционных писателей, одним из тех, чье творчество представляет русскую литературную школу в ее «чистом» виде»[11]. Заметим, что эта верность классической традиции здесь оценена безусловно положительно. В самом деле, В. Астафьев — один из самых ярких прозаиков, пишущих на народно-национальную тему, а «Последний поклон» — программное произведение этого направления. И традиционность здесь — тоже программная, сознательная, установка. Ю. Нагибин более активно усваивает условные формы, это сказалось и в его «Книге детства». Ее условно можно отнести к так называемой «интеллектуальной прозе» (хотя это понятие лишено нужной определенности). Но и эту «интеллектуальную» линию можно через Бунина возвести к толстовской традиции.

Толстовская традиция ощущается и в «Жизни Арсеньева», ведь Бунин всю жизнь сознательно придерживался уроков Льва Толстого. Они видны в упорном размышлении «о главном» — о смерти, смысле и ценности человеческой жизни, о возможности веры и безверии. Даже густота библейских цитат, интерес к восточным религиям в бунинском романе указывают на позднего Толстого. Рассказчик в романе «Жизнь Арсеньева» явно подхватывает интонацию толстовских «Первых воспоминаний» — та же частота «первовопросов» и та же нерешенность их в финале: «Когда же я начался? Когда начал жить? И почему мне радостно представлять себя тогда, а бывало страшно, как и теперь страшно многим, представлять себя тогда, когда я опять вступлю в то состояние, от которого не будет воспоминаний, выразимых словами?»[12] Это напоминает нам начала глав в «Жизни Арсеньева»: «У нас нет чувства своего начала и конца... Не рождаемся ли мы с чувством смерти? А если нет, если бы не подозревал, любил ли бы я жизнь так, как люблю и любил?.. Но ведь слишком скудно знание, приобретаемое нами за нашу личную краткую жизнь — есть другое, бесконечно более богатое, то, с которым мы рождаемся» и т. п. Стало быть, напряженный самоанализ и заинтригованность собственной памятью в повести Нагибина имеет также богатую классическую традицию. Она освещена авторитетом Льва Толстого. Пожалуй, толстовской можно назвать и особую, одному Нагибину свойственную «многоречивость» — желание всесторонне, исчерпывающе определить предмет, густую насыщенность фразы эпитетами. Но это и бунинская черта, то есть это тоже черта русской литературной школы. Стало быть, в прозе обоих избранных нами авторов, но по-особому у каждого, живет традиция, созданная великими предшественниками, именно живет, то есть обновляется, а не остается неподвижной.

Вот это ощущение богатого пласта традиции за каждой повестью и есть, пожалуй, главный мотив выбора этих произведений для специального литературоведческого анализа. Мы вовсе не ставим целью дать исчерпывающий анализ, да он и невозможен в рамках одной работы. Художественные ценности создаются только через освоение и преодоление традиции, через обогащение художественного опыта. Это ощущение соревнования с классикой усиливает ответственность писа-

теля-современника за каждое слово, как выразился на этот счет В. Астафьев: «В который-то раз приходится повторять вслед за взыскательными писателями нашего времени простые истины, что в литературе русской не должно быть никакого баловства, никакой самодеятельности. Что нет у нас на это права. За нашей спиной стоит такая блистательная литература, возвышаются горами такие титаны, что каждый из нас, прежде чем отнять у них читателя хотя бы на день или час, обязан крепко подумать над тем, какие у него есть на это основания»[13].

Итак, мы убеждаемся, что анализ и оценка нераздельны в толковании современного произведения. Здесь менее всего возможно академически беспристрастное описание, здесь речь идет о коренных эстетических и этических ценностях современности. Истолкование произведения ведется как раскрытие, мотивировка изначального чувства значительности избранного произведения. Оно, это интуитивное, первоначально немотивированное чувство, и задает направление дальнейшего анализа, поиск контекста для сопоставлений. В самом общем смысле речь идет о культурной значимости произведения, и значимость эта обычно устанавливается в долгой полемике. Оценка — как раз та область, где сама критика становится литературой, ведь обрамляющие «тексты о текстах» тоже принадлежат гуманитарной культуре, также выражают пафос и поиск литературы. Основа оценки — сопоставление; понимание нового достигается через устоявшийся контекст. Критерии оценки: значительность проблематики, правдивость, интенсивность образного строя, традиционность или новаторство — это то первое, о чем говорит оперативная критика после опубликования произведения. Но критерии эти не заключены в самом произведении, они берутся из «внетекстовой реальности», из меняющейся жизни, из расширяющегося культурного опыта.

[1] Литературное наследство, том 84. Иван Бунин, кн. I. М., 1973, с. 382.
[2] Андреев Ю. А. Оценка современного произведения. — В кн.: Анализ литературного произведения, Л., 1976, с. 103.
[3] Контекст. 1973.
[4] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 31.
[5] Пришвин М. М. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1957, с. 661.
[6] Вопросы литературы, 1969, № 7, с. 58.
[7] Волков А. Проза Ивана Бунина. М., 1969, с. 371.
[8] Пришвин М. М. Указ. соч., т. 6, с. 662.
[9] Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6, М., 1966, с. 37.
[10] См.: Михайлов Олег. Строгий талант. М., 1976, с. 210—212.
[11] Залыгин Сергей. Повести Виктора Астафьева. — Знамя, 1976, № 7, с. 227.
[12] Толстой Л. Н. Собр. соч. в 14-ти т., т. 1. М., 1952, с. 330.
[13] Астафьев Виктор. Сопричастный всему живому — Наш современник, 1973, № 8, с. 174.

КАТЕГОРИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В СОВЕТСКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В. В. ЛЯХОВА

Исследователи русской народной сказки выделяют как обязательный элемент этого жанра чудесное, фантастическое, по-разному называя эту категорию, но одинаково считая ее определяющим признаком сказки.

В самом начале своего пути советская литературная сказка встретила сопротивление со стороны критики и педагогики именно за приприсутствие в этом жанре фантастического элемента. В середине двадцатых годов противники сказки в детской литературе объявили ее буржуазным наследием, жанром, чуждым пролетарской идеологии, упрекая сам жанр в том, что, пользуясь категорией чудесного, он тормозит у детей развитие материалистического мышления. Следствием борьбы, объявленной сказке, было полное изгнание произведений этого жанра из детской литературы и детского театра.

Отрицательное отношение к сказке в двадцатые годы можно объяснить недоверчиво-настороженным, а часто и прямо отрицательным отношением молодой советской науки о литературе к проблеме художественной условности. Рапповские критики перечеркивали все, что не соответствовало требованию «самого трезвого» взгляда на жизнь, что допускало элементы вымысла, — этим объясняются их нападки на пьесы В. Маяковского, «Выстрел» А. Безыменского, на сказки для детей.

Говоря о непонимании со стороны рапповской критики творчества А. Грина, В. Россельс в нападках на произведения этого писателя видит общую тенденцию литературного процесса 20-х годов: «Фантазия в эти годы стала нуждаться в защите. Во всяком случае, на литературном поприще»[1]. Запреты коснулись и жанров научно-фантастической литературы, широко издававшейся в начале 20-х годов. Количественная убыль научной фантастики была вызвана все той же установкой РАППа: поближе к жизни. «Вульгаризаторское ликвидаторство фантастики» прямо перекликалось с борьбой, объявленной сказке.

В защиту жанра выступили А. М. Горький, детские писатели (С. Я. Маршак, К. И. Чуковский), их поддержали литературоведы (А. Бабушкина, Б. Бегак, В. Смирнова). Для реабилитации сказки, тем более сказки драматической, особую роль сыграло выступление в феврале 1933 г. на II Пленуме оргкомитета Союза советских писателей А. В. Луначарского с докладом о социалистическом реализме. А. В. Луначарский утверждал право советской драматургии на жанровое и стилевое многообразие, отстаивал право социалистического реализма на романтику, «фантазию и стилизацию, и всевозможную свободу обра-

щения с действительностью», «неправдоподобное комбинирование элементов, если они правдиво изображают правду»[2], — то есть художественная условность в этом выступлении получала теоретическую защиту.

Большая роль в реабилитации сказки принадлежит и Первому Всесоюзному съезду советских писателей, с трибуны которого А. М. Горький высоко оценил сказочную фантастику, подчеркнув ее связь с реальной действительностью.

Эта связь для фантастики естественна, потому что «в основе внутренней художественно-смысловой структуры фантастического образа лежит неразрывное противоречие возможного и невозможного»[3]. Фантастика является одним из способов художественного исследования мира, и в русской литературе фантастический элемент был всегда популярен: у В. Одоевского, А. Пушкина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, еще шире — у писателей XX века. Можно сказать, что «фантастический элемент стал неотъемлемым качеством русского реализма»[4].

Жизненная правда в искусстве характеризуется не внешним правдоподобием, а художественно-образным осознанием внутреннего смысла изображаемых явлений, глубиной и точностью проникновения в закономерные связи и отношения действительности. В народной сказке фантастическое выступает прежде всего как домысел по отношению к действительности, как гиперболическое раскрытие свойств природы и человека. Реальность в таком освещении не искажается, но ярче обнаруживает свою сущность. Эта же функция фантастического характерна и для сказки литературной, так, например, в сказках Салтыкова-Щедрина фантастика, как увеличительное стекло, укрупняет сущность явления, но не искажает ее. Фантастика в сказке имеет то же назначение, что и любой другой вид реалистической условности, она «переформировывает, пересоздает природные формы по принципу всякого познания, в том числе и познания в форме творчества: «отойти, чтобы вернее попасть»[5].

Сказка «сгущает» факты реальной действительности, но, как показывает опыт детских театров, восприятие юных зрителей не только не затрудняется условными формами, но, наоборот, откровенную условность дети принимают естественно, она оказывается созвучной природе их художественного восприятия. Дети понимают и принимают условный тип обобщения, если, разумеется, сохраняется определенное соответствие художественного образа объекту или явлению действительности — без этого фантастика ничего объяснить, ничему научить не может.

В истории советской драматической сказки был период, когда писатели не доверяли условному типу обобщения, и это недоверие отразилось на качестве их произведений. Речь идет о пьесах-сказках первых послереволюционных лет («Бунт кукол» С. Городецкого, «Рыбий бунт» Г. Бывалова, «Восстание игрушек» В. Каменского). В этих сказках угадывалось совпадение с действительностью, но обязательное для сказки иносказание заменялось голыми аллегориями, и полнокровной сказки с ее глубокими обобщениями, с ее живыми героями не получалось. Авторы названных пьес стремились передать дух времени, отразить борьбу классов, но при этом они не учитывали, что без фантастики не может быть сказки. Одного переноса жизненных конфликтов в мир игрушек (как это было в указанных пьесах) достаточно было только для правдоподобия, которое ни в коей мере не является жизненной правдой — ведь последнюю отличает не внешняя похожесть, но художественно-образное осознание внутреннего смысла изображаемых явлений.

В сказочной драматургии к этому первый подошел Ю. Олеша, написавший не аллегорию на революционную тему, а настоящую сказку, где были сказочно-обобщенные противоборствующие силы добра и зла, действующие в сказочной стране. Но критика 20-х годов, не принимающая условного типа художественного обобщения, не могла по достоин-

ству оценить сказку «Три толстяка». Так, по мнению В. Кирпотина, «пьеса получилась изящная, но неглубокая, даже поверхностная», поскольку Олеша не вник глубоко «в суть того, что такое революция, какие трудности ей приходится разрешать»[6]. Это была критика с прямолинейных социологических позиций: Кирпотин требовал от сказки того, что ей в корне противопоказано — сиюминутности, конкретности, детализации, но для данного жанра свойственна не только верность действительности, но и абстрагирование, обобщенность, всеобщность, в силу чего нелепо было ждать от сказки изображения всей «глубины проблем революции».

А. Гринберг упрекал Ю. Олешу в том, что он «облекает тему революции в фантастику»[7], тем самым дискредитируя новое содержание устаревшей формой. А это обвинение уже отрицало вообще возможность создания сказки на новом материале. Но сама литературная практика опровергала подобные теории: в 20-е годы появилось немало произведений, именно в таком, условно-фантастическом плане изображающих революцию («Аэлита» А. Толстого, «Месс-Менд» М. Шагинян, «Остров Эрендорф» В. Катаева). Фантастика художественно отражала новизну, необыкновенные перспективы, вставшие перед молодой республикой Советов. А в произведениях, адресованных детям, она еще позволяла в доступной форме вести разговор на темы сложные и актуальные: революция, два мира, две морали.

Фантастика народной сказки не является однородной: она включает в себя и чудо (волшебство, сверхъестественное), и просто необычные в житейском смысле события, как в сказках о животных, где фантастическое представлено не чудесами, а только взаимоотношением говорящих и думающих животных. В сказках бытовых фантастическое тоже не содержит в себе волшебных элементов, в данном случае фантастика возникает как следствие заострения ситуаций, создания таких положений, которые, расходясь со здравым смыслом, воспринимаются как необыкновенные, фантастические. Чудеса в таких сказках могут встречаться, хотя и не являются обязательными: герой побеждает без помощи волшебных предметов. Фантастическое здесь — это условный прием, необходимый для раскрытия реальных черт героя (солдат оказывается для того в аду, чтобы сказка продемонстрировала его находчивость, отвагу).

Народная сказка всегда целенаправленно использует элементы фантастики и никогда не изображает чудеса ради самих чудес: ковер-самолет появляется не для демонстрации возможностей чуда, но для достоверности поступков, совершаемых героем (преодоление большого расстояния за короткий срок). Обычно чудо в фольклорной сказке имеет свою мотивировку: магическое слово (встань передо мной, как лист перед травой), магическое действие (ударился о сыру землю). Чудо используется народной сказкой только как подсобное средство в борьбе героя с его противником, более того, только при помощи человека волшебные силы могут себя как-то проявить.

Целенаправленность чуда характерна и для сказки литературной. Так, у немецких романтиков «арсенал нелепостей и чертовщины» был весьма богат, но при всем разнообразии оттенков фантастическое выполняло две основные функции: фантастика служила средством постижения действительности и, раскрывая красоту духовности, одновременно вскрывала бесчеловечный характер буржуазного мира. Широко использовали возможности фантастики советские писатели в 20-е годы, применяя форму гротеска для изображения нелепости, уродства буржуазных порядков («Месс-Менд» М. Шагинян, «Три толстяка» Ю. Олеши), фантастическое при этом служило средством социально-эстетической оценки явлений жизни.

Многообразны функции фантастики в сказке; она служит выполнению многих задач, и целенаправленность фантастического — это обяза-

тельное условие, распространяющееся и на драматическую сказку. В пьесе Н. Шестакова «Финист — ясный сокол» отрицательному персонажу (Злой бабе) предоставляется возможность осуществить три желания: в действии принимает участие чудо. Вводится оно для того, чтобы показать, как в процессе определения своих желаний и осуществления их персонаж обнаруживает свои отрицательные черты: жадность, эгоизм, глупость. Так фантастическое в сказке помогает увидеть истинную суть героя.

В народной волшебной сказке на помощь герою приходит чудо как награда за бескорыстие героя, доброту, справедливость. Литературная сказка делает акцент на собственных возможностях героя, обращаясь к чуду только в случае крайней необходимости. В сказке Е. Шварца «Снежная королева» фантастическое включает в себя и чудесное (сама Снежная королева — существо ирреальное), но главное чудо — спасение Кея — совершает обыкновенная девочка Герда, не прибегая ни к какому волшебству. То же отношение к чуду в сказке Ю. Олеши «Три толстяка»: здесь много фантастического, но побеждают герои своими силами, без помощи ковров-самолетов и волшебных палочек.

В советской драматической сказке на первый план выдвигаются высокие нравственные качества героя. Чудом предстает не волшебная палочка, а то доброе и сильное, что живет в душе человека, то есть чудесное включается в круг человеческих возможностей. Впервые намечает концепцию «обыкновенного чуда» Ю. Олеша, вслед за ним эту линию продолжают в своих сказках Е. Шварц, А. Толстой, Н. Шестаков, другие авторы. Фантастика «обыкновенного чуда» близка фантастике А. Грина: чудесное рождено верой в человека, люди, высокие духом, способны воплотить в жизнь сказку — сила вдохновения делает возможным полет без крыльев, бег по воде.

Вера в «обыкновенное чудо» закономерно привела авторов литературной сказки к переосмыслению роли традиционного сказочного волшебника. В фольклорной сказке этот персонаж появляется для того, чтобы помочь в критической ситуации герою или, наоборот, навредить ему. Активного участия в действии волшебник не принимает, роль его можно назвать служебной. В плане содержательности для народной сказки более значительна ее общая чудесная атмосфера, собственно волшебные элементы в народной сказке важны не в содержательном, но в формально-поэтическом плане, «их функция — давать мотивировку чудесной атмосфере сказки, служить опорами всей конструкции фантастического пространства»[8].

В литературной сказке роль волшебника изменяется. Она может оставаться и вспомогательной, как в сказке В. Катаева «Цветик-семицветик», где чудесная старушка появляется только для того, чтобы передать главному действующему лицу волшебный предмет. В пьесе Н. Шестакова «Финист — ясный сокол» роль такой же старушки наполняется большим содержанием: бабушка-задворенка (часто встречающийся в фольклорной сказке персонаж) появляется для того, чтобы наградить соответственно добрых и злых, но их доброта и недоброта как раз и обнаруживаются на отношении к ней самой.

Но чаще всего в драматической сказке традиционные волшебники выступают в новом качестве: они — ученые, и этим объясняется их умение совершать чудеса. В пьесе В. Каверина «В стране Кащея» героя снаряжает в путь старичок, который понимает язык цветов, его слушается волшебное яблочко, и объясняется это тем, что старичок этот — ботаник, ученый.

В силу своей учености волшебники из драматической советской сказки умеют и знают куда больше фольклорной Бабы-яги, так доктор Гаспар Арнери из сказки Ю. Олеши «Три толстяка» «изучил около ста наук. Во всяком случае, никого не было в стране мудрей и ученей его».

Но при этом возможности современных волшебников более ограничены, и это связано с концепцией «обыкновенного чуда». В сказке Е. Шварца «Снежная королева» таким волшебником является Сказочник — он может увести зрителя в свою особую страну, может заставить действовать героев, которых сам же придумал, но совершить чудо с помощью каких-то волшебных предметов он не может. Все, что он делает: сражается с Советником на шпагах, обманывает разбойников — все это по силам обыкновенному человеку. И доктор Гаспар Арнери делает то, что в силах реального человека.

Волшебники в драматической сказке — более люди, нежели волшебники в сказке фольклорной (вспомним ту же Бабу-ягу из сказки Е. Шварца «Два клена» с ее чисто человеческими слабостями и недостатками). В отличие от сказки фольклорной в драматической сказке роль волшебников перестает быть эпизодичной, именно потому, что их человеческие качества не позволяют им оставаться в стороне от происходящего в пьесе действия. И Гаспар Арнери из сказки Ю. Олеши, и Сказочник из пьесы Е. Шварца являются главными действующими лицами. Поэтому мы можем говорить о новом качестве фантастического (чудесного) в советской драматической сказке, оно может развиваться, выступать в новом качестве — категория чудесного превращается в содержательный элемент.

Выдвижение на первый план чудесных нравственных качеств героя не означает, что драматическая сказка отказалась от того необъяснимого, что называют истинным чудом. На пути героя к победе часто встречается рационально необъяснимый момент, когда с помощью «deus ex machina» герой преодолевает какие-то препятствия: так девочка Герда добирается до чертогов Снежной королевы и потом невредимой возвращается домой, а «замороженный» Кей «размораживается». Это то нерастворимое чудо, о котором говорит В. Непомнящий: «Механизм чуда никакому пониманию недоступен... потому оно и чудо, что его ни понять, ни объяснить невозможно. Какими бы реактивами мы ни разлагали структуру сказки, чудо так и остается нерастворенным»[9].

Фантастическое вводится в драматическую сказку в различных дозах и формах. Это может быть «единовременное» чудо, материализованное в каком-то одном предмете: необыкновенный порошок, от которого все живое начинает стремительно расти (в сказке Н. Шестакова «Мик»), волшебный клубочек («Финист — ясный сокол»). Герой может иметь фантастическое по самой своей сути происхождение (Буратино сделан из полена), но в то же время этот герой действует в реальных обстоятельствах. И наоборот, реальный герой может попадать в необычные обстоятельства, в фантастическую страну (В. Каверин «В стране Кащея»). Наконец, в реальной действительности может действовать реальный герой, сюжет при этом приобретает фантастический характер за счет введения в него чудесных образов, свидетелем чуда при этом обычно бывает только главный герой, как в сказке В. Катаева «Цветик-семицветик» или в сказке Ю. Томина «Шел по городу волшебник». Сказочная фантастика может быть представлена чудом непредметным, «бестелесным» — это расположенность сказки к своему герою, которая помогает ему, всегда физически более слабому, чем его могучий противник, одержать победу. Существует особая сказочная атмосфера, благодаря которой девочку могут принять за куклу (Суок в сказке Олеши «Три толстяка»), мальчик Тутти может всерьез поверить, что у него железное сердце, а маленькая разбойница («Снежная королева» Е. Шварца) обладает таким характером, что перед ней трепещут свирепые разбойники. Все это необычно, хотя прямого волшебства тут нет. Фантастическое (в данном случае это необычное) пронизывает собой всю поэтическую структуру сказки, и какими бы реальными факторами ни объясняли сказочники удивительность происходящего, до конца свои

объяснения они не доводят, «нерастворимость» фантастического элемента остается. В сказке Ю. Олеши летит по воздуху продавец шаров, и полет его научно объясним: шары наполнены газом. Но то, что он прилетает именно во дворец к трем толстякам, опускается прямо в торт, для них приготовленный, и они принимают его за украшение на этом торте, уже преувеличение, выводящее события из грани реального, это и есть та фантастичность, которая совместно с волшебством и создает сказочную атмосферу.

Чудесное в литературной сказке, использующей фольклорный сюжет, и в сказке, написанной на современном материале, неоднородно. Литературная сказка использует элементы народной фантастики, и сказка, созданная по фольклорным мотивам, сохраняет традиционный арсенал чудес; волшебный клубочек, чудище заморское (в сказке Н. Шестакова «Финист — ясный сокол»).

Иначе представлены чудеса в сказках, где действуют наши современники. «Место чудес, о которых отцам и матерям рассказывали бабушки, заняли действительные, доступные наблюдению чудеса, уже скучно слушать о ковре-самолете, когда в небе гудит аэроплан»[10]... — так А. М. Горький обосновал закономерное обращение советской современной сказки к новым фантастическим образам. И сама действительность давала сказке материал для новых ее чудес. В 1922 г. В. И. Ленин писал, что в нашей стране «быстрота общественного развития прямо-таки сверхъестественна»[11]. Эта «сверхъестественность» не менее остро ощущалась и в тридцатые годы. Возрождающаяся, реабилитированная к тому времени сказка со своими традиционными чудесами могла почувствовать себя неуютно среди поистине сказочных чудес: покорялись человеку реки, в кратчайшие сроки возникали новые заводы, целые города, шло освоение стратосферы. Вчерашняя мечта о сапогах-скороходах и ковре-самолете уже не воспринималась как фантастика, выглядела реальностью, причем чудеса в жизни оказывались ярче и смелее традиционных сказочных чудес. Это отмечал В. Бегак, участвуя в развернувшейся на страницах журнала «Книга и революция» (1936) дискуссии о литературной сказке, указав на серьезную трудность, возникшую перед жанром сказки: воплощенные в народной сказке чаяния осуществлены социалистической действительностью.

Традиционная сказка доказала свою жизнеспособность и в наше время, но появилась и та новая сказка, о которой, как о необходимости, говорил Горький. Вчерашняя фантастика стала будничной реальностью — изменилась жизнь, следовательно, не могла не измениться и сама сказка. Тем более, что другим стало и сознание тех, на кого сказка ориентировалась: фантастика ведь может убеждать, когда говорит на языке, усвоенном нами в процессе общения с современным искусством в целом.

Задачу, которую нужно было решить современной сказке, сформулировал А. М. Горький: детям необходимо дать сказки, основанные на запросах и гипотезах современной научной мысли. Горьковские слова имели прямое отношение к пьесе Н. Шестакова «Мик», где в качестве чудесного выступал необыкновенный аппарат, сконструированный ученым, а также удивительный порошок, стимулирующий необыкновенный рост всего живого. В этой драматической сказке Н. Шестакова отразилась одна особенность изображения чудесного, характерная для сказок, написанных на современном материале: по сути своей чудо не отличается от традиционного волшебства. Аппарат, изобретенный доктором, заставляет вспомнить фольклорное «блюдечко с наливным яблочком» или говорящее зеркальце, функции у них одни и те же: видеть и слышать на расстоянии. Но внешне чудо приближено к открытиям современности, при этом авторы сказок стараются дать чуду «техническое оснащение». Кащей в сказке В. Каверина пользуется подзорной трубой,

в «Новой сказке» Е. Шварца действует «увеличительная» и «уменьшительная» вода. При этом старые волшебные превращения получают сегодняшнее оправдание: увеличительная вода изготовлена из обыкновенных увеличительных стекол, сделано это домовым, но он (представитель сил ирреальных) получает волшебную воду не при помощи волшебной палочки, но при помощи науки, ведь он работает домовым в научно-исследовательском институте.

Чудесное в сказку «про сегодня» вводится более ограниченно, нежели в сказку, написанную на фольклорной основе. Так, в сказке Н. Шестакова «Финист — ясный сокол» есть и чудище заморское, и старушка-волшебница, и чудесные помощники, то есть присутствует традиционный ассортимент сказочных чудес. Но в пьесе того же автора «Мик», где в наше время действуют современные нам герои, чудес никаких не происходит. Чудесный предмет (порошок, изобретенный доктором) является непосредственным поводом для возникновения конфликта, но сам на протяжении пьесы ни разу «не срабатывает», фантастическое в сказке представлено необычными в житейском смысле событиями вследствие заострения ситуаций, отрицательных черт персонажей.

Создавая свои произведения для детей, авторы драматических сказок, как и все сказочники XX в., берут во внимание особенности детского сознания, его антропоморфический склад, учитывают в создании новых фантастических образов своеобразие детского воображения. Этот путь начали осваивать в свое время еще Гофман («Щелкунчик»), Андерсен: они брали за источник фантастического образа представление ребенка о буквально понятом словесном образе. Такой прием широко используется современной литературной сказкой. На реализации метафоры строил свои фантастические образы Ю. Олеша: в сказке «Три толстяка» о наследнике жестоких правителей говорят, что у него *железное* сердце; три толстяка *изменяются на глазах*: когда до них доходят вести о беспорядках в городе, они толстеют. В пьесе В. Каверина «В стране Кащея» птицам *подрезают крылья*, чтобы они не могли вольно летать. А в сказке Н. Шестакова «Финист — ясный сокол» муж Злой бабы по ее желанию *проваливается сквозь землю* в буквальном смысле этого выражения. Во всех этих примерах фантастические образы, возникающие из реализованной метафоры, приобретают содержательность, влияют на ход событий. Так, например, в сказке Е. Шварца «Снежная королева» традиционные *полцарства*, которые отдает король своей дочери в приданое, активно участвуют в развитии действия: дворец разделен на две половины, и на них ведется совершенно разная жизнь, встречающая Герду добром — на одной половине, коварством — на другой.

Учитывая особенности сознания ребенка, авторы драматической сказки для построения фантастических образов используют те элементы, которые близки и понятны детям. В сказке Ю. Олеши социально-нравственные оценки выражены в простых категориях детской эстетики: положительный герой красив и внешне (Тибул, Суок), ненавистные народу правители безобразны и внешне. За наивностью: толстый — богатый — плохой стоит логический образный ряд, присущий детскому и народно-сказочному мышлению.

Современные сказочники черпают материал для создания новых фантастических образов и в фантастике научной, в ее мотивах и образах. Генетическая близость фантастики сказочной и научной очевидна, это отмечается многими исследователями[12], которые указывают на обращение авторов научно-фантастических произведений к образам волшебной сказки (человек-невидимка), мотивам ее (путешествие в неведомые страны). В свою очередь, и современная сказка обращается к мотивам научной фантастики. Причем, это относится не только к сказкам, написанным на материале сегодняшнем, но и к сказкам с фольклорными

мотивами: в пьесе Н. Шестакова «Финист — ясный сокол» есть персонаж — железный человек, по-сегодняшнему робот, собственность научной, а не сказочной фантастики. В какой-то мере предшественником его является кукла наследника Тутти из сказки Ю. Олеши.

Уже отмечалось, что в традиционной литературной сказке традиционный образ волшебника заменяется новой его разновидностью — образом ученого. Этот персонаж типичен для научно-фантастической литературы (начиная с произведений Ж. Верна), но вполне свой он и для литературной сказки. Сначала это носитель зла (Коппелиус в «Песочном человеке» Гофмана), потом Андерсен «обратит его в добрую веру», таким он и войдет в советскую сказку.

В сказку тридцатых годов мотивы научной фантастики вводятся достаточно широко и смело; сказка, как уже отмечалось, оснащается «чудесами» научно-технического прогресса, которые присутствуют в преображенном сказкой виде (не робот, но железный человек). По замечанию Е. Неелова, трансформация фольклорных предметов совершается целенаправленно: они получают вид приборов (у Кащея не блюдечко со всевидящим яблочком, но подзорная труба». Элементы научной фантастики, включенные в сказку, сообщают ей новое качество: делают более современной, сегодняшней.

Литературная сказка унаследовала от сказки народной веру в чудо, оно подается как «самое обыкновенное чудо», а чтобы в эту обыкновенность, обыденность чуда можно было поверить, сказочники окружают его достоверными деталями, основательно мотивируют появление фантастических образов, помещают их в реальные обстоятельства. В пьесе Е. Шварца «Снежная королева» персонаж, чьим именем названа сказка, обладает чертами сверхъестественными, может летать, но в комнату проникает через разбитое оконное стекло — через закрытые окна и двери войти не может. Шварц сохраняет верность действительности даже в самом фантастическом сюжете, это традиция народной сказки, всегда опирающейся на реальность, всегда стремящейся объяснить чудо. Литературная сказка, продолжая эту традицию, усиливает мотив реалистического оправдания волшебных превращений. Этому придавали большое значение еще немецкие романтики, подвергая бытовой детализации даже то, что по природе своей этому противоречит: у Гофмана привидение не только ведет себя вполне реально, но даже принимает желудочные капли (новелла «Эпизод из жизни трех друзей»).

Этот прием подкрепления фантастического реальными деталями был характерен и для русских писателей: широко вводили ирреальное в обыкновенную действительность русские романтики начала XIX в.: В. Жуковский, В. Одоевский, А. Погорельский. «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны поверить ему, — писал Достоевский и приводил в пример Германна из «Пиковой дамы» А. С. Пушкина, — не знаете, как решить: вышло ли это явление из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром...»[13]

Авторы советской драматической сказки, продолжая эти традиции, наполняют свои сказки убедительными реалиями, не просто приближая фантастические образы и явления к жизни, но сливая их с жизнью. В сказке Андерсена «Снежная королева» есть говорящий олень. В произведениях этого жанра не возникает вопроса, могут ли животные разговаривать. Но Шварц реалистически оправдывает любую условность. В пьесе «Снежная королева» олень тоже говорит, но происходит это иначе, нежели в сказке Андерсена: сначала в ответ на вопросы он молчит, кивает головой, потом «говорит тихо, низким голосом, с трудом подбирая слова», — такие детали помогают поверить в происходящее чудо: олень впервые заговорил по-человечески.

Реальность сказочного мира утверждается не только при помощи

бытовых деталей, но и благодаря тому, что сказочная фантастика приобретает черты комической обыденности. Эта линия ярко проводилась в сказках Андерсена: фантастика у него переплеталась со множеством бытовых деталей (домовой, обожая студента, продолжает жить у лавочницы, потому что у той была каша с маслом). Ирония, комичность фантастического (андерсеновская традиция) сохраняется и продолжается современной литературной сказкой. В пьесах Е. Шварца сказочное порой возникает как следствие парадоксального сочетания фантастического и подчеркнуто-бытового, до предела прозаического и в ситуациях, и в репликах. Так, в сказке «Красная шапочка» бабушка зашивает живому волку живот, и это фантастическое, необычное в житейском смысле событие обставляется такими деталями: «Где мои очки? (ведь реальные, несказочные бабушки обычно работают в очках). Вот иголка. Вот серая нитка (ведь волк серый, нитки подобраны по цвету)». Ирония конкретизирует фантастическую ситуацию, при помощи бытовой детали делает ее узнаваемой, а от этого еще более убедительной.

Вера в происходящие сказочные события еще более возросла после того, как Шварц населил драматическую сказку полнокровными психологическими убедительными характерами героев. Достоверность и реальность внутреннего мира персонажей, заинтересованность зрителя в его судьбе — все это придает оттенок правдивости и совершающимся вокруг чудесам.

Достоверность чуда, возможность его подтверждается и соответственным восприятием его персонажами сказки. В сказке фольклорной чудо принимается как должное, и это подчеркивает его естественность, закономерность. В сказках, где действуют современники сидящих в зале, знающих, что чудес на свете не бывает, используется противоположная реакция героя на чудо: встретившись с необыкновенным явлением, герой «не верит своим глазам», воспринимает случившееся как исключительное событие, то есть откликается на чудо так же, как зритель. В сказке В. Каверина «В стране Кащея» Митя встречает человека, разговаривающего с цветами, и удивленно спрашивает: «Дяденька, что с вами?» Но такая реакция на чудо, как на явление невозможное, и помогает поверить в то, что на этот раз чудо произошло, хотя вообще-то его и не бывает.

Вере в фантастическое помогают ссылки на науку и технические достижения (подзорная труба у Кащея). Современная сказка несет в себе приметы своего времени, общие и частные (в сказке Каверина мальчик Митя «на роллере катается»).

Наконец, само развитие науки и техники поддерживает веру в чудо. В сказке Н. Шестакова «Финист — ясный сокол» железный человек поставлен в один ряд вместе с волшебным клубочком, Иваном-невидимым — типичными сказочными чудесами. Но сегодняшний зритель воспринимает железного человека как явление абсолютно реальное (зная о роботах), поэтому чудом его не считает.

Веру в чудесное усиливает и узнаваемость сказочных героев, их поступков, ситуаций, в которых они оказываются. В пьесе Е. Шварца «Снежная королева» сказочная принцесса угрожает королю-отцу: «Ну, сейчас, государь, вы света невзвидите! Сейчас, сейчас я начну капризничать!» Сестра Мити из сказки В. Каверина, как многие девочки этого возраста, «любит рисовать и не любит суп». Такие знакомые зрителю приметы помогают воспринимать сказочных персонажей вполне естественно среди реальных героев.

На отношение зрителя к чудесному оказывает влияние и то, как автор вводит чудесное в сказку. Самый простой путь — это сон героя. В таком случае сновидением оправдывается условность сказки. Широко использовала этот прием дореволюционная сказка («Синяя птица» Метерлинка, «Щелкунчик» Гофмана). Обращаются к такому способу пода-

ни чудесного и современные драматурги («Великий волшебник» В. Губарева). Когда бы ни вводилось в сказку чудесное (во время сна героя или безо всяких сновидений, сразу, как в сказке А. Толстого «Золотой ключик), автор обязан сообщить свои «правила игры», чтобы в соответствии с ними зритель приготовился воспринимать все происходящее. В пьесе Е. Шварца для кукольного театра «Новая сказка» действуют обыкновенные дети, следовательно, необычное нужно ввести, подготовить, объяснить: Маруся стоит около русской печки и задумчиво говорит, что «в этих самых печках иногда бывают такие чудеса...» «Это уже началась сказка?» — спрашивает ее Сережа. «Да, началась. Слышишь, как воет ветер в трубе? Это ветер разносит новости...» Вступление в сказку подготовлено, теперь чудо произойдет уже не «вдруг», а вполне естественно.

Начиная сказку «Снежная королева», Е. Шварц тоже опирается на готовность ребенка вступить легко в игру, на легкость перехода его из реального мира в условный мир игры. Как пароль этой игры, как ключ, открывающий в нее дверь, звучат таинственные слова Сказочника: «Снип — снап — снурре...» Так в народной сказке действует на слушателя магическое «встань передо мной, как лист перед травой» или «по-щучьему хотению, по моему велению». У Шварца продуман не только ключ к игре, у него учтена каждая деталь, служащая для введения зрителя в мир вымысла. Перед занавесом (в нашем, реальном мире) Сказочник произносит свое волшебное заклинание, а когда занавес открывается, на сцене Кей и Герда (это уже началась сказка), как бы перенимая эстафету, поют: «Снип — снап — снурре»...

Чудесное входит в сказку, как продолжение игры детей в «оживление» неодушевленных предметов. Сказочник подходит к кипящему чайнику: «Слышите, он кричит — «Вы забыли меня, я шумел, а вы не слышали. Я зол, зол, попробуйте, троньте меня!» Эта игра понятна ребенку, и он ее легко принимает. Но эта же игра является одним из этапов подготовки к принятию настоящего чуда: появлению Снежной королевы. Она воспринимается вполне достоверно, потому что приход ее предупрежден заранее: угрозой Советника («Все расскажу Снежной королеве!»), воспоминанием Сказочника о своем детстве, когда он встретил Снежную королеву. Чудо оказывается тщательно подготовленным, его ждут, о нем предупреждают, к нему открывают доступ: увлекшись рассказом, неловкий Сказочник (о своей неловкости он тоже предупредил) взмахнул рукой, ударил нечаянно грифельной доской по стеклу, оно разбилось, порыв ветра загасил огонь в лампе, и из этого ветра, темноты возникает Снежная королева.

Вера в чудо, конкретизация его при помощи черточек реального быта, окружение фантастического множеством достоверных подробностей — все это позволяет говорить о сказочной реальности, сказочной обстоятельности. Она создается взаимопроникновением фантастической и реальной стихий и, как отмечает Е. Неелов, «соотнесением двух возможных точек зрения на сказочный мир — «извне» (глазами читателя), когда этот мир оказывается чудесным, волшебным, и «изнутри» (глазами героя), когда он становится не чудесным, обыкновенным»[14].

Одного присутствия фантастики для создания сказочной реальности недостаточно, нагромождение чудесного может разрушить сказку. Также недостаточно для сказки и одного иносказания без последовательного, по-своему правдоподобно развитого сказочного сюжета. Народная сказка использует прием очеловечивания предметов, явлений, сохраняет при этом необходимое чувство меры, не перевертывая привычные понятия: петух и кошка говорят на человеческом языке, в их взаимоотношениях угадываются черты, свойственные людям, но все это органически сочетается и с внешним обликом, и с характерными повадками животных — соблюдена мера, сохранено равновесие в соединении фантасти-

ческого и реального. Примером нарушения такого равновесия могут служить агитационные сказки начала 20-х годов: насыщенные социальным содержанием, они в большинстве своем рассказывали о классовой борьбе в мире игрушек, растений, то есть представляли собой голые аллегории, где социальные маски выступали вместо полнокровных сказочных образов. Сказка основывается на художественном иносказании, образы ее могут быть обобщены до символа, но подлинно реалистический символ содержит в себе широкое общее понятие и в то же время является живым, конкретным образом. В. И. Ленин, говоря об умении мечтать, как о качестве, свойственном революционерам, объяснял «любовь к красивым сказкам» тем, что «во всякой сказке есть элементы действительности: если бы вы детям преподнесли сказку, где петух и кошка не разговаривают на человеческом языке, они не стали бы ею интересоваться»[15]. Но и сказками, где за человеческой речью не оказывается самих кошки с собакой, дети тоже не могут заинтересоваться.

Секретом равновесия между фантастическим и реальным, пониманием особой внутренней логики сказочного произведения, умением создавать сказочную реальность одним из первых овладел Е. Шварц. В его пьесах возникает особый быт, волшебный и конкретный, подчиняющийся особой логике взаимосвязей и закономерностей. Персонажи его пьес, попадая в самые фантастические обстоятельства, ведут себя по законам реальной жизни. Вот Красная шапочка и Бабушка (сказка Е. Шварца) оказываются в животе у волка. Бабушка спрашивает: «Красная шапочка, ты на меня не сердишься?» — «За что?» — «Я компресс сняла. Уж очень тут жарко». От этой подлинности отношений все невероятное, что случается в пьесе, звучит хотя и иронично, но вполне достоверно.

Соотношение двух планов (реального и фантастического) в сказках «про сегодня» и в сказках, написанных по фольклорным мотивам, естественно, должно быть различным, поскольку чудесное в них представлено в различных формах и дозах, иначе к нему относятся и сами персонажи. Это взаимодействие двух планов оказалось одной из самых сложных проблем для авторов, приступивших к созданию новой советской сказки. В 1934 г. Ленинградский музыкальный театр для детей поставил спектакль по пьесе Е. Шварца «Остров «К». И театр, и критика восприняли пьесу как новую советскую сказку, увидев в ней «сказочно-фантастический сюжет». Определение жанра пьесы было явно ошибочным, пьеса Шварца не была сказкой, хотя и рассказывала о многочисленных «чудесах»: были в ней и говорящий лес, и всемогущий чародей-плантатор Хэгг, который мог видеть и слышать на большом расстоянии. Но пьеса заканчивалась разоблачением этого «чародея» с его электро- и радиочудесами. Сказка обязана верить в чудо, а если последнее оказалось фокусом, то к сказочным чудесам оно не относится. Поэтому определение приключенческой пьесы как современной сказки было так же несостоятельно, как и «чудеса» плантатора Хэгга.

Жанровое ядро сказки состоит из своеобразного сочетания реального и фантастического. Следовательно, и для драматической сказки фантастическое является обязательным, жанрообразующим элементом.

Сказочная фантастика включает в себя и волшебство, и необычные в житейском смысле события, которые не относятся к собственно чудесному, ирреальному. Какому бы из этих двух составных ни отдавал предпочтение автор современной сказки, он обязан следовать закону данного жанра: фантастика в сказке служит средством познания жизни. Драматическая сказка 30-х годов использует категорию фантастического для разговора с детьми на сложные и важные моральные и социальные темы, для обнажения истинной сути героев, то есть сказочная фантастика используется продуманно, целенаправленно. Опыт драматургов подтвердил, что применение фантастического без строгой необ-

ходимости, превращение его в самоцель может не только повредить сказке, но и разрушить ее. Так же разрушает сказку и пренебрежение авторов-сказочников к фантастическому, недооценка его.

Фантастическое вводится в сказку в различных дозах и формах, источниками сказочной фантастики служат народная сказка, достижения науки и техники, своеобразие детского сознания. Фантастическое в драматической сказке связано с развитием жизни, научно-техническим прогрессом, в сказку вводятся и научно-фантастические мотивы, что придает ей более современное звучание.

Опираясь на традицию сказки народной, драматическая сказка 30-х годов сохраняет веру в чудо, при этом усиливается его мотивировка, реалистическое оправдание чудесного. Для этого используются бытовые детали, ирония, ссылки на науку, психологическая разработанность поведения героев.

Разработка характеров делает сказочных героев более правдоподобными, при этом фантастическое органически входит в быт сказочных персонажей, создавая особую сказочную атмосферу, сказочную обстоятельность. От характера связи двух планов — реального и фантастического, от их взаимопроникновения и зависит сооздание полнокровной сказки.

На категории фантастического сказывается влияние развивающейся жизни, следовательно, можно говорить об историчности этой категории. Сохраняя верность народной традиции, советская драматическая сказка в 30-е годы приобретает такие черты, которые, в свою очередь, станут традиционными для советской литературной сказки последующих лет: драматическая сказка выдвигает на первый план нравственные качества героя, чудесное включается в сферу человеческих возможностей, герой сказки одерживает победу не с помощью волшебства, но, прежде всего, благодаря своим силам, своим высоким нравственным качествам.

В связи с этим переосмысляется и роль традиционного сказочного волшебника: служебная в волшебной сказке, она теперь приобретает большие функции, наполняется содержательностью, то есть и категория фантастического в связи с этим из формальной (такой она является в народной сказке) развивается в категорию содержательную.

[1] Россельс В. А. С. Грин. — История русской советской литературы, т. 1. М., Наука, 1967, с. 381.

[2] Луначарский А. В. Социалистический реализм. — В кн.: Статьи о советской литературе. Изд. 2-е. М., Просвещение, 1971, с. 172.

[3] Краткая литературная энциклопедия. т. 7, М., 1972, с. 889.

[4] Селезнев Ю. Фантастическое в современной прозе. — М., 1977, № 2, с. 202.

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 29, 1973, с. 153.

[6] Кирпотин В. Олеша — драматург. — Проза, драматургия и театр. Гослитиздат, 1935, с. 139.

[7] Гринберг А. Лицо советской детской книги. — Печать и революция, 1929, № 7, с. 10.

[8] Неелов Е. М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке. — В кн.: Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974, с. 45.

[9] Непомнящий В. Что ждет сказку? — Детская литература, 1973, № 3. с. 15.

[10] Горький М. О детской литературе. М., 1958, с. 102.

[11] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 45, М., 1975, с. 173.

[12] Парнов Е. Фантастика в век НТР. М., 1974; Урбан А. Фантастика и наш мир. Л., 1972; Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман, М., 1970.

[13] Достоевский Ф. М. Письма в 4-х т., т. 4. М., ГИХЛ, 1958, с. 178.

[14] Неелов Е. М. Современная литературная сказка и фантастика. Петрозаводск, 1973, с. 4.

[15] Ленин В. И. Сочинения, Изд. 4-е, т. 27. М., 1950, с. 79.

ДИАЛЕКТИКА ХАРАКТЕРА В ПЬЕСЕ А. ВАМПИЛОВА «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ»

Н. Л. ДРАГУЛЕНКО

Драматургия А. Вампилова привлекает пристальное внимание критиков[1]. Объясняется это тем, что Вампилов относится к драматургам, которые имеют дар зоркой наблюдательности, подлинного знания жизни. Не случайно его называют продолжателем русской реалистической драмы с ее правдивым отражением жизни, лирической стихией быта, символикой, сложнейшими переплетениями неоднозначных человеческих судеб. В его пьесах присутствуют живые, полнокровные человеческие характеры, каждый из них обладает своей сложной жизненной психологией, своими склонностями, манерами, привычками, своим типом мышления. Критики почти единогласно признают созвучность последней пьесы А. Вампилова «Прошлым летом В Чулимске» чеховской «Чайке». В ней Вампилов отказался от занимательной фабулы, мастером которой он был в предшествующих комедиях, здесь властвует полифония человеческих характеров, интерес писателя целиком сосредоточен на внутреннем мире персонажей. «Прошлым летом в Чулимске» — единственная в творчестве драматурга пьеса, в центр которой помещен характер женский. Не случайно один из вариантов названия пьесы — «Валентина».

Во всех других пьесах А. Вампилова женские образы являются второстепенными, но доминирующим в них было очищающее начало: соприкосновение с юными героинями, их чистотой, цельностью способствовало перерождению таких героев, как Бусыгин из «Старшего сына», который отказывается от заданной им самим позиции циничного лжеца, как Колесов из пьесы «Прощание в июне», который рвет диплом, полученный ценой компромиссов. Оба они в конечном счете одерживают победу над собой. Второстепенными были женские персонажи и в других пьесах Вампилова: «Дом окнами в поле», «Утиная охота», Тем не менее, критики в своих статьях уделяют немало внимания вампиловским героиням. Чаще всего в исследованиях звучит мысль о том, что женские характеры у Вампилова «по существу символичны, выражают некое возвышенное представление автора о чистоте и душевной цельности»[2]. Анализируя образ Валентины, критики называют ее «символом мудрой, лечащей все раны жизни»[3]. С этим нельзя не согласиться, но представляется возможным продолжить анализ литературоведов, ибо в немногословной, очень обыкновенной героине Вампилову удалось создать полнокровный драматургический образ, показать глубокие процессы внутренней жизни изображаемой личности. Цель данной статьи — попытаться проникнуть в диалектику характера Валентины, в скрытые пружины, движущие этот характер от мечты к реальной жизни под влиянием различных драматических коллизий пьесы.

«Прошлым летом в Чулимске» — пьеса психологическая, ее конфликт выявляет подлинно этическое содержание человеческой личности, глубину ее нравственных убеждений. Антиподами являются в этой пьесе бескорыстие, духовная бескомпромиссность и потребительское отношение к жизни. Эта пьеса о всепобеждающей силе добра над различными проявлениями зла: жестокостью, эгоизмом, расчетом, цинизмом, равнодушием. Главная идея пьесы, органически связанная с душевной коллизией героини, раскрывается одновременно и как важный общественно-нравственный конфликт и как личная драма Валентины.

Вампилов умел рассмотреть поэзию в самой жизни, даже там, где она невнимательному взгляду незаметна. В своих любимых героях он поддерживал и выявлял поэтическое начало, видя в нем особую ценность человеческого характера.

Поэтичность внутреннего мира Валентины подчеркнута проходящим через всю пьесу образом палисадника, который постоянно чинит Валентина, оберегая посаженные ею цветы. Образ палисадника неоднозначен, многопланов, через этот образ соотносятся вещи, казалось бы несовместимые: высокая мечта и нечто будничное, житейское. Постепенно этот образ наполняется новым содержанием, ибо через отношение к обыденному проверяется состоятельность того или иного персонажа пьесы: если персонаж пьесы способен сломать палисадник, значит, он может разрушить мечту, поэзию. В обширной авторской ремарке, предваряющей первое действие, говорится, что «палисадник расположен так, что для посетителей, направляющихся в чайную с правой стороны улицы, он выглядит некоторым препятствием, преодолеть которое должно, обойдя его по тротуару, огибающему здесь половину ограды палисадника»[4]. Палисадник — своеобразное препятствие к достижению цели, и средства преодоления этого препятствия в какой-то степени дают представление о характерах посетителей чайной, то есть большинства действующих лиц: не случайно автор вступление каждого персонажа в действие сопровождает замечанием о том, обошел ли он палисадник или пошел напрямик. И только двое из всех действующих лиц, люди, духовно близкие Валентине, Шаманов и Еремеев, будут всегда его обходить.

Действия Валентины в пьесе находятся в абсолютном соответствии с внутренней логикой ее характера. Еще не произнося никаких слов в первой картине, она станет чинить палисадник и калитку, оберегающие цветы. И делать она будет так каждый раз после того, как изгородь сломает кто-либо из пришедших в чайную. В этом упорстве и неустанном действии предстанет она перед читателями и зрителями человеком, верующим в добро, в то лучшее, что заложено в человеческих душах, в возможность изменить людей. Валентина не только верует в добро, она сама — человек добрый, отзывчивый, сострадательный, неравнодушный. Неравнодушна она не только к цветам, как к чему-то возвышенному, поэтически отвлеченному, но к реальному, живому, одинокому Еремееву. «Как же Вы здесь спали?... Холодно же. Да и жестко, наверное. Постучались бы» (313). Еремеев, живущий среди природы, понимающий и любящий свою тайгу, видит в действии Валентины с палисадником ее истинную суть и выражает это коротко и точно: «Добрая девушка» (322). Автор показывает, как по-разному, относятся к занятиям Валентины окружающие ее люди, и это тоже становится средством характеристики действующих лиц. Почти все персонажи пьесы идут напролом, ломая палисадник, им непонятна настойчивость Валентины в восстановлении ограды и калитки, ее бережное отношение к цветам, кустам.

Валентина, на первый взгляд очень земная, автором несколько приподнята над окружающими ее людьми, над всем обыденным, земным, суетным. Вампилов прибегает к символу не случайно: цветы, оберега-

емые героиней, становятся олицетворением хрупкости, тонкости ее внутреннего мира, понимание же душевной поэтичности ее многим недоступно в силу духовной ограниченности и практицизма, мешающих увидеть настоящую Валентину. Цветы — это любовь ее и мечта, и героиня трогательно охраняет их от чужого вторжения, поэтому «проза, обступающая девушку со всех сторон, совершенно очевидно беспомощна перед поэзией, которая властвует в ее душе»[5]. Действия с палисадником символизируют стремление Валентины к гармонии в окружающем мире, ее желание стать выше обстоятельств, активно, творчески влиять на происходящие вокруг нее события. Жизнь, окружающая ее, далека от той гармонии и поэзии, которые царят в душе Валентины, жизнь сурова и сложна. Эта сложность подчеркнута мастерски развернутой, многоплановой композицией пьесы.

Жизненные неурядицы, неустроенность человеческих судеб присутствуют в пьесе не сами по себе — они находятся в диалектической взаимосвязи с развитием характера Валентины. Динамика его отражает реальные жизненные противоречия, представленные в пьесе Вампилова любовной драмой Хороших и Дергачева, отношениями Шаманова и Кашкиной, историей Еремеева. Валентина не уединяется в своем идеальном мире, ее затрагивают и волнуют все трудности жизни. Можно возразить А. Демидову, заметившему, что «все внимание Валентины целиком сосредоточено на палисаднике да на чувстве к Шаманову — все остальное словно не существует в ее сознании, хотя вокруг героини совершаются разные события и вспыхивают острые страсти»[6]. Валентина сочувствует Дергачеву и Еремееву, понимает и прощает грубость и прямолинейность Хороших, жалеет Пашку. Валентина цельный человек, цельность ее характера — во внутренней определенности, в единстве помыслов и поступков. Она любит Шаманова, и все знают об этой любви, скоро о ней догадываются читатели. Скрывать свои чувства она не умеет и не хочет, все тайны у нее на лице, как скажет об этом позже Шаманов, который «не замечал ее и не замечает», по словам Хороших. Валентина знает это, но чувству своему не изменяет. Так внешние конфликты пьесы переплетаются с глубокими душевными коллизиями героини. Валентине не безразлично отношение к ней Шаманова, ее замкнутость скрывает боль и страдание, которые усиливаются после объяснения с Шамановым. Едва ли можно полностью согласиться с замечанием К. Рудницкого о том, что «Валентина на ответную любовь и не рассчитывает»[7].

Валентина человек глубокий и неглупый, она понимает или угадывает свою духовную близость с Шамановым, она распознает в нем нерастраченную чуткость, его тонкость, интеллигентность, все лучшее, что пытается приглушить в себе Шаманов. Внутренняя неудовлетворенность Валентины обусловлена не только безответной любовью, но и сознанием того, что любимый человек опустошает себя в неинтересных, необязательных делах.

Драматург ставит свою героиню в обстоятельства, требующие напряжения воли, поиска ответов на мучившие ее вопросы. В кульминационной сцене объяснения Валентины и Шаманова он сталкивает два сложных характера. Закономерно утверждение Н. Тендитник о том, что «в развитии событий в таежном поселке эти два образа высятся над другими»[8]. Все линии действия пересекаются в этом дуэте, от столкновения этих двух характеров будут зависеть судьбы их самих, судьбы других людей, финал пьесы. В пьесе сложно переплетены человеческие взаимоотношения: Шаманова любит Кашкина, а Валентину любит Пашка. Кашкина и Пашка активно участвуют в действии, оба они не хотят уступать в борьбе за свою любовь, они действуют разными методами, которые обусловлены особенностями их характеров, их этическими и нравственными убеждениями, их интеллектом. Кашкина—предпри-

имчива, изворотлива, хитра в своих действиях. Пашка — ограниченно прямолинеен, груб, но не так умен, как Кашкина, поэтому в борьбе за любовь больше полагается на физическую силу.

Цель усилий Пашки и Кашкиной одна — не допустить сближения Валентины и Шаманова. Энергия Кашкиной и Пашки ведет интригу пьесы. Сцена объяснения раскрывает основной конфликт пьесы и является важной в раскрытии характера самой Валентины, ибо как ни значительны были все предшествующие события, не они определяли развитие характера главной героини пьесы.

В сцене объяснения Валентины и Шаманова выявляются нравственные позиции героини, ее мироощущение, раскрываются новые черты ее характера. В этой сцене она держит своеобразное испытание на прочность: ее искренность столкнулась с равнодушием, энергия — с инертностью, вера — с безверием. Ее жизненные идеалы не совпадают с убеждениями человека, которого она любит.

Шаманов бежал от реальной действительности в глушь Чулимска, потому что в городе он отступил от борьбы за справедливость, капитулировал. Отсюда та небрежность, опустошенность, о которых предупреждал автор в ремарке, относящейся к Шаманову. Ему предоставляется возможность испытать себя, добиться правды, но он не верит, что активные действия могут что-либо изменить в жизни. Поэтому не удивительно, что в разговоре с Валентиной он усомнился в целесообразности восстановления ограды, которую все равно сломают.

Шаманов: Зачем, Валентина?.. Стоит кому-нибудь пройти и...

Валентина: И пускай. Я починю его снова.

Шаманов: А потом?

Валентина: И потом. До тех пор, пока не научатся ходить по тротуарам.

Шаманов: (покачал головой). Напрасный труд (343).

Нравственные принципы Валентины — неотъемлемая, органическая часть ее личности, то, что не декларируется, не доказывается: «Я чиню палисадник, чтобы он был целый»(343). Активность Валентины противопоставлена душевной лени Шаманова, героиня с ним не согласна, она уверена, что людей можно изменить к лучшему, можно научить их уважать чужой труд, понимать и ценить прекрасное: «Они поймут, вы увидите» (344). В этом утверждении — вера Валентины в то, что красота и гармония восторжествуют везде, где живут люди. Дальнейший психологический поединок героев выявляет все новые и новые стороны личности Валентины. Открывает ее для себя и Шаманов. Впервые он замечает, что Валентина красива, более того, она, оказывается, очень напоминает девушку, которую он когда-то любил, наконец, он понимает, что она не похожа на других: «Ты замечательная девушка». Шаманов сокрушается, что его уже никогда такая, как Валентина, не полюбит. В Валентине борются в этот момент гордость, боязнь насмешки с желанием сказать Шаманову о своей любви к нему, и когда она признается ему, то не скрывает, что об этом знают все, кроме Шаманова. Валентина упрекает его: «Вы один здесь такой, ничего не видите» (347). В Валентине происходит напряженная внутренняя работа, и автор следующие ее слова предваряет ремаркой: «(напряженно, изо всех сил стараясь улыбнуться). Слепой... но не глухой же вы, правда же?» (348). Понимая, что Валентина доверяет ему самые сокровенные мысли, чувства, Шаманов испытывает растерянность, и, испугавшись ответственности за Валентину, стремится оттолкнуть ее, выявляя тем самым свою слабость, равнодушие, пассивность.

Шаманов: Ты славная девочка, ты прелесть, но то, что ты сейчас сказала — это ты выбрось из головы. Это чистейшей воды безумие. Забудь и никогда не вспоминай... И вообще, ты ничего не говорила, а я ничего не слышал... Вот так.

Валентина: (негромко, с усилием). Я бы не сказала никогда. Вы сами начали.

Шаманов: (довольно сухо). Я пошутил (349).

Характер Валентины раскрывается в диалектической взаимосвязи с обстоятельствами, которые изменяют психологическое состояние героини. Поведение и слова Шаманова вносят дисгармонию в душу героини, ее спокойствие нарушено. В ее возвышенный мир вторгается реальная жизнь, вызвав смятение. Слова Шаманова заставили ее во многом усомниться, в чем-то надломили Валентину. Это позволило критикам единодушно упрекать Шаманова в отступничестве, в предательстве по отношению к Валентине. После объяснения она еще больше замыкается в себе. Если до этой сцены ее слова обычно сопровождались авторскими замечаниями «улыбается», «смеется», «весело», то вечером Хороших скажет, обращаясь к Валентине: «Целый день молчком, не надоело тебе» (357), и в другой раз: «Как в воду опущенная» (359).

Характер героини, движения ее души раскрываются в сложных противоречиях, в прямых или косвенных столкновениях с другими действующими лицами, каждый из них дополняет характеристику Валентины, действия второстепенных персонажей сложно переплетены с поступками и судьбой главной героини. Так, Еремеев, занимающий, на первый взгляд, скромное место в развитии сюжета, оказывается вовлеченным в интригу пьесы самым непосредственным образом. Мудрый и наивный одновременно, он безоглядно доверяет людям, не предполагая в их поступках зла, чем духовно и нравственно оказывается необыкновенно близок Валентине. Случайно, не подозревая о намерениях Кашкиной, он отдает записку Шаманова ей, а не Валентине, и последствия его действий в конечном счете будут трагическими для Валентины. Кроме героев, которые душевно близки Валентине, автор сталкивает ее и с людьми противоположных нравственных норм. Если в душе Валентины — поэзия, то трезво мыслящая Кашкина насквозь прозаична. Валентина ни от кого не скрывает свою любовь, «никому не навязывается». Кашкиной свойственно интриганство, за счастье она готова драться «зубами и ногами». Желая удержать Шаманова любой ценой, она доходит до поступка, который граничит с подлостью: утаивает записку, в которой Шаманов назначил Валентине свидание. Действия Кашкиной тоже будут способствовать драматической развязке пьесы.

Для Вампилова Валентина — идеал, ее нравственный максимализм является критерием оценки поведения остальных действующих лиц. Рядом с Валентиной высвечивается рационализм Кашкиной, пошлость Мечеткина, жестокость Пашки, аморфность Шаманова. В финальных сценах драматург сосредоточивает внимание на душевной раздвоенности своей героини. Она пытается остаться верной себе, оберегая палисадник, просит Кашкину обойти его, отвергает Пашкины признания, не поддерживает разговор отца о замужестве. Однако душевный надлом, вызванный поведением Шаманова, будет усилен и эгоизмом Кашкиной, и практичностью отца, и назойливостью Пашки. Главная суть Валентины — доброта, и она поможет ей в данных обстоятельствах преодолеть отчаяние. Доброта ее проявится в жалости к Пашке, которого унизит родная мать, тем самым подтолкнув Валентину на неверный шаг. Хороших не отрицательная героиня, она не желает Валентине зла даже тогда, когда в силу отсутствия душевного такта причиняет ей боль. Больше того, Хороших знает, что Пашка противен Валентине, поэтому уговаривает его уехать из Чулимска. Жизнь с самого начала сложилась у нее трудно, она мечется между Дергачевым и сыном, одинаково любя обоих, она не способна их примирить. Уставшая от этих неразрешенных конфликтов, в раздражении она доходит до грубого оскорбления, отталкивает от себя Пашку, что вызывает у Валентины внутренний протест, сочувствие к Пашке в этот критический для него момент. Равнодушие

Хороших к чужой боли, безответственность способствуют поражению, которое предстоит испытать Валентине. Веря в людей, она предполагает ответное добро и в Пашке, стремится выявить в нем светлые начала.

Вампилов ставит свою героиню в чрезвычайно сложную ситуацию. Жалея Пашку, соглашаясь пойти с ним на танцы, Валентина тем самым изменяет себе. Ее внутренняя гармония нарушена, и вновь Вампилов обращается к символу — образу палисадника, возле которого останавливаются Валентина и Пашка: «Ну вот... Снова все поломали...» (375). Пашка предлагает восстановить изгородь, Валентина отвечает: «Нет. Это напрасный труд. Надоело... Идем. (проходит напрямик через палисадник)» (376). Валентина в этот момент отрекается от своей мечты, от веры в гармонию мира, и это приводит ее к душевному компромиссу, а затем — к катастрофе. Согласившись пойти на первое в своей жизни свидание с чужим, ненавистным ей человеком, Валентина, по образному выражению К. Рудницкого, «решается на некое нравственное самоубийство»[9].

Контрастом ее состояния является реакция на утреннее объяснение Шаманова. Столкнувшись с чистотой, цельностью Валентины, поверив в их реальное существование, в их явь, он начинает просыпаться от внутреннего сна, в котором пребывал в Чулимске, он разрывает круг повседневной пассивности. Вечером он признается Кашкиной: «Странный день! Но честное слово, он стоит многих моих дней в Чулимске. Как я жил раньше, дальше так жить было нельзя... Удивительный сегодня день! Ты можешь смеяться, но мне кажется, что я в самом деле начинаю новую жизнь» (378).

Предчувствие Шамановым необычного сбылось, день, который начинался «странным утром», превратился в «удивительный день», этот день вывел его из пассивного состояния, в котором он жил до этого дня в Чулимске: «Этот мир я обретаю заново... Все ко мне возвращается: вечер, улица, лес,—я сейчас ехал через лес,—трава, деревья, запахи, мне кажется, я не слышал их с самого детства...» (378). Шамановым вновь обретен мир, в нем пробуждается энергия, дремавшая до этого утра. Эта энергия заставит его, утром меланхолического, ленивого, броситься искать Валентину вечером. Утром возможность пойти пешком до Потеряихи ему представлялась сумасшествием, а вечером, найдя Валентину, он с чувством скажет ей: «С десяти часов где я только не побывал... И чего я только не передумал...» (383). Благодаря Валентине новым предстает Шаманов в финале пьесы, где автор всеми средствами подчеркивает напряженность действия.

Продолжительная пауза, монотонный треск дизеля, печальная песня Дергачева «Это было давно, лет пятнадцать назад», звучащая в пьесе мотивом утраты, тревожное поведение Хороших настораживают, создают накаленную психологическую атмосферу, ощущение непоправимого. И непоправимое случилось с Валентиной.

Вера Валентины в нормальные человеческие отношения грубо растоптана Пашкой. Он, как ему кажется, добыл Валентину, как раньше ему удавалось добывать яркую куртку, квартиру в городе, рябчиков, деньги. Нахрапистость и ограниченность сломали хрупкость и поэтичность: «Все, мать, завилась веревочка... Она моя» (383), — бодро заявляет он, вернувшись из леса с Валентиной. Потребительская суть его характера мешает ему осознать всю трагичность произошедшего.

В первой редакции пьесы Валентина кончала жизнь самоубийством. Конфликт мечты и действительности, поэзии и реальности приводил к трагическому исходу. Однако это было изменой Вампилова самому себе: его пьесам не свойственна трагичность мироощущения. Ставя своих героев перед испытанием повседневностью, Вампилов всеми своими пьесами утверждал веру в возможности личности. И Колесов и Бусыгин из первых пьес драматурга были способны на компромисс с собствен-

ной совестью, но главное в них — выпрямление, ибо главными чертами в их характерах были честность, внутренняя чистота, которые помогали им «выстоять» и «победить». Несчастье, произошедшее с Валентиной, потрясает и Валентину, и действующих лиц, и читателей. Героиня в драматическом столкновении познает сложность мира, в котором живет, и одерживает в этом поединке нравственную победу. Несчастье надломило Валентину, но сила духа помогает ей выстоять, преодолеть беду. Утром следующего дня, еще не зная о том, что потрясение от пережитого вырвет Шаманова из бездействия, а остальных заставит о многом задуматься, Валентина, «строгая и спокойная» (авторское примечание), поднимается на веранду и, увидев сломанную ограду, принимается вновь чинить и восстанавливать палисадник. Потрясение, испытанное Валентиной, осознается особенно глубоко оттого, что героиня, преодолев отчаяние, не изменяет ни своей цельности, ни гармоничности, ни поэтическому восприятию мира. Подлинность и органичность чувств не позволили ей сломиться. Валентина стала ближе к жизни, такой, как она есть, не испугалась, выстояла и обрела новые силы, не утратив веры в человечность окружающих ее людей. Преодолев зло, она по-прежнему готова активно утверждать добро. Валентина, изображенная в момент огромного потрясения, вероятно, переоценившая свое прошлое и настоящее, идет к будущему смело, не отступившись от своих идеалов. В этом перспектива развития характера, без которой не было бы настоящего движения в пьесе.

Драма произошла прошлым летом в Чулимске, но боль за героиню еще жива в авторе, который показал, как хрупки, легко ранимы красота и поэзия. Драма, произошедшая с Валентиной и потрясшая читателей, несет в себе приговор бездуховности, расчету, равнодушию. Драма Валентины взорвала течение будничной, обыденной жизни, итоги этой драмы не окончательны, финал открытый, но в пьесе звучит надежда: пройдя через невозвратимые потери, через внутренние драмы, каждый из персонажей, так или иначе виновный в трагедии Валентины, сделает шаг к духовному пробуждению или осознает необходимость изменить свою жизнь.

Симпатия драматурга и читателей всецело на стороне Валентины, потому что характер ее, развивающийся в преодолении внутренних и внешних противоречий, донес до читателя идею превосходства добра над злом, идею утверждения верности своим убеждениям, идею красоты человеческого мужества, не смиряющегося, не отступающего перед обстоятельствами и потому побеждающего.

[1] Булгак А. Время в пьесах молодых. — Театр, 1972, № 5; Тендитник Н. В битве за человеческие сердца (о пьесах А. Вампилова).—Сибирь, 1972, № 6; Демидова А. Заметки о драматургии Вампилова. — Театр, 1974, № 3; Шайтанов И. Время действия — настоящее. — В кн.: Молодые о молодых, М., 1974; Соловьев В. Праведники и грешники Александра Вампилова. — Наш современник, 1976, № 3; Тендитник Н. Личность писателя и мир героев. — Сибирь, 1976, № 1; Рудницкий К. По ту сторону вымысла. — Вопросы литературы, 1976, № 10; Боровиков С. Естественность и театральность. — Наш современник, 1978, № 3.

[2] Демидов А. Заметки о драматургии А. Вампилова. — Театр, 1974, № 3, с. 71.

[3] Сахаров В. Театр Александра Вампилова. — Наш современник, 1976, № 3, с. 184.

[4] Вампилов А. Избранное М., 1975, с. 311. (Далее текст пьесы будет цитироваться по этому изданию).

[5] Рудницкий К. По ту сторону вымысла. – Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 71.

[6] Демидов А. О творчестве А. Вампилова. — В кн.: А. Вампилов. Избранное. М., 1975, с. 469.

[7] Рудницкий К. По ту сторону вымысла. — Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 73.

[8] Тендитник Н. В битве за человеческие сердца. — Сибирь, 1972, № 6.

[9] Рудницкий К. По ту сторону вымысла. -- Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 72.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ В ДРАМЕ А. ВАМПИЛОВА «УТИНАЯ ОХОТА»

Н. В. ТЕПЕРИНА

Причины широкого распространения с 50-х годов жанра психологической драмы коренятся в новых формах взаимоотношения человека с обществом, в изменении психологии человека и «представлений о ценности личности в жизни и в искусстве»[1].

Особенность личности, формирующейся в 60—70-е годы, заключается в том, что ее связи с обществом стали богаче и сложнее, «а действительное духовное богатство индивида всецело зависит от богатства его общественных отношений»[2]. Повышение ценности отдельной личности и усиление ее ответственности перед обществом обусловили новое содержание нравственной жизни и новые нравственные нормы и потребовали новых форм воплощения объекта изображения.

Общеизвестно, что литература, проникая внутрь человеческого «я», иногда опережала науку в открытии новых типов мышления и чувствования, тем самым и в изменении социальной структуры общества. А научные данные о человеке и мире в свою очередь влияли на его изображение в художественной литературе. Это влияние усиливается в эпоху научно-технической революции и содействует творческому применению изобразительно-выразительных средств, с помощью которых новое понимание человека получает наиболее точное свое воплощение в характерах персонажей[3].

Вопросы, связанные с проблемой психологизма, изучены недостаточно, хотя высказано немало суждений, проливающих свет на проблематику и методологию психологического анализа[4]. В единственном сборнике, вышедшем за последние десять лет по этому вопросу («Проблемы психологизма в советской литературе»), нет ни одной статьи о драме. Проблема психологизма в драме является наименее изученной прежде всего с точки зрения специфических, только ей присущих средств психологического анализа. Как известно, средства эти в драме более ограничены и скрыты, но «важно, что они имеются, позволяют драматургу вскрыть глубинные душевные процессы, — и это дает основание не ставить драму в положение заведомо отсталого рода литературы»[5].

Усиление психологизации драмы способствует созданию новых приемов ведения действия, обогащению монологов и диалогов, повышению содержательной роли сюжета и композиции. Так формируются новые принципы драматического действия. Эволюция психологической драмы как жанровой разновидности и выявление ее специфики в зависимости от особенностей психологизма — одна из актуальных проблем современного литературоведения. В связи с этим интересно проследить некоторые направления, приемы и средства психологического анализа в пьесе А. Вампилова «Утиная охота».

О психологизме как характерной особенности драматургии А. Вампилова пока нет специальных работ. В статьях, посвященных его творчеству, можно найти лишь некоторые исходные положения для выявления своеобразия психологического анализа в его пьесах.

Естественно, что методология психологического анализа в драматургии должна опираться не только на известные марксистско-ленинские принципы исследования[6], но и на новейшие данные философии и психологии, а также учитывать специфику драматического жанра. Поэтому, предлагая рассматривать все направления психологического анализа в динамике, во всей полноте и взаимосвязи различных его сторон, мы должны учитывать своеобразие драматического конфликта, драматического характера, обстоятельств драматической борьбы и особенности художественного видения автора.

Думается, чтобы понять своеобразие психологизма в «Утиной охоте», необходимо выяснить следующее: насколько полно и всесторонне автор этой пьесы охватывает характеры, влияние на них общественных отношений и житейских столкновений и раскрывает роль внутренних противоречий в развитии характера; дает анализ состояний, переживаний, страстей, их связь с действиями и динамику сознания и чувств, связь подсознательных процессов с сознанием и действиями; одновременно или последовательно их изображение; какое из направлений психологического анализа преобладает (поток сознания и чувств или исследование характера).

Автора «Утиной охоты» интересует нравственный аспект исследуемого конфликта — явление сложное, противоречивое, динамичное, скрытное. Чтобы глубже проникнуть в него, Вампилов рассматривает эмоциональные состояния самого широкого диапазона: настроения, влечения, страсти, аффекты в их развитии. Исследуя характер главного героя, писатель раскрывает его всесторонне: и наедине, и в общении с близкими людьми, в отношениях дружеских и служебных, и в житейских столкновениях. На первом месте — исследование кризисного состояния, героя, его чувств и мыслей, а значит, и его характера.

Тем не менее, фабульное действие пьесы в кратком пересказе, если не проникнуть в мотивы поступков героя, может быть сведено к нехитрой мудрости, что за содеянное рано или поздно наступает расплата. Виктор Александрович Зилов, сотрудник центрального бюро технической информации, инженер, жил в свое удовольствие, не утруждая себя на работе, изменяя жене и развлекаясь с себе подобными. Встретил девушку, чистую, доверчивую, увлекся. Жена уехала от него. Чувствуя свою ущербность, страдая, он собирается в отпуск, на утиную охоту, в отчаянии скандалит и оскорбляет друзей. А друзья мстят ему, послав траурный венок и телеграмму с соболезнованиями. Зилов пытается покончить с собой, пригласив предварительно на поминки приятелей. Но они приехали раньше. Увидев, что приятели равнодушны к его судьбе и пытаются воспользоваться его имуществом и положением, он изгнал их из квартиры. Затем, передумав, вновь решил ехать на охоту и позвонил ближайшему другу.

Как видим, фабула сама по себе, без тонкостей психологического анализа ничего не дает для понимания смысла и значения пьесы. Сборы на охоту, телефонные разговоры, выяснения отношений с друзьями и — почти отсутствие событий. Но за всем этим напряженное раздумье человека над своей прошлой и настоящей жизнью.

И сюжет также может быть верно понят лишь в его зависимости от направленности психологического анализа. И. Шайтанов считает, что «Утиная охота» лишена определенного сюжета, место его занимают биографические сцены из жизни главного героя. Случайность, необъясненность их, на первый взгляд, создает для человека ситуацию, которую Вампилов назвал «суетой»[7]. Но это вовсе не дает основания говорить о

неопределенности сюжета. Тем более в этой же статье И. Шайтанов «кочующим сюжетом» в пьесах А. Вампилова считает тему «прозрения человека»[8]. А она сама по себе предполагает определенную последовательность и связь психологических движений. «Назвать произведение бессюжетным равносильно тому, что определить его как нехудожественное...»[9], — считает Э. А. Шубин. А о нехудожественности «Утиной охоты» и речи не было в критике. Далее Шубин делает совершенно закономерный вывод, что «ослабление фабульности во многих произведениях современной литературы связано с проникновением лирического начала в эпическую ткань повествования»[10]. То же самое можно сказать и о современной драме. «Исповедальность» — характерная особенность не только прозы. Исповедующиеся и подводящие итоги герои Ч. Айтматова, Ю. Трифонова, В. Аксенова, А. Битова, Э. Ватемаа живут в одно время с героями А. Арбузова, К. Симонова, А. Вампилова. И у них много общего. Драматурги также исследуют «ситуацию предварительных итогов», дающую, «простор для самых разных этико-эстетических решений: иногда это проверка общих истин опытом конкретной судьбы, иногда наложением былых мечтаний на реальную участь, иногда соотнесение жизненных ориентиров личности с исторически состоятельными нравственными принципами»[11].

Сюжет пьесы А. Вампилова «Утиная охота», несомненно, обусловлен замыслом соотнести жизненные ориентиры беспринципного, слабовольного романтика-индивидуалиста с «исторически состоятельными нравственными принципами», во-первых, и, во-вторых, обусловлен логикой развития более осознанного отношения к себе, к миру. Своеобразие сюжета, его мнимая непоследовательность объясняются движением чувств и мыслей героя, тем, что он чувствует, думает и как думает и чувствует. Дождь мешает Зилову немедленно отправиться на охоту, а друзья присылают траурный венок. Потрясенный Зилов пытается выяснить, чем он заслужил эту издевательскую шутку, и звонит своей бывшей любовнице Вере, но она не подходит к телефону. Зилов вспоминает (и эти сцены проходят перед ним), что избегал ее, когда она ему наскучила. На новоселье Зилов поощрял ухаживания директора за Верой, чтобы от нее избавиться и позабавиться заодно. Раздраженный неприятными воспоминаниями, он швыряет в угол плюшевого кота — подарок Веры. И звонит Кузакову. Его нет. Звонит Саяпину. Последний еще не был на работе, сообщают Зилову. Перед Зиловым проходят картины того, как он подтолкнул Саяпина сдать в набор лживую статью о передовом опыте, как познакомился с Ириной, приехавшей поступать в институт. Он выходит из равновесия, рвется уехать, но в бюро погоды не могут сказать, когда кончится дождь. Тогда Зилов пытается отвлечься разговором с сотрудницей бюро погоды, затем звонит Диме и признается, как ему тяжело. В ожидании сигнала Димы о поездке на охоту он еще раз переживает предательство Саяпина, который с помощью своей «боевой подруги» жизни выкрутился из истории со статьей, сообщение о смерти отца и забвение памяти о нем. Затем звонит в приемную комиссию, чтобы узнать, поступила ли Ирина в институт. В памяти Зилова новые картины: сцена, рисующая попытки вспомнить любовь к жене, последнее объяснение и ее отъезд. Из института сообщают, что Ирина не прошла по конкурсу. Зилов умоляет передать, чтобы она ему позвонила, и собирается ехать несмотря на дождь, но получает телеграмму с соболезнованием — второй «дружеский розыгрыш». Она вызывает у Зилова последнее воспоминание — о скандале в кафе, когда приглашенные на празднование отпуска приятели отказались пить только за охоту. А Зилов оскорбил их и предал Ирину, причислив ее ко всей компании пошляков и обывателей.

Началу воспоминаний предшествует сцена шутовской реакции друзей и близких на смерть Зилова, нафантазированная им после получе-

ния венка. Когда он закончил переоценку своей жизни, то снова представляет себе реакцию друзей на свою смерть, но уже так, как если бы все это случилось на самом деле. Основное место в этих воспоминаниях занимают разговоры Галины и Ирины о том, любил ли их Зилов, и о том, что они его не понимают, как и приятели. Зилов пытается покончить жизнь самоубийством, но ему мешают друзья, явившиеся на поминки несколько раньше. Не скрывая своих корыстных интересов к квартире и лодке Зилова, они в то же время уговаривают его не «шизовать», успокоиться и ехать на охоту. Но Зилов успел понять и прочувствовать подтекст уговоров Саяпина и Кузакова, отдать должное прямолинейности и цинизму Димы. Он направляет на них ружье, изгоняя из квартиры, падает на диван и не то плачет, не то смеется. Успокоившись, звонит Диме и сообщает, что едет на охоту. Совершенно очевидно, что «сюжет движется по особому руслу внутренних психологических эпизодов и связанных с ними внешних «жестов»[12]. Об этом пишет А. Демидов, определяя особенности конфликта «Утиной охоты»: «У этой драмы два аспекта: внешний и внутренний»[13]. В центре внимания писателя внутренний конфликт главного героя Зилова, выразившийся прежде всего в осознании краха собственного индивидуализма и гражданской индифферентности, в открытии Зиловым для себя вечной, известной, но такой недоступной в каждом конкретном случае истины о невозможности любви и счастья, красоты и гармонии без долга, ответственности, творчества. Он постигает эту истину не произвольно, через свои выводы, а под воздействием непредвиденной ситуации (розыгрышей друзей) и обострившейся работы совести[14]. Время, отразившись в Зилове, подтверждает неосознанное томление от косности, рутины и скуки. Подсознательное недовольство жизнью выливается в стихийный протест — оскорбление друзей-обывателей. «Знать вас больше не желаю. Подонки... Алики», — кричит он вслед уходящим из кафе приятелям. «И ты убирайся вместе с ними», — «Она такая же дрянь, точно такая же. А нет, так будет дрянью. У нее все впереди,»[15] — продолжает Зилов, предавая Ирину и свою любовь.

Так, выступая против пошлости и мерзости окружающих, герой демонстрирует их в себе самом. Тесно сплетаясь в единое целое, оба аспекта драмы вступают в новую фазу протеста более осознанного: герой решает покончить с жизнью, подведя печальные итоги утраты семьи, любви и дружбы. После неудавшегося самоубийства Зилов находит точное определение обывательской сути в итоговой реплике: «Крохоборы» (222). Затем выгоняет друзей из квартиры. Так кульминация внутреннего конфликта выливается в кульминацию конфликта внешнего, усиливая общее эмоциональное впечатление от драмы.

Конфликт в пьесе «Утиная охота» не просто психологический. Он отражает изменчивые, мимолетные, едва уловимые движения человеческой души, эмоциональную реакцию «как часть психологической реакции на изменение ближайших условий существования», то есть социальную психологию. А «предметом социальной психологии нужно считать не только социальные по своей природе и устойчивые общечеловеческие или социально специфические свойства психики людей, но и динамические: как особенности психологического состояния и поведения индивида в группе, так и специфику совокупной (групповой, коллективной и массовой) психической деятельности людей, проявляющуюся в способах их совместного поведения, переживания и общения друг с другом»[16].

Значит, конфликт «Утиной охоты» можно определить как социально-психологический (или философско-психологический), точнее, как синтез того и другого.

Психология обывателей в пьесе раскрыта глубоко и всесторонне благодаря живописности картин быта, четкости второстепенных образов, представляющих собой персонифицированные качества главного

героя, определенности идейно-философской позиции автора.

Своеобразие конфликта этой пьесы (трагический оттенок) в том, что главный герой, по-своему личность незаурядная, находится в неразрешимом противоречии со своей совестью и с окружающими, и в том, что велик контраст между общим характером времени 60—70-х годов, времени бурного развития всех условий для воплощения мечты о гармонической жизни, и гражданской незрелостью, рафинированным эгоцентризмом героя.

Своеобразие конфликта и в том, что это конфликт единомышленников, а не антагонистов. Столкновение происходит внутри консервативной части общества, а не передовой.

Кроме того, «ослабляя событийные мотивировки», Вампилов подчеркивает «внутренние, душевные»[17].

Конфликт драмы «Утиная охота» предстает перед нами в трех измерениях: событиях, чувствах и мыслях настоящего момента, в воспоминаниях и впечатлениях Зилова о событиях прошлого и в представлениях о будущем. Выдвигая на первый план проблему ответственности человека за утрату или отсутствие идейно-нравственных убеждений, писатель утверждает его способность противостоять тем отрицательным явлением, которые рождаются в сознании отсталой части нашего общества в результате развития противоречий внутри социалистического строя. Поиск цельности характера, своей необходимости людям и обществу — вот в чем гражданский пафос творчества А. Вампилова. По сравнению с другими его пьесами в «Утиной охоте» осознание героем своей неполноценности дается более дорогой ценой. Неудовлетворенность Зилова ограниченными обывательскими стремлениями к материальному благополучию, пустыми развлечениями, цинично-пошлыми отношениями с приятелями и женщинами типа Веры, тоска по утраченным в себе лучшим человеческим чувствам — внутренние мотивы переоценки всей его жизни. Они обострены внешними: ссорой с друзьями, отъездом жены, разрывом с любимой.

Замысел автора «Утиной охоты» — показать отношение личности к обществу и к современности. Герой-циник представлен в исключительный момент его жизни — в момент острейших переживаний и усиленной работы сознания. Его положение осложняется тем, что поиски ведутся им лишь в нравственной сфере, что его жизнь лишена большого общественного содержания, замкнута в индивидуалистических переживаниях и пустых иллюзиях. Герой пытается ответить на вопрос о причинах краха своего мировоззрения, и наполовину ему это удается.

Вампилова, как правило, интересует человек, который еще не стал главной силой общественного движения, который не захотел или не сумел найти свое место в действительности. Он обыкновенный, как все, и даже симпатичный, но тем труднее увидеть причины его несостоятельности. Он рано или поздно начинает чувствовать ее, затем делает попытки утверждения новых жизненных критериев, например, Колесов («Прощание в июне»), Бусыгин («Старший сын»), Шаманов («Прошлым летом в Чулимске»). Зилов слишком поздно приходит к осознанию крушения своих взглядов и до конца не понимает всех причин случившегося.

Хотя уничтожена социальная почва, порождающая потребительское отношение к жизни, но остались островки, на которых процветают собственнические инстинкты. И они коренятся прежде всего в атмосфере жизни, лишенной творческого труда и общественного горения.

Символом косности мещанского быта и остановившегося времени в пьесе выступает плюшевый кот с бантом на шее — Алик, подаренный на новоселье Зилову бывшей любовницей. Вера всех мужчин называет «аликами», привыкнув, они тоже берут на вооружение это слово. Повторенное многократно и в различных вариантах, оно расширяется в сво-

ем значении, становится средством психологической символики. Алик — это не просто алкоголик, как предполагает Саяпин, и не «первая любовь» Веры, как думает Зилов. Это человек без принципов, без совести, эгоист, не считающийся ни с кем и ни с чем.

Окружение Зилова серо и однообразно. На работе — бюрократизм и игра в модернизацию. Зилов точно определяет, какое значение имеет в его жизни работа: «Нет, старик, наша контора для нас с тобой самое подходящее место. Дом родной» (184).

В отличие от товарища по работе он ясно представляет, кто они такие, поэтому и подчеркивает — «для нас с тобой», то есть для тех, кто не способен противостоять неблагоприятным обстоятельствам и плывет по течению. Поэтому он и называет свое место работы пренебрежительно-обывательски — «контора». Ограниченный самим героем круг друзей и сослуживцев, пошлых и бесцветных обывателей, раздражает Зилова, как и работа. Первая его реплика в сцене новоселья сразу дает представление об отношениях с друзьями: «Жратва, я тебе скажу, не шуточная. Никто из них не заслужил такой жратвы. Кроме начальства»(154). С Кушаком, Саяпиным, Кузаковым Зилов связан по работе, с Димой охотой и пошлыми похождениями с женщинами.

Попойки в кафе с поэтическим названием «Незабудка», как нельзя лучше подчеркивающим цинизм и пошлость всех дел и сделок, совершающихся за его столиками, ни к чему не обязывающие «романы» с продавщицами, вранье жене — замкнутый круг обывательской жизни, о которой Зилов сказал Диме: «А завтра ты встречаешь меня — и все сначала» (205). Зилов не может преодолеть этот круг. Раздражаясь в душе на свою беспринципность, приглашает на новоселье любовницу, которая понравилась шефу. Пытаясь усыпить совесть, он и жену убеждает: «Что с ней сделается с квартирой, если бедняга Кушак, — между прочим, эту самую квартиру, ты знаешь, выбил нам он, а не кто-нибудь, — что с ней сделается, если он отдохнет здесь часок-другой, помечтает, скажет милой женщине пару глупостей, что от этого потолок обвалится?» (155).

Собираясь сбежать от суеты на охоту, Зилов по привычке приглашает друзей «обмыть» отпуск. Отвечая на вопрос официанта о приглашенных, он пытается выяснить тип отношений, принятый за норму в среде обывателей.

З и л о в. Все те же. Друзья! А кто еще?... Откровенно говоря, я и видеть-то их не желаю.

О ф и ц и а н т. Поссорился?

З и л о в. Поссорился?.. Вроде бы да... А может, и нет... Да разве у нас разберешься?.. Ну вот мы с тобой друзья. Друзья и друзья, а я, допустим, беру и продаю тебя за копейку. Потом мы встречаемся и я тебе говорю: «Старик, говорю, у меня завелась копейка, пойдем со мной, я тебя люблю и хочу с тобой выпить». И ты идешь со мной, выпиваешь. Потом мы с тобой обнимаемся, целуемся, хотя ты прекрасно знаешь, откуда у меня эта копейка. Но ты идешь со мной, потому что тебе все до лампочки, и откуда взялась моя копейка, на это тебе тоже наплевать... А завтра ты встречаешь меня — и все сначала... Вот ведь как. А ты говоришь поссорился... Просто я не желаю их видеть.

В этом монологе-исповеди индивидуализм предстает не в простых, понятных с первого взгляда формах (тунеядство, паразитизм, мошенничество), а в сложнейших своих проявлениях — во внутренней жизни героя, в его характере, в беспринципности, равнодушии. Вампилов проникает в суть рассматриваемого явления, так как изображает его в конфликтном состоянии. Автор не вкладывает в уста персонажей слово, которое бы категорически определило стереотип их поведения. Он понимает, что все до конца в их отношениях определить невозможно, и

поэтому использует притчу, из которой ясно, что Зилов и тяготится этими отношениями, и страдает от одиночества и непонимания.

Поэтому в его представлениях о реакции на свою смерть никто, кроме Кузакова, не верит в нее. Для приятелей он «алик из аликов», и его попытка к самоубийству кажется им чудачеством, капризом. Даже Галина не понимает его: «Зачем он так сделал? — спрашивает она. — Мы прожили вместе шесть лет, но я его так и не поняла», — говорит она Ирине (216).

Как и у других героев Вампилова, мы находим в образе Зилова элементы «романтизации»: любит природу, увлекается утиной охотой. Но главное, что его роднит с ними, прежде всего с Колесовым и с Шамановым — боль от сознания утраты лучших человеческих ценностей. Спортивного вида, уверенный в себе Дон-Жуан, Зилов, подобно Колесову, Бусыгину, Шаманову, оказывается чувствительным и легко ранимым. Но в отличие от них он в самом трудном положении: он старше их, молодость прошла, не оставив ни пристрастий, ни любви, ни творчества. Когда его спрашивают, что он любит более всего, Зилов признается после некоторого молчания: «Соображаю, не могу сообразить» (161).

Лаконизм образа-типа в драме требует определенности характера, точного выбора главного средства его создания — «пафоса», «движущей страсти». В образе Зилова главным является недовольство жизнью, оно носит самые многообразные оттенки: от тоски до отчаяния. Представляя героя в типичном для него состоянии, подчеркивая раздвоенность как характерную его черту, автор использует для создания этого образа прежде всего драматические средства психологического анализа: движения, мимику, жесты[18]. «Зилов просыпается не сразу и не без труда. Проснувшись, он пропускает два-три звонка, потом высвобождает руку из-под одеяла и нехотя берет трубку.

З и л о в. Да?

Маленькая пауза. На его лице появляется гримаса недоумения. Можно понять, что на том конце провода кто-то бросил трубку.

— Странно...

С некоторым удивлением обнаруживает, что спал в носках. Садится на постели, прикладывает ладонь ко лбу. Весьма бережно трогает челюсть. При этом болезненно морщится. Некоторое время сидит, глядя в одну точку, вспоминает. Оборачивается, быстро идет к окну, открывает его. С досадой махнул рукой. Можно понять, что он чрезвычайно недоволен тем, что идет дождь» (141), — такова вводная авторская ремарка.

Вялость, замедленность и беспорядочность жестов и движений человека, которому некуда и незачем спешить («сидит, глядя в одну точку, вспоминает»). Внутренняя опустошенность, безразличие и раздражение передаются подбором психологически насыщенных определений, сказуемых, обстоятельств: «нехотя», «болезненно морщится», «чрезвычайно недоволен», «с досадой». Экспрессивность, напряженность, динамика мыслей и страстей передаются удачно найденными глаголами, которые составляют почти половину текста выше приведенной ремарки. Сравнения и эпитеты у Вампилова воообще редки и реалистически точны[19].

Уже вторая реплика героя («Странно») наводит на мысль о необычности происходящего. Впечатление загадочности усиливают «гримаса недоумения», «некоторое удивление», «неподходящее» состоянию героя занятие. В ремарках следующего монолога, выражая развитие главной мысли, еще раз повторяется фраза «с недоумением». Выражения «можно понять», «с некоторым удивлением», «некоторое время» также создают впечатление сложности и противоречивости натуры Зилова.

Сама ситуация (Зилов один и просыпается от телефонного звонка)

позволяет ему быть самим собой и раскрыться как можно глубже. И в то же время эта ситуация типична для него, а само пробуждение Зилова носит чисто символический характер.

Неоднозначность и многогранность натуры Зилова также переданы через краткий, но содержательный портретный рисунок, выполненный на основе проницательных жизненных наблюдений. «...Зилову около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения, в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда» (141).

Пользуясь терминологией И. Страхова[20], в этом портрете можно выделить несколько равноценных структурных факторов: физический облик персонажа, его экспрессивный облик и психологическую портретную характеристику, выступающих в органическом единстве в соответствии с художественным замыслом выявить главное в герое, создать его выразительный облик, проникнуть во внутренний мир. Вампилов указывает лишь на самые общие физические данные персонажа (высокий рост, крепкое сложение), на общее впечатление, какое он производит (уверенность в своей физической полноценности). Характеристические его черты выражены через позу, жесты, манеру поведения, походку. Подчеркивая подвижность Зилова, автор дает представление о главном в индивидуальной психологии личности — о чувствительности к окружающему, о сложности реакции на мир.

Общий принцип портрета — психологический анализ через специфику психологии личности, ее чувства. Сразу же намечена коллизия: физически здоровый человек, но душевно надломлен.

Далее в ремарке внимание сосредоточивается на действиях Зилова: «Идет на кухню, возвращается с бутылкой и стаканом. Стоя у окна, пьет пиво. С бутылкой в руках начинает физзарядку, делает несколько движений, но тут же прекращает это неподходящее занятие» (141—142). Ироническое отношение автора усиливается точностью и прозаичностью описания. Однако комический эффект на основе несоответствия действий и состояния героя сменяется удивлением. В последующем монологе это чувство возрастает из-за странности действий героя и его собственного недоумения по поводу устроенного им скандала: «Да вот и сам думаю — зачем? Думаю и не могу понять, черт знает зачем?.. (Слушает, с досадой) ...Обиделись?.. Да?.. Что они, шуток не понимают?.. Ну и черт с ними. Переживут, верно?.. И я так думаю» (142). В этом монологе-сообщении, представляющем в структуре пьесы эпический элемент, реплики информационного характера переплетаются с эмоционально-оценочными, раскрывающими тоскливо-равнодушное отношение ко всему, кроме охоты. Не случайно вначале дана реакция Зилова на слух о его смерти, а потом — на обиду приятелей: «(Смеется) Нет, нет живой. Этого еще не хватало — чтоб я умер перед самой охотой!..» (142) Казалось бы, такие слова мог произнести заядлый оптимист. Но первое впечатление о герое усложняется, проступает цинично-индивидуалистическое отношение к друзьям: «Ну и черт с ними. Переживут, верно?..» (142). Мгновенная реакция, вылившаяся без затруднений в столь естественно-непринужденных репликах, дает основание предположить, что высказанные мысли сформировались давно. И далее Зилов снова возвращается к главному — охоте: «А что, если он зарядил на неделю?..» (143). И даже если он уверяет друга: «Да нет, я не волнуюсь...», то это не соответствует истинному и основному настрою героя. Ибо дважды повторенное «жду» — противоречит сказанному ранее и придает монологу лирико-драматическую окраску, усиливая его напряженность. Противоречивость чувств и настроений героя возбуждают любопытство и активизируют внимание зрителя.

Тяжелое впечатление безысходности создается и всеми сценическими средствами. Действие происходит под однообразный шум дождя, то усиливающийся, то стихающий. Перед первой воображаемой сценой реакции близких на смерть Зилова «звучит траурная музыка», затем «странным образом преображается в бодрую, легкомысленную» (145). Почти в течение всей пьесы на сцене — траурный венок — символ краха Зилова. Повторное траурное шествие в воображении Зилова предваряет обобщающая его размышления фраза Кузакова, которую тот произносит уже в третий раз: «Кто знает... Если разобраться, жизнь в сущности проиграна...» (217). Мрачное впечатление от нее усиливается именно последующим шествием и тем, что траурный венок несет мальчик Витя, невольный участник этой печальной шутки. Предметы охотничьего снаряжения и ружье также вызывают невеселые мысли о превратностях судьбы, создают напряженность и динамизируют действие в целом.

Драматизм образа Зилова не только в наличии объективных препятствий стремлению героя избавиться от однообразного существования, но и в его неспособности преодолеть беспринципность, инерцию и иллюзию того, что он еще на что-то способен. «Брось, старик, ничего из нас уже не будет, — говорит Зилов Саяпину»... «Впрочем, я-то еще мог бы чем-нибудь заняться. Но не хочу. Желания не имею» (184).

Трагическое звучание образа усиливается именно тем, что герой слишком поздно обнаружил в себе утрату идеалов, а иллюзии искупления своей пропащей жизни общением с природой вообще не смог преодолеть: отправляется на охоту даже после осознания своего краха. В течение всей пьесы он тешит себя какими-нибудь неосуществимыми надеждами: вернуть первую любовь, начать новую жизнь. Искренне раскаиваясь в обидах, нанесенных жене, он обещает взять ее на охоту, рисует ей картины природы: «Но учти, мы поднимемся рано, еще до рассвета. Ты увидишь, какой там туман — мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это, как в церкви, и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Нет тебя там, нет, ты понимаешь? Нет. Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет. И уток ты увидишь. Обязательно. Конечно, стрелок я неважный, но разве в этом дело? На охоту я не взял бы ни одну женщину. Только тебя... И знаешь почему? Потому, что я тебя люблю... Ты слышишь?.. Ну открой же меня!» (202).

Лирически взволнованный монолог в данном случае естествен и логичен. Однако лиризм в момент очевидного краха жизненных позиций Зилова производит тяжелое впечатление. Уже не верится, что Зилов способен на чистые, добрые чувства. Монолог насыщен подтекстом. Сравнения и сопоставления вызывают различные ассоциации. «Мы поплывем, как во сне, неизвестно куда», — эта фраза выражает сущность философии романтического индивидуалиста, плывущего по течению. Мечты героя-циника о чистоте и красоте заставляют нас почувствовать трагедию несостоявшейся личности, всю трагедию заблуждений Зилова, у которого ничего «не было», «ничего нет» и, видимо, ничего «не будет». В этом внешне обособленном монологе лирический элемент «маскирует усилия героя»[21]. Но они раскрываются в итоговых репликах: «Потому что я тебя люблю... Ты слышишь?... Ну открой же меня!» (202).

Стремясь всесторонне раскрыть характер главного героя, Вампилов показывает его с разных сторон, изображая в различных психологических состояниях на новых поворотах действия. С. Владимиров считал, что, если «характер, как и конфликт, исторически конкретен, драматург имеет право создать для своих героев самые неожиданные обстоятельства»[22]. Об этом же пишет Г. К. Щенников, ссылаясь на Ф. М. Достоевского. Он подчеркивает, что время приведет к упорядочению противоречивых побуждений, а значит, — прикроет оконце в глубины души че-

ловеческой. По Достоевскому правдиво изобразить психологический процесс можно лишь в том случае, если каждая реакция человека будет представлена в той мере осознанности, какую способен обнаружить человек в данных обстоятельствах. Достоевский постоянно учитывает, что в каждом психологическом акте соединяются отношение к жизни, эмоционально-волевая реакция на мир и знание человека о мире и о себе. На самом деле, реакция человека на мир — не механический ответный толчок. Понять эту реакцию можно лишь при учете степени осознанности. Человека характеризует не только то, что он чувствует и думает. Эволюция героя у Достоевского обычно сводится к все большему осознанию своей противоречивости»[23].

Вампилов во всех своих пьесах создает неожиданные ситуации и потому глубоко проникает в психологию героев, так как заставляет их раскрыться в естественной реакции на случившееся. В «Утиной охоте» таких ситуаций много. Неожиданности настоящего времени (венок и телеграмма) вызывают у Зилова воспоминания о неожиданностях прошлого (смерть отца, отъезд жены). Реакция Зилова на эти удары судьбы помогает Вампилову выявить противоречия героя.

Например, неожиданное сообщение жены об отъезде, не свойственная ей находчивость (закрывает Зилова на ключ) выбивают его из колеи, он теряет уверенность в себе и впервые предстает со всеми своими противоречиями, сомнениями, иллюзиями, беспомощный и жалкий. «Я сам виноват, я знаю. Я сам довел тебя до этого... Я тебя замучил, но, клянусь тебе, мне самому опротивела такая жизнь... Ты права, мне все безразлично, все на свете. Что со мной делается, я не знаю... Не знаю... Неужели у меня нет сердца? Да, да у меня нет ничего — только ты, сегодня я это понял, ты слышишь? Что у меня есть кроме тебя?.. Друзья? Нет у меня никаких друзей... Женщины?... Да, они были, но зачем? Они мне не нужны, поверь мне... А что еще? Работа моя что ли! Боже мой! Да пойми ты меня, разве можно все это принимать близко к сердцу! Я один, один, ничего у меня нет, кроме тебя. Помоги мне! Без тебя мне крышка... Уедем куда-нибудь! Начнем сначала, уж не такие мы старые»... (201).

Внешне обособленный монолог (Галина уже ушла и не слышит его) потрясает зрителя, вызывая и возмущение, и боль, и сочувствие. Этот монолог-исповедь включает и самонаблюдение, и оценку происшедшего — разрыва семейных и дружеских связей. Подведя итоги, герой делает выводы: о бесполезности прожитого и невозможности дальше жить так же, как он жил, и об иллюзорном выходе из положения — отъезде. Мысли Зилова о будущем раскрывают его как романтика-созерцателя, выдают его незрелость, неспособность начать новую жизнь именно сейчас. Он всех и вся отвергает: друзей, работу — и предлагает уехать, убежать от своей собственной пустоты, которая внутри его. Настораживает еще одна фраза: «Да пойми ты меня, разве можно все это принимать близко к сердцу!».

Утверждая мысль о своей вине, он неоднократно повторяет слова, выражающие в ходе рассуждений главные понятия и выводы: «Я сам виноват...», «Я сам довел...», «Я тебя замучил», «Я один, один, ничего у меня в жизни нет, кроме тебя» (201).

Но Вампилов, подобно Тургеневу, Достоевскому, не берется исчерпывающе определить состояние героя. «Что со мной делается, я не знаю... Не знаю...» восклицает он в отчаянии. И ему веришь, ибо он ведет жизнь, которая ему «опротивела». Запутавшись в своих чувствах, он одновременно уверяет и жену, и Ирину в своей любви. К осознанию своей вины герой Зилова приходит ценой ошибок и утрат, как и Колесов, и Шаманов.

Особая манера психологического анализа Вампилова проявляется в этом монологе прежде всего в том, что он показывает сам процесс

рождения выводов. Этим и объясняется живость, непринужденность реплик. Зилов рассуждает и для подтверждения своих мыслей обращается к жене — отсюда риторические вопросы, придающие монологу особый динамизм. Движение мысли происходит как бы толчками, с остановками на обдумывание, в зависимости от степени эмоционального состояния.

Стремясь исчерпать характер глубже, драматург создает повторно неожиданную ситуацию. Он выбирает, казалось бы, неправдоподобный поворот, случайное стечение обстоятельств: герой не слышит, как ушла жена и пришла Ирина, не улавливает разницы в голосе. О том, что Зилов может лгать и притворяться, нам уже известно. Иногда это как будто невинная ложь, шутка, игра от избытка жизненных сил, никак не отражающаяся на судьбах окружающих (выдает Ирине ЦБТИ за редакцию, разговаривает с ней по телефону от имени проректора). Вера зрителя в искренность излияний Зилова поколебалась еще раньше, после итоговой реплики: «Ну открой же меня!» Сразу после этих слов он начинает восхищаться Ириной. Это несоответствие становится источником комического. Но с увеличением степени несоответствия окраска смеха меняется. Зилов ловко маскируется, скрывая истинные причины своей растерянности восторгом, вызывая уже не ироническое, а саркастическое отношение. Однако едва зритель успел сказать себе, что герой законченный подлец, автор показывает его в новом свете, но не идет по пути прямого разоблачения. Вампилов дает своему герою возможность осознать собственные противоречия через динамику всех чувств, мыслей, действий. Ирина спрашивает, кто его закрыл.

Зилов. Закрыл?.. Ах, закрыл? Сосед.. Взрослый человек и все придуривается.

Ирина. Ты в самом деле так меня любишь?

Зилов. Как?

. . . . . .

Ирина. А твоя охота, она далеко?

Зилов. Что?.. Да, да, очень далеко. Безумно далеко (202—203). Радость Ирины от признания в любви и восхищения ее красотой толкают к закономерному вопросу: «Это правда?» Вопрос чисто риторический, и она, не дожидаясь ответа, переключается на другое, но ее вопросы застают Зилова врасплох. Он машинально повторяет их, с трудом подбирая ответ. Состояние, отмеченное в ремарке (поражен, растерян), подтверждается его репликами невпопад, мысли далеко, он весь поглощен происшедшей с ним метаморфозой. Ирина невольно наносит удары Зилову, он едва успевает обороняться. Это и создает внешний комический эффект, но подтекст драматичен. Подспудный смысл реплики «безумно далеко» можно понять именно с позиций осознания героем в этот момент непроходимой черты между тем, что он хочет и что может. Несомненно, здесь звучит и мысль автора об иллюзорности выхода — утиной охоте. Когда растерянность Зилова достигает предела и начинает раздражать зрителя, действие из комического плана переходит в драматический. Ирина спрашивает о поездке на охоту, но Зилов уже не помнит, что пригласил ее.

Зилов. Что — когда?

Ирина. Когда мы поедем на охоту?

Зилов вдруг начинает смеяться.

Ирина. Почему ты смеешься?

(Он смеется, не может ответить).

Что с тобой?.. Почему ты смеешься?

Зилов (сквозь смех). Нет, нет... Не обращай внимания. Это я так... Вспомнил кое-что... Сейчас... Сейчас... (перестал смеяться). Ну вот и все.

Ирина (испуганно). Ты надо мной смеялся?

Зилов. Ну что ты. Конечно, нет. Просто я вспомнил... Вспомнил один

анекдот. Вчера в конторе рассказали. Неожиданно вспомнил. Бывает же так (203). На просьбу Ирины рассказать, он отвечает: «Тебе нельзя». Этот анекдот нехороший. Мерзкий анекдот» (203).

Именно после повторного вопроса Ирины до сознания Зилова доходит мысль о том, что попытка начать все сначала рухнула, и это потрясает его: «Зилов вдруг начинает смеяться» (203). Динамизм психологического состояния героя оттеняется словом «вдруг». Обостренность чувств подчеркивается краткими психологическими ремарками («смеется», «не может ответить», едва отвечает «сквозь смех», молча качает головой) и лаконичными репликами диалога. Неожиданно перестав смеяться, Зилов подводит печальный итог: «Ну вот и все» (203). Этот закономерный после разоблачения в действии вывод содержит и прямую авторскую оценку. Появление и развитие главной мысли отражается через четыре раза произнесенное «вспомнил», затем мысль уточняется — «один анекдот», «нехороший», «мерзкий».

Выявлению главной идеи пьесы способствует вся композиция образов. Второстепенные персонажи обывателей представляют собой персонифицированные качества характера Зилова и разные ступени его падения. Дима, Саяпин, Кушак, Кузаков предстают лишь теми сторонами своего характера, которые необходимы для воплощения конфликта пьесы. Зилов отличается от них лишь пробуждающейся потребностью идеала и обаянием. Суть его раскрывается прежде всего в Диме. Официант являет собой оборотную сторону натуры Зилова. Никак нельзя согласиться с А. Демидовым, что «в трезвом рациональном официанте...начинаем различать черты неплохого парня»[24]. Ибо жестокость и бездуховность, свойственные Зилову, выступают в Диме в концентрированном виде. И когда идет речь об охоте, то очевидны жизненные принципы официанта как хищника и эгоиста: делать все «спокойно, аккуратно, не спеша», «опять же полное равнодушие».

Зилов. А влет? Тоже не спеша?

Официант. Зачем? Влет бей быстро, но опять же полное равнодушие... Как сказать... Ну так, вроде бы они летят не в природе, а на картинке (207).

Дима — предупреждение Зилову, что он может стать таким же «ужасным», «жутким», отвратительным в своей выхолощенности. Возможно, это понял Зилов и увидел себя в нем в тот момент, когда Дима выпрашивал лодку на случай, если Зилов все-таки застрелится.

Создавая типичные характеры, Вампилов стремится не столько к широкой, сколько к глубокой общественно-бытовой типизации. И в представителях сферы обслуживания, и интеллектуально-технического труда он выделяет как ведущую черту — эгоизм, своеобразно проявляющийся в зависимости от индивидуальности. Цинизм, свойственный Зилову, в женских образах (Вера, Валерия) предстает в более отталкивающем виде, усиливая общее негативное впечатление от данного явления. Галина и Ирина даны в контрасте с Зиловым. Их образы оттеняют индивидуалистический романтизм его натуры. Хрупкая, изящная Галина, подавленная «жизнью с легкомысленным мужем и бременем несбывшихся надежд» (153), делает запоздалые и неудачные попытки приобщить его к насыщенной, интересной жизни: «По вечерам будем книги читать, разговаривать»... (155). Но только ее решительный протест (отъезд) явился одним из факторов, побудивших Зилова к переоценке жизни. Образы юных героинь Вампилова: Таня («Прощание в июне»), Нина («Старший сын»), Валентина («Прошлым летом в Чулимске»), Ирина («Утиная охота») — выражают, по мнению большинства критиков, идеал писателя, и это якобы дает право считать, что они лишены психологической многомерности. Можно согласиться с тем, что они воплощают возвышенное представление драматурга о чистоте и душевной цельности: безыскусные и искренние, они доверчивы, чисты и беспре-

дельно преданы в своем первом чувстве. Но любой положительный образ, выражающий идеал писателя, невольно несет в себе не только его мечту, но и опыт. Нельзя сказать, что любимые героини Вампилова лишены определенного конкретно-жизненного содержания: в них чувствуется отпечаток среды, условий воспитания, угадывается индивидуальность. Они стоят в начале жизненного пути, и характеры их еще полностью не развились. Первая любовь становится для них, кроме Нины («Старший сын»), первой жизненной драмой, но на предательство избранников они реагируют по-разному. Если Валентина не по возрасту мудро снисходительна к Шаманову, то Таня не прощает Колесову предательства. Ирина же безоглядно доверчива и воспринимает Зилова лишь в ореоле своих чувств. И. Шайтанов справедливо отметил[25], что в образе Ирины сделан романтический акцент на простодушии, которое якобы к концу пьесы перестает удивлять. Думается, что не только перестает удивлять, но начинает вызывать неудовольствие, что она так слепа в своем чувстве и доверии. Именно поэтому она и терпима к приятелям Зилова. После скандала в кафе она уходит с ними; несмотря на явное предательство Зилова, несколько раз звонит ему на другой день. Разве это не простодушие, переходящее в неразборчивость и беспринципность? Подобное развитие характера Ирины соответствует замыслу писателя найти истоки беспринципности и эгоизма. Они могут быть и в безоглядной любви. Итак, в центре внимания автора «Утиной охоты» динамика чувств героя в самый критический момент его наиболее осознанного отношения к жизни.

Чтобы дать возможность герою раскрыться как можно глубже, Вампилов создает неожиданные ситуации. Повторяя их, драматург проникает в нюансы эволюции Зилова вплоть до осознания им своей противоречивости. Но герой Вампилова не до конца постигает причины своего краха, поэтому финал пьесы открыт.

Самоанализ главного героя обусловил своеобразную форму пьесы, композиция которой представляет собой сочетание монологов-размышлений героя по телефону и событий в настоящий момент с воспоминаниями о прошлом. Объективация мысли одного персонажа, использованная ранее К. Симоновым («Четвертый») в виде суда мертвых над главным героем, у Вампилова выглядит более естественно, так как настоящее и прошлое переплетаются в живом действии на глазах у зрителя. Автор «Утиной охоты» показывает, что герой чувствует и думает и как чувствует и думает.

Воспоминания подчинены осознанию героем своего кризиса и прежде всего зависят от реакции на розыгрыши — венок и телеграмму. Эти неожиданности — главные пружины действия.

В отличие от «Иркутской истории», герои которой смотрят на прошлое из будущего и настоящего (почему и тон пьесы эпический), «Утиная охота», представляет нам героя, который начинает смотреть и на прошлое, и на настоящее в момент крушения своего миросозерцания (поэтому общий тон напряженный, драматический). Так как выводы героя рождаются в процессе общения или размышления, то они звучат как итоговые реплики не только после воспоминаний, но и в ходе монологов-размышлений. Особенность вампиловского диалога-размышления, в котором внешне отсутствует жестко выраженная связь мыслей, в том, что он скреплен рождающейся по ходу действия одной подспудной мыслью и отличается живостью и непринужденностью. Поэтому и действие движется неровно, в зависимости от ситуаций, эмоционального состояния (растерянности, потрясения, подавленности) и характера героя.

Монологи вообще у Вампилова лаконичны, объемны (часто с подтекстом) и драматичны, ибо отражают сдвиги в сознании или изменение отношений.

Различные степени несоответствия действий и мыслей героя порождают различные оттенки: от комического до драматического. И действие пьесы естественно и непринужденно переходит из комического плана в драматический.

Так Вампилов учит нас постигать вечно движущуюся, неуловимую загадку человеческой психики через сплавленные воедино драматические начала бытия, вовлекает в свои размышления и поиски истины через сочувствие и ненависть.

[1] Иезуитов А. Н. Социалистический реализм в теоретическом освещении. Л., Наука, 1975, с. 73.

[2] Цит. по сб.: Проблемы психологизма в советской литературе. Л., Наука, 1970, с. 283.

[3] См. об этом: Левитов Н. Д. О психологических состояниях. М., Просвещение, 1964, с. 186; Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1974, с. 3; Шаталов С. Е. Время — метод — характер. М., Просвещение, 1976, с. 8—9.

[4] См. об этом: Проблемы психологизма в советской литературе. Л., Наука, 1970, с. 70.

[5] Шаталов С. Е. Островский как художник-психолог. — В кн.: Наследие Островского и советская культура. Наука, 1974, с. 63.

[6] См. об этом: Бельчиков Н. Ф. Пути и навыки литературоведческого труда, М., Высшая школа, 1975, с. 44—46.

[7] Шайтанов И. Четыре варианта одной проблемы. — Сибирские огни, 1974, № 7, с. 137.

[8] Там же, с. 137.

[9] Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Наука, 1974, с. 163.

[10] Там же, с. 163.

[11] Бочаров А. Требовательная любовь. М., Художест. лит., 1977, с. 89.

[12] Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Наука, 1974, с. 160.

[13] Демидов А. Послесловие к изданию. — А. Вампилов. Избранное. М., Искусство, 1975, с. 489.

[14] См.: Бочаров А. Требовательная любовь. М., Худ. лит. 1977, с. 89.

[15] Вампилов А. Прощание в июне. М., Советский писатель, 1977, с. 213. (В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках).

[16] Парыгин Б. Д. Современное состояние и проблемы социальной психологии, Знание. Сер. филос. М., 1973, № 12, с. 22.

[17] Там же, с. 18.

[18] Смелков Ю. Театр Вампилова. Пьесы и спектакли. — Литературное обозрение, 1975, № 3, с. 94.

[19] См.: Шаталов С. Е. Островский как художник-психолог. — В кн.: Наследие А. Н. Островского и советская культура. М., Наука, 1974, с. 67—76.

[20] См.: Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1975, с. 3—4.

[21] См.: Волькенштейн В. Драматургия. М., гл. 3. Лирика как элемент драматического диалога.

[22] Владимиров С. Драматург и современность. М., Советский писатель, 1962, с. 189.

[23] Щенников Г. К. Своеобразие психологизма и форма проявления авторской тенденции в романах Достоевского 60-х годов. — В кн.: Метод и мастерство, вып. 1, Русская литература, Вологда, 1970, с. 163.

[24] Демидов А. Заметки о драматургии Вампилова. — Театр, 1974, № 3, с. 71.

[25] Шайтанов И. Четыре варианта одной проблемы. О драматургии Вампилова. — Сибирские огни, 1974, № 7, с. 150.

К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭМЕ

(Жанровое своеобразие поэм Е. Евтушенко)

Ю. Н. МЯСНИКОВ

Масштабные темы, крупные жанровые формы — явление весьма характерное для поэзии последнего двадцатилетия. В этом убеждают нас поэмы П. Антокольского, А. Ахматовой, Р. Гамзатова, В. Луговского, Э. Межелайтиса, Я. Смелякова, А. Твардовского, В. Федорова; об этом свидетельствует обращение к большим поэтическим полотнам более молодых — Б. Ахмадулиной, А. Вознесенского, Г. Горбовского, Е. Евтушенко, Е. Исаева, М. Каноата, Ю. Марцинкявичуса, Р. Рождественского. Это закономерный процесс, отражающий существенные социальные изменения, проистекающие с середины пятидесятых годов по настоящее время. Они не могли не проявиться в крупных поэтических формах как в тенденции к историзму, диалектичности, масштабности мышления, в объективности выводов, оценок, так и в усилении субъективного начала.

Не менее показательно и то, что именно в последнее двадцатилетие поэма стала центром внимания историков и теоретиков литературы, предметом серьезных дискуссий[1].

Единство мнений о тех или иных тенденциях и особенностях развития этого вида поэтического творчества достигнуто далеко не во всех пунктах, ибо поэма — весьма сложное и непрерывно изменяющее свое лицо явление литературного процесса. Особенно заметны противоречия и недоговоренности в изучении типологии поэмы и жанровых разновидностей ее в связи с проблемой взаимодействия литературных родов. Исследования В. Базанова, А. Банкетова, Л. Быкова, А. Васильковского, Т. Волковой, В. Зайцева, Ю. Мешкова примечательны тем, что предметом их является жанровое своеобразие советской поэмы на различных этапах ее развития. Работы этих авторов в большинстве случаев предваряются анализом типологии поэмы, характеризуются стремлением определить соответствующие ее развитию новые тенденции, дать историко-литературный и критический анализ лучших произведений советских поэтов. Однако претендовать на полноту и исчерпанность изучения проблемы по ряду причин эти труды не могут.

В. Зайцев в своей статье, опубликованной в 1968 г., отмечал: «По сей день остаются справедливыми относящиеся к 1955 году слова А. Н. Соколова об отсутствии в нашем литературоведении единого и точного определения... поэмы»[2]. Не приходится и сейчас сомневаться в справедливости этого мнения. Многие исследователи приводят обзоры определений, встречающихся в самых различных трудах, учебных и справочных пособиях, не соглашаются с некоторыми из них, но своих

вариантов понятия поэмы не предлагают. Исключение составляет Ю. Мешков, который определяет поэму как «поэтическое произведение, в основе которого лежит сюжет, изображающий события и явления действительной жизни и их отражение в сознании и чувствах героев». Справедливое лишь для «двух жанров в пределах лиро-эпической поэмы» — «с последовательно развивающимся событийным сюжетом» и «сюжетом — движением мыслей и чувств»[3] это понятие опять-таки не является достаточно полным и окончательным для поэмы как бурно развивающегося вида поэтического творчества, проявляющего себя во множестве других разновидностей.

Терминологическая несогласованность заметна в исследованиях Л. Быкова, Т. Волковой, В. Зайцева, Ю. Иванова, Е. Никитиной и т. д. Так, в одном случае предлагается понятие «внутрижанровых разновидностей», которым объединяются «поэма-эпопея», «романтическая поэма»[4], в другом упоминается только «о двух основных структурных типах поэмы — «лирическом» и «смешанном»[5].

Наиболее точным представляется понимание поэмы как «общего типа литературных произведений», «литературного вида», предложенное А. Н. Соколовым[6]. Дальнейшее развитие этот тезис получил в монографии А. Васильковского: «Обращение к категории вида применительно к поэме представляется тем более оправданным, что понятие вид...выходит за рамки одного родового начала: среди поэм различают лирическую, лиро-эпическую, драматическую. В нем заключена общность (видовая сущность), которая существует и проявляется не иначе, как в частном, то есть в том или ином жанре». Далее исследователь подчеркивает, что «вне жанров поэма понятие абстрактное; как вид она должна рассматриваться на разных уровнях конкретизации — в жанрах. Этим соображением объясняется употребление данного термина применительно к поэме во множественном числе»[7].

Несогласованностью в определении поэмы и поиске ее типологической сущности в значительной степени объясняются разногласия, встречающиеся в тех главах исследований о поэме, в которых приводятся попытки проследить за ее изменениями на различных этапах литературного процесса, дать классификацию ее разновидностей.

Необходимым, но недостаточным представляется, например, решение этого аспекта проблемы в работе А. Банкетова (рассматривается лишь соотношение лирического и эпического)[8].

Интересную, во многом перспективную типологию жанров поэмы предлагает А. Васильковский. Суть ее в двух пересекающихся направлениях: по проблемно-тематическому содержанию и своеобразию жанровых форм («героико-публицистическая», «лирико-повествовательная», «лирико-медитативная», «нравственно-психологическая», «поэма-стилизация»)[9]. И если одни исследователи (Л. Быков, например) присоединяются к этой точке зрения, то другие не соглашаются с ней. И не без оснований. Так, В. Базанов считает, что здесь «отсутствуют единые принципы классификации, ибо критерии выделения того или иного типа поэмы берутся из разных логических рядов (ничто ведь не может помешать, к примеру, «нравственно-психологической» поэме быть в то же время «лирико-повествовательной» или «эпико-повествовательной»)[10].

В то же время трудно разделить точку зрения В. Базанова, считающего, что традиционная типологическая классификация поэмы (эпическая, лирическая, лиро-эпическая, драматическая) и сегодня «сохраняет свое значение», нуждаясь «не в коренном пересмотре, а лишь в некоторых уточнениях, которые учитывали бы своеобразие литературного развития в новую историческую эпоху»[11]. Ведь процессы, изменения, происходящие в современной поэме, далеко не всегда можно считать лишь межродовыми. Поэма может быть продуктом синтеза не только трех родовых начал, но и выходить за их пределы, являться результа-

том взаимодействия поэзии и публицистики, литературных родов и различных форм искусств — сценического, ораторского, музыкального, кинематографического и т. д. А это уже качественно иные эстетические системы, требующие не «некоторых уточнений», а принципиально иных критериев рассмотрения, иного, более широкого и многомерного изучения ее типологии.

Наиболее перспективным методом исследования синтеза литературных родов и форм искусств, системным осмыслением новых жанровых разновидностей может являться сочетание перекрестного принципа, предложенного А. Васильковским, и принципа многомерного (по так называемым «видовым признакам», когда речь идет о поэме-эпосе, поэме-повести, поэме-стихотворном цикле; по родовым — лирическая, эпическая, драматическая поэмы; по тематике — историко-биографическая, нравственно-психологическая, героико-документальная, историческая; по «характеру проблематики» и т. д.)[12]. Такой подход к изучению типологии поэмы при существенных уточнениях и дополнениях представляется наиболее оптимальным, гибким, ибо он не исключает возможности рассмотрения новых разновидностей поэм, которые могут возникнуть на тех или иных этапах литературного процесса, по другим признакам. Так, сложная синтетическая природа современной поэмы требует рассмотрения ее не только по видовым или, скажем, тематическим признакам, но и по характеру, особенностям, типам художественного синтеза — критерию важному, интересному, но совершенно не исследованному.

Такие синтетические жанры, как роман в стихах, повесть в стихах, лирическая драма, представляют собой явления одного логического порядка с книгой и циклом стихов, поэтической композицией для сценического или вокально- и музыкально-драматического исполнения, поэтического спектакля, с поэмой вообще, с такими ее жанрами, как поэма лирическая, драматическая, с сюжетной, фрагментарной или панорамной структурой. Смежные жанровые формы постоянно развиваются, видоизменяются. Глубоко закономерен тот факт, что этот процесс свойствен советской литературе и искусству на таких этапах, как 1917—20-е гг. или вторая половина 50-х — 60-е гг., когда в силу причин социальных для литературного процесса было характерно усиление роли личностного, авторского начала.

Творчество крупнейших поэтов, определивших поэтическое лицо эпохи революционных преобразований, характеризуется не только обращением к новым темам и проблемам, но и к новым формам, жанрам, среди которых синтетические, смежные занимают далеко не последнее место. В этом убеждает нас творческий опыт А. Блока с его настойчивым стремлением видеть романное начало в книгах стихов, в повествовательной циклизации лирики, с доминирующим лиризмом его драматургии и драматургичностью программной его поэмы «Двенадцать». Об этом свидетельствует новаторский характер поэм В. Маяковского (структурная организация их, основывающаяся на «сюжете мыслей и чувств»; усиление драматического и трагедийного звучания), а также сложная синтетическая природа его драматических произведений. Настойчивыми поисками синтетических жанровых форм отмечены поэмы С. Есенина «Пугачев», «Черный человек». Уникальное явление в русской поэзии — «симфонии» А. Белого. Цикличностью, стремлением к широкому художественному синтезу отмечено поэтическое творчество Н. Асеева, А. Ахматовой, В. Брюсова, Б. Пастернака, И. Сельвинского, М. Цветаевой.

После XX съезда КПСС советская литература преодолела известную идейную, содержательную, тематическую канонизацию, ушла в

прошлое пресловутая «теория бесконфликтности», стали иными возможности авторского самовыражения. Именно в этот период в жанрах поэмы «происходят какие-то изменения, критикой не осмысленные». «Любопытно, — писал в ту пору А. Макаров, — что поэтические произведения, которые вызвали наибольший отклик у читателя, не могут похвастаться классической стройностью». Вместо второй части поэмы «Строгая любовь» (Я. Смелякова) читатель получил стихи, где мы встречаем тех же героев, что и в первой, сюжетно-повествовательной части. В поэме «За далью — даль» А. Твардовского «поначалу мысль поэта переливается из главы в главу, а под конец пошло довольно пестрое смешение соседствующих глав»[13]. «Синтез на лирической основе» — такое определение специфике родового взаимопроникновения в поэме Твардовского «За далью даль» и в книге Луговского «Середина века» дает В. Зайцев. Он же указывает на «образные обобщения», «лирические ассоциации» и «драматическое начало», которые проявляются в поэме П. Антокольского «Повесть временных лет», в его книге «Четвертое измерение»[14]. Традиция новых жанровых исканий в поэме была продолжена в 60-е годы. Поэмой, «цельным произведением», «проникнутым общностью мироощущения и единой ритмической интонацией автора-повествователя»[15] называют книгу стихотворений Э. Межелайтиса «Человек».

Синтетическое начало проявляется в 60-е годы и в поэмах Б. Ахмадулиной, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского. «Моя родословная», «Оза», «Братская ГЭС», «Письмо в XXX век», «Реквием» — поэтические произведения, в которых по-разному проявляется опыт эстрады, музыкальное, голосное, ораторское начало, по-разному дают о себе знать поиски и находки старших поэтов. Эти произведения — еще одно свидетельство «сложности взаимосвязей современного мира», которые «не вписываются в рамки старых сюжетов. И поэзия ищет новых скрепляющих связей»[16].

Вторая половина пятидесятых — шестидесятые годы — это «пора эстрады», пора непосредственного контакта поэтов и читателей, время утверждения новых поэтических имен, среди которых имя Е. Евтушенко едва ли не самое значимое и популярное. Сейчас это поэт, продуктивно работающий вот уже более двадцати лет. Встречи с ним всегда вызывают интерес у огромной аудитории, книги его моментально становятся библиографической редкостью.

Критика и литературоведение не оставляют без внимания практически ни одного его произведения. Оценки порой бывают восторженными, порой — взаимоисключающими. Так, одни критики о его поэзии говорили как о «синтетической» (в значении «искусственной»): «Фигура Евтушенко» «являет собой тип поэта-оформителя», он «оформляет разные идеи»[17]. Другие (А. Михайлов, А. Урбан) утверждали, что это «поэт публицистический, дискуссионный», «очень характерная и своеобразная фигура в поэтическом развитии пятидесятых — шестидесятых годов». Были сформулированы, причем довольно точно, некоторые характерности этой «своеобразной фигуры»: «Он интересен как выразитель противоречий развивающейся личности на переходном этапе истории», «Евтушенко ищет в стихах новое поэтическое качество». Однако сейчас точность этих формулировок нужно признать относительной, ибо это уже не формирующийся, а сформировавшийся художник с публицистически острым, исторически масштабным типом мышления, нашедшим наиболее полное свое выражение в больших поэтических полотнах.

В 1962—70 гг. Е. Евтушенко создает одну за другой четыре «основных» поэмы: «Братская ГЭС», «Коррида», «Под кожей статуи Свободы», «Казанский университет». Поэт не скрывает своих надежд: «Без них (поэм) нельзя понять ни мои жизненные устремления, ни мои поис-

ки поэтического выражения этих устремлений... В... поэмах я хотел выразить чувство связи современности с историей, чувство связи между индивидуумом и обществом, чувство связи между теми историческими процессами, которые происходят в разных странах и даже в разные временные периоды»[18]. Эти поэмы были опубликованы в периодике и затем изданы отдельной книгой. Актуальные по проблематике, необычные по структурным решениям, произведения эти обратили на себя внимание широкой читательской аудитории, вызвали полемику в критике.

Одни исследователи были убеждены, что «Братская ГЭС», например, «как поэма не получилась, ...потому что ей не достает пристальности в анализе действительности», «использован большой исторический материал, но не возникает органичный и целостный образ движущейся истории»[19]; говорили о том, что монологи и главки-отступления «не сливаются в стройное единство, поэме присущи композиционные просчеты, стилевой разнобой»[20]; подчеркивали, что «одного единства поэтического настроения недостаточно, чтобы стихи, сюжетно и композиционно самостоятельные, объединенные под одним переплетом, давали поэму»[21], что «лирика и эпос у Евтушенко разъяты, не получили органического слияния... Вместо концентрации и емкости формы — расплывчатость, вместо синтеза — распад поэтических элементов»[22].

Другие исследователи с подобными дефинициями не спешили, пытались точнее разобраться в сущности новаций поэта, в жанровом своеобразии его произведения. «Братская ГЭС», действительно, мало напоминает традиционное построение поэмы, будь то поэмы лиро-эпические, повествование которых основывается на образе и судьбе героя, или лирическое, представляющее собой монолог автора, — писал А. Макаров и точно подмечал далее, что «современная поэма часто организуется не повествованием о поступках и переживаниях героев, а идеей, проходящей через все произведение»[23]. С. Владимиров отмечает, что «это не рассказ о прошлом, а как бы поэтическое развертывание настоящего, аргументы в том современном споре, который ведут... пирамиды и гигант социалистической стройки»[24]. Л. Озеров, С. Владимиров, Л. Лавлинский обращают внимание на то, что в этом произведении поэт выступает как «мастер драматургии, перевоплощения» и «лучшими местами поэмы... оказались те, где автор говорит от имени своих героев»[25].

Спустя много лет после выхода в свет поэмы «Братская ГЭС» к ней еще раз обращается А. Михайлов: «В «Братской ГЭС», лучшей из поэм Евгения Евтушенко, появилась тяга к широте, масштабности охвата событий, историзму мышления. Но и в ней, и особенно в последних поэмах больше проявились эти качества не в композиционных и сюжетных планах, а в лирических отступлениях»[26].

Надобности в подробном анализе поэмы, на наш взгляд, нет, это достаточно полно, при всех имеющихся разночтениях, сделано упомянутыми и многими другими исследователями. Однако стоит подчеркнуть, что поэму «Братская ГЭС» целесообразно относить к смежным жанровым образованиям, имеющим фрагментарную структуру, отражающую сложный ассоциативный тип мышления поэта. Эпическая «широта и масштабность охвата событий» реализуется и в лирических отступлениях, песнях, событийных репортажных зарисовках, и в драматизированных диалогах и монологах Братской ГЭС и Пирамиды. Поэту тесно в рамках двух и даже трех литературных родов, он расширяет жанровый диапазон поэмы. В главах-монологах («Нюшка», «Большевик», «Диспетчер света») отчетливо проявляется театральное начало: эффективно «работает» прием перевоплощения, сказываются элементы ораторской, «голосной» исполнительской манеры поэта-чтеца. В главах «Идут ходоки к Ленину», «Казнь Степана Разина» события показываются наглядно, с кинематографической последовательностью и достоверностью.

Все эти главы неравнозначны по своей структурной завершенности, жанровой определенности, но в контексте поэмы выступают как отдельные структурные элементы. Широкие исторические ассоциации, самые неожиданные связи и параллели, события, факты и их оценки, реализованные в отдельных фрагментах, объединяются в поэме приемом монтажа. Однако делается это отнюдь не произвольно. В поэме имеет место не «распад», а синтез фрагментов, и объединяющим началом здесь выступает не только и не столько «единство настроения», эмоциональное начало, но и «организующая идея»: «Мы — не рабы!» Это концентрированное выражение концепции автора, суть которой в нетерпимости ко всякого рода рабству — физическому, духовному; это обобщение, вывод из полемики, отражающей борьбу двух миров — мрака и света, оптимизма и пессимизма, веры в созидательное начало свободного творческого труда и безверия. «Мы — не рабы», потому что наша история — это Стенька Разин, декабристы, петрашевцы, Чернышевский, Ленин, революция; «Мы — не рабы», потому что никогда не будут рабами коммунары, такие, как инженер-гидростроитель Карцев. Мы сильны и горды нашим народом, верим в него, в таких, как Нюшка Буртова, Изя Крамер, Слава Лучкин, Иван Степаныч, поэтому по плечу нам и «бетон социализма», и «первая в мире по мощности» Братская ГЭС. Эпический размах и ход мыслей, сконцентрированных в организующую идею, лейтмотив произведения дают нам право определить «Братскую ГЭС» как поэму, а сложное многосоставное структурное решение ее позволяет уточнить, конкретизировать это определение, назвать ее фрагментарной синтетической поэмой.

Критический разбор поэмы «Под кожей статуи Свободы» в нашем литературоведении дается обычно в сравнении с «Братской ГЭС». Это не случайно, ибо они близки по проблематике. И в этой поэме не менее широки временные пласты, «обширна география». Однако объект художественного исследования иной — Америка. Критика дружно отмечает публицистичность и драматизм поэмы, отдает «должное таланту перевоплощения автора», указывает на прием монтажа, соединяющий «голос поэта и речи других людей, картины разных состояний». Весьма характерно, что и на эту поэму некоторые исследователи распространяют те же претензии, что и на «Братскую ГЭС»: «Поэт сделал отчаянную попытку сменить свою публицистику, лирический эпос малых форм на эпос. Последовали длиннейшие его поэмы «Братская ГЭС», «Казанский университет», «Под кожей статуи Свободы». Он сделал все, чтобы эпос ожил. Он заставил историю кричать о современности. Он современность воззвал к древности египетских пирамид и стругов Стеньки Разина. Рассказы в стихах стал укреплять прозаическими зарисовками. Но все напрасно... Насильственно наведенные связи рвались на глазах читателей. Каждый герой произносил свои монологи: Пирамида, Братская ГЭС, исторические персонажи всех трех поэм от Христа до Джона Кеннеди, — но естественного спора или просто диалога между ними не получилось. Каждый герой, прочитав свою прокламацию, по воле автора сходил со сцены»[27].

Мы снова имеем дело с упреками в отсутствии историзма и связующего структурного начала, распространяющимися на все три упомянутых выше произведения. Однако далеко не во всем эти три поэмы можно приводить к общему знаменателю, как это сделал А. Урбан, так как эти произведения при всей кажущейся структурной идентичности являют собой различные по типу синтеза жанровые разновидности поэмы.

Жанровое структурное решение поэмы «Казанский университет» следует отличать от жанровых особенностей «Братской ГЭС» или, тем более, «Под кожей статуи Свободы». Герои «Казанского университета» отнюдь «не читают своих прокламаций». Драматическое начало здесь сведено до минимума, и мы не можем говорить о существовании драма-

тической коллизии, о прямом столкновении каких-либо сил, о существовании какого-либо действия, выражаемого посредством сценических форм речи (диалога, монолога). Эта поэма тоже фрагментарна, тоже имеет организующую эпическую идею. «История России есть борьба свободной мысли с удушением мысли»[28]. Но почти каждый фрагмент имеет фактическую основу («Я верю только фактам»), является авторским очерковым портретным повествованием о тех выдающихся исторических личностях, которые имели самое прямое отношение к «Казанскому университету» и к «борьбе свободной мысли». Таким образом, в поэме ощущается влияние публицистики, однако жанровые рамки произведения довольно узки, ограничиваются лиро-эпосом с элементами публицистики, не являющимися определяющими.

В поэме «Под кожей статуи Свободы»[29] Е. Евтушенко верен широкому историческому размаху наблюдений и ассоциаций, пониманию лживой, фальшивой сущности свободы в обществе, расколотом классовыми противоречиями, пониманию трагического положения личности, рискнувшей встать на путь борьбы за свободу истинную.

В основу произведения положены впечатления о поездке поэта в США. И уже этот факт в значительной мере определяет публицистическую, репортажную заданность структуры поэмы, стремление репортажно, наглядно показать читателю, что же это такое — американская «свобода» и «несвобода», показать ему непосредственно представителей Америки прогрессивной и Америки обывательской с их пониманием смысла подлинной свободы. Конечно же, такая заданность требовала особых художественных средств, которые могли бы обеспечить эту наглядность, могли бы создать для читателя эффект присутствия там, где побывал поэт, эффект непосредственного контакта с людьми, которых он встречал.

Поэма не имеет специально выделенных глав, как в «Братской ГЭС» или в «Казанском университете», но фрагментарна и монтажна, как и многие другие лиро-эпические произведения этого автора. Условно поэму «Под кожей статуи Свободы» можно разделить на две неравные по объему части, на два публицистических произведения — путевой очерк о путешествии по стране и репортаж об «увлекательной экскурсии внутрь статуи».

Структура каждой из частей — отнюдь не традиционное сюжетное повествование, хотя эффект сюжетности, определяемый временной последовательностью путешествия, ощущается. Структура каждой из частей более сложна, многопланова и определяется ассоциативным способом мышления и отбора фактов. Поэт опускает посторонние подробности, впечатления и оставляет только то, что отвечает проблематике произведения, требованиям эффекта присутствия и непосредственного контакта.

Первая часть смонтирована из фрагментов и эпизодов, и объединяющим началом здесь служит пафос открытия, познания Америки-68. Каждый из фрагментов — та или иная форма наглядного изображения. Это поэтические репортажи о предвыборной атмосфере и из артистического ресторана. Это монологи. Характерно, что автор дает слово преимущественно тем, кто погиб в борьбе за утверждение свободы истинной (Панчо Вилье, Мартину Лютеру Кингу и т. д.), тем, кто своей политической деятельностью пытался повернуть жизнь Америки в русло прогресса (Джону и Роберту Кеннеди). Монологи (пусть условно) связываются в драматическое действие, позволяющее читателю как на театральных подмостках увидеть, представить трагическую конфликтную ситуацию, расстановку социальных сил, тот или иной эпизод борьбы за свободу.

Монолог Кинга (его принцип: «Не ради премий Нобеля я к людям

шел с объятьями. Мне надо было много ли? Чтоб люди стали братьями») переходит в проповедь:

Не помните обид!
В бессмертной небосини,
насилием убит,
взываю к ненасилью...
...Единственный прогресс
без горьких жертв ненужных:
протест, протест, протест,
оружье безоружных.

Действие развивается, в полемику с Кингом вступает студент, в котором — «как семечек в арбузе ниспровергательных идей»:

...И понимаю я с тоской,
что столькие протесты
не то, чтоб об стену башкой,
а кулаком по тесту.

Студенту возражает пожилой господин с примитивной, обывательской логикой:

В юности не быть бунтарем
неприлично даже, мой друг,
но сначала мы поорем,
а потом орать недосуг.

«Спорит Америка, спорит до хрипа», далее монолог-предсказание метеоролога, монолог Гайаваты. В публицистическом фрагменте спор продолжается, спор о сущности фашизма. Затем снова монологи разных ассоциативных планов (Раскольникова, Панчо Вильи, Роберта и Джона Кеннеди, во второй части — Джона Рида).

Характерная особенность поэмы — собственно-публицистические фрагменты, имеющие различные жанровые оттенки. В блестящем остросатирическом стиле памфлета представлен художник-модернист, «великий маг», как с иронией называет его автор, и его жена, «русская эмигрантка родом не то из Перловки, не то из Мытищ». Обывательская психология их стереотипна и воинственна, оправдывает фашистское понимание свободы — свободы насилия и убийства: «Гений выше национальности», «в каждом из нас живет убийца, и не мешать ему — есть проявление величия духа», «неубийство — это трусость, серость», «Дахау, Освенцим? Какая грандиозность воображения».

Другое публицистическое отступление — маленький репортаж из дома-музея Панчо Вильи, третье — портретная зарисовка сенатора Роберта Кеннеди, четвертое — репортаж из Далласа, из бара Джека Руби, пятое — снова памфлет, в котором фигурирует бывший штурмбанфюрер СС Карл Рауф, маскирующийся под смиренного благообразного старика, раздаривающего детям мороженое.

Американское понятие Свободы. Какое оно?

В первой главе автор задается этим вопросом, ищет ответ на него, дает волю публицистическому и драматическому изображению Америки-68. Авторское «я» в этой части проявляется косвенно, через отбор материала и прием перевоплощения. Автор почти не делает обобщений, отказывает себе в праве на свой монолог.

Во второй части автор берет себе слово, отвечает на поставленные вопросы сам. Поэма не распадается на эти части, а, напротив, вторая логически вытекает из первой, является авторской оценкой, лирико-публицистическим обобщением того, что поэт увидел, услышал, прочувствовал.

Е. Евтушенко мастерски обыгрывает в поэме «возможность совершить увлекательную экскурсию внутрь статуи Свободы», как бы еще раз получает возможность взглянуть изнутри на свободу по-американски. И что же?

И лестница все уже, уже.
Сопят, чихают.
Свобода, милая снаружи,
внутри пугает.

Репортажно представленное читателю движение «под кожей статуи Свободы», калейдоскоп портретов сменяется полным глубокого аллегорического смысла обобщением:

Я был внутри Свободы.
Страшно.
Она пустая.

Монологи автора, где лирическое «я» проявляется мощно, ораторски, звучат как приговор американской свободе:

Лик Свободы — предательский лик.
Чья-то кровь — не ее забота.
Шапки в воздух — свобода на миг,
а коснутся земли — несвобода.
Клич Свободы — смертельный манок.
На ее голове обагренно
не лавровый — змеиный венок,
как у страшной Медузы Горгоны.

Не случаен, а художественно закономерен тот факт, что сквозная, организующая идея поэмы как результат наблюдений, плод раздумий поэта звучит именно в авторском лирическом фрагменте. Она выражается в том, что «свободы внешней нет и быть не может», что «все-таки на свете есть свобода— хотя бы за свободу умереть».

Таким образом, поэма «Под кожей статуи Свободы» опять-таки фрагментарная, синтетическая, но сочетает элементы эпоса, лирики и драмы с доминирующим публицистическим началом.

Обращение к творчеству Евгения Евтушенко, к его исканиям новых «принципов самовыражения» в больших поэтических формах перспективно и актуально, ибо поэт очень настойчив в этих исканиях. После издания книги «основных» поэм (мы обратились к анализу пока только трех из них) автор создал новые поэмы, различные по жанровому и композиционному решению: «В полный рост», «Ивановские ситцы», «Просека», «Северная надбавка» и другие. Однако в них, независимо от содержательной основы — будь то поэма о герое и его подвиге, обращение к страницам «истории России» или бесхитростный, нехарактерный для поэм Евтушенко сюжет (встреча сестры с братом, работающим на Севере) — по-разному проявляет себя ассоциативный стиль мышления поэта, который чаще всего реализуется во фрагментарном типе структурного решения произведения, однажды найденном и удачно воплощенном в поэме «Братская ГЭС».

Можно говорить о различных истоках этого принципа. Это и тематическая цикличность лирики поэта, и нарушение традиционной эпической монолитности в лиро-эпосе А. Твардовского, В. Луговского, Я. Смелякова, в творчестве ряда более молодых поэтов.

Однако можно говорить и о том, что ассоциативному типу мышления Е. Евтушенко тесно в рамках лиро-эпоса и даже в пределах трех литературных родов. В поисках форм художественного синтеза он расширяет рамки собственно-литературных видов творчества за счет публицистического, актерского, сценического искусства и их возможностей. Это приводит к появлению новых жанровых разновидностей крупных поэтических форм — поэм фрагментарных, синтетических с определяющим публицистическим, сценическим или ораторским началом.

Анализ поэм Е. Евтушенко подтверждает целесообразность многомерного определения типологии современной поэмы и, в частности, определения жанровых разновидностей поэм по типам и особенностям синтеза.

[1] Развитие советской поэмы прослежено в монографиях и диссертациях А. Лурье, Л. Хвыли, Ю. Иванова, И. Кирпеля; вопросы истории и теории поэмы затронуты в монографиях В. Жирмунского, А. Пазловского, П. Юшина, А. Метченко, В. Перцова, Н. Калитина, Ф. Пицкель, П. Выходцева, В. Гусева, А. Дементьева, Л. Левина. Весомый вклад в изучение современной советской поэмы внесла литературная критика (книги и статьи С. Владимирова, В. Дементьева, Л. Лавлинского, А. Макарова, А. Михайлова, В. Огнева, А. Урбана свидетельствуют о постоянном интересе этих авторов к поэтическому эпосу); обращают на себя внимание дискуссии о поэме в «Литературной газете» (1952, 1965), «Литературном обозрении» (1973—1974) и других периодических изданиях.

[2] Зайцев В. Жанровые поиски в современной поэме. Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Филология, 1968, № 4, с. 17.

[3] Мешков Ю. Сюжет в современной поэме. — В кн.: Учен. зап. Моск. пед. ин-та им. В. И. Ленина. Русская литература XX века. Советская литература, № 255. М., 1966, с. 247—257).

[4] Никитина Е. Поэма военных лет. Саратов, Саратов. книж. изд-во, 1958, с. 6—7.

[5] Иванов Ю. О жанровом своеобразии современной поэмы (поэма и история). — Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. истории, языка и лит-ры, 1964, № 14, вып. 3. Л., Изд-во Ленингр. ун-та, с. 86.

[6] Соколов А. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., Изд-во Моск. ун-та, 1955, с. 6—9.

[7] Васильковский А. Русская советская поэма 20-х годов. Проблемы типологии жанров. Донецк, Изд-во Донецк. ун-та, 1973, с. 5—6.

[8] См., например: Банкетов А. Лирика в эпосе. (Некоторые особенности современной поэмы). — В кн.: Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства. М., Мысль, 1967.

[9] См.: Васильковский А. Важнейшие жанровые особенности русской поэмы первых послеоктябрьских лет. — В сб.: Вопросы русской литературы, вып. 3. Львов, Изд-во Львовск. ун-та, 1966; Он же. Русская советская поэма 20-х годов. Проблемы типологии жанра. Донецк, Изд-во Донецк. ун-та, 1973.

[10] Базанов В. К дискуссиям о поэме в современной критике. (О некоторых спорных вопросах теории жанра). — Русская литература. Л., 1975, № 2, с. 226.

[11] См об этом: Базанов В. Русская советская поэма 20-х годов. (Традиции, периодизация и типология жанра). Автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1975, с. 100.

[12] См. об этом: Кирпель И. Некоторые особенности русской советской поэмы 50—60-х годов. Автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Киев, 1973; Волкова Т. Современная советская поэма 1965—1975 годов. (К вопросу о типологии жанра). Дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1977.

[13] Макаров А. Идущим вослед. М., Советский писатель, 1969, с. 540.

[14] Зайцев В. Указ. раб., с. 27.

[15] Павловский А. Поэты-современники. М.—Л., Советский писатель, 1966. с 234.

[16] Макаров А. Указ. раб., с. 539—541.

[17] Сарнов Б. Рифмуется с правдой. М., Советский писатель, 1963, с. 310—314.

[18] Евтушенко Е. Поэт в России больше, чем поэт. М., Советская Россия, 1973, с. 7.

[19] Лурье А. Большой стиль поэмы. Литературное обозрение, 1973, № 11, с. 63.

[20] Зайцев В. Современная советская поэзия. М., Просвещение, 1969, с. 18.

[21] Мешков Ю. Указ. раб., с. 9—10.

[22] Банкетов А. Указ. раб., с. 119—174.

[23] Макаров А. Указ. раб., с. 540.

[24] Владимиров С. Стих и образ. Л., Советский писатель, 1968, с. 155.

[25] Лавлинский Л. Сорокалетье — строгая пора. — В сб.: Критический ежегодник «Современника», М., Современник, 1973, с. 415.

[26] Михайлов А. Пути и перепутья жанра. Литературная газета, 1977, № 7, с. 5

[27] Урбан А. Посредине мира. — В сб.: В начале семидесятых. Л., Лениздат, 1973 с. 209.

[28] Евтушенко Е. Указ. раб., с. 245.

[29] Там же, с. 262—332.

М. ГОРЬКИЙ В СОВЕТСКОЙ КРИТИКЕ 20-х ГОДОВ

(Проблема творческого метода)

А. М. КОРОКОТИНА

История осмысливания новаторства пролетарской, социалистической литературы вызывает в последние годы все больший интерес советских и зарубежных исследователей. При этом, когда обращаются к опыту советской литературной критики, привлекают, как правило, статьи и выступления, материалы дискуссий по общим и частным теоретическим вопросам. В меньшей степени учитывается богатая и поучительная практика критических оценок текущих литературных явлений, тогда как в них теоретические посылки претворялись в конкретные суждения и выводы, претерпевали определенную эволюцию, приобретая подчас новое содержание, не утратившее своей значимости и сегодня.

Начиная с предреволюционных лет, каждый, кого волновали пути и судьбы нового искусства, не мог пройти мимо имени А. М. Горького. Но если восприятие его творчества в 90—900 годы освещено в последнее время более обстоятельно, то тема «Горький в критике 20-х годов», особенно в выделенном аспекте, т. е. с точки зрения формирования методологии советской литературной критики, во многом остается еще не изученной.

Сложность творческих и идейно-эстетических исканий самого писателя затрудняла процесс восприятия и истолкования его произведений, тем не менее (а может быть, особенно поэтому) обращение к Горькому давало богатый материал марксистской критике для уяснения своеобразия нового искусства, способствовало разработке его теории, формированию критической методологии. О. Семеновский в книге «Марксистская критика о Горьком» (Кишинев, 1969) отмечает, что с дореволюционных лет, с первых значительных выступлений Горького споры вокруг его произведений фактически были спорами о новом пролетарском искусстве и его творческом методе, хотя прямо об этом не говорилось и термин «метод» не употреблялся.

В 1927 г. на Торжественном заседании, посвященном 35-летию творчества А. М. Горького, П. И. Лебедев-Полянский отметил, что «с литературной деятельностью М. Горького связан целый ряд проблем»[1]. А во время обсуждения творчества Горького в 1931 г. И. Астахов уже более определенно говорил, что «вопрос об изучении творчества Горького должен быть связан с вопросом о становлении и стиле (здесь скорее в значении «методе». — *А. К.*) пролетарской литературы»[2].

Нередко высказывалось мнение, что понятие «метод» применительно к художественному творчеству впервые ввели рапповцы в конце 20-х годов, а до этого, если и употребляли этот термин, то имели в виду

частности подхода. Действительно, общепринятого и четкого представления о творческом методе в 20-е годы не было, но употребляли этот термин (иногда заменяя его словом «стиль» в значении, близком к понятию «метод») не только для обозначения методических приемов, особенно, когда речь шла о творчестве М. Горького и о новаторстве советской литературы.

А. Воронский, противопоставляя роман «Мать» Горького произведениям современных авторов, отмечал, что в отличие от него «художественный метод, с помощью которого современные писатели, пролетарские и непролетарские, создают свои произведения о большевиках, является обычно ограниченным, узким, недостаточным, неполным и потому неправильным. В нем недостает историзма»[3] (подчеркнуто мной. — *А. К.*). И хотя представление об историзме у Воронского здесь сводится преимущественно к знанию конкретного исторического жизненного материала, выделение этого принципа как необходимого качества советской литературы, имеющего место в творчестве Горького и пока отсутствующего у других авторов, было фактически размышлением о своеобразии метода новой литературы.

Не употребляя термин «метод», но по существу говоря о его особенностях, Л. Гроссман выделил новое у Горького, отличающее его от других писателей-реалистов (даже тех, кого он отнес в разряд «созидателей», как Герцен, Толстой, не говоря уже о «живописцах-мечтателях», как Фет, Тургенев, Чехов). Это новое — сильно выраженный пафос преобразования жизни. «Все творчество Горького как бы проникнуто «социалистической стихией» и «поэзией труда» (подчеркнуто мною. — *А. К.*). «Этот гимн труду как бы воплощает основной мотив сложного и разнообразного горьковского творчества. В этой теме — его сила, в ней его глубокая органическая связь с той широкой массой читателей, которая давно уже признала его самым живым и близким ей художником»[4]. Труд как главное содержание жизни человека и как главный предмет художественного изображения провозгласил Горький, способствуя утверждению нового качества советской литературы, определяя ее новаторство. И критика, как видим, поняла роль Горького еще до того, как были сформулированы общие признаки нового творческого метода.

В большинстве случаев критики ценили в Горьком писателя-реалиста, и новое искусство мыслилось именно как искусство реалистическое. При этом своеобразие и новаторство горьковского реализма видели в меткости наблюдений, социальной наполненности, умении выделить основные отличительные особенности времени, называя его реализмом «социально-бытовым», «синтетическим реализмом»[5].

Подчеркивая значение Горького как основоположника нового реализма, В. Правдухин называл его творчество реалистическим «в смысле мироотношения». Критик отметил силу горьковского реализма в высоком гуманистическом чувстве, и в этом плане он считал Горького продолжателем лучших традиций классической литературы и образцом для писателей его школы, к которой В. Правдухин относил А. Неверова, Новикова-Прибоя, Серафимовича, А. Яковлева, Л. Сейфуллину и других советских писателей[6].

Общо звучащее определение своеобразия горьковского творчества — «реалистическое в смысле мироотношения» — приобретает впоследствии более четкое наполнение — «открытая защита идеологии рабочего класса, открытое признание партийности» (И. Астахов)[7]. Однако последний вывод не был общепризнанным в начале 30-х годов, тем более он представлялся спорным в 20-е годы. Это связано с тем, что молодой советской критике нелегко давалось осмысление характера выражения классовых позиций в творчестве художника[8].

Все критики в разное время отмечали в произведениях Горького,

главным образом, там, где речь идет о рабочих и пролетарском революционном движении, активность выражения авторского отношения к изображаемому. Еще не сознавая эту особенность как новаторское качество социалистического искусства, спорили о правомерности и художественной состоятельности такого проявления. Критики, повторявшие меньшевистские ошибки, некритически воспринимавшие некоторые суждения и оценки Плеханова, отрицали активную направленность идейных устремлений Горького, отказывали ему в «художественности» из-за «публицистичности», противопоставляя оба эти начала.

Иногда при этом искажался горьковский подход к жизни, развивалась такая логика, которая сводила на нет его новаторство. В работе Р. Григорьева, например, признавалась удача Горького только в изображении «свинцовых мерзостей» русской жизни. А писатель, который хорошо видит такие мрачные стороны, по мнению автора, не мог славословить народ, не мог верить в грядущий «золотой век» (значит, неоткуда быть в его творчестве оптимизму, революционному загляду в завтрашний день с верой в него), не мог слагать гимн Человеку, т. е. делалась попытка отказать Горькому в главном у него — гуманистическом пафосе творчества[9].

Но такого рода выпадам противостояло единодушное признание советской литературной критикой среди основных достоинств М. Горького его внимания к людям. В. Полонский в работе 1919 г. «Максим Горький» назвал главным у Горького провозглашение высокого назначения человека, боль за него. Поэтому «Горький жесткими словами клеймит человечество», возмущаясь, что «человек, царь земли, оказался на ней рабом, жалким и ничтожным». Мысль о том, что Горький прежде всего поет гимн Человеку, его творческим силам, прозвучала и в статье В. Фриче «Исповедь странника» (1918).

Положение, что внимание к человеку, беспокойство за его судьбу, за его нравственность было определяющим у Горького, признавали почти все обращавшиеся к его творчеству, но истолковывали проявление этого горьковского качества по-разному. И. Лежнев считал, что в произведениях Горького видна «исповедь художника о самом себе, о своих смятениях и тревогах, о своем творческом пути». Горький, писал И. Лежнев, передает свое выстраданное и пережитое, и при этом он «обращен к отдельному человеку»[10]. В трактовке Б. Эйхенбаума («Мой временник». Л., 1929) горьковский гуманизм оборачивался эгоцентризмом. «Горький знает только одно — человек, и потому одержим жаждой самосохранения». Такое расхождение в оценках определялось, несомненно, исходными позициями критиков (возможно, отчасти сказалось влияние горьковских настроений первых лет Октября, сомнений и ошибок писателя в понимании гуманистического пафоса революции) и главное — трудностью решения проблемы своеобразия гуманизма нового искусства.

Стремление разобраться в этой сложной проблеме проявлялось в попытках понять соотношение гуманистического пафоса Горького и ницшеанских настроений (у А. Луначарского, П. Когана, В. Кирпотина и др.), характер творческой дискуссии Горького с Достоевским (в работах И. Нусинова, В. Переверзева и др.), новаторство концепции личности в творчестве Горького в сравнении с достижениями классической русской литературы, Л. Толстого, А. Чехова. В возмущении С. Динамова тем, что Л. Сосновский назвал Горького гуманистом, тогда как, по его мнению, «именно гуманизм и разоблачает неустанно Горький», проявилась, скорее всего, недоговоренность в определении содержания самого понятия и необходимость к такой договоренности прийти.

Преобладающим в критике было признание горьковского гуманизма, молодых писателей призывали равняться на Горького. Как достойную подражания выделял А. Воронский горьковскую заинтересован-

ность в человеке, «острое, напряженное внимание, любознательность и жадное любопытство к человеку и ко всему, что он делает... У Горького человек — в центре всех его художественных произведений, и нашим современникам и писателям есть чему поучиться у него», особенно, когда в молодой советской литературе «человека не видно»[11].

В основном признавая прогрессивное, новаторское значение горьковского гуманизма, критика 20-х годов испытывала значительные затруднения в ответе на вопрос, является ли образ рабочего в творчестве М. Горького воплощением гуманистического идеала писателя.

Общее, на чем сходились критики разных групповых ориентаций, — требование для пролетарской литературы изображать новых людей, трудящиеся массы и отдельных представителей рабочего класса. Проблема героя времени в литературе 20-х годов была одной из самых актуальных и волнующих. Задачу создания «яркого художественного типа рабочего, тесно связанного со своим классом», А. Серафимович еще в 1920 г. («Грядущее», № 3, с. 6) выдвинул как главную для пролетарской литературы. В этих условиях, казалось бы, критике следовало приветствовать обращение Горького к теме рабочего класса и характер ее раскрытия.

Такое признание действительно прозвучало в ряде критических выступлений. «Пожалуй, впервые в русской литературе утверждались герои сильные, гордые, безжалостные, умеющие отстаивать жизнь и наслаждаться жизнью, герои с сильными чувствами и порывами», — писал В. Друзин[12]. В. Полянский провозглашал в Горьком «поэта труда и творческой жизни», оставшегося с рабочим классом, горящего «великой верой в человека, в общечеловеческий коллектив» даже в самое трудное время «несвоевременных мыслей». В романе «Мать», по словам критика, Горький сумел изобразить новую силу, которая «вырастает в цельную и непреклонную, гордую и несокрушимую силу рабочего». Новаторство Горького, которое В. Полянский считает исторически неизбежным, проявилось в переходе от прославления человека, личности — творца своей судьбы, к сознанию силы масс, силы коллектива[13]. «Победа гения и воли человека над косными силами природы и истории — вот поистине великая тема, уходящая всеми корнями в нашу бурную современность», и раскрытие ее у Горького приветствовал в названной работе Л. Гроссман.

В то же время при конкретном анализе горьковских произведений было высказано немало спорных и противоречивых суждений, отразивших, вероятно, не только сложность воспроизведения новых жизненных явлений, но и трудность восприятия их художественного изображения.

С дооктябрьских времен сложилось устойчивое и распространенное мнение, что у Горького «самые неудачные страницы именно те, которые посвящаются рабочему классу»[14]. Тогда это объяснялось тем, что буржуазная критика и буржуазный читатель не могли принять или разделить горьковский пафос борьбы и протеста. В советскую литературу Горький пришел как сложившийся писатель, автор известных произведений, в которых раскрывались темы революции и рабочего класса. Однако это не обеспечило в первые послереволюционные годы безоговорочного признания Горького как пролетарского писателя. Критики не разделились в своем отношении к нему по принципу — кто за пролетарскую литературу, тот за Горького, и наоборот. Здесь сказалась очевидная сегодня закономерность, что теоретические декларации литературных групп и литературно-критическая практика хотя и испытывали взаимовлияние, но не были тождественны.

Понимание созданных писателем характеров, их значения, художественного и социального, во многом зависело от понимания классового содержания и общей значимости творчества художника. Все, кто по тем или иным причинам отказывал Горькому в признании пролетарской

направленности его творчества, выражали неудовлетворенность изображением рабочих у Горького (И. Кубиков, Г. Горбачев, Д. Горбов, В. Фаворин и др.). Расходившиеся во многом критики объединялись на выводе, что Горький не может удачно изобразить рабочих, потому что среду эту он знает плохо, сам на заводе не был и т. п. В конечном счете, общая методологическая установка проявилась у перевальцев, рапповцев, Переверзева, отказавших Горькому в возможности понять и изобразить рабочих из-за того, что по происхождению сам он не из рабочей среды.

Некоторых критиков не удовлетворяла в горьковских персонажах «незаконченность пролетарских очертаний»[15], им хотелось видеть образ рабочего «наполненным идеологически и психологически содержанием пролетариата»[16], однако, за этими туманными определениями не было четкого представления о желаемом и нужном, о том, как и какой хотелось бы видеть выраженной рабочую суть. Ожидая увидеть в новых героях-рабочих необычное, в то же время не могли оторваться от привычных представлений, в результате то упрекали Горького за идеализацию рабочих характеров, то за чрезмерную простоту. «За исключением звания машиниста мы не видим в Ниле ничего, присущего ему, именно как рабочему», — сетовал И. Кубиков[17]. В Ниле ему не нравилась огрубленность в обыденной жизни, отсутствие чуткости и т. д. Р. Григорьева, наоборот, положительные герои романа не устраивали «идеализированностью», «подсахаренностью». Иногда не принимали Ниловну, потому что «в ней только положительные, нет отрицательных черт»[18].

Характерно, что подобные упреки звучали и в работах марксистских критиков («Две матери» В. Воровского, «Максим Горький» А. Луначарского и др.), неоднократно переиздававшихся в 20-е годы. Это еще раз убедительно подтверждает, как трудно было понять и оценить горьковское новаторство в создании характера рабочего-революционера.

И признание, и сомнение звучало, например, у А. Воронского, когда он то приветствовал нового героя и новое в герое Горького («Можно подумать, что в революции, в революционных типах Горький увидел разумное и целесообразное направление творческих сил человека)», то выражал беспокойство, насколько исторически прогрессивно представление горьковских героев о будущей жизни, не ждут ли они освобождения от труда и борьбы. А. Воронский наряду с признанием заслуг писателя в отражении революционных явлений времени все-таки считал, что «Горький срывался на Павлах в своих попытках нарисовать рабочую подпольную интеллигенцию: его талант лучше воспринимает «дикарей». Но, усомнившись в значимости характера Павла Власова, Воронский говорит о рабочем Д. Павлове в одном ряду с Короленко, Карониным, видя у них в горьковском изображении «воплощение разумного, деятельного и преобразующего начала в жизни»[19].

Затруднения в восприятии и оценке нового героя времени и литературы — рабочего в произведениях Горького объясняются еще не сложившимися представлениями об идеале будущего человека, о новых проявлениях и особенностях рабочего характера. В противоречивых, нередко субъективных и бездоказательных суждениях критиков проявлялось, с одной стороны, отсутствие конкретно-исторического подхода к литературным явлениям, с другой — стремление увидеть в художественном произведении рабочего человека, героя революции и творца новой жизни как главного героя литературы, т. е., торопя время и художников, критика хотела видеть реализованной важнейшую задачу социалистического искусства — создание нового типа рабочего как ведущего героя времени.

Особенно трудно было молодой советской литературе найти художественные средства изображения исторической роли, исторических действий народных масс, чье значение было доказано в ходе револю-

ции, и изображение отдельной личности, для которой революция открыла широкие возможности творческого проявления своей индивидуальности. Показать в художественном произведении отдельную личность и народные массы во взаимосвязи и взаимообусловленности, чтобы не потерять отдельную человеческую личность и в то же время отразить историческую закономерность решающей роли народных масс, — к этому стремились советские писатели, к этому звала их критика.

Постановка данной проблемы в критических откликах на творчество Горького отражает один из моментов в развитии литературно-критической мысли, ее стремление понять новаторство нового искусства и помочь его становлению. «Задача коммунизма в том, чтобы сочетать человеческую индивидуальность с трудовым коллективом людей в их взаимном росте и обогащении», — писал А. Воронский[20]. Смутные представления о том, как это положение должно претворяться художественно, сказались в признании недостаточной связи у Горького героев-рабочих с массой, с рабочей средой. В произведениях Горького не находили «картин классовых отношений, жизни коллективов и масс, борьбы за строительство социализма»[21], решения проблемы массовой психологии. «Отдельные лица слишком заслоняют толпу, и мотивы индивидуального, а не коллективного характера предопределяют... ход событий»[22]. В «Матери» есть герои, нет массы. «Толпа и герои, но не в коем случае не масса, сама идущая к своему освобождению»[23]. Удивительное постоянство проявила критика в выражении этого упрека, в желании видеть в произведениях советской литературы единство изображения героев и масс и в то же время в непризнании заслуг Горького в достижении этой цели.

Объяснение подобного явления искали в писателе. Г. Горбачев находил причину в том, что «Горький — плохой марксист», «в разум масс не верил почти никогда всерьез», поэтому в «Матери» выбрал героями первых представителей еще не затронувшего масс социалистического рабочего движения»[24], в автобиографической трилогии показал борьбу одиноких личностей за свое самоутверждение и т. п. Г. Горбачев исходил в своих выводах из того, что Горький — «писатель буржуазно-демократической революции», он механически повторял положение, встречавшееся в ранних выступлениях марксистских критиков, пересмотренное к этому времени в работах А. В. Луначарского.

Но некоторые основания для такого подхода давал Горький своими «несвоевременными мыслями». Хотя он и провозглашал неисчерпаемо богатые силы «народной стихии» и называл ее великим родником жизни, но момент противопоставления «народной стихии» — интеллигенции как носителю культурной мысли не остался незамеченным. Несмотря на то, что творчество Горького опровергало его временные ошибочные суждения, критики нередко механически переносили отношение к ним на произведения писателя разных лет и с этих позиций оценивали их.

Объяснялось это и общим настроением, особенно в начале 20-х годов, когда безусловное предпочтение отдавалось массе, коллективам, а не отдельным личностям. Даже Луначарский рассуждал так: «Если же взять истинную демократию в лице рабочего, то этот рабочий никогда не пожелает выступить как «я», так как его интересует классовая борьба, вопросы создания нового мира, где он выступает как «мы», а не как «я»[25]. Не было четкости в понимании путей изображения массы, казалось, что это должны быть обязательно массовые сцены, наличие больших коллективов. Критика не сразу осознала возможность опосредованного художественного исследования процесса политического и нравственного роста народных масс через индивидуальные судьбы и характеры выходцев из этих масс, кровно связанных с ними.

Размышление над самобытностью творчества Горького привело к необходимости понять соотношение реалистического и романтического в

нем. А это, в свою очередь, требовало решить, допустимо ли вообще проявление романтического начала в советской литературе, насколько органичен и нужен в ней романтизм или его следует рассматривать только как слабость, болезнь роста. Такой разговор при обращении к творчеству Горького начали критики-марксисты еще в дореволюционный период, и их работы, содержавшие замечательные открытия и предвидения и в то же время — противоречия и ошибки (в частности, в суждениях о романтизме Горького у В. В. Воровского), не могли не оказать определенного влияния.

У многих критиков о романтическом в произведениях Горького говорилось с осуждением или упреком. «К сожалению, все у Горького в этом романе («Мать». — *А. К.*) невыдержано: реалистические страницы смешаны с самой беспримесной романтикой»[26]. И. Беспалов объяснял романтизм в романе «Мать» проявлением мелкобуржуазной природы писателя. Не понял и ставил в упрек Горькому его новаторство Н. Чужак. Основной недостаток «Матери» он усмотрел «в несоответствии задуманных художником и идеальных по природе образов с ультражитейской оболочкой, в сочетании того, что будет, с тем, что есть»[27]. Наличие романтического заставило А. Воронского оценить «Мать» как «художественно спорную повесть». Г. Горбачев не принимал у Горького «сентиментальную», «романтическую» идеализацию революционной интеллигенции. Ему казалось неприемлемым, что мечта Горького «всегда слишком торопливо устремлена к будущему торжеству гуманности». Для Г. Горбачева «типично-романтическое» и «мелкобуржуазная дряблость» — однозначные понятия.

Делались попытки мотивировать, почему неприемлем романтизм. «Художник-романтик прежде всего смертельно боится действительности, а Горький — один из ее преданнейших апологетов», так что романтизм не может быть ему свойствен. Только в борьбе за новую действительность он «вопреки коренной сущности своей природы становится на первых порах в ряды литературных романтиков»[28]. Д. Горбов выступал против романтизма, потому что романтизм «равнодушен к происхождению художественного материала», его интересуют только «конечные революционизирующие задачи изображения» в противоположность реализму, который «сохраняет всю полноту жизненно-общественного содержания» образа[29]. Романтик, по убеждению И. Кубикова, выражая собственное мироощущение, выдает его за настроение представителя рабочего класса. Он не принимает романтическое, потому что оно порождает «много придуманных прикрас».

В большинстве случаев критики усматривали эволюцию Горького в отходе от романтизма к реализму. По мнению Л. Войтоловского, романтиком Горький был только в ранний период его творчества и то «только по наружности», «по необходимости». Если романтизм — это необыкновенные герои, исключительные положения, без быта, без конкретных характеров, то, естественно, что Горький от такой манеры творчества отказался, писал П. Коган[30].

Было бы неправомерно сегодня отрицать эволюцию Горького от преобладания романтического в ранний период творчества к реализму, изменение в проявлении романтического в более поздних произведениях. Но характерно для критики 20-х годов неприятие романтизма в произведениях реалистического плана, посвященных теме рабочего класса и революции. По мнению Д. Горбова, только после «Матери», «Врагов», «Мещан» Горький выступил не как романтик революционной борьбы, но как вдумчивый углубленный реалист[31]. Не поняли и не приняли некоторые критики романтические приемы при создании рабочих характеров в романе «Мать». Герои здесь — рядовые люди, а они оказываются «приукрашенными». Автор одевает их в «театральное платье», «раздувает маленьких людей пролетарского движения в крупные героиче-

ские фигуры»[32], и такая гиперболизация представлялась неуместной. Критика 20-х годов не сразу смогла оценить новаторство горьковских произведений, большую смысловую нагрузку и силу обобщения «бытового» как будто, «обычного», обыденного характера, «обыкновенного» человека. Писатель показал еще не осознанное многими, что настоящими героями могут быть не обязательно исключительные люди, вожди, но и рядовые рабочие, сумевшие понять свою историческую роль, поднявшиеся на борьбу. Видимо, непривычными, а потому и неприемлемыми показались при изображении таких героев гиперболизация, приподнятый тон, яркие краски.

Осуждение романтизма в творчестве Горького связано было и с общим отрицательным отношением к романтизму как идеализму в философском значении этого слова, распространенным среди части литераторов в 20-е годы.

Поэтому В. Дынник, например, отдавая предпочтение реализму, в котором преобладает, по ее словам, анализ, поиск истины, противопоставляет реализм романтизму, где, как она говорит, нет анализа. Критик заключает: «Смена стилей в творчестве определяется сменой познавательных методов Горького»[33]. Если под методом познания понимать прежде всего исходную мировоззренческую позицию художника, а под стилем, скорее, метод творчества (поскольку речь идет о смене романтизма реализмом), то видно, что критик ставит метод в зависимость от мировоззрения писателя (а к такому признанию не сразу пришла критика 20-х годов) и в то же время явно сближает романтизм с идеализмом.

Движение Горького от романтизма к реализму рассматривали как поступательное, как результат творческого возмужания писателя. Достоинства последних произведений Горького А. Воронский объяснял отходом от романтизма[34]. На примере творчества Горького Д. Горбов делал вывод, что в произведениях на революционную, на рабочую тему «романтизму... нечего было делать, реализм становится внутренней потребностью как единственный метод, который в состоянии разрешить задачу»[35].

Но в то же время критики не могли не заметить своеобразное сочетание и в ранних, и в более поздних, и в последних произведениях Горького романтического и реалистического начала. Называя Горького, автора «Дела Артамоновых», «Жизни Клима Самгина» реалистом, Ф. Головенченко оговаривался, что в этих произведениях «все же еще романтический налет сохраняется»[36]. А. Михайлов воспринял «Жизнь Клима Самгина» как романтическое произведение. Объясняли это явление по-разному. Д. Горбов в упомянутом выступлении в Комакадемии объяснял романтизм недостаточной зрелостью горьковского миросозерцания. Он называл «переходным» метод Горького, когда писатель пошел «по линии компромисса между романтическим изображением первого периода... и динамически перспективным изображением синтетического реализма». От сочетания романтического и реалистического «получился плоскостный реализм «Матери» и «Врагов», который снижается «прежним романтизированием образа».

Хотя сам Горький решительно выступал за «слияние реализма и романтизма для всякого большого стиля», сомнения в правомерности такого соединения оставались. На вопрос, можно ли сочетать романтизм с реализмом, Ф. Головенченко отвечал: «Скорее всего, что нельзя. Но для нас ясно сейчас, что Горький создает свои произведения по-новому, и в реализм, и в романтизм он вкладывает новые понятия»[37].

Раздавались голоса и в защиту горьковского романтизма. В. Полянский хотя и не объяснял его природу и специфику, считал горьковский «романтизм и практический идеализм» нужными, чтобы страстную убежденность и героическую отвагу уметь сочетать с любовью и неж-

ностью в человеческом отношении и создать в жизни сияющую радость». В. Фриче называл искусство Горького «средством... художественного воздействия, преобразования жизни по восходящей линии вверх». Горький за то, чтобы «силою художественного слова пробуждать людей к борьбе за более высокую ступень общественной организации». В. Фриче подчеркивал, что В. И. Ленин помогал Горькому удержаться на таком настроении[38].

Значительный вклад в разработку теории нового метода путем осмысления особенностей горьковского романтизма внес А. В. Луначарский. «Романтика Горького» он называл «настоящим представителем нового фазиса русской литературы в ее основном русле» еще в 1909 г. Луначарский приветствовал «процесс роста и созревания этого пролетарского и революционного неоромантизма», ратовал за его развитие. Оттого, что романтизм — всегда порыв к идеалу, еще не значит, что он идеалистичен. Романтизм порождается неудовлетворенностью и стремлением к лучшему[39].

Термин «идеалистичен» в подобном контексте приближается к понятию идеал, а не идеализм. Луначарский прибегает к нему и в более поздних выступлениях. В докладе о Горьком на пленуме Моссовета в мае 1928 года он сказал, что Горький сумел противопоставить всему темному, ненавистному «громадную веру в человеческое счастье, в идеализм, в тот тип идеализма, о котором Энгельс сказал: «Вы, мещане, думаете, что мы, материалисты, имеем низкие горизонты и эгоистические интересы, нет, практически мы в тысячу раз более идеалисты, чем вы, потому что мы могуче ведем массы вперед!» Вот этот практический идеализм у Горького сквозит во всем»[40].

Терминологическая неточность использования слова «идеализм», более привычно употребляемого в философском смысле, возможно повлияла на недоверчивое отношение к романтизму, отождествляемому в 20-е годы с идеализмом в другом значении, чем то, которое вкладывал в этот термин Луначарский.

Далеко не все относились к романтизму как выражению мечты, устремленности к лучшему будущему, приближение которого — в руках человека, одухотворенного этой мечтой и целями ее осуществления. Луначарский выступал пропагандистом именно такого понимания романтизма в пролетарской литературе вообще, в творчестве Горького, в частности. Если одни признавали значение только самой ранней романтики Горького, когда, как говорил И. Кубиков, «революционная романтика в области искусства гармонировала с великими задачами революции», а другие рассматривали обращение к романтике у пролетарского писателя как возможность «в тяжелые минуты, переживаемые классом, заслониться от жизни»[41], Луначарский связывал романтизм Горького с отражением им интересов растущего пролетариата. Горькому понадобились более яркие краски для изображения того нового, что принесло необыкновенное время, чтобы убедить, что мириться с буднями дальше нельзя[42].

Сравнивая реализм Л. Толстого и М. Горького, Луначарский определял общее у них в верности жизни, внутренней правдоподобности. В то же время он подчеркивал отличие между ними в пафосе, окраске. У Горького — приподнятость настроения, он любит, «чтобы небо было как бездонная лазоревая чаша». И от этого, по мнению Луначарского, Горький не становится менее реалистичным.

Новое время и новые исторические обстоятельства поставили новые задачи перед советской литературой. Горький был одним из первых, кто понял недостаточность только реализма. Необходимость «сказать людям, что пришло необыкновенное время», вызвала к жизни и новые художественные приемы, обусловившие рождение и развитие нового творческого метода.

Луначарский считал возможным назвать его материалистическим, потому что он не отрывается от хода событий, не переносится в потусторонний мир, а «держится за живые человеческие массы и их представителей». Луначарский развивал мысль о широких творческих возможностях писателя, стоящего на диалектико-материалистических позициях. Действительность дает богатейший материал, а писатель к тому же может «через процесс продолжения тенденций показать то новое, что лежит в нашем закономерном развитии». Такую задачу Луначарский называл романтической. Ее Горький решал сам и призывал к этому других пролетарских писателей, считая, что нужно это для того, чтобы показать человеку, чем он может стать. Горький за «романтику не лжи, не возвышающего обмана, а романтику нашего будущего», — говорил Луначарский.

Если романтизм рассматривался хотя и не единодушно и не сразу, но в основном как художественное средство прогнозирования будущего, изображения нового, необычного, нарождающегося в жизни, как необходимое дополнение к реализму для создания «картин изумительного взлета человеческой энергии, героизма», то другая трудность была в том, чтобы понять, как должен отнестись пролетарский писатель к материалу исторического прошлого.

Теоретическая разработка нового творческого метода невозможна была без решения вопроса об историческом подходе к действительности. При этом важно было уяснить, как должны проявляться особенности историзма в творческом методе художника и в творческой практике критика, в его отношении к литературным явлениям, оценке их.

Непонимание на определенном этапе того, каким должен быть историзм в творчестве пролетарских авторов, привело к недооценке критикой 20-х годов произведений, посвященных историческому прошлому, более или менее далекому. «Неспособность возвыситься над прошлым» увидел Г. Горбачев в романе О. Форш «Современники». Он же сказал, что «Смерть Вазир Мухтара» далека от правильности общеисторического понимания», и называл «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» в числе других «исторических памятников миновавшей эпохи», характеризуя их как художественно малосостоятельные. «Для исторических романов, отвечающих желанию современности установить правильные перспективы по отношению к прошлому, все эти вещи слишком не выходят за пределы интересов, кругозора и мировоззрения дореволюционной эпохи, притом в ее течениях более или менее отсталых в теоретическом и политическом плане»[43].

Прежде всего важно было определить, что понимать под историзмом. А. Воронский призывал художника изучать историю большевистского движения, если он пишет о большевиках. «Писатель должен знать, понимать, чувствовать, как, в какой среде, в каком обществе сложились его персонажи, только тогда они будут поняты и восприняты читателем». А пока «такого историзма как художественного метода в современной литературе нет».

Истолкование историзма как верного отражения исторической действительности, как «обозначения примет, особенностей времени, на протяжении которого происходят события...», — явление не только далекого прошлого, об органичности его приходится говорить и сегодня[44].

В 20-е годы осмысление этого понятия претерпело значительную эволюцию. На примере отношения к творчеству Горького это можно проследить особенно наглядно. В некоторых критических отзывах авторы не затруднялись в выводах: раз писатель пишет о прошлом, значит он далек от современности[45]. Может быть, не так прямолинейно, но и Воронский выражал сомнение в злободневности горьковских произведений на исторические темы. Ему казалось, что они звучат «глуше», не ведут молодого читателя, как раньше. Н. Чужак объяснял обращение

Горького к прошлому непониманием событий настоящего. Он возводил в принцип творческого метода Горького умение писать только на отстоявшемся материале, «когда уже события маячат где-то в отдалении». По такой логике творчеству Горького вообще отказывалось в связи с современностью, с революцией и задачами социалистического строительства. «Горький еще недостаточно прощупал революцию для того, чтобы ее показывать», — писал Н. Чужак[46]. Почти ту же мысль выразил В. Друзин, когда, не увидев нового в романе «Дело Артамоновых», решил, что Горький «живет старым материалом». Он пытался защитить Горького от упреков в отходе от современности: «Уход его в историю вчерашнего дня может оказаться в конечном счете временным»[47].

На определенном этапе Луначарский тоже не сумел понять и по достоинству оценить горьковское обращение к истории. И в «Деле Артамоновых», и в автобиографических произведениях он увидел «уход в прошлое», отсутствие «живой связи с настоящим». Эти произведения показались ему написанными только в классических традициях, тогда как нужно писать по-новому[48]. А. В. Луначарский очень скоро пересмотрел свое отношение к последним произведениям Горького, к оценке особенностей его историзма, но факт этот убедительно свидетельствует о трудностях методологических исканий критики 20-х годов в ее стремлении понять новаторство нового искусства.

Размышления над своеобразием историзма в творчестве Горького приводили критиков к интересным наблюдениям и выводам. И. Лежнев усмотрел современность произведений Горького советского периода, обращенных в прошлое, «в могущественном ощущении отошедшей эпохи, в мудром инстинкте историзма, рожденном новой эпохой, ее революционными годами»[49]. Хотя подобные рассуждения звучали несколько расплывчато, в них ощущалось стремление критика увидеть неразрывность представлений писателя о прошлом и настоящем. Непоследователен был В. Друзин, когда, усомнившись в целесообразности обращения к истории вчерашнего дня, в той же работе утверждал, что «широким захватом эпохи Горький выполняет социальный заказ нашего времени». Противореча недавним высказываниям, А. Воронский высоко оценил «Дело Артамоновых» как «полноценный, социально значимый документ о недавнем прошлом» за то, что «роман подводит нас к истокам Октября», «уясняет нам смысл и железную закономерность Октябрьской революции»[50].

Если А. Воронский все-таки оговаривался, отмечая у Горького «осторожность» в подходе к современности, то В. Полянский уже решительно подчеркивал именно современное звучание произведений Горького на историческую тему, называл их «большими художественными полотнами, подводящими итоги уходящей жизни». Критик ценит внимание писателя к событиям прошлого. Горький «оглядывается назад, на пережитое и в свете новых общественных отношений пересматривает свои прежние настроения, свои оценки прошлого»[51].

Мысль о близости произведений Горького 20-х годов своему времени все настойчивее и убедительнее стала звучать в критических выступлениях, особенно к началу 30-х годов. «Дело Артамоновых» доказало недолговечность буржуазии и то, что победа Октября — психологическая необходимость. Ф. Головенченко отметил, что Горький «через призму победного Октября трактует большие проблемы», «утверждает законность наших Октябрьских побед» и даже «образами прошлого протягивает нити в будущее»[52]. То же достоинство увидел В. Кирпотин в «Жизни Клима Самгина», где, по словам критика, «Горький совершает огромное воспитательное дело. Он помогает массам правильно усваивать уроки прошлого, правильно овладевать идейным художественным наследием»[53].

Особенно резко изменилось отношение к этим произведениям у

А. В. Луначарского. В статье для «Большой Советской Энциклопедии» он писал: «Может быть, никогда еще Горький не достигал такой полноты жизненности в каждой строчке, как в великолепных полотнах «Артамоновых»[54]. А в предисловии к первому тому собрания сочинений Горького в 1928 г. критик уточнял значение романа, называя его «социальным трактатом», в котором «придется еще неоднократно черпать краски... для уяснения себе целого ряда социальных процессов, предшествовавших нашей революции и отнюдь ею не до конца парализованных»[55].

Выделенные моменты не раскрывают во всей полноте, невозможной в рамках одной статьи, обсуждение критикой 20-х годов принципиальных особенностей нового творческого метода в связи с восприятием и осмыслением ею творчества Горького. В этом обсуждении поднимались почти все основные проблемы развития нового искусства: об идейности и классовости, партийности и народности, традициях и новаторстве и т. д. Нельзя не согласиться с выводом Н. А. Трифонова в работе «А. В. Луначарский и советская литература», когда он говорит, что «на рубеже двадцатых-тридцатых годов развернулись споры о том, как определить, как обозначить эстетические принципы, сущность творческого метода новой литературы». Именно «определить» и «обозначить», потому что о сути этих принципов разговор, начатый марксистскими критиками в дореволюционный период, во многом именно в работах, посвященных Горькому, продолжался на протяжении 20-х гг., и четкость выводов, стройность системы представлений о методе социалистического реализма, проявившиеся на I съезде советских писателей, были результатом творческих исканий художников и в значительной степени сложившейся методологической зрелости критики. Опыт изучения этих исканий и достижений подтверждает во многом определяющую роль в них А. М. Горького.

[1] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с. 225.
[2] Вестник Комакадемии, 1931, № 7, с. 36.
[3] Воронский А. Об искусстве. М., 1925, с. 39.
[4] Красная нива, 1926, № 13, с. 7.
[5] Лежнев А. Максим Горький, М., 1928, с. 62.
[6] Сибирские огни, 1925, № 1, с. 211.
[7] Вестник Комакадемии, 1931, № 7, с. 37.
[8] Этот вопрос должен быть выделен для более подробного рассмотрения.
[9] Григорьев Р. Максим Горький. М., ГИЗ, 1925.
[10] Россия, 1924, № 1, с. 191, 193.
[11] Красная новь, 1926, № 4, с. 204, 205.
[12] Жизнь искусства, 1927, № 52, с. 4.
[13] Народный учитель, 1928, № 3—4, с. 108.
[14] Новая заря, 1914, № 2, с. 93.
[15] М. Горький в Нижнем Новгороде. Нижний Новгород, 1928, с. 6.
[16] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с. 259.
[17] Максим Горький. М.—Л. ГИЗ, 1929, с. 69.
[18] Авангард. Тула, 1923, № 3, с. 39.
[19] Красная новь, 1926, № 4, с. 209.
[20] Красная новь, 1923, № 3, с. 311.
[21] На литературном посту, 1928, № 15—16, с. 39.
[22] Максим Горький. М.—Л., ГИЗ, 1929, с. 17.
[23] Известия, 1922, 16 июля.
[24] Горбачев Г. Капитализм и русская литература. Л., 1930, с. 157, 159.
[25] Луначарский А. В. о театре и драматургии. М., 1958, т. 1, с. 199.
[26] Максим Горький. М.—Л., ГИЗ, 1929, с. 124.
[27] Чужак Н. К диалектике творчества. 1921, с. 30.
[28] Звезда, 1928, № 3, с. 156.
[29] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с. 248.
[30] Коган П. М. Горький. М.—Л., 1928, с. 43.
[31] Революция и культура, 1928, № 5, с. 20.

[32] Звезда, 1928, № 3, с. 165.
[33] Максим Горький. Тверь, 1928,, с. 21.
[34] Красная новь, 1925, № 8, с. 236.
[35] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с. 248.
[36] Литература и язык в политехнической школе, 1932, № 4, с. 25.
[37] Там же, с. 26.
[38] Правда, 1928, 29 марта.
[39] Луначарский А. В. Мещанство и индивидуализм. М.—Пг., 1923, с. 50.
[40] Луначарский А. В. Максим Горький. М.—Л., ГИЗ, 1928, с. 8.
[41] Вестник Комакадемии, 1927, № 24, с. 260, 265.
[42] Литература и искусство, 1931, № 4.
[43] Голоса против. Л., 1928, с. 22.
[44] Храпченко М. Рост литературы и проблемы теории. — В кн.: Движение жизни и литература, М., СП, 1978, с. 9.
[45] Октябрь, 1928, № 2.
[46] Жизнь искусства, 1926, № 34, с. 8.
[47] Жизнь искусства, 1927, № 52, с. 5.
[48] Красная газета, Веч. вып., 1926, 18 ноября.
[49] Россия, 1924, № 1, с. 194.
[50] Красная новь, 1927, № 1, с. 228.
[51] Народный учитель, 1928, № 3—4, с. 110.
[52] Литература и язык в политехнической школе, 1932, № 4, с. 6—7.
[53] Резец, 1931, № 15, с. 15.
[54] Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 2, М., Художественная литература, 1964, с. 79.
[55] Там же, с. 153.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ БЫТОВОЙ ДРАМЫ В КРИТИКЕ 20-х ГОДОВ
(Статья вторая)

Т. Г. ПЛОХОТНЮК

В начале 20-х гг. критика еще только определяла особенности и черты зарождающейся драматургии, но уже стало ясно, что агитационно-плакатные формы не могли полностью отразить революционной действительности. Уже в 1920 г. Московский Пролеткульт объявил конкурс пьес революционного и социально-бытового характера. Год спустя Маскодрам обратился со страниц журнала «Вестник театра» с призывом присылать для обработки в его мастерских пьесы, отражающие жизнь рабочих. В обращении отмечалось, что «совершенно холодными и безучастными оставят зрителей пьесы, не стоящие на почве реальной действительности. Беспочвенная заоблачная сказка, мечта, греза как бы они ни были прекрасны, совершенно зрителя не тронут. Быт должен быть признан основой сегодняшнего театра». Драматургам предлагалось создать образ нового героя, героя труда, они должны были показать не просто изменения в производстве, а «влияние, какое все это имеет на раскрепощение человека». Но здесь же было высказано предостережение, что «быт должен быть основой, но отнюдь не самоцелью»[1].

С середины 20-х гг. все чаще стали появляться пьесы, в которых изображалась современная жизнь в ее конкретных социально-бытовых проявлениях, а сам быт, быстро меняющийся и многообразный, передавался с почти документальной точностью. В основе таких пьес лежал разный тематический материал: отношения на производстве, в рабочем коллективе (А. Глебов «Рост», В. Киршон «Рельсы гудят», Н. Погодин «Темп»); становление новой деревни (В. Ставский «Разбег», К. Тренев «Ясный лог»); проблемы семьи и брака (В. Соловьев «Личная жизнь»); поиски интеллигенцией своего места в жизни (Ю. Олеша «Список благодеяний», А. Афиногенов «Страх», «Чудак»), но способы и приемы раскрытия человеческого характера, типы конфликтов, особенности сюжета и композиции были в этих пьесах во многом сходными. Критика пыталась определить общие черты, выделить сходные моменты в структуре драмы подобного типа.

В 20-е гг. было много споров вокруг бытовой драмы. Но критики, высказываясь по этому вопросу, часто говорили о разном, вкладывая в понятие бытовая драма различное содержание. Одни связывали представление о быте только с отношениями человека в кругу семьи, когда героя интересуют только личные переживания, не имеющие ничего общего с его производственной и общественной деятельностью. Такой подход к раскрытию проблем быта порождал самодовлеющий бытовизм, жанризм. Это вело к мелкотемью, а часто и к пошлости. Другие, расширяя понятие быта, включали в него и отношения человека на производ-

стве. Определение «бытовая» сторонники этой точки зрения применяли к пьесам, которые в наше время известны под названием производственные. И, наконец, существовало еще одно, на наш взгляд, наиболее правомерное определение бытовой драмы с точки зрения ее противопоставления драме агитационной. В лучших бытовых пьесах детали быта не становились самоцелью, не заслоняли проблемы, а помогали более глубокому ее раскрытию.

В спорах о бытовой драме 20-х гг. особое место заняли работы театральных критиков П. А. Маркова и Б. В. Алперса. Оба критика считали театр наиболее действенным и наиболее близким к жизни видом искусства, приобретающим особое значение в переломные эпохи. В их статьях рассматриваемые явления всегда связывались с историей, с общественной жизнью и, как следствие этого, оценка произведения давалась с учетом его современного значения и его места в будущем развитии театра. Поэтому Марков и Алперс заинтересовались бытовой драмой как одним из этапов создания советской социально-бытовой драмы.

П. А. Марков с самого начала 20-х гг выступил как один из интереснейших и талантливейших критиков. Начинал он с небольших рецензий на отдельные спектакли, но и в этих рецензиях делались попытки выделить значительные проблемы, определить черты и особенности зарождающегося революционного театра. Марков всегда был далек от скоропалительных, крайних суждений, характерных для ряда «левых» критиков. Его работы отличало стремление проникнуть в глубь явления, увидеть жизнеспособные черты в уже, казалось бы, отживших или только еще зарождающихся формах. Поэтому Марков не обходил своим вниманием ни опыты Вольного театра в возрождении жанра мелодрамы, ни постановки Форрегера, яркие, способные вызывать эмоции зрителей, ни поиски Гордона Крэга, предлагавшего особое использование в театральной постановке света, ритма, «живых» декораций, ни, позднее, новаторские поиски замечательных режиссеров Мейерхольда, Станиславского, Таирова, Вахтангова. Но отдавая должное смелости творческих поисков деятелей театрального искусства, Марков всегда стремился определить жизнеспособность их идей и никогда не обходил молчанием недостатки и заблуждения творцов этих идей.

С 1922 г. Марков начинает печатать серию обзорных статей по итогам театральных сезонов, статей, ставших традиционными для Маркова-критика, которые были первыми попытками в советской театральной критике не просто зафиксировать новые явления театральной жизни, а и обобщить их, связать со временем, уловить развитие традиций и ростки нового. В этих статьях проявилась удивительная способность критика охватить явление в целом, умение обобщать на первый взгляд незначительные или малозначительные факты.

Так уже в 1922 г. Марков заговорил о переломе, наметившемся в развитии советского театра. Этот перелом был обусловлен переходом от чисто формалистических поисков к усвоению нового содержания, а новое содержание могло прийти в театр только с новой драматургией. Советский театр уже не мог, как в первые годы своего существования, удовлетворяться переделками классических драм, «созвучных революции», созданием агитспектаклей, с введением внетеатральных элементов, организацией массовых действ. «Формальные пути развития русского театра близились к завершению»[2], — отмечал критик в статье 1923 г. «Принцесса Турандот» и современный театр». Черты новых веяний в театре Марков смог различить в очень разноплановых спектаклях: в «Федре» у Таирова, в постановке «Великодушного рогоносца» Мейерхольда, в «Принцессе Турандот» вахтанговцев.

Если театральный сезон 1922-23 гг. только наметил этот переход, то следующие сезоны 1923-24 и 1924-25 гг. подтвердили правоту выводов критика. Театры один за другим все настойчивее обращаются к

проблемам современности. Особенно остро начинает ощущаться нехватка современного репертуара. Театры пытались выйти из этого положения разными путями. Одни создавали обозрения, состоящие из картин, зарисовок (часто сатирических) современного быта. В таком плане были созданы сатирические обозрения Московского театра сатиры «Москва с точки зрения», «Спокойно — снимаю». Другие обратились к помощи прозы, так как в прозе уже появились произведения, рисующие, по словам Маркова, «человека новой, революционной эпохи психологически свежо, достоверно и объемно»[3]. На сценах многих театров появились инсценировки «Виринеи» Л. Сейфуллиной, «Цемента» Ф. Гладкова, «Барсуков» Л. Леонова. Сам Марков сделал очень много для того, чтобы привлечь для работы в театре тогда еще молодых прозаиков М. Булгакова, Л. Леонова, Вс. Иванова, В. Катаева. В одной из более поздних статей Марков, как всегда, предельно ясно и просто объяснял причины обращения театра к беллетристике: «Театр психологичен по существу, потому что он имеет дело с живым человеком.., он психологичен, поскольку развертывает внутреннюю линию образа. Этим были сильны беллетристы и слабы наши драматурги. Отсюда и произошло обращение к беллетристам — театр жадно захотел литературного слова, и правдивой психологии, и смело взрыхленного быта, и широко изображенных социальных картин»[4]. Наконец, третьи брали для постановок не всегда высокохудожественные, но злободневные пьесы, в которых пытались ставить проблемы своего времени, связанные с новыми взаимоотношениями людей в семье, на производстве, с формированием характера советского человека.

Интерес к пьесам подобного плана все увеличивался, и к середине 20-х гг. театральные критики, в том числе и Марков, все чаще стали обращаться к пьесам о повседневности, к бытовым драмам. Марков обосновал внимание драматургов к бытовой драме рядом причин. Прежде всего это было связано с тем, что наступило время более глубокого осмысления проблем современности, а введение в ткань драмы бытового материала позволяло более конкретно отразить события и характеры, а это одно из условий раскрытия «социальной обусловленности героя». Но критик хорошо понимал, что нельзя скатываться к показу всех подробностей, к чрезмерной бытовой детализации, к жанризму. Драматург должен не просто набирать как можно больше деталей, фактов, а должен отбирать их, оставляя в драме только необходимые. Марков выдвигал три требования, которым должна отвечать современная драматургия — это правдивость, идейная насыщенность и сценическая простота. Вот эти требования, ставшие для нас непреложной истиной, в 20-е гг. приходилось отстаивать и доказывать, потому что правдивость порой подменялась фактографичностью и схематизмом (рапповская теория факта); идейная насыщенность иногда сводилась к прямой декларативности и лозунговости, а сценическая простота истолковывалась как примитивизм. Марков как критик сделал очень многое, чтобы театр, отойдя от «идеализированных схем и доведенных до абсурда лозунгов», подошел к художественному оформлению «густого материала жизни»[5].

Именно в этот период в работах Маркова появляются рассуждения о содержательной и бессодержательной агитационности. Он подходит к пониманию агитационной драмы как драмы высокоидейной, как драмы ни в коем случае не упрощенной. Надо «отгородиться не только от умершего эстетического формализма, но и от формализма идеологического, от омертвения лозунгов. Речь идет об их действенном раскрытии, а не о безответственной декламации»[6]. Перемещение агитации от «плаката» к раскрытию человеческой судьбы Марков заметил уже в пьесе С. Третьякова «Рычи, Китай», поставленной в Театре им. Мейерхольда, где главным оказалась не китайская экзотика, не агитационная схема, не абстрактные слова протеста, а психологизм образов, судьба отдель-

ных героев. Конечно, Марков понимал, что пьеса С. Третьякова далека от совершенства, но путь отражения проблем времени, истории выбран правильно: театр, преодолевая формализм, отвлеченный пафос и схематизм, встал перед задачей психологизма на сцене. И этот процесс психологизации можно было проследить не только в драме, но в исторической хронике, которая, распадаясь, становится хроникой об отдельных людях, в сатирической и бытовой комедии, которые используют элементы психологизма.

И вот, выделив такой процесс в театре, Марков не мог обойти вопроса о бытовой драме, так как драматург, выражая свои мысли не в прямых декларациях, а через человеческие судьбы, невольно должен обращаться к взаимосвязям героя с окружающей действительностью, со средой, с бытом.

Подводя итоги десятилетнего развития советского театра, Марков в статье «Театр 1917—1927»[7] уловил направление поисков театров, драматургов. Критик, как всегда избегая крайних и бездоказательных суждений, отметил путь, по которому советская драматургия прошла от «накопления материала», «эпохи первоначального жанризма» к созданию психологической драмы. В этом критик видел требование времени: «Психология доблести и чести, проблема современной морали, роковые противоречия между прошлым и настоящим человека вернули на сцену психологическую драму»[8].

Именно в связи с психологической драмой критик чаще всего говорит о бытовизме, бытовом материале, бытовом звучании пьесы. Определение «бытовая драма» употреблялось Марковым не как определение жанра, а скорее как определение материала, на котором построена драма. Бытовая пьеса основывалась на быте, судьбы героев, характеры проявлялись в повседневной жизни. И совершенно не обязательно и даже опасно, когда быт начинал приобретать в драме самодовлеющее значение. Об этом с тревогой не раз писал Марков. Узкий бытовизм вне социально-психологической установки приводил к упрощенчеству, мелочному натурализму. В связи с этим Марков совершенно непримиримо относился к пьесам, созданным, как он говорил, «по старым арцыбашевским образцам», подобным «Проходной комнате» В. Пушмина, «Игре с джокером» М. Багриновского, «Всесвалке» В. Ардова. Быт не должен быть самоцелью — вот в чем убежден критик; бытовой драмы в чистом виде не существует, доказывал он, бытовой может быть комедия («Мандат» Н. Эрдмана, «Луна слева» В. Билль-Белоцерковского), социально-психологическая драма («Закат» И. Бабеля, «Инга» А. Глебова, «Унтиловск» Л. Леонова), мелодрама («Человек с портфелем» А. Файко, «Яд» А. Луначарского).

Особое значение к концу 20-х гг. Марков придавал появлению социально-бытовой, или психологически-бытовой, как ее чаще называл критик, драме. Это было связано с важностью для современности проблем, затрагиваемых в пьесах этого жанра. Исходя из своих взглядов на бытовую драму, Марков дал высокую оценку пьесе Б. Лавренева «Разлом». Ее постановку в театре имени Вахтангова он назвал агитспектаклем «большого и хорошего вкуса»[9]. И позднее в статье «Октябрьские постановки. К проблеме социального спектакля» (1928), обращаясь к обзору пьес революционного содержания, критик вновь особо выделяет драму Лавренева как настоящую социальную драму. Он приходит к выводу, что именно социальный спектакль, социальная драма (а у него эти понятия совпадают по содержанию с понятием реалистический) определяют и будут определять основное направление развития советской драматургии: «Если социальное содержание вырастает из глубоко вскрытой картины целого, являясь выводом зрителя из данной картины; если применительно к этому целому значение образов, раскрытых по основной внутренней линии их страстей, в свою оче-

редь выясняется из действительного столкновения тех сил, которые они в себе несут и которые выражают; если пафос и красота революции пропитаны близким, земным ощущением реальной и страстной жизни...; если факт конкретной жизни, послуживший художнику источником его произведения, выражает сложнейшую проблематику... нашей современности; если цель театральной формы — всеми театральными приемами обострить внутренний смысл спектакля, — то только здесь и лежит правильный путь к рождению социального спектакля»[10].

Несколько иными путями к выводам о необходимости развития бытовой линии в советской драматургии пришел известный в 20-е гг. критик Б. В. Алперс.

В статьях Алперса можно выделить главные вопросы, которыми интересовался критик на протяжении своей многолетней деятельности[11], — это вопрос о возникновении новых эстетических систем и новых течений и связанный с ним вопрос о классическом наследии; кризис индивидуализма как системы общественного сознания, рождение новых героев в жизни и в искусстве, смена и эволюция драматургических жанров и, наконец, проблемы структурных особенностей психологической или, как ее называл сам Алперс, «социальной драмы нового типа». Критик откликался на театральные постановки, в которых замечал что-то новое, способное в дальнейшем плодотворно развиваться, и даже иногда из-за этого прощал драматургам некоторое художественное несовершенство их произведений. Правда иногда (особенно в первой половине 20-х гг.) оценки и суждения Алперса не были лишены некоторого догматизма, стремления все разложить по полочкам, выпрямить и упростить некоторые сложные явления.

Новый этап в развитии советской драматургии, по мнению Алперса, начался с середины 20-х гг., когда произошел переход от обобщенно-символического изображения революции через хроникальную передачу ее событий к раскрытию сущности явления «в плане более глубокого опознания действительности и в плане раскрытия внутренних процессов, создающих человека новой социально-психологической формации»[12]. Как следствие этого возникали сдвиги в жанровой структуре драмы. Алперс не только приводил факт подобных изменений, но в начале 30-х гг. сделал попытку осмыслить их и теоретически обосновать. Выделение жанровых особенностей драматического произведения — задача сложная, и она осложнялась вдвойне, когда критик, подобно Алперсу, брался за исследование неустоявшихся форм, выделяя их в огромном потоке побочных явлений и временных напластований.

Этому вопросу была посвящена статья Алперса «Смена жанров. О судьбах драматических произведений», опубликованная в феврале 1933 г. в газете «Советское искусство». В ней автор давал представление о движении жанров и жанровых форм. Алперс был далек от формалистических утверждений о независимости структуры жанра от содержания произведения. Он писал: «Сложившийся драматический жанр не является только формальной категорией, но во всех своих деталях, со всеми своими признаками представляет сумму художественных средств и приемов, сведенных в систему и направленных на раскрытие вполне определенного круга социальных идей, под определенным углом зрения» (2, 206).

В статье критик говорит о том, что теория жанра может быть разработана только с учетом его истории, то есть с учетом движения и изменения жанровых форм, связанных с изменениями в самой жизни. Алперс определял историю жанров как историю развития общественной психологии, рассказанную «сложным языком меняющейся ткани драматического произведения» (2, 206).

Предложенный Алперсом подход к теории жанров был очень важен в начале 30-х гг., так как в этот период вопрос о драматических

жанрах был почти не разработан. Многие критики придерживались мнения, что есть «идеальные», «вневременные», канонизированные образцы жанра и при создании новых произведений надо стремиться «подгонять» под них все пьесы. Все, что не вмещалось в рамки «идеалов», рассматривалось как отклонение, как гибридная форма, не имеющая права на существование[13]. Алперс же говорил о том, что «жанр, родившийся на определенной общественной почве, в данных социальных условиях, не может механически перекочевывать в новую эпоху. Он умирает и распадается, оставляя после себя в наследство только отдельные части или элементы, — иногда очень существенные и значительные, как это происходит, в частности, с той же чеховской психологической драмой, — но все же только части, только элементы, которые в различных комбинациях войдут в ткань новых слагающихся жанров» (2, 212).

Но это в целом правильное положение Алперс порой истолковывал излишне прямолинейно, когда обращался к примерам, и сам повторял ошибки своих оппонентов, пытавшихся давать жанровые определения, исходя из строго установленных канонов. Так, по мнению Алперса, В. Катаев в «Квадратуре круга», А. Файко в «Человеке с портфелем», Л. Леонов в «Унтиловске» попытались материал современной действительности представить в формах классического водевиля, мелодрамы и психологической драмы, но здесь произошло явление, которое Алперс определил как «сопротивление жанра», то есть традиционный жанр с уже сложившимися внутренними законами начал «сопротивляться» новым явлениям, новым конфликтам, новым характерам; он оказался не способным их вместить, и материал действительности остался за рамками драмы. И тут же, обращаясь к приемам современной психологической драмы, Алперс утверждал, что нельзя «возродить» этот жанр психологической драмы, пользуясь приемами прошлых эпох, а надо искать новые средства и способы для передачи проблем быстро текущей действительности, изменяющейся человеческой психики и не бояться разрушать традиционные представления о жанровых формах.

Сам Алперс в начале 30-х гг. увидел возможность теоретически обосновать появление новой психологической драмы на бытовом материале. Еще в статьях 20-х гг. он доказывал, что советская психологическая драма берет начало от первых бытовых пьес периода гражданской войны, что советский театр прошел путь от простого копирования явлений действительности к раскрытию социальной темы через психологически разработанные характеры. Он выделял ряд удачных в этом плане образов и начинал его с Председателя укома в «Шторме» через Павла в «Виринее», Василия в «Рельсах гудят», Пеклеванова в «Бронепоезде 14-69», Железного комиссара в «Блокаде», Глафиру в «Инге», Степана в «Поэме о топоре», Волгина в «Чудаке», Гончарову в «Списке благодеяний» и кончал Гаем в «Моем друге» и Егором Булычевым. В этих пьесах тема революционных преобразований спускалась, как позднее отмечал Алперс, «с высот холодных обобщений на почву реальных жизненных конфликтов сегодняшней социальной действительности» (1, 207). Это было новым для советской драматургии, тем новым, которое поначалу не приняли многие критики.

Все вышеперечисленные пьесы Алперс называл бытовыми. Бытовая пьеса для Алперса — любая пьеса о современности, вобравшая в себя «многообразную жизнь революционной эпохи в ее реальной конкретности, в ее стремительном движении, в калейдоскопе событий, с ее своеобразным бытом, быстро меняющимся в своих текучих формах, с ее острыми конфликтами, с ее людьми различных характеров и социальных категорий» (1, 204).

В вопросе правомерности существования и перспектив развития бытовой драмы Алперс оказался намного прозорливее некоторых критиков и театральных деятелей его времени, которые считали, что созда-

ние подлинно художественной реалистической драмы на материале сегодняшнего дня вообще невозможно. Эту точку зрения высказывали критики В. Волькенштейн[14], С. Марголин[15], А. Пиотровский[16], режиссер А. Таиров[17], который видел в попытках изобразить на сцене революционную действительность гибель театра как вида искусства, Вс. Мейерхольд, ушедший в 1925 г. из Театра Революции в знак протеста против «бытовизма», утвердившегося в репертуаре этого театра.

Тем значительнее были выступления Алперса с поддержкой пьес Билль-Белоцерковского, Ромашова, Киршона, Тренева, Вс. Иванова, Эрдмана, Булгакова, Леонова, Олеши.

Он очень внимательно относился к тем пьесам, в которых тема производства не играла самодовлеющую роль, а сами производственные дела были показаны «как результат сознательной человеческой воли» и должны были складываться «из целого ряда мелких событий и происшествий, смысл и содержание которых определяются поступками различных людей с индивидуальными характерами и личными особенностями. Эти индивидуальные, личные черты персонажей окрашивают ход событий в неповторимые цвета, создают внутри общего поступательного движения сложное многообразие переплетающихся человеческих судеб» (2, 200—201). Шагом к созданию настоящей производственной пьесы Алперс считал «Время, вперед!» В. Катаева и «Мобилизацию чувств» Н. Базилевского.

Алперс говорил, что в советской драматургии существуют как бы два потока в развитии психологической драмы: один прямо продолжает традиции Островского, Чехова, Ибсена («Квадратура круга» В. Катаева, «Улица радости» Н. Зархи, «Чудак» А. Афиногенова, «Унтиловск» Л. Леонова, «Дни Турбиных» М. Булгакова), другой строится вопреки созданным ранее канонам психологической драмы — это так называемые хроникальные пьесы («Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Первая конная» Вс. Вишневского). И если в «чистом» виде хроникальная драма просуществовала недолго, то ее принципы легли в основу производственных пьес Н. Погодина, героических драм Вс. Вишневского, да и в современной драматургии приемы хроники, правда, в несколько измененных вариантах, продолжают использоваться (А. Вейцлер и В. Мишарин «День деньской», М. Шатров «Погода на завтра», В. Черных «День приезда — день отъезда»).

Пытаясь определить новаторскую сущность советской психологической драмы, Алперс говорил, что она вобрала в себя и органически соединила черты хроникальной пьесы и традиционной «индивидуалистической», как называл ее Алперс, драмы. Эта мысль настойчиво проводилась критиком в статьях 1933 г. «Пути хроникальной драмы», «Лирическая тема. Драматургия Файко», «Образ в проблемной драме». Алперс даже предлагал особое название для советской психологической драмы: он определял ее как драму «проблемную», в которой «образ-характер, созданный драматургом, был наделен способностью ставить перед собой и перед зрителем глубокие проблемы» (2, 235). И здесь очень важно, чтобы сам автор владел большой и глубокой мыслью; не простое копирование действительности, а осмысление ее с помощью художественных образов должно составить основу психологической драмы.

Но часто стремление критика провести грань между дореволюционной и современной психологической драмой приводило к излишней упрощенности и неточностям. Так, он не раз подчеркивал, что особенностью психологической драмы именно советского периода становится проблемность. Такой постановкой вопроса Алперс лишал драмы, например, Чехова, Островского, социальной мотивированности характеров, проблемности.

Кроме этого Алперс предлагал деление психологической драмы с точки зрения отношения героя и среды. Алперс считал, что индивидуа-

листическая драма построена «на замкнутости движения персонажа в кругу своих личных переживаний, на медленном созревании мысли-действия, на длительном развертывании его внутренней биографии» (2, 239); в новой же психологической драме характер героя формируется на глазах у зрителя под влиянием его общественных интересов, в непосредственном взаимодействии со средой. Но ведь и в реалистической драме XIX в. формирование характера героя да и сам конфликт шли от столкновения героя со средой. Другое дело, что в советской драме было расширено представление о среде, о быте. Оно включало не только отношения внутри семьи, но и в сфере производства, общественной жизни. Характер и поступки героя во многом стали определяться и этими факторами.

Теперь перед драматургами вставала проблема обоснованной мотивировки поступков и характеров. И Алперс предостерегал их от другой опасности: сведения объяснения поступков только к показу причинно-следственных связей без учета индивидуальных особенностей, психологического склада героя. В таком случае характер героя и сюжет драмы превращаются в схему, становятся излишне упрощенными. Примером подобных пьес могли служить «Суд» В. Киршона, «Рост» А. Глебова, «Пятый горизонт» П. Маркиша. В таких пьесах герои, по словам Алперса, «объясняются друг с другом политическими платформами, и каждый конфликт, возникающий между ними, вплоть до мелких бытовых стычек, отчетливо мотивируется несходством этих платформ» (2, 241). Здесь Алперс выступал не только против ряда драматургов, которые, подобно А. Глебову, защищали теорию деления образа на «классово-положительные» и «классово-отрицательные» черты, но и против ряда критиков (А. Гвоздев, Эм. Бескин и др.), сводивших в это время объяснение поступков героя лишь к его классовой принадлежности[18]. Алперс же, выступая против всякого рода упрощенчества, утверждал, что «мастерство драматурга, мастерство художника заключается в том, чтобы, именно пользуясь сетью конкретных жизненных случайностей, мелких по внешности поводов, индивидуально частных событий и происшествий, показать глубокую внутреннюю закономерность в движении образа, не вынося ее на поверхность, не обнажая ее» (2, 243).

Алперс не просто непримиримо относился к штампам, а буквально бил тревогу по поводу появления в советской драматургии шаблонных и схематичных пьес. Его волновало то, что штампы становятся не просто штампами формы, а идут от неглубокого содержания пьесы, от сужения и упрощения жизненных конфликтов[19].

К началу 30-х гг. Алперс пришел к выводу, что советская драматургия, пройдя через опыт бытовой пьесы, пьесы-хроники, подошла к созданию психологической драмы на новом жизненном материале. В это время в критических статьях Алперс переходит от простого описания черт и особенностей советской психологической драмы к попыткам дать этот жанр в развитии, понять его истоки и представить перспективы и возможности.

Таким образом, рассмотрев некоторые проблемы бытовой драмы, поднятые театральной критикой 20-х гг., можно заключить, что бытовая драма появилась в эти годы как результат обращения драматургов к проблемам современности, как определенный шаг в освоении морально-этических проблем, выдвинутых революцией. Необходимость перехода от форм чисто агитационного театра, где главной была идея, мысль, а человек выступал как абстрактный носитель этой мысли, к более конкретному показу революции через изменения человеческих характеров ощущалась многими критиками. Наиболее последовательно и убежденно в защиту бытовой драмы выступили М. Марков и Б. Алперс. В своих работах они отмечали, что по мере обращения драматургов к злободневным проблемам бытовое начало стало проникать в различные

жанры (драму, комедию, мелодраму), изменяя их структуру. В заслугу критике можно поставить правильную оценку нового в советском театре явления — развития бытового начала в драматургии. Путь, которым советская театральная критика пришла к данному заключению, представляет самостоятельный интерес, так как его исследование позволяет понять характер поисков драматургии 20-х гг. И хотя в последующие годы в советской драматургии продолжали развиваться пьесы агитационно-публицистического плана, получившая широкое распространение в 30-е гг. психологическая драма явилась закономерным продолжением бытовой линии. И наконец, спор о бытовой драме 20-х гг. оказался теснейшим образом связан с борьбой литературной критики этого периода против формализма, вульгарного социологизма и упрощенчества за глубоко идейное, правдивое и высокохудожественное искусство.

[1] Вестник театра, 1921, № 80—81, с. 6.

[2] Марков П. А. О театре. М., Искусство, 1976, т. 3, с. 78.

[3] Марков П. А. В Художественном театре. М., ВТО, 1976, с. 224.

[4] Марков П. А. О театре. М., Искусство, 1976, т. 3, с. 456.

[5] См. статьи: Московская театральная жизнь, спектакли Ленинградского Красного театра, Третий фронт, После «Мандата».

[6] Марков П. А. О театре. М., Искусство, 1976, т. 3, с. 284.

[7] В 1927 году в связи с десятилетием Советской власти на страницах печати появились обзорные статьи и других критиков: А. В. Луначарского, А. Пиотровского, Эм. Бескина, Р. Пельше, А. Гвоздева и др.

[8] Марков П. А. О театре. М., Искусство, 1976, т. 3, с. 445.

[9] Там же, т. 3, с. 414.

[10] Там же, т. 3, с. 472.

[11] Творчество Б. Алперса-критика исследовано крайне недостаточно, существует только одна статья Н. Тодрия «Борис Владимирович Алперс», напечатанная в журнале «Театр» за 1975 год № 9, с незначительными изменениями перепечатанная во вступлении к сборнику: Алперс Б. Театральные очерки в двух томах. М., Искусство, 1977.

[12] Алперс Б. «Разбег» у Охлопкова. — В сб.: Б. Алперс. Театральные очерки в двух томах. М., Искусство, 1977, т. 2, с. 171. (В дальнейшем статьи Алперса будут цитироваться по данному изданию с указанием в тексте тома и страницы).

[13] См.: Волькенштейн В. Драматургия. М., Новая Москва, 1923; Он же. Закон драматургии. Л.—М., МОДПИК, 1925

[14] Волькенштейн В. Пути современной драмы. — Печать и революция, 1924, кн. 1.

[15] Марголин С. Три протокола. — Жизнь искусства, 1925, № 13.

[16] Пиотровский А. Театр от Октября к Октябрю. — Жизнь искусства, 1926, № 21.

[17] Таиров А. Записки режиссера. М., Изд-во Камерного театра, 1921.

[18] См.: Гвоздев А. Шахтер в Актдраме. — Жизнь искусства, 1928, № 50; Бескин Эм. «Бронепоезд» в Художественном. — Жизнь искусства, 1927, № 17.

[19] Об этом говорится в статьях Б. Алперса «Драматургические стандарты», «Париж горит» в Передвижном театре», «Постановочные штампы», «Производственная драма» и других.

ЭПИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В «МАЛОЙ» ПРОЗЕ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА 10-х гг. XX в.

А. С. СВАРОВСКАЯ

В истории русского реализма начала XX в. все большее внимание исследователей начинают занимать 10-е гг. В последние 10—15 лет появилось немалое количество работ, в которых этот период в развитии литературы критического реализма является предметом исследования[1]. Период 10-х гг. вполне закономерно получил название «возрождения» реализма. Возрождение связано с демократизацией литературы, появлением писателей из народа, поворотом к исследованию народной, национальной жизни между двумя революциями.

Среди различных аспектов изучения литературы 1910-х гг. наиболее интересным представляется жанровый аспект: складывается особый тип реализма, характеризуемый появлением «сжатой» эпопеи и рассказа «своеобразно эпического типа»[2]. В многочисленных исследованиях творчества отдельных писателей все чаще встречаются замечания об эпическом характере тех или иных произведений как результате процесса жанровых изменений, происходившего в предоктябрьское десятилетие.

В данной работе будет сделана попытка показать, что проникновение эпического начала в главенствующую в 10-е гг. «малую» прозу критического реализма, превращение его в общее свойство этой прозы является тем фактором, который позволяет рассматривать ее как определенную типологическую общность, несмотря на все многообразие и своеобразие талантов писателей-реалистов данной поры.

Уже общий, поверхностный взгляд обнаруживает резкое раздвижение пространственно-географических, этнографических границ изображаемого, чему способствовал процесс демократизации литературы, появление писателей из народа, из самых различных уголков России. Одним из внешних проявлений эпического выступает и расширение диапазона тем. Русская действительность предстает в самых различных пластах и разрезах. Тематическая пестрота была свойственна не только всей литературе в целом; она наблюдалась и в рамках творчества отдельных писателей. Естественно, что произведения И. А. Бунина, С. Н. Сергеева-Ценского, А. П. Чапыгина, И. М. Касаткина, К. А. Тренева, И. С. Шмелева, В. Я. Шишкова, С. П. Подъячева, И. Е. Вольнова и других реалистов в своей совокупности создавали эпическую в смысле широты охвата действительности картину жизни многомиллионной России, самых широких слоев ее населения.

Но эта так называемая экстенсивность развития литературы еще не позволяет с полным правом говорить об ее эпическом характере. Необходим иной уровень исследования, который даст возможность убедить-

ся в том, что «малой» прозе предоктябрьского десятилетия было свойственно то основное, что связано с понятием эпического.

Эпос издавна тяготеет к тому, чтобы создавать синтетическую картину мира, улавливать закономерности исторического, национального развития. Освоить действительность эпически — значит выявить ее субстанциальный смысл, создать определенную концепцию всеобщего бытия. Автор эпического произведения выражает в своем творении общий взгляд на мир. В центре же какой-либо концепции действительности — всегда взаимоотношения человека с миром. Эпос исследует «общее мировоззрение и объективность народного духа»[3]. Таким образом, эпическое произведение характеризуется не только широким, универсальным охватом событий, но и (главным образом) наличием в нем социально-психологической, историко-философской концепции действительности.

В период между двумя революциями в сознании писателей не могло сложиться сколько-нибудь определенного представления о перспективах дальнейшего развития России. А с другой стороны, представители критического реализма так или иначе должны были решать вопрос, который подсказывался самим временем. Вопрос этот был, собственно, вполне исторически конкретен: что ожидает Россию? Не вызывало сомнений, что первая русская революция была тем событием в истории страны, которое показало, что реальные перемены в жизни русского общества возможны и необходимы. Широчайшие народные массы совершили этой революцией попытку «по-своему построить новое общество на месте разрушаемого старого»[4]. В постановлении ЦК КПСС «О 70-летии революции 1905—1907 годов в России» говорится: «Это была первая народная революция эпохи империализма. Она показала, что начался новый период всемирной истории, период политических потрясений и революционных битв»[5].

После мрачнейших лет реакции начался новый подъем духа, сознания и действий масс. Об этом с удовлетворением говорил В. И. Ленин в своей статье «Начало демонстраций»: «Мы видим теперь, как после трех лет самого бесшабашного разгула контрреволюции народные массы снова начинают поднимать голову, снова просыпаются и начинают приниматься за борьбу... Миллионы и десятки миллионов теперь уже не те, чем они были до революции. Эти миллионы никогда еще в России не переживали таких назидательных, наглядных уроков, такой открытой борьбы классов... В этих миллионах и десятках миллионов началось новое глубокое, глухое брожение...»[6]. 10-е гг. были, с одной стороны, временем подведения итогов, осмысления уроков, преподанных первой русской революцией, тех изменений, сдвигов, которые произошли в настроениях масс. А с другой стороны, все то, что «переворотилось», было еще очень далеко от того, чтобы уложиться, выкристаллизоваться, упорядочиться. Поэтому у писателей не могло возникнуть целостного представления о дальнейшем ходе истории. Отсюда восприятие современности писателями-реалистами переводилось зачастую из конкретно-исторического в отвлеченно-философский план. Подобное восприятие было обусловлено и причинами другого порядка. События предоктябрьского десятилетия заставляли переоценивать как будто укоренившиеся понятия общего миросозерцания, то есть вечные, общечеловеческие ценности. Тот всеобщий разлад, начало которому положило развитие капитализма в стране, достигает в последнее перед Октябрьской революцией десятилетие высшей своей ступени. Это были последние годы существования российской капиталистической машины, полностью обнаружившей свою несовместимость с элементарными представлениями о добре, красоте, любви и т. д. Рушились вечные мерила вечных ценностей. Событием, в высшей степени античеловечным, безнравственным, явилась первая мировая война. Империалистическая по своему характе-

ру, она была причиной углубления кризиса во всех областях русской жизни: политической, экономической, идеологической. В плане же морально-этическом война, как событие, «противное человеческому разуму и всей человеческой природе», явилась попранием всех человеческих норм нравственности.

Повышенный интерес к общефилософским проблемам, как мы видим, был вполне закономерен. В литературе изменившееся восприятие исторического времени имело своим следствием изменение соотношения между социально-историческим и сущностным, общефилософским аспектами изображения действительности. И хотя, с одной стороны, «возрождение» реализма в 10-е гг. усматривается в повороте к быту, конкретному, осязаемому, с другой стороны, не менее важной особенностью литературы было нечто совсем противоположное: тяготение к решению общих вопросов человеческой жизни, поиски факторов, связующих людей, путей совмещения малого мира отдельной личности с большим миром. Обновление мира предполагалось порой не на путях социальных изменений, а в области духа, в преодолении всеобщей разъединенности, отчужденности.

Поиски сущностных идей вовсе не означали отхода от реальной действительности. Они хотя и не взывали к немедленному деянию, но переносили проблему активности в сферу сознания, активного мышления. Проблема совмещения мира отдельной личности с большим миром также имела выход в социальную действительность: выяснялась степень сопричастности человека с всемирным бытием, степень ее включенности в контекст эпохи. Поиски гармонии, тех ценностей, которые могли бы послужить опорой в данное время, есть в конечном счете попытка создания целостной концепции действительности, выражение общего взгляда на мир, наличие которого, как уже говорилось, позволяет судить об эпическом характере того или иного произведения, творчества отдельного писателя, всей литературы 1910-х гг.

Своеобразным предтечей того типа реализма, который утверждается в 10-е гг., явился И. Бунин, художник, к этому времени вполне сложившийся, определивший свою позицию по отношению к общим вопросам бытия. Писатели, чье творчество в эти годы только начинает обретать черты зрелости, определенности, отталкиваются во многом от него. У Бунина мы находим полный арсенал общечеловеческих проблем: смысл жизни, счастье, любовь, красота, смерть. Писатель напряженно исследует нравственные ценности бытия. Бунин острее, чем кто-либо, чувствует красоту, более чуток к тем мерзостям, которые разлиты в окружающей действительности. С наибольшей художественной силой воплотил он тему одиночества человека, отъединенности его от непонятной и потому кажущейся враждебной действительности. Такая исходная ситуация, включающая в себя еще и осмысление человеком прожитой жизни, характерна для произведений целого ряда художников. Вопрос этот овладевает людьми самых различных сословий, уровня развития, умственного и духовного. Это и помещик Ознобишин из поэмы в прозе С. Сергеева-Ценского «Печаль полей», и герои Г. Гребенщикова: отец Порфирий из одноименного рассказа, полицейский Петр Егорович Кулаков из рассказа «Дорога», старый Архип из повести «В полях», и купец Иван Трифоныч из рассказа И. Сургучева «Родители», и многие другие. Но важное значение имеет не столько сама ситуация, далеко не новая в русской литературе, а то, что герои не ограничиваются осознанием всего ужаса бессмысленно прожитых дней. Они ищут выход из создавшегося положения, как бы ощупью движутся в лабиринте многочисленных путей, которые могут привести их к желаемому результату.

Варианты решения мучительных вопросов о смысле индивидуального бытия, связи малого мира отдельной личности с большим миром всеобщей жизни очень различны. Однако среди всего их многообразия

в 10-е гг. намечаются некоторые общие тенденции, пути обновления как жизни отдельного человека, так и жизни всей страны, нации. Одна из таких тенденций — пересоздание бытия на основе «живой жизни», вечного ее круговорота, движения. Большое место в литературе 1910-х гг. занимает пантеистическая концепция бытия. Совершенно не случайно такой большой резонанс имела в 10-е гг. книга В. В. Вересаева «Живая жизнь». Она становится своеобразной теоретической платформой для утверждения «живой жизни» как залога будущих преобразований, достижения гармонии в человеческой жизни. Книга Вересаева ценна как выражение обновленного восприятия действительности, свойственного многим художникам-реалистам в 10-е гг. и вбирающего в себя «призыв к единению с миром, защиту человеческого духа от расцветшей в годы реакции «арцыбашевщины» с ее культом грубой животности, как и от символистского спиритуализма»[7]. Появление философии «живой жизни» определялось необходимостью решения одной из самых сложных проблем, вставших перед литературой: поисков начал, «связующих «я» и целое»[8]. В 10-е гг. сохраняется коллизия противостояния личности «среде», а нужно было соединить эти две субстанции.

Прославление «живой жизни» как залога грядущего обновления наиболее ярко выражено, на наш взгляд, в творчестве И. Бунина и С. Сергеева-Ценского. Обращают на себя внимание рассказы Бунина «Снежный бык», «Исход», цикл очерков «Тень птицы», в котором автор пытается через познание мира древнего добраться до каких-то первоначальных ценностей, которые помогли бы разобраться в кричащих противоречиях современности.

Пантеистический мотив круговорота вечно обновляющейся жизни звучит в последних сценах поэмы в прозе С. Сергеева-Ценского «Печаль полей», когда Ознобишин находит «жуткое сходство» между умершей женой Анной и ее сестрой Машей, только начинающей жить. Умерла Анна, но Маша приняла от нее «таинственное помазание на длинную печаль жизни, которая никогда не может оборваться вдруг, а не глядя ткет свою крепкую нить и на ходу, то здесь, то там, передает ее из рук в руки»[9].

Название рассказа С. Сергеева-Ценского «Неторопливое солнце» метафорически выражает сущность восприятия писателем мира. Сергеев-Ценский является художником, может быть, наиболее полно выразившим в своем творчестве 10-х гг. мысль о жизни как вечном движении, которое есть благо. Он более, чем кто-либо, художественно воплощает утверждение Вересаева, что слияние с миром возможно только для человека, живущего не по велению разума, а по велению естественных движений души, ощущающего себя частью природного мира.

Пантеистическое понимание природы как средоточия одушевленной жизни той гармонии, которой так недостает в человеческой жизни, входит одной из составных частей в пантеистическую концепцию бытия, сближающую многих художников предоктябрьского десятилетия: И. Бунина, А. Куприна, В. Вересаева, С. Сергеева-Ценского, Г. Гребенщикова, А. Чапыгина, В. Шишкова, в какой-то степени И. Шмелева, К. Тренева.

Эпическая тенденция находит свое последующее развитие, продолжение в постановке и решении еще одной проблемы, которая непосредственно связана с сущностными сторонами содержания литературы, с попытками создания целостной концепции всеобщего бытия. В поисках непреходящих ценностей, могущих послужить опорой в будущем, взор писателей неизбежно должен был обратиться к носителям этих ценностей. Интерес к сущностной проблематике неотделим поэтому от проблемы национального характера. Решение ее происходило зачастую на уровне «имманентной духовной сущности»: какова изначальная основа

русского национального характера, очищения от наслоений исторических, религиозных и т. д. Но тут же нужно заметить, что решение проблемы русского национального характера имело и совершенно определенное социальное, историческое значение. Речь шла о настроениях той многомиллионной массы, которая играла пасивную роль в прошедшей революции. И ряд писателей решали этот вопрос именно в конкретно-историческом плане. Но все-таки начало решения проблемы русского национального характера нужно было искать на уровне внесоциальном, философском.

Как уже отмечалось, ведущей идеей в поисках мировой гармонии была мысль о пересоздании всеобщего бытия на основах «живой жизни». Соответствие героя пантеистической концепции и являлось критерием его положительности. Этой причастностью ко всему «божьему миру» обладают персонажи из народа: печник Федор, мальчик Фаназка из рассказа С. Сергеева-Ценского «Неторопливое солнце», символические фигуры Никиты Дехтянского, Андрея Силина из его поэм в прозе «Печаль полей» и «Медвежонок», Афонька Крень из повести А. Чапыгина «Белый скит», безымянные герои рассказа И. Шмелева «Волчий перекат», выходящие из каких-то лесных своих деревень, и другие.

Исследование основ русского национального характера не ограничивается утверждением в отвлеченно-философском плане причастности народа к миру природы, кровной связи с «живой жизнью». Оно продолжается далее в плане нравственном. И оказывается, что русскому народу присуща духовная красота, готовность к самопожертвованию, в нем заложена неизбывная потребность любви, доброты, то есть те вечные ценности, потеря которых была так ощутима в годы реакции, войны. Эти высокие нравственные качества, заложенные в характере русского народа, сохранились в нем и сейчас, хотя многие века рабства, подавления и угнетения природной сущности человека приглушили возможность их проявления. И все-таки, несмотря на это, нет-нет да и выплеснется наружу какое-нибудь драгоценное качество души русского человека, проявится в минуту жестокой необходимости. Незаметный, никем всерьез не воспринимаемый Сверчок из одноименного бунинского рассказа вдруг предстает перед изумленными слушателями с совершенно неожиданной стороны. И самое примечательное даже не в том, что он совершил, спасая сына и протащив его на себе многие километры, а в том, как он сам расценивает свой подвиг: как нечто обыденное, бывшее в той ситуации единственным и необходимым средством. На вопрос кухарки о том, как он сам-то не замерз в ту ночь, Сверчок р а с с е я н н о отвечает: «Н е д о т о г о б ы л о, матушка,.. Н е д о т о г о»[10]. Любовь, доходящая до самоотречения, и есть тот источник, который питает готовность многих героев Бунина к таким поступкам. Интересен в этом плане и образ старой Анисьи (рассказ «Веселый двор»). Потребность постоянно любить кого-то, «несознаваемая готовность отдать кому-нибудь душу»— основа ее характера: «Любить Анисье в молодости некого было. Но не любить она не могла»[11]. Когда был жив муж, она любила его, любила «долго, терпеливо». Потом вся любовь сосредоточилась на непутевом Егоре. И благодаря этой любви теплится еще в ней интерес к жизни: «...Чувствовать себя на белом свете, видеть утро, видеть сына, идти к нему, это — счастье, великое счастье...»[12]. В надежде последний раз посмотреть на сына отправляется Анисья в Ланское. По отношению к ней возникает тот же вопрос, что и в «Сверчке»: почему же смогла она, голодная, полумертвая, добраться до Ланского? Да потому, что было, к кому идти. Силы оставили ее тогда, когда она увидела на дверях караулки «большой рыжий замок».

Итак, Бунин судит своих героев с точки зрения вечных истин морали, нравственности и обнаруживает их в глубине «загадочной славянской души».

Интерес к проблеме русского характера, являющейся составной частью концепции всеобщего бытия, подтверждает мысль об эпическом характере «малой» прозы 1910-х гг. Многие писатели-реалисты приходят к выводу о том, что в основе характера русского человека лежат такие вечно ценные качества, как слитность с окружающим миром, следование законам «живой жизни», именно в народной среде можно видеть неугасимую потребность в любви, душевную чуткость и другие драгоценные свойства, то есть народ является носителем всех ценностей, которые позволяют говорить о нем как об опоре в деле грядущих преобразований действительности.

Не ограничиваясь исследованием антропологической сущности русского национального характера, писатели вплотную подходят к постановке и решению основной проблемы эпоса — взаимоотношений человека и мира. В период между двумя революциями она звучала как проблема активности духа, активизации сознания русского народа.

Поиски активных начал в русском национальном характере начинаются с изображения постоянного стремления русского человека к совершению поступков, выходящих за рамки обыденного существования. Непоколебимое спокойствие Никиты Дехтянского, Андрея Силина, Федора — героев С. Сергеева-Ценского — сменяется щемящим чувством неблагополучия привычной жизни. Вот перед нами нелепый Егор Минаев из «Веселого двора» И. Бунина, ленивый, лживый, любящий поговорить о своем желании повеситься. Но прорывается через эту нелепость страшная тоска, мучительная, давящая: «Он уже давно освоился с тем, что часто шли в нем сразу два ряда чувств и мыслей: один обыденный, простой, а другой — тревожный, болезненный»[13]. Егор все время томится «тщетным желанием» обдумать что-то, но это что-то не находит в его сознании четкого определения; то ли это глухое раздражение против богатого и скучного двора, против всех гурьевцев, то ли нечто иное? Тоска сидит в нем и тогда, когда он «играл ту роль, что полагалась ему у гроба матери», и когда «плясал всем на потеху, — нелепо вывертывал лапти, бросал картуз наземь и хихикая, ломал дурака»[14]. А утром «вскочил наверх по откосу, вскинув рваный полушубок на голову, и плечом метнулся под громаду паровоза»[15]. Что это? Одна из его нелепых выходок, которой суждено было стать последней? Или, может быть, единственный способ разрешения противоречия между стремлением познать себя и бессилием его разума?

Та же коллизия составляет основу рассказа «Захар Воробьев». Неодолимое желание совершить нечто «необыкновенное» побуждает Захара поднимать битюга-жеребца, тащить старуху-нищенку, насмерть перепуганную прытью мужицкого Геракла. Но все это не может и на сотую часть заглушить его «такой тяжкой, такой смертельной тоски, смешанной со злобой». Ему тяжело, потому что он одинок в своем желании пробить броню людской пассивности и равнодушия, вырвать обывателей из их привычного мирка: «Ему хотелось рявкнуть так, чтобы в ужасе высыпал на выгоны весь этот мелкий народишко, спрятанный по избам»[16]. Захар Воробьев — фигура более трагическая, чем Егор Минаев, и тем разительнее контраст между светлыми сторонами его души, тягой к необыкновенному и такой нелепой, бессмысленной смертью.

Долог и мучителен путь духовного пробуждения русского мужика. Начинается он с бессмысленных поступков, буйств, драк, в которых могут найти выход, вылиться скопившиеся неясные мысли, ощущения неблагополучия жизни. Нужно учитывать и то, что объектом изображения в большинстве случаев была деревня и провинция со всей ее затхлостью, косностью, отсталостью. «В глухом уезде» С. Гусева-Оренбургского, «Забытые» С. Подъячева, «Затерянная криница» К. Тренева — сами названия свидетельствуют о том, где происходит пробуждение мысли и духа, принимающие подчас самые уродливые формы. Герой

рассказа С. Подъячева «Разлад», возвратясь после неудачного визита к князю, весь избитый, вымещает свою ненависть и злобу на жене: «И с досады-то, понимаешь, с эстой, с огорченья, набросился на бабу... Давай ее ни за что ни про что ключить... Вырвалась та да бежать. Я осатанел да с колом по деревне за ней... бегу, а сам кричу: «Мне попало и тебе попадет!»[17]. Так несуразно, нелепо и жестоко выливается у мужика обида на князя. «В отвратительной тяжкой брани» находит выход обида у Охрима, героя рассказа К. Тренева «На ярмарке». Но это, так сказать, самая низшая ступень пробуждения сознания. Мотив внутренней активности, неуспокоенности, стихийного бунтарства вырастает в глубокий интерес к явлениям социальной, политической жизни. Проблема национального характера, когда она обращается к выявлению активно-волевых начал в психике человека, перерастает в проблему героя.

Решение проблемы героя нельзя рассматривать как процесс эволюционный, как движение от несознательности к осознанию народом своей роли в истории. Разные писатели в силу разного социального опыта, глубины проникновения в смысл происходящих событий по-разному «подают» эту проблему. Однако важной в данном случае должна быть всеобщность процесса, стремления уловить общее состояние духа масс, их отношения к миру. К тому же речь идет не только о народном характере, но о «выламывании» из самых различных групп, сословий, слоев населения людей, чувствующих скорый исход прежнего существования, невольно включающих круг своих мыслей в контекст философских рассуждений о смысле индивидуального бытия. Классический пример сосуществования в одном произведении множества подобных героев — поэма в прозе С. Сергеева-Ценского «Печаль полей». В ней «кризисность русской действительности видится всепроникающей»[18]. Мысль о близкой угрозе, нависшей над буржуазным миропорядком, о невозможности прежнего существования воплощена в суждениях почти всех героев. Даже такой на первый взгляд незначительный персонаж, как подрядчик Фома Иваныч, понимает, что что-то надломилось в нынешнем строе жизни, и не видит выхода из этого тупика. На вопрос Ознобишина, знает ли он, зачем строится завод, Фома Иваныч, «с суровым лицом», косноязычно говорит: «Известно, — доходы получать будете... Маленькое дело — завод! Тут обернуться можно... завод!» И не глядел на Ознобишина, утопивши глаза в полях»[19]. В поэме исследуется не только проблема экономического и социального кризиса капиталистических отношений, вырождения господствующих классов. Автор с поистине эпической широтой пытается охватить различные настроения, овладевшие людьми разного социального положения в период ожидания каких-то важных перемен в жизни русского общества. Многие герои поэмы заняты поисками подлинных ценностей, противостоящих всеобщему распаду в условиях звериного буржуазного мира. Один из таких правдоискателей — Игнат. Его высказывания относительно бесчеловечности буржуазных отношений как будто не вызывают сомнений. «Если бы не человек землю гадил, — хороша бы земля-то как была»[20], — говорит Игнат. Давно уже забыто такое устройство, при котором «все было общее» и люди жили без злобы. А теперь «один другого грабит, один от другого хоронится, на двери замки вешает»[21]. Однако благородные порывы Игната не идут дальше надежд на бога. Поэтому философия его, желание устроить царство небесное на земле терпят полный крах; упования на то, что бог не допустит посмеяться над ним, оказываются несостоятельными; и когда он упал с лесов, то «сорок кирпичей погнались за ним, проводили его до самой земли и здесь уже, раздавив его ребра, раскатились в стороны с довольным гулом»[22]. Тот же мотив упования на бога звучит и в возгласе Анны: «Он все видит! Как же можно, чтобы он обидел, — он?...»[23] Анна — самое страдательное лицо поэмы: «Все в ней было страдание: красивое, глубокое, радостное, боль-

ное, тихое, оплаканное бессонными ночами»[24]. Она черпает отовсюду бездонную силу, чтобы опрочнеть, обрести устойчивость. Но, видимо, страдание не спасет человека от надвигающейся бури. Ребенок мог бы продолжить ее во времени, но «не на что было опереться тому, кто рос в ней»[25], поэтому Анна тихо сходит со сцены.

Игнат, Анна составляют как бы один полюс в поэме, полюс, на котором предстоящие перемены воспринимаются пассивно. Антиподом их является дед, его «движения», совершаемые по принципу «все дозволено». Он привозит с собой в богом забытую Сухотинку отзвуки больших городов, ярмарок. Внешне он самый активный персонаж поэмы. Но на что направлены его поиски? Он ищет подтверждение своим воззрениям на мир, на людей, которые, по его глубокому убеждению, изначально злы, жестоки, неспособны на что-то доброе. Поэтому и заключает он рассказы о совершенных им деяниях вопросом: «Какая уж тут жалость?» Его сыну кажется, что «жизнь — весы, а дед поднялся как-то... в самую середину коромысла, где стрелка на равновесе, поднялся и устроился там. Но там — уверенность страшного земного покоя, тяга земли, куда сходится все добро и все зло, чтобы перестать быть добром и злом, и все страдания и радости, чтобы утихнуть»[26]. Образ деда в некоторой степени трагический. Желание найти тягу земли, что означает для него отринуть все сомнения, оборачивается для него полной вымороченностью, тем более страшной, что она осознается им самим: «Хоть в палачи, — вот до чего дошел: костенею... Человека перестал чувствовать, совсем...»[27]. Так и найдет он свой конец где-нибудь в полях, в которых растворяется и больше уже не появляется на страницах поэмы.

В плане решения общечеловеческих вопросов о смысле индивидуального бытия особое значение приобретает образ помещика Ознобишина, о чем впервые заговорил М. Горький[28]. Этот человек, как и другие герои, показан в момент душевного кризиса, когда рушатся привычные устои, представления и понятия. Он понял, что смысл жизни не исчерпывается заботами о внешнем благополучии, заботами, которые поглощают все духовные силы человека. Ознобишин напряженно ищет смысл происходящих вокруг него событий и смысл своего собственного существования. В начале поэмы мы видим, что главное чувство, которое владеет Ознобишиным, — «давняя страшная обида, медленно гложущая жизнь»[29]. Выход представлялся иногда совсем простым: «...поставить ружье прикладом на носок левой ноги и нажать курок носком правой, а картечь встретить открытым ртом»[30]. Желание одним ударом расправиться с этой жизнью, «все опрокинуть, растоптать и забыть»[31] придает такой страшный и зловещий смысл сцене катанья на лошадях и страстному монологу Ознобишина: «Вся жизнь не то, вся жизнь какая-то подделка под жизнь, а жизни нет на самом деле»[32]. Ознобишин постоянно обращает ко всем беспокойный вопрос «зачем?» и перечеркивает свою жизнь непонятными для многих словами «не то». И пусть еще не найден ответ на это «зачем?», сама по себе неудовлетворенность этого человека, его желание быть личностью, то есть мыслить и страдать, оправдывает авторские к нему симпатии. Однако Ознобишин в конце концов покидает свою деревню, завод, поля, так и не отыскав «тягу земли», жизненную опору.

Еще более печален конец героя другой поэмы в прозе — «Движения». Субъективно мы не можем не испытывать к Антону Антонычу искреннего расположения, восхищаемся его энергичностью, любовью к труду. И тем не менее объективная логика развития истории такова, что все «движения» деятельного буржуа оказываются бесперспективными, они не имеют будущего.

На смену Ознобишину появляется силач Никита Дехтянский, после смерти жизнелюбивого и, казалось бы, прочно стоящего на земле полковника Алпатова из поэмы в прозе «Медвежонок» на базар в ма-

ленький сибирский городок Анжск приходит чалдон Андрей Силин... Проблема героя, решаемая на всех социальных «срезах», только тогда обретает историческую перспективу, когда речь заходит о будущих хозяевах земли, о потенциальных силах, заложенных в глубине народного характера.

В решении проблемы героя в особую группу следует выделить писателей, выходцев из народной среды, главным образом, из деревни, хорошо знающих беды и нужды современного крестьянства и, конечно, степень его сознания, активности. В произведениях некоторых из них появляется так называемый «идеологический» герой, думающий, делающий выводы, словом, тот самый, о котором говорил в своем «Докладе о революции 1905 года» И. В. Ленин: «В русской деревне появился новый тип — сознательный молодой крестьянин. Он общался с «забастовщиками», он рассказывал крестьянам о событиях в городах, он разъяснял деревенским товарищам значение политических требований, он призывал их к борьбе против крупных землевладельцев-дворян, против попов и чиновников»[33]. Появление героя-мыслителя, своеобразного идеолога, близкого к тому типу «сознательного молодого крестьянина», о котором говорил В. И. Ленин и который был изображен М. Горьким в произведениях «Мать», «Лето», отличает творчество одного из интереснейших писателей 10-х гг. И. Касаткина. Первое, что отличает его героев, — это стремление узнать как можно больше и обо всем. Такой жаждой знания заражен кузнец Суслов и его гость дядя Митраш из рассказа «С докукой». Суслов выступает в качестве учителя, к нему «кажинный день идут и едут, идут и едут... без конца-краю!»[34]. Но и его ученик, дядя Митраш, не уступает ему, а в чем-то идет дальше. Все то, что он получает из книг, он рассматривает под одним углом зрения: как можно применить знания, «штоб устроиться на земле хорошо. Дружно бы этак, и все бы за милую душу, все бы поровну, как браты, примерно»[35]. Знания, приобретенные им, помогают ему сделать непреложный вывод: «Ежели за ум взяться, всю Расию перекроить можно. Которого сословия больше — тому и правёж в руки. Вот бы как надо...»[36]. Герои Касаткина постоянно вспоминают о прошедшей революции, причем некоторые очень точно истолковывают причины ее поражения. Изумляет зрелость суждений Прохора Шитика из рассказа «Село Микульское». Он восстанавливает в памяти общие контуры борьбы: «Былое дело — глядим: где-то да кто-то орудует. Схватились и мы, а в чем сила — не знаем, в какую точку метить — не ведаем. Там по-своему, по-городскому, значит, ...а деревня закрутила по-своему»[37]. И посматривая на Куманькова, городского, добавляет: «Видючи это, вам и зачали, например, в загривки, в мозгователи-то, без всякой опаски вкладывать»[38]. В этой тираде верно схвачена одна из главных причин поражения революции — то, что рабочему классу не удалось создать прочного союза с крестьянством.

Наиболее близкими по духу к героям Касаткина являются крестьяне из произведений С. Подъячева: столяр Иван Захарыч Даенкин из рассказа «Забытые», крестьянин Грач из рассказа «В трудное время» и другие. Иван Захарыч — наиболее характерный персонаж среди подъячевских правдоискателей, протестантов, чья пробуждающаяся мысль все чаще обращается к социальным вопросам. Писатель постоянно подчеркивает, что нищета, бесправие не погасили у крестьянина желания добраться до причины такого положения, изменить общественный порядок. Крестьянин Грач из рассказа «В трудное время» говорит о необходимости серьезных перемен: «Что-то будет... разволновался народ... чему-нибудь, а уж быть!»[39]. Его слова в конце рассказа звучат как призыв не падать духом: «Скуке не предавайся... не робей!»[40] А герой рассказа «За язык пропадаю» во весь голос заявляет о своих правах: «Почему вам можно, а мне нет? Аль я понять не могу, дурнее вас, что

ли?»[41] Показывая, как глубоко крестьянин ненавидит тех, кто живет за его счет, держит в темноте и невежестве, лишает самых элементарных человеческих прав, Подъячев верно характеризует то положение, которое сложилось в деревне в годы нового революционного подъема. Он доказывает, сколь законным желанием была революция для деревни и насколько готова была к ней деревенская беднота.

Проблема возросшего сознания человека из народа, будь то крестьянин или представитель городских низов, решается некоторыми писателями в несколько ином плане: как проблема пробуждения человеческого, а затем гражданского сознания. Повесть И. Шмелева «Гражданин Уклейкин» изображает человека, жаждущего осмысленного существования, озаренного мелькнувшей надеждой подняться над уровнем жалкого животного прозябания. В жалком сапожнике Уклейкине клокочет неосознанный, стихийный протест, сближающий шмелевского героя с бунтующими босяками Горького. «Как и во всяком человеке, в Уклейкине были одно в другом таившиеся два существа. Одно — глубоко внутри, несознаваемое, а лишь чувствуемое. Оно-то всегда-всегда было в нем, билось мучительно, точно хотело вырваться из него и умчаться, а последнее время росло и бодрило... Другое было явное, он сам, обыденный Уклейкин»[42]. Окружающие говорят о нем: «Зуда в нем такая есть... которая зуда... зудит она...» — «Какая к черту зуда! Просто дух такой...»[43]. Эта «зуда», стремление быть причастным к жизни всей страны, пробуждение гражданского достоинства находят свое выражение пока только в пьяных разгулах Уклейкина, в его уличных представлениях на потеху обывателям.

В рассказе «Забавное приключение» писатель показывает столкновение народа и новых дельцов, мнящих себя хозяевами России. «Фиат» буржуазного воротилы Карасева вдруг застревает в бескрайнем российском бездорожье, и тогда оказывается, что прочность карасевского могущества, мнимая осмысленность его деловой, стяжательской гонки — все призрачно в истомленной войной и разрухой стране. Здесь есть только гигантский вакуум нищеты и ненависти мужика к богатею. Пророчески звучат слова лесника, то ли в шутку, то ли всерьез наводящего ружье на Карасева: «Привыкать надоть... приготовляться... всем она достигнет... кому предел... Эх, запалю!» — вскрикнул он и так засмеялся, что по телу Карасева побежали мурашки»[44].

При всем многообразии индивидуальных черт первый тип нового героя — это реальный характер, выступающий в конкретных исторических обстоятельствах, ситуациях. Но наряду с этим типом в литературе 1910-х г. появляется новый тип положительного героя, который перерастает границы реальности и начинает превращаться в могучего богатыря, приобретает обобщающие, символические краски. В данном случае можно, очевидно, говорить об эпизации образа положительного героя. Особый способ типизации, когда герой воплощает собой целое явление или выражает какую-то философскую мысль, требовал особых приемов изображения, расширения реалистической манеры письма, применения символики. Интересно в этом плане проанализировать начальную сцену поэмы в прозе С. Сергеева-Ценского «Печаль полей». Перед нами предстает образ большой эпической силы — Никита Дехтянский. Писатель рисует эту колоритную фигуру несколькими штрихами. Никите сразу же придана своя поза: «Никита был приземистый и широкий, во всю телегу. Лежал на свежей соломе, и видно было ему и небо и поля, осненные луной»[45]. Неторопливость, размеренность, уверенность Никиты передается в каждом его жесте. Он напоминает героя сказочного эпоса. Едет силач Никита Дехтянский по широкому раздолью полей. Медленному, тягучему течению его мыслей соответствует ритм повествования, повторы отдельных слов, многоточия: «Потом опять, точно в просветы, стало слышно, как бьют перепела и, качаясь, скрипит телега, а Никите

очень хотелось узнать, много ли вытянут, и хотелось, чтобы больше...»[46] Непривычно-резкая перебивка ритмов, переход к коротким, точно рубленым, в большинстве своем нераспространенным предложениям, где главная нагрузка падает на глаголы, создает предощущение тревоги: что-то должно произойти, «чужие» люди совсем не случайно попадаются на пути Никиты. Каждое слово в последующей сцене приобретает символическое звучание. «Черт! — ругался длинный. — Что стал поперек дороги, — проехать нельзя!»[47]. И когда городские подводчики, «в пиджаках и сапогах», попытались убрать Никиту с дороги, «он подошел к подводам и ...опрокинул их все в канаву вместе с лошадьми. Потом нашел недалеко впереди свою конягу, уселся и закричал назад ядовитое и простое: «Вот тебе и завод сухотинский!»[48]. Когда обоз кое-как добрался до Сухотинки, жена помещика Ознобишина Анна, в седьмой раз ожидающая ребенка, «почему-то сочла это дурным знаком. Она ушла в дальнюю аллею сада, где никто не мог бы ее видеть, и там долго плакала от каких-то темных предчувствий, которых не поняли бы ни ясный день вблизи, ни близкие люди, занятые суетой постройки»[49].

Эта первая сцена, уместившаяся на пяти страницах поэмы, как бы вбирает в себя содержание всего произведения, предсказывает исход событий, определяет дальнейшие судьбы героев. Своим ядовитым «Вот тебе и завод сухотинский!» Никита символически предсказывает, что завод, если и будет построен, останется бездушной каменной громадой; какие-то темные предчувствия сразу говорят Анне, что ребенок так и не будет рожден. И от опрокинутых навзничь телег в начале поэмы протягивается нить к концу ее, когда уезжает бывший хозяин этих мест Ознобишин, у которого все в жизни «опрокинулось». Концентрированность повествования в первой сцене не позволяет подробно описывать чувства, овладевшие Никитой; они скрываются за его действиями, которые передаются только скупым чередованием глаголов: «Никита осерчал не сразу. Он повернулся, взметнул глазами на черную толпу гогочущих мужиков, провел тыльной стороной руки по сутулой спине и спросил совсем тихо: «Это к чему же?» А затем — «бросился», «сбил», «примял», «разогнал» и т. д.[50] Вся сцена напоминает бой сказочного богатыря со злой силой; каждая деталь картины, рисующей битву Никиты с «чужими» людьми, носит символический характер; образ Никиты Дехтянского призван воплотить мысль о могучих возможностях народа, находящегося уже не в статически-безмятежном состоянии, а на пороге активного действия.

Тему внутренних возможностей, таящихся в русской деревне, разрабатывает в своей повести «Тайга» В. Шишков. В «Тайге» перед нами предстает целый ряд образов, каждый из которых воплощает одну какую-то грань русского национального характера. Образом, смыкающимся где-то с Никитой Дехтянским, выступает в повести староста сибирской деревни Кедровки Пров. Под грузом вековых предрассудков в душе Прова таятся огромные силы, которые заявят о себе, когда не только тайга, но и вся жизнь разгорится пожаром: «Крутые плечи Прова, плавно и глубоко вздымавшаяся грудь накопили столько неуемной мощи, что, казалось, трещал кафтан. Большие угрюмые глаза упрямо грозили огню»[51]. Именно устами Прова в заключительной символической сцене провозглашается очистительная сила пожара: «Ничего... Пущай чистит!»[52] Образ Прова существует в двух измерениях: реальном, бытовом и символическом, обобщенном, как и фигура Афоньки Креня из повести А. Чапыгина «Белый скит». На образ Афоньки Креня падает основная смысловая нагрузка; остальные образы призваны ярче оттенить особенности его характера, поведения. С одной стороны, Афонька — это реальный крестьянский тип. И восстает он против местного богача, лесопромышленника Артамона Вороны по самым реальным экономическим причинам. Но скоро облик его приобретает черты

былинного богатыря. Ярче всего это проявляется в сцене сна, когда Афонька видит себя могучим исполином: «Ростом он равняется с высокими соснами.., зорко оглядывает верхние сучья деревьев»[53]. Именно с ним связывает автор свои надежды на пробуждение активных сил в деревне.

Таким же богатырем предстает бедняк Охрим из рассказа К. Тренева «На ярмарке», которого автор называет «огромный Охрим»; он идет, «вытаскивая громадные сапоги так, как будто он выворачивает их с корнями. Он кажется гораздо больше лошади, с которой идет рядом»[54]. Ярость, вспыхнувшая в душе Охрима при виде так называемой «лотереи», находит выход в истинно богатырском сражении. Когда на него насел Сударкин, Охрим сначала постоял, пережидая посыпавшийся град ударов но потом «вдруг словно почувствовал ужасную тесноту в плечах, сильно повел ими, описав большой круг. Мгновенно вокруг него образовалось большое место в две сажени»[55]. Охрим один создал на ярмарке панику, и вот уже пьянящее дыхание бунта пронеслось над заснувшим в вековой отупелости городком.

Тенденция к эпизации положительного героя, воплощающего собой бунтарское начало, — явление достаточно распространенное в литературе 1910-х гг., позволяющее говорить о нем, как об одной из сторон эпического характера литературы вообще. Содержательная сторона эпического в «малой» прозе 10-х гг. XX в. представлена, таким образом, факторами внешнего и внутреннего порядка. Раздвижение географических, этнографических границ изображаемого, расширение диапазона тем, всесторонний охват всех социальных слоев, классов русского общества — уже сами по себе качества эпического характера. Главным же доказательством проникновения черт большого эпоса в рассказ и повесть является стремление большинства писателей-реалистов к созданию общей концепции бытия, постановка ими проблемы русского национального характера, проблемы героя, включение мыслей «маленького» человека в контекст эпохи, возведение их на уровень философских размышлений о своем месте в общем круговороте жизни, эпизация образа положительного героя.

Проблема эпического имеет и собственно стилевой аспект, который может стать предметом специального исследования.

[1] Литературно-эстетические концепции конца XIX — начала XX века. М., Наука, 1975; Русская литература конца XIX — начала XX века. 1908—1917. М., Наука, 1972; Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., Наука, 1975. Судьбы русского реализма начала XX века. Л., Наука, 1972. Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., Наука, 1966. Развитие реализма в русской литературе. В 3-х т., т. 3. М., Наука, 1974.

[2] Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., Наука, 1975, с. 173.

[3] Гегель. Сочинения, т. XIV, М., 1958, с. 230.

[4] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33, с. 39.

[5] Правда, 1975, 9 янв.

[6] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 73.

[7] Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., Наука, 1975, с. 111.

[8] Литературно-эстетические концепции конца XIX — начала XX века. М., Наука, с. 258.

[9] Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. в 10-ти т., т. 1, М., ГИХЛ, 1955, с. 417. (В дальнейшем при ссылке на это издание будут указываться только том и страницы).

[10] Бунин И. А. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2. М., Правда, 1956, с. 207.

[11] Там же, с. 227.

[12] Там же, с. 230.

[13] Там же, с. 243.

[14] Там же, с. 251—252.

[15] Там же, с. 285.

[16] Там же.

[17] Подъячев С. П. Избранное. М., ГИХЛ, 1956, с. 339.
[18] Сурпин М. Л. О реалистической прозе 10-х годов (Горький и Сергеев-Ценский). — В кн.: Горьковские чтения 1964—1965 гг. М., Наука, 1966, с. 335.
[19] Сергеев-Ценский С. Н., т. 1, с. 384.
[20] Там же, с. 338.
[21] Там же, с. 339.
[22] Там же, с. 343.
[23] Там же, с. 354.
[24] Там же, с. 331.
[25] Там же, с. 382.
[26] Там же, с. 377—378.
[27] Там же, с. 385.
[28] Горький М. Предисловие к переводу 1 ч. «Преображения» на венгерский язык. — Цит. по ст. М. Л. Сурпина «М. Горький и С. Сергеев-Ценский». («Печаль полей» Сергеева-Ценского). — Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1972, № 4, с. 6.
[29] Сергеев-Ценский С. Н., т. 1, с. 359.
[30] Там же, с. 394.
[31] Там же, с. 400.
[32] Там же, с. 402.
[33] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 316.
[34] Касаткин И. М. Перед рассветом. Избранные рассказы. М., Советская Россия, 1977, с. 122.
[35] Там же, с. 130.
[36] Там же.
[37] Там же, с. 78.
[38] Там же, с. 79.
[39] Подъячев С. П. Избранное. М., ГИХЛ, 1955, с. 609.
[40] Там же, с. 620.
[41] Там же, с. 658.
[42] Шмелев И. С. Повести и рассказы. М., ГИХЛ, 1960, с. 52.
[43] Там же, с. 31.
[44] Там же, с. 315.
[45] Сергеев-Ценский С. Н., т. 1, с. 310.
[46] Там же, с. 313.
[47] Там же.
[48] Там же, с. 315.
[49] Там же.
[50] Там же, с. 314.
[51] Шишков В. Я. Собр. соч. в 10-ти т., т. 1, М., Правда, 1974, с. 367.
[52] Там же.
[53] Чапыгин А. П. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. Л., Художественная литература, 1967, с. 172.
[54] Тренев К. А. Избранные произведения. М., Советский писатель, 1955, с. 144.
[55] Там же, с. 162.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В «ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Е. А. АКЕЛЬКИНА

Повествование от рассказчика как форма частичной объективированности автора становится особенно распространенной в творчестве Ф. М. Достоевского, что обусловлено так называемым «кризисом авторства»[1]. Реализм на определенном этапе своего развития, постигая глубину и богатство внутреннего мира человека, стремится освоить его изнутри, то есть взглянуть на личность ее же собственными глазами, осмыслить героя в категориях его же сознания. Ярче всего эта тенденция осуществилась в романах Ф. М. Достоевского, в которых рассказчик и становится своеобразным инструментом познания жизни изнутри. Однако вечные поиски всеобщих ценностей, глубокое доверие к жизни народа, к ее нравственным основам рождали у писателя потребность в разработке иных, нероманных форм эпического повествования. «Записки из Мертвого дома», не укладываясь полностью ни в одно из жанровых определений, представляют собой уникальный образец подлинно эпического повествования в творчестве Достоевского. Вполне отдавая отчет в том, что к подобному типу повествования у современного литературоведения еще нет выработанных подходов, попытаемся лишь наметить некоторые аспекты изучения повествования.

В большинстве исследований, посвященных «Запискам из Мертвого дома», проблема повествования не рассматривалась вообще. Работы же, в которых встречаются какие-либо замечания о характере рассказчика, об авторской позиции, весьма немногочисленны и заслуживают упоминания. Общей методологической ошибкой подобных работ было то, что не разграничивалась реальность как таковая (исторические условия, биография писателя) и реальность собственно литературного произведения. Так, например, Н. С. Державин[2] считал, что писатель не сумел в «Записках из Мертвого дома» решить проблему формы, и утверждал, что рассказ ведется не от лица Горянчикова, а самим Достоевским. С некоторыми изменениями эта точка зрения дожила до недавнего времени. Так, в «Истории русского романа» утверждается, что «сознательная установка на восприятие читателем всего содержания «Записок из Мертвого дома» как изображения того, что было реально увидено и пережито автором (хотя в начале книги рассказ и приписан из цензурных соображений вымышленному лицу — Александру Петровичу Горянчикову), объясняет своеобразие жанра и композиции «Записок»...[3]

В «Истории русской литературы» фигура Горянчикова рассматривается как условная, так как «форма рассказа от его лица в «записках» фактически не выдержана[4]. В сущности, эта же точка зрения разделяется и В. Я. Кирпотиным[5]. Таким образом, эти литературоведы, отмечая

высокие художественные достоинства произведения, фактически рассматривают форму в отрыве от содержания, обнаруживают непонимание художественной природы автора как носителя концепции произведения, как принципа видения, принадлежащего реальности литературного произведения в отличие от биографического автора.

Первой попыткой рассмотрения художественной позиции и образа автора в «Записках из Мертвого дома» явилась статья Ю. М. Проскуриной[6]. Автор статьи методологически верно ставит проблему, определяет место «Записок» в историко-литературном контексте с точки зрения поисков новых форм повествования, а не только проблематики, исследует отношения между рассказчиком, издателем и автором. В работе удачно намечена актуальнейшая проблема взаимодействия рассказчика с читателем, сделан ряд ценных наблюдений о единстве национального и социального, реализующемся во взгляде рассказчика на события. «Записки из Мертвого дома» — не мемуары, а художественное произведение»[7], — утверждает Проскурина. Плодотворность подобного подхода трудно переоценить. Однако то, что художественная позиция и образ автора рассматриваются вне связи с жанровой природой произведения, обусловило неубедительность некоторых выводов, особенно полемических моментов.

Необходимо отметить огромное значение работ Ю. Селезнева[8], раскрывших эпический характер прозы Достоевского и выявивших ориентацию повествователя на «слово народа».

И наконец, особый интерес с точки зрения рассматриваемой проблемы представляет глава о Достоевском в книге А. В. Чичерина «Очерки по истории русского литературного стиля». Высокая филологическая культура, подлинно диалектический подход к проблеме позволили автору книги понять характер повествователя из художественного задания, определяющего жанровую специфику произведения. Установив связь жанра «Записок» с физиологическим очерком, А. Чичерин очень верно, на наш взгляд, характеризует принципы именно очеркового повествования: «Это (Горянчиков) — заурядный интеллигент, вся его сила не в том, что он сам думает и чувствует, а только в том, *как он видит* окружающих его людей. В рассказчике автор отрешается от себя ради того, однако, чтобы дать свое понимание изображаемого предмета»[9].

Изучение форм повествования является сегодня одной из актуальнейших проблем современного литературоведения. Интересно проследить смену методологических подходов к этой проблеме. Долгое время исследование этой проблемы велось путем рассмотрения образа рассказчика, повествователя или автора только как объекта, иначе говоря как одного из действующих лиц произведения, без учета того, что роль повествователя в событии произведения качественно иная, нежели у героя. В последние два десятилетия в связи с работами М. М. Бахтина, С. Г. Бочарова, Б. О. Кормана наметился перелом. Сегодня понимание повествования как процесса, соединяющего в себе одновременно видение и созидание события произведения, постепенно входит в обиход современного литературоведения.

Повествование, являясь специфической формой отражения бытия в широком смысле, с точки зрения художественного содержания представляет собой, по словам Бахтина, нахождение «ценностной позиции, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность»[10].

Сложность природы повествования как динамического процесса обусловлена тем, что оно, как и художественное произведение в целом, ставит перед собой цель «видоизменения внутреннего мира человека», таким образом, повествование, по словам А. Потебни, в одно и то же время «есть столько же цель, сколько и средство»[11]. Проведение четкой грани между процессами восприятия и творчества является умозритель-

ной логической операцией, которая невозможна в живом бытии художественного произведения. Так, процесс внедрения своего способа видения в сознание читателя неразрывно связан с формированием этого видения у носителя авторской концепции бытия в произведении.

Полностью разделяя точку зрения А. Потебни, утверждавшего, что «повествование превращает ряд одновременных признаков в ряд последовательных восприятий, в изображение движения взора и мысли от предмета к предмету»[12], в настоящей работе мы сделаем попытку проследить за этим «движением взора и мысли» у различных субъектов сознания и речи в «Записках из Мертвого дома», а также выявить содержательный смысл взаимодействия этих субъектов для определения концепции мира в произведении. В свою очередь эта концепция обусловливает природу жанра. Задача данного анализа видится в выявлении основных особенностей эпического повествования и их связи с жанровым своеобразием произведения.

«Записки из Мертвого дома» открываются введением от издателя, однако прежде, чем зазвучит его голос, дано размышление о Сибири, принадлежащее неперсонифицированному повествователю. Назначение этой интродукции в том, что в ней впервые осуществляется принцип организации повествования, который станет доминирующим в «Записках». Этот принцип можно условно обозначить как «взгляд с птичьего полета»: сначала дается обобщение, определяется место Сибири в России, во вселенной, позволяющее воспринять Мертвый дом как символ, потом в повествовании развернется лишь намеченная в начале тема приобщения к «судьбе народной». Интересно, что в размышлении о Сибири в самой динамике повествования реализуется внутренняя коллизия этой темы — сила и слабость народного сознания. Кроме того, столкновение в начале двух стихий повествования: летописно-историографической и пародийно-иронической является своеобразной формой литературного самоопределения Достоевского по отношению к традиции русского прозаического повествования.

Первая фраза с явной ориентацией на стиль русской историографии задает своей интонацией особую эпическую меру, она вмещает в себя ощущение простора, протяженности Сибири и вместе с тем осваивает новую сферу жизни с помощью традиционных для русской литературы подходов, включая ее тем самым в контекст злободневной проблематики раздумий о судьбе страны, о русском национальном характере. Нарастание пародийно-иронических обертонов связано с мотивом молвы, массового сознания, а также с использованием скрытой парафразы, возводящей самый тип псевдолетописного повествования к пушкинской традиции. Однако эта проблема может стать предметом специального рассмотрения. С издателем входит мотив молвы, типичных обывательских представлений. Введение и начинается неким мифом о Сибири, представляющим квинтэссенцию стереотипов ее восприятия. В атмосфере молвы, слухов и живет издатель, он необходим как объективация общего мнения. У Достоевского рассказчик Горянчиков предстает в свете общего мнения о нем в городке, а непосредственным воплощением этого мнения выступает издатель, уроженец города. Достоевский исследует проблему пробуждения общественного самосознания, издатель для него — точка отсчета, человек, живущий рядом с Мертвым домом и ничего необычного в нем не видящий. Горянчиков привлекает его внимание тем, что он чужой, непонятный, не принадлежит быту этого городка. Кроме «наружности» Горянчикова внимание издателя привлекает его странное нежелание общаться, недоверчивость и мнительность, глубоко сидящие во вчерашнем обитателе «Мертвого дома».

А. Чичерин отметил, что у Достоевского сначала появляется человек с отпечатком «Мертвого дома»: «Вы еще не видели острога, вы уже видите, во что превращает человека острог»[13]. Но это не вся правда,

так обстоит дело с точки зрения наивного издателя, здесь завязывается загадка человека из Мертвого дома и, читая его «Записки», мы обретаем разгадку, приобщаясь к его удивительно богатому и мудрому взгляду на мир, а точнее вырабатывая его вместе с автором «Записок». Этот человек оказывается больше своей судьбы, ибо способен обрести максимально свободный взгляд, не обусловленный только обстоятельствами быта. А издатель нужен, чтобы помочь читателю пройти этот путь от «загадки» к пониманию. Плоть от плоти жизни провинциального городка, издатель пытается вступить в контакт с Горянчиковым, понять его; живя «потребностями» своего края, он ощущает необходимость иного опыта, первый отмечает моменты несовпадения в облике с общим стереотипом восприятия Горянчикова. Симптоматично, что, оказавшись первым читателем «Записок», он мотивирует их издание любопытством, говоря, что «заметки о погибшем народе увлекли» его. «Записки» нашли своего читателя, процесс проникновения в новую сферу жизни начат. Совершенно очевидно, что во введении намечена специфически содержательная именно для очерковой формы проблема плодотворного мировосприятия, которая реализуется путем сравнения того, что открывается взгляду издателя и взгляду Горянчикова.

Издатель, постигая жизнь Мертвого дома, одновременно ищет разгадку характера Горянчикова, движется ко все большему пониманию его личности не столько через факты и обстоятельства жизни в каторге, сколько через приобщение к мировосприятию рассказчика. И мера этого приобщения и понимания зафиксирована в VII главе II части, в сообщении издателя о дальнейшей судьбе арестанта — отцеубийцы. Зачем снова издателю предоставляется слово? Наивно было бы думать, что только для информации и оценки. Любопытно, что издатель подробно анализирует, как рассказано об отцеубийце в «Записках», ссылается на источники, то есть на голос городской и арестантской молвы: «...судя по рассказам людей, знавших все подробности его истории, факты были до того ясны, что невозможно было не верить преступлению». «Впрочем, весь город, в котором прежде служил этот отцеубийца, рассказывал эту историю одинаково»[14] (с. 195). Факты неоспоримо доказывают вину арестанта, как утверждает молва, но внимательному человечному взгляду рассказчика открывается психологическая невозможность этого преступления («Разумеется, я не верил этому преступлению»). Издатель появляется еще раз для того, чтобы подтвердить правоту этого взгляда новыми сведениями, таким образом, дается еще одна веха на пути приобщения читателя к взгляду рассказчика. Но и сам рассказчик Горянчиков ищет разгадку души народной путем мучительно трудного приобщения к единству народной жизни. Через разные типы сознания преломляется действительность Мертвого дома: издатель, Александр Петрович Горянчиков, Шишков, рассказывающий историю загубленной девушки (глава «Акулькин муж»), все эти способы мировосприятия глядятся друг в друга, взаимодействуют, корректируются один другим, на границе их рождается новое универсальное видение мира.

Первая глава называется «Мертвый дом» и представляет собой общий очерк жизни в каторге. Интересно, что даже форма рассказа от «я» опять появляется не сразу, глава открывается как бы общим впечатлением с точки зрения неиндивидуализированного восприятия, которое может принадлежать каждому арестанту и никому в отдельности. С первой фразы в слове рассказчика зафиксирована слитность с общей жизнью, проникшая в сам способ видения: «Острог наш стоял на краю крепости...» «Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть чего-нибудь? — и только и увидишь, что краешек неба...» и тут же подумаешь, что пройдут целые годы, а ты точно так же подойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал,

таких же часовых и тот же маленький краешек неба, не того неба, которое над острогом, а другого далекого вольного неба» (с. 9). Протяжная напевность фразы, несущая интонации народного устного говора, помогает создать ощущение растворенности всех и каждого в этом всеобщем подспудном переживании неволи, бессознательной тяги к свободе. Так проявляется одна из граней эпического события повести: общее движение времени, процесса жизни осуществляется от неволи к свободе, но в каждый отдельный момент оба эти состояния живут в противоречивом единстве. Рассказчик исследует проявления свободы в уродливых, искаженных формах тщеславия, обидчивости, амбиции не сами по себе, а в рамках этого «особого мира, ни на что больше не похожего». И смиренно заявленная скромная задача («Вот этот-то особенный уголок я и принимаюсь описывать» (с. 9) благодаря мудрой проницательности рассказчика вырастает до размеров эпического события — постижения этой общей народной жизни, приобщения Горянчикова к «со-бытию» народа.

В известной мере в начале первой главы дан тоже своеобразный результат жизни в каторге, материализующийся в способе видения рассказчика, по мере чтения «Записок» читатель усваивает этот взгляд. Так, преломляясь в двух разных сознаниях (издателя и рассказчика), возникает сопоставление мнимого и истинного результата жизни в каторге, внешнего отпечатка Мертвого дома в поведении Горянчикова и того особого мироотношения, которым определяется характер его общения с девочкой-ученицей и его дальнейшая судьба. Но рассмотрим, из чего складывается взгляд рассказчика в первой главе, какой образ мира открывается ему.

Самое начало представляет собой как бы взгляд с высоты, он определяет не просто место острога в крепости, а словно отделяет один мир от другого. Первое впечатление — островок, затерянный в мире, связывается в восприятии рассказчика со всем «светом божьим», взгляд его своей направленностью внимания творит особые эпические меры, этот «особенный уголок» приобщен к общему ритму жизни («...взад и вперед по валу день и ночь расхаживают часовые», «...пройдут целые годы»), но время здесь точно остановилось («и увидишь тот же вал, таких же часовых и тот же маленький краешек неба»,..). Но вот объектив как бы спускается, мы различаем очертания внутри того, что воспринималось как целое: замкнутое пространство Мертвого дома, внутреннее расположение строений, площадка для поверки, место для прогулок арестантов, ворота, — все это интересует рассказчика не само по себе, а как некие реальности, объединяющие людей самим фактом их одинакового восприятия. Вещи, места интересуют Горянчикова лишь постольку, поскольку в них опредмечиваются человеческие состояния, отношения, то есть все бытовые реалии предельно одухотворены . («Кругом, между строениями и забором, остается еще довольно большое пространство. Здесь, по задам строений, иные из заключенных, понелюдимее и помрачнее характером, любят ходить в нерабочее время, закрытые от всех глаз, и думать свою думушку» (с. 9). Ход сознания рассказчика верен психологически, он несет в себе и учет обыденной логики освоения незнакомого явления и вместе с тем открывает его глубинный смысл. Взгляд рассказчика подлинно эпичен, так как дает не набор подробностей быта, а целостное переживание мира, в котором все взаимосвязано.

Думается, что подобную форму повествования у Достоевского очень удачно характеризуют высказывания А. Гумбольдта о способности произведения искусства возбуждать творческую активность читателя: «Дело вовсе не в том, чтобы показать все... или даже многое, а в том, чтобы привести в такое настроение, при котором мы готовы все обнять взором... Тогда все наше существо обнаружит творческую дея-

тельность, и все, что оно ни произведет в этом настроении, должно соответствовать ему самому и иметь то же единство и цельность. Но именно эти два понятия мы соединяем в слове мир»[15].

Далее рассказчик начинает всматриваться в арестантов, взгляд его, казалось бы, останавливается на внешних приметах, как это всегда бывает при первоначальном знакомстве, однако читателю передается невыносимо острое ощущение трагизма существования в каторге. Позиция бесстрастного очевидца позволяет рассказчику вскрыть противоречие между общим отпечатком Мертвого дома и неуничтожимой человеческой неповторимостью каждого индивидуального переживания. Трагизм Мертвого дома не в физических лишениях, а в попытке превратить человека только в арестанта, лишив его личностного духовного содержания. Повествуя об участии того или иного ссыльного, рассказчик самим складом фразы, взаимодействием временных форм дает возможность ощутить драматизм сопротивления нивелирующей силе каторжного быта. «Был один ссыльный, у которого любимым занятием в свободное время было считать пали»... Начало словно подчеркивает типичность такого явления, раскрывая горькую парадоксальность ситуации, в которой личностное устремление («любимое занятие в свободное время») проявляется в форме несвободы, навязанной жизнью в каторге.

Любопытно, что в любом сообщении рассказчика кроме его точки зрения обычно содержится указание на взгляд других очевидцев, это, с одной стороны, как бы обеспечивает достоверность рассказа, а с другой, передает своеобразие каторжной жизни, где все совершается на виду у всех, под наблюдением многих взглядов. Эта солидарность рассказчика с общим восприятием, конечно, не абсолютна, она необходима лишь как опора, но самим отбором фактов, их подачей осуществляется обращение к способности читателя ощутить себя на месте героев «Записок», пережить сочувствие к ним. Эта мера сочувствия рассказчика реализуется в тексте не прямо, а рождается в формировании впечатления читателя. Так, например, история расставания одного из арестантов с женой увидена только извне, рассказана немногословно и сдержанно, даны одни факты, но динамика повествования подводит нас к активному сопереживанию.

«Помню я тоже, как однажды одного арестанта, прежде зажиточного сибирского мужика, раз под вечер позвали к воротам. Полгода перед этим получил он известие, что бывшая его жена вышла замуж, и крепко запечалился. Теперь она сама подъехала к острогу, вызвала его и подала ему подаяние. Они поговорили минуты две, оба всплакнули и простились навеки. Я видел его лицо, когда он возвращался в казарму... Да, в этом месте можно было научиться терпению» (с. 10).

Здесь повествование строится на сопоставлении разных временных состояний: прежде и теперь, длительности и краткости, завершенности и незавершенности действия. Начинается с завязки, причем, в первой фразе намечены три точки зрения: арестанта, который прежде был «зажиточным сибирским мужиком», общей, объединяющей всех обитателей Мертвого дома, можно сказать, точки зрения молвы и рассказчика, осмысляющего этот эпизод целостно. В свернутом виде в ситуации заложено самочувствие арестанта, прежде бывшего самостоятельным человеком, а сегодня ставшего тем, «с которым делают все, что угодно». Это проявляется даже в глагольных формах: «позвали», «получил известие», «вызвала его», «подала ему» выражают активное одномоментное действие, направленное на арестанта, а на долю каторжного приходятся глаголы, передающие либо более длительное, но страдательное состояние «простились навеки», «крепко запечалился», «возвращался», либо кратковременное прерванное действие «поговорили минуты две», «всплакнули».

Подобное самочувствие героя передается читателю сначала путем

постепенного приобщения к нему, а в финале прямым обращением к психологическому опыту читателя с помощью паузы после фразы: «Я видел его лицо, когда он возвращался в казарму»... Здесь дело читателя представить себе состояние арестанта, вообразив, какое у него было лицо.

Заключительная сентенция рассказчика («Да, в этом месте можно было научиться терпению») как бы объединяет судьбу одного арестанта с участью многих, лишает ее экстраординарности, раскрывает ее типичность в условиях Мертвого дома. Эта слитность субъекта сознания и речи со стихией общей жизни, проявляющаяся в слове рассказчика, является характерной чертой эпического повествования. Чередование личных («я видел», «помню я») и полуличных («были преступники...», «можно было заметить»...) формул рассказывания создает особое равновесие между правдой общего взгляда и правдой восприятия рассказчика в их единстве и взаимопроникновении.

Интересно, что в видении рассказчика «Записок» совершенно отсутствует чисто индивидуализированная реакция на окружающую действительность, столь характерная для романного повествования. Даже там, где речь идет о сугубо личностных переживаниях рассказчика, мы ощущаем его включенность в событие общей жизни.

И в страдании его от каторжной жизни нет эгоизма, это страдание за себя и за других: «Вечером уже в темноте, перед запором казарм, я ходил около паль, и тяжелая грусть пала мне на душу, и никогда после я не испытывал такой грусти во всю мою острожную жизнь. Тяжело переносить первый день заточения, где бы то ни было: в остроге ли, в каземате ли, в каторге ли... Но помню, более всего занимала меня одна мысль, которая потом неотвязчиво преследовала меня во все время моей жизни в остроге, — мысль отчасти неразрешимая, неразрешимая для меня и теперь: это о неравенстве наказания за одни и те же преступления» (с. 42).

Думается, что композиционное построение «Записок из Мертвого дома» в основном определяется изменением взгляда рассказчика как закономерностями психического отражения действительности в его сознании, так и направленностью его внимания на явления жизни. Неоднократно исследовавшиеся пространственно-временные отношения как выражение концепции действительности в повести в конечном счете тоже зависимы от форм протекания психических процессов рассказчика, ибо «течение времени к свободе» есть реальность именно его восприятия, которую разделяют с ним все обитатели Мертвого дома.

Таким образом, эволюция видения рассказчика, углубление понимания жизни Мертвого дома становится лейтмотивом «Записок», любое изменение мировосприятия рассказчика фиксируется, становится предметом осмысления, осознается как особое эстетическое задание жанра. Сам порядок глав продиктован задачами постепенного освоения новой сферы жизни. Механизм этого восприятия раскрыт самим рассказчиком: он помогает читателю пройти вместе с ним путь от стереотипно обывательского подхода к проникновению в сущность явлений, расставляет вехи на этом пути, объективирует каждый раз новый уровень постижения всеобщей жизни.

Интересно проследить, как на разных этапах жизни в каторге осмысливается самый акт видения.

«Помню ясно, что с первого шагу в этой жизни поразило меня то, что я как будто и не нашел в ней ничего особенно поражающего, необыкновенного или, лучше сказать, неожиданного... Но скоро бездна самых странных неожиданностей, самых чудовищных фактов начала останавливать меня почти на каждом шагу. И уже только впоследствии, уже довольно долго пожив в остроге, осмыслил я вполне всю исключительность, всю неожиданность такого существования и все бо-

лее и более дивился на него. Признаюсь, что это удивление сопровождало меня во весь долгий срок моей каторги; я никогда не мог примириться с нею» (с. 19).

Постижение каторги для рассказчика — это прежде всего постижение людей, а удивление его вызывают не столько особенности быта, сколько сила живой жизни, которую невозможно убить даже укладом Мертвого дома. Вообще первые впечатления, начало острожной жизни фигурируют в «Записках» как точка отсчета, требующая углубления — отмечая новый уровень понимания, рассказчик будет всегда вспоминать самые первые дни: «...с первого взгляда каторга и не могла мне представиться в том настоящем виде, как представилась впоследствии. Вот почему я и сказал, что если и смотрел на все с таким жадным, усиленным вниманием, то все-таки не мог разглядеть много такого, что у меня было под самым носом. Естественно, меня поражали сначала явления крупные, резко выдающиеся, но и те, может быть, принимались мною неправильно и только оставляли в душе моей одно тяжелое, безнадежно грустное впечатление» (с. 62).

До сих пор подробнее всего анализировалось слово рассказчика, действительно его активность в обращенности к читателю чрезвычайно велика. Можно без преувеличения сказать, что динамика повествования в огромной мере определяется рассказчиком. Однако в повествовании есть еще и речь персонажей, обитателей Мертвого дома, которая вкраплена в «говорение» рассказчика.

Диалогическое взаимодействие слова рассказчика со словом персонажей осуществляется в «Записках» иначе, чем в романах Достоевского. Хотя в слово рассказчика и проникают обертоны чужих голосов, но они чаще всего не персонифицированы; Горянчиков постигает не какую-то определенную личность, вступая с ней в диалогическое общение, как это бывает в романах, а стихию общей жизни, народное сознание в целом. Поэтому для повествования в «Записках» значимо проникновение в слово рассказчика своеобразного голоса общего мнения, соприкосновения сознания рассказчика с сознанием народа.

Так, разговоры арестантов вводятся, чтобы читатель зримо ощутил общий тон каторжной жизни, в них как бы материализуется особое самочувствие картожных, они представляют собой реакцию человека на несвободу, которая проявляется порой в странной уродливой форме амбиции, задиристости, беспокойства. Все диалоги арестантов, увиденные и услышанные как бы со стороны, более или менее подробно комментируются рассказчиком, он раскрывает их человеческий смысл, и эта объективация своих впечатлений становится своеобразной формой духовного преодоления его разобщенности с миром каторги.

Часто за рассказом в духе того или иного персонажа следует его диалог с Горянчиковым, причем уровень диалогического взаимодействия определяется характером персонажа. Например, рассказчик сначала передает свое впечатление от знакомства с Акимом Акимовичем, потом следует его история в пересказе Горянчикова, но с ориентацией на слово Акима Акимовича, прерываемая его репликами, а завершается все речью Акима Акимовича о том, почему каторжные не любят дворян; все это ставит героя в определенное отношение к общей жизни. Ограниченность Акима Акимовича особенно остро ощущается на фоне известной широты восприятия арестантов, олицетворяющих некий коллективный взгляд: «Каторжные смеялись над ним... Но несмотря на то, что арестанты подсмеивались над придурью Акима Акимовича, они все-таки уважали его за аккуратность и умелость» (с. 26—27).

В отличие от романного повествования, где каждая правда выявляется до конца в диалогическом самоопределении героев, в «Записках из Мертвого дома» каждый персонаж и сам рассказчик в каждый миг бытия соотнесены с целостностью народной жизни. Меры народного

сознания проникли в кругозор рассказчика, который самого себя и других проверяет соответствием общей истины, общему взгляду. То, насколько человек может понять народную жизнь и слиться с ней, чрезвычайно важно для рассказчика.

Повествуя об истории Алея или Баклушина, рассказчик обнаруживает большую увлеченность, заинтересованность, больше сопереживает и сочувствует нежели Акиму Акимовичу, да и сам рассказ героев несет в себе больше моментов диалогического соприкосновения, ориентирован на активный отклик слушателя.

Тип национального характера, сознания, мироотношения предстает основным предметом исследования в процессе повествования. Мера сочувствия рассказчика, его сопричастность или отчужденность по отношению к герою приобретает ценностный характер. Глава «Акулькин муж» дана с позиции стороннего наблюдателя, однако рассказчик готовит читателя к восприятию нечаянно услышанной истории. Начинается с общего впечатления: «Помню, однажды, в одну длинную зимнюю ночь, я прослушал один рассказ. С первого взгляда он мне показался каким-то горячешным сном, как будто я лежал в лихорадке и мне все это приснилось в жару, в бреду...» (с. 165). Потом, как всегда, характеризуется рассказчик с точки зрения Горянчикова и «всех»: «Рассказчик Шишков был еще молодой малый, лет под тридцать, наш гражданский арестант, работавший в швальне... Это был пустой и взбалмошный человек... Все как-то с пренебрежением с ним обходились» (с. 166).

И дальше начинается раскрытие этого типа мироотношения вглубь, его желание рассказывать в контрасте с невниманием слушателя обнаруживает скрытый неосознанный побудительный мотив нарочно «убедить себя» в чем-то, «и может быть, ему было бы очень больно, если б он убедился в противном». Рассказ Шишкова строится как монолог, внутри которого звучит множество голосов, эта сумбурная попытка зафиксировать через бытовые детали свое состояние наталкивается на холодное равнодушие собеседника, интересующегося внешней стороной дела. Его показная рассудительность в финале рассказа сродни болезненному самоутверждению Шишкова. Весь рассказ строится как самовыявление трагических последствий униженности человека.

В повествовании «Записок из Мертвого дома» нет ни одного момента, впечатления, не соотнесенного с общим взглядом, с точкой зрения других, а значит и со словом других. Поэтому совершенно неверным представляется утверждение Ю. Проскуриной, что в «Записках» нет полифонии в том смысле, который придавал ей Бахтин». Думается, что это неверная постановка вопроса, так как Ю. Проскурина игнорирует проблему жанровой специфики произведения. В данном случае речь должна идти не о полифонии собственно, которая более полно реализуется в романах, а о «диалогичности как особой форме взаимодействия между равноправными и равнозначными сознаниями»[16]. Конечно же, повествование в «Записках из Мертвого дома» не является монологическим, как это видно из анализа произведения. То, что голос рассказчика доминирует в повествовании, отнюдь не исключает его диалогической активности, ибо она связана с эстетическим заданием жанра и определяется им.

Хорошо понимая условность и недостаточность любого четкого жанрового определения применительно к такому многогранному и синтетическому произведению как «Записки из Мертвого дома», думается, что вышеприведенный анализ позволил выявить, что повествование является своеобразной реализацией особого эстетического задания, свойственного очерковой повести.

В этом произведении Достоевский исследует почти неизвестную читателю область жизни, восприятие которой связано с множеством предрассудков, писателю важно не только осмыслить эту жизнь, выявить ее

основные тенденции, но, главным образом, изменить видение читателя, научить его более плодотворному и гуманному взгляду на действительность. Таким образом, организующим все художественное целое произведения моментом в очерке выступает способ мировосприятия, формирование плодотворного взгляда на жизнь, именно он связан с жанровой природой очерка.

Повесть[17] тяготеет к освоению не действия, а бытия, стихия общенародной жизни раскрывается через смену впечатлений повествователя, активность которого адресована читателю[18], а не направлена на героя, как в романе.

В «Записках из Мертвого дома» мы обнаруживаем своеобразное взаимопроникновение угла зрения, характерного для повести, и очеркового подхода. Здесь собственно эпическим событием становится процесс приобщения рассказчика, а с его помощью и читателя, к общенародной жизни, осуществляется он путем выработки подлинно эпического взгляда рассказчика на действительность.

На основании всего, сказанного выше, можно сделать следующие выводы:

1. Повествование в «Записках» вырабатывает новый тип взаимоотношения с читателем, в повести активность автора направлена на формирование читательского мировосприятия и реализуется через взаимодействие сознаний издателя, рассказчика и устных рассказчиков из народа, обитателей Мертвого дома. Издатель выступает в качестве первого читателя «Записок» и является одновременно субъектом и объектом изменения мировосприятия.

2. Слово рассказчика, с одной стороны, живет постоянной соотнесенностью с мнением всех, иначе говоря с правдой общенародной жизни, с другой — активно обращено к читателю, организуя целостность его восприятия.

3. Диалогическое взаимодействие сознания Горянчикова с кругозором других рассказчиков направлено не на их самоопределение, как в романе, а на выявление их позиции по отношению к общей жизни, поэтому во многих случаях слово рассказчика взаимодействует с неперсонифицированными голосами, которые помогают формированию его способа видения.

4. Обретение подлинно эпического взгляда становится формой духовного преодоления разобщенности в условиях Мертвого дома, к которой рассказчик приобщает читателя; это эпическое событие определяет как динамику повествования, так и жанровую природу «Записок» как очерковой повести.

5. Динамика повествования всецело обусловлена жанровой природой произведения, подчинена реализации эстетического задания жанра: от обобщенного взгляда издалека, «с птичьего полета», к освоению конкретного явления, которое осуществляется с помощью сопоставления разных точек зрения и выявления их общности на основе народного восприятия; далее эти выработанные меры народного сознания делаются достоянием внутреннего духовного опыта читателя. Таким образом, точка зрения, обретенная в процессе приобщения к стихии народной жизни, выступает в событии произведения одновременно средством и целью.

[1] См.: Бахтин М. М. Проблема автора. — Вопросы философии, 1977, № 7.

[2] См.: Державин Н. С. «Мертвый дом» в русской литературе XIX в. Лит. очерк. Пг., Начатки знаний, 1924.

[3] История русского романа в 2-х т., т. 1, М.—Л., АН СССР, 1962, с. 428.

[4] История русской литературы, т. IX, ч. 2, М.—Л., АН СССР, 1956, с. 46—47.

[5] См.: Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966.

[6] Проскурина Ю. М. «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского и «Житие одной бабы» Н. С. Лескова (художественная позиция и образ автора). — В сб.: Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Свердловск, 1976.

[7] Там же, с. 38.

[8] См.: Селезнев Ю. И. Идея свободы и вопросы художественного единства в «Записках из Мертвого дома». — В сб.: Писатель и жизнь. М., 1975. Он же. Многоголосие стилевой системы. — В кн.: Типология стилевого развития XIX в. М., 1977.

[9] Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., XII, 1977, с. 197—198.

[10] Бахтин М. М. Проблема автора. — Вопросы философии, 1977, № 7.

[11] Потебня А. А. Из записок по теории словесности. — В кн.: Эстетика и поэтика. М., Искусство, 1976, с. 288.

[12] Там же, с. 289.

[13] Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., XII, 1977, с. 197.

[14] Все дальнейшие цитаты даются в тексте с указанием страниц по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. IV.

[15] Цит. по кн.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика, М., Искусство, 1976, с. 289.

[16] Бахтин М. М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского». — В сб.: Контекст, 1976, М., Наука, 1977, с. 297.

[17] См. о жанре повести: Кожинов В. В. Голос автора и голоса персонажей. — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма в 2-х т., т. 2, М., Наука, 1971.

[18] См. о повествовании в повести: Роднянская И. В. Автор КЛЭ, т. 9. М., 1978, с. 31.

К ПРОБЛЕМЕ ЦЕЛОГО В РОМАНЕ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

(Герой, сюжет и авторская позиция)

Н. Д. ТАМАРЧЕНКО

В исследовательской литературе утвердились суждения о двуплановости изображения в романе «Что делать?», о двух сюжетах — открытом и скрытом («эзоповском»), о соотношении «сырого» жизненного материала или «примеров» и авторской идеи, развивающейся, но тем не менее изначально заданной. Эти положения, с одной стороны, отражают действительное своеобразие художественной целостности произведения, с другой — свидетельствуют о том, что как целое роман еще недостаточно осмыслен. В предлагаемой статье рассматривается лишь один аспект проблемы единства художественного мира в романе — вопрос о становлении конечной авторской позиции, осуществляемой с помощью не только особого строения сюжета, но и особой организации читательской точки зрения на сюжет.

Существующие в произведении «сцепления» опираются на сюжет. Поэтому сюжет и становится в первую очередь объектом введенного внутрь романа «Что делать?» процесса становления авторской позиции.

Особенность этого процесса, в который вовлекается читатель, состоит в своеобразной эстетической «игре»[1] противоположностями простого и сложного, обыкновенного и необычайного, загадочного, жизненно достоверного и вымышленного. Повествователь постоянно убеждает читателя в простоте и достоверности передаваемых событий, как будто разрушая этим «конвенцию» вымышленной художественной реальности, настаивает на возможности предвидеть «развязку каждого положения» и предупреждает о «развязке всей повести»[2], как бы отменяя таким образом проблемность сюжета. На самом же деле развитие сюжета утверждает в сознании читателя сложность того, что кажется простым, рождает ощущение непредвиденности и необычности внутреннего содержания событий и глубокой проблемности действия, направленного на разгадку тайны истории героев («Вот и вся тайна нашей истории» — сказано в письме Бьюмонта) и через нее — тайны истории человечества.

Способы ведения сюжета поэтому подчеркнуто полемичны и ироничны. Так, на реплику «проницательного читателя» по поводу письма Бьюмонта «А! я знаю, кто это писал...» повествователь отвечает тем, что затыкает ему рот салфеткой, которая попалась ему под руку, так как он, «переписав письмо отставного студента, сел завтракать» (243). Одной этой фразой и утверждена достоверность фабулы романа (письмо существует объективно), и показано, что читателя «водят за нос»: роман будто бы создается в процессе его чтения, на глазах у читателя, т. е. сам не существует объективно.

В действительности постоянный диалог с читателем (начиная с «Предисловия») создает, разумеется, не роман и не его сюжет, а смену точек зрения на сюжет. Можно выделить три последовательно сменяющихся точки зрения: позиция отстраненного рассудочного анализа фабулы, позиция сопереживания (взгляд на события глазами героев) и приобщение к итоговой авторской позиции (и причастной сознанию героев, и объективирующей их сознание). Становление позиции читателя по отношению к сюжету «программируется» романом как процесс, основанный на противоречии внутренней и внешней точек зрения и движущийся «по спирали» к высшему синтезу. Противоречивость этого процесса отражает (и преодолевает в акте познания) двойственную природу своего объекта: в романе всеобщность духовного содержания современной жизни лишь опосредованно проявляется в ее внешней, бытовой стороне, в событиях и «положениях».С внешней, фабульной стороны история Веры Павловны — частная, случайная история.

Поэтому прежде всего возникает задача заставить читателя отказаться от сопереживания интриге и шаблонного (для читателя романов) интереса к развязке. Эта задача и выполняется «Предисловием». «Обыкновенная хитрость романистов», использованная в зачине романа, здесь дезавуирована, объявлена «пошлостью», но откровенность авторского объяснения все-таки ловит читателя на «удочку», хотя и не с «приманкою эффективности», а с приманкой простоты.

Внешний характер событий и их взаимосвязь как будто никакого интереса не представляют, нет никакой нужды в «проницательности» для их восприятия: «ты всегда будешь за двадцать страниц вперед видеть развязку каждого положения» (13). Тем не менее тут же в «Предисловии» создается и затем фигурирует на протяжении всего романа образ именно «проницательного» читателя. По-видимому, дистанция по отношению к фабуле нужна как условие для организации диалога о сюжете. Диалог этот разыгрывается в лицах (персонифицированный автор, т. е. повествователь), что делает чисто внешнюю позицию невозможной для читателя, наблюдающего своеобразный спектакль, в котором марионетка «проницательного читателя» выставляется на потеху и вместе с тем в назидание публике. Читатель как зритель этого представления незаметно для себя вовлекается в скрытый диалог с подлинным автором, причем существование этого второго плана иногда специально демонстрируется. Таков диалог с «проницательным читателем» в конце главки «Особенный человек»: «Ну слушай же. Или нет, не слушай, ты не поймешь, отстань, довольно я потешался над тобой. Я теперь говорю уже не с тобою, я говорю с публикою, и говорю серьезно» (231).

Таким образом, внешняя позиция оказывается лишь условием для проникновения во внутренний смысл событий, т. е. в первую очередь для восприятия их с точки зрения героев романа.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что при всех внешних переменах в их жизни их мысли все время направлены к одним и тем же событиям и прежде всего к тому «уходу со сцены» Лопухова, который так явно дан заранее, «разгадан» и все же остается центром сюжета. До «ухода со сцены» герои романа стремятся (каждый по-своему) предотвратить эту развязку их отношений (на этом построено все действие третьей главы, начиная с эпизода болезни Лопухова). Впоследствии (действие в четвертой главе) такая развязка осознается как неизбежная, необходимая, и переоценка прошлого помогает определить новую позицию в настоящем. Эта перемена в отношении героев к основному событию и является внутренней стороной сюжета. Очевидно, что читатель должен взглянуть на все сцепление ведущих к развязке событий глазами героев, причем ретроспективно, чтобы увидеть закономерность там, где на первый взгляд есть лишь ряд случайностей.

Приобщение читателя к точке зрения героев на основные события

их жизни осуществляется с помощью своеобразного сюжетного кольца. Как давно уже замечено, в пятой главе повторены положения первой: незаурядная девушка в «пошлой» среде, «пошлый» жених и «новый человек» в роли спасителя. Подчеркнем, однако, что повторение это перевернутое, «зеркальное». Полозов — антипод Марьи Алексевны по своей роли в событиях (хотя его мечты о коммерческих успехах Бьюмонта прямо сопоставлены с ее мечтами о том, что Лопухов пойдет по откупной части). Отношение Кати к Жану Соловцову противоположно отношению Верочки Розальской к Сторешникову. Наконец, спаситель и новый жених здесь — разные лица. Но как раз благодаря тому, что Бьюмонт и Лопухов — одно и то же лицо, иное поведение Бьюмонта в сходной ситуации приобретает особый смысл.

Бьюмонт говорит Кате о том, как трудно, почти невозможно для девушки правильно выбрать будущего мужа. «Не негодяй, а честный человек, — вот только что могли вы узнать. Прекрасно. Но разве всякая порядочная женщина может остаться довольна, какого бы характера ни был выбранный ею человек, лишь бы был честный?» (328). Ситуация «треугольника» в прошлом и ее развязка мотивированы неправильным выбором, выбором не характера, а «честного человека».

Это не означает, что Верочка Розальская видела в Лопухове одни только убеждения. Но то, что ей казалось индивидуальностью, на самом деле был характерный облик человека совершенно нового для нее типа. «Новый человек» индивидуален по сравнению с нормой поведения и мышления, господствующей в той среде, в которой протекает действие первых двух глав. Это становится очевидным, как только оно переходит на новую ступень, т. е. когда героиня сама становится «новым человеком» и возникает возможность сравнения Лопухова с Кирсановым.

Повествователь сам начинает сравнивать этих героев, подчеркивая, что разница между ними видна лишь с особой, внутренней точки зрения (рассуждение о «китайцах» и «европейцах», приводящее к выводу: «Так и люди того типа, к которому принадлежали Лопухов и Кирсанов, кажутся одинаковы людям не того типа» (148).

Прямая характеристика новых людей возможна (она и дана тут же, в следующих фразах), зато «непрямым» путем — с помощью сравнения «далековатых» явлений — выражена более важная мысль о необходимости войти в мир «новых людей», стать в нем своим, чтобы увидеть различия между ними: «Посмотрим, какие разности обнаружатся от возможности одному из них сравнивать двух других. Вера Павловна видит перед собою Лопухова и Кирсанова. Прежде ей не было выбора; теперь есть» (150).

Вся последующая история взаимоотношений трех героев — вплоть до разговора Веры Павловны с Рахметовым — излагается в свете этой ситуации выбора и тезиса о разности натур. Разъяснение событий содержится в письмах Бьюмонта и Веры Кирсановой. В них предпринят самоанализ, «раскрывающий самые тайные мотивы чувств, до которых никто не мог бы докопаться» (247). Основной мотив, по-разному, проявившийся на разных стадиях развития взаимоотношений героев, — стремление к свободе, независимости, к таким формам жизни, которые в наибольшей степени соответствуют свойствам натуры. Это стремление и разделило их, как только выяснилось, что для каждого из них свобода осуществляется по-разному. «Разойтись значило для меня стать свободным» — говорит Лопухов, а Вера Павловна объясняет, что надобность в его «благородном решении — погибнуть» возникла потому, что она чувствовала себя «в положении зависимости от его доброй воли» (241, 246—247).

Разность натур — это разная направленность одного и того же стремления к свободе. Но и прежние отношения героев возникли в результате свободного выбора, и новые отношения между Верой Павлов-

ной и Кирсановым, Бьюмонтом и Катей Полозовой будут построены на этой основе. Письма не столько отвечают на вопросы о причинах разлада и о своеобразии взгляда Веры Павловны на события, сколько ставят новые вопросы: о том, что такое натура, и о возможности гармонического сочетания своей свободы со свободой другого (т. е. «счастья»).

Ответ на эти вопросы означает выход за пределы личных точек зрения, обобщение частного случая (ситуации «треугольника»), т. е. переход вновь на внешнюю точку зрения по отношению к сюжету. Отсюда сюжет должен быть осмыслен как закономерная эволюция натуры, духовное развитие героини, необходимым этапом которого окажется и совершенно новая ситуация — свободный выбор общественной деятельности (решение Веры Павловны стать врачом).

Новая точка зрения на сюжет строится на основе концепции натуры, изложенной в письме Бьюмонта. Здесь выдвинута идея о трех сторонах жизни всякого человека, трех «частях», на которые «разделяется» его время — труд, наслаждение, и отдых, причем эти понятия рассматриваются в свете проблемы личной свободы (225). Они повторяются также в картине будущего, в четвертом сне Веры Павловны: изображены работа — «половина дня» старшей сестры и начало второй половины («она работница, а я только наслаждаюсь»), а затем—отдых, веселье. «Труд — заготовление свежести чувств и сил для меня, веселье — приготовление ко мне, отдых после меня» — говорит младшая сестра (286, 288—290).

В сущности, в письме Бьюмонта высказана диалектическая концепция соотношения личного и общего, «натуры» и «среды»[3]. Человеческое «я» согласно этой концепции детерминировано двояко: оно определяется» его время — труд, наслаждение и отдых, причем эти понятия тие; «труд представляется в антропологическом анализе коренною формою движения», — сказано во втором сне Веры Павловны) и обусловленностью природой. И в том, и в другом направлении ограничена свобода выбора; между тем, сущность «я» усматривается как раз в необходимости самоопределения, творчества своего бытия. Отсюда и отдых, как элемент, «вводимый в жизнь уже самою личностью». С точки зрения этой же устремленности «я», и человеческие отношения должны строиться в соответствии с личной внутренней склонностью, а не под действием внешних сил, «сглаживающих личные особенности».

Теперь мы можем увидеть сюжет как процесс изменения натуры, соотношения личного и общего в ней — прежде всего в судьбе Веры Павловны. И труд, и наслаждение становятся результатом выбора, приобретают личный характер. Оглядываясь в прошлое, Вера Павловна одновременно признает не своим, не личным делом мастерскую («Мастерская — разве это моя личная жизнь, это дело — не мое дело, чужое» (261) и открывает для себя неличный характер любви, которая связывала ее с Лопуховым: «Если моя любовь к Дмитрию не была любовью женщины, уже развившейся, то и он не любил меня в том смысле, как мы с тобою понимаем это. Его чувство ко мне было соединение очень сильной привязанности ко мне, как другу, с минутными порывами страсти ко мне, как женщине; дружбу он имел лично ко мне, собственно ко мне; а эти порывы искали только женщины: ко мне, лично ко мне они имели мало отношения» (262). В настоящем иной характер имеют и чувство Веры Павловны к Кирсанову, и ее занятия медициной.

Та же проблема слияния личного и общего в свободном развитии натуры разрешается и в чисто духовной сфере, в сфере снов. Первый сон — экспозиция духовного развития. Главная его тема — пробуждение и освобождение (исцеление от «паралича», выход из «подвала») личности, которая тут же сознает свою прямую, непосредственную причастность к жизни других людей, всего человечества: в красавице — втором «я» героини — есть черты женщин всех наций, она называет себя здесь

«любовью к людям». Во втором и третьем снах соотношение «своего» и «чужого» становится драматически напряженным, противоречивым.

Из первого сна во второй переходит образ «поля», т. е. широкого мира, но мир этот теперь дифференцирован, осознана неизбежность разных вариантов жизни и судьбы, относительность критериев добра и зла. Главная тема этого сна — труд и социальная активность (отсюда и ценность) человека. Центр сна — диалог героини с матерью, открывающий Вере Павловне ограниченность ее «правды» и весомость «правды» чужой. Это противоречие разрешается «невестой своих женихов, сестрой своих сестер», которая соотносит понятия добра и зла с понятием деятельности. Но для обычного, «бодрствующего» сознания, сознания «частного» человека правда, открытая в этом сне, остается тем не менее «ужасной правдой» (174).

Третий сон, как и предшествующие, кризисный: здесь обнажается (в свете возможного идеального разрешения) противоречие «своего» и «чужого» в наслаждении, в любви. И в этом сне открывается «страшная» правда — «Сердце Веры Павловны холодеет» (175), — но «гостья», второй голос в сознании героини, «смеется тихим, добрым смехом». Этим предвосхищается счастливая развязка кризиса.

Наконец, в четвертом сне темы труда и наслаждения (любви) соединяются в изображении достигнутых итогов истории человечества, причем эта идеальная гармония отражает слияние личного и общего в деятельности и любви, которое осуществлено в «частной» жизни Веры Павловны.

Таким образом, развитие действия в двух планах, связанных сознанием центральной героини романа, происходит путем развертывания противоречия личного и общего в человеческой натуре. Осознание этого противоречия — вывод из событий наиболее важного звена сюжета (третья глава) в письме Бьюмонта — проясняет и смысл его последующего «снятия» в четвертой и пятой главах, т. е. «устроения» счастья Кирсановых и Бьюмонтов. Важно и то, что у них «разное счастье», «какое кому надобно», как говорит «старшая сестра».

Вместе с тем, развиваясь по единой логике, два плана действия остаются неслиянными, демонстрируя непреодолимое разобщение внешней и внутренней, «частной» и общечеловеческой жизни, несовпадение двух сторон, двух «я» в образе центральной героини романа. Возможно лишь интуитивное «предощущение» гармонии, неполно и ограниченно осуществленной во внешней жизни Веры Павловны.

Рассматривая сюжет романа как историю духовного развития героини, мы видим происходящую в нем смену внутренних точек зрения, переход на новые уровни оценок действительности и самооценок. Пройденные стадии духовного развития объективируются сознанием самих «новых людей». Этим готовится переход читателя, поднимающегося вместе с героями на новые ступени развития, к такой точке зрения, объектом которой будет уже последняя достигнутая героями позиция.

Движение мысли читателя в этом направлении стимулируется повествователем, в частности, и в связи с письмами Бьюмонта и Веры Кирсановой. Повествователь видит в них и искренность, и некоторые ухищрения («О, эти люди очень хитры!») и заявляет «проницательному читателю», что сам он «гораздо безнравственнее», потому что с его точки зрения «все это слишком мудрено, восторженно; жизнь гораздо проще» (249). Но оценка повествователя здесь, как почти везде, не есть прямое выражение авторской позиции.

Направление, в котором нужно ее искать, указано, в первую очередь, введением образа Рахметова, функция которого подчеркнуто внесюжетна. Ограниченность точки зрения «новых людей» состоит в том, что как бы ни стремились они осознать свои нормы поведения как естественно-разумные, они прекрасно понимают, что в современных усло-

виях эта норма является исключением: господствует все-таки «китайская» психология, на которую сознание «новых людей» постоянно ориентировано. Представление о норме связано с движением времени, с историей. Характеризуя тип «новых людей», повествователь замечает, что наступит такая пора, когда «уже не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа, и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался особенным типом, а не общею натурою всех людей?» (149). Пока уровень развития, который мы находим в «новых людях», далеко еще не стал достоянием всех людей, он и в них самих не может еще полностью «натурализоваться», стать натурой. Увидеть его как вполне естественный можно лишь в сопоставлении с более высокой ступенью развития, уже достигнутой в рамках современности. Именно таково значение высшего типа сознания, показанного в Рахметове.

Находясь на уровне «пошлой» психологии, его увидеть вообще нельзя: «...твои глаза, проницательный читатель, не так устроены, чтобы видеть таких людей; для тебя они невидимы, их видят только честные и смелые глаза; а для того тебе служит описание такого человека, чтобы ты хоть понаслышке знал, какие люди есть на свете» (214).

«Новые люди» знают Рахметова отнюдь не понаслышке и имеют возможность сравнивать. Поэтому Лопухов замечает, что «высокое наслаждение чувствовать себя просто человеком, — не Иваном, не Петром, а человеком, чисто только человеком» для него — слишком сильное чувство: «обыкновенные натуры, какова моя, не могут выносить слишком частого возвышения до этого чувства» (242). Поэтому и Вера Павловна, говоря о своем отношении к «делу» (мастерской), противопоставляет себя и Кирсанова Рахметову: «Мы не орлы, как он. Нам необходима только личная жизнь» (251).

На фоне «пошлых» людей «новые люди» исключительны, в сравнении с «высшей» натурой — обыкновенны. Иными словами, их тип сознания переходен и в этом смысле ограничен.

Предшествующий «новым людям» тип сознания характеризуется подчинением человека внешним обстоятельствам. Различие между «пошлыми» и «дряннымн» людьми проявляется в степени сращенности человека с готовой социальной ролью. Сторешников, например, изменяет свое отношение к Верочке и представления о ее месте в своей жизни (любовница или жена) чисто механически, под давлением обстоятельств. Он легко совпадает с любой ролью, любым представлением. Потому и характеристика таких людей чисто внешняя, причем очень важен мотив «куклы» или «игры в куклы». Напротив, Марья Алексевна сознательно выбирает свою жизненную роль, внутренне не до конца совпадая с нею. Поэтому возможен неожиданный для Верочки «исповедальный» разговор, открывший «другое лицо» матери. И наоборот, обычные разговоры Верочки и Лопухова с Марьей Алексевной (более важные для ее изображения, чем прямая характеристика) — диалоги с двумя планами: внешним, «разыгрываемым» и скрытым, вторым. Изображая такие диалоги, повествователь подчеркивает ситуацию «разноязычия» (слова «невеста», «наследство», «польза» имеют для участников разговора разные значения) или стремится заменить изображение подобных диалогов их пересказом, «разыгрыванием» с помощью форм несобственно-прямой речи. Эта особенность мотивирована тем, что общение носит неличный, типовой характер (в отношениях с «китайцами», как мы помним, «все европейцы как один европеец, не индивидуумы, а представители типа, больше ничего» (148).

«Новые люди» детерминированы прежде всего внутренне: они стремятся достигнуть духовной цельности, согласованности разных влечений натуры и свободного, равноправного общения. Но их сознание переходно и поэтому глубоко противоречиво: характерная тема их разговоров —

обвинение друг друга «во всяческих неконсеквентностях». «Неконсеквентны», т. е. не согласуются в них прежде всего теория и практика, ясность и легкость отвлеченного, рассудочного разрешения противоречий личного и общего, свободы и долга, эгоизма и альтруизма и, с другой стороны, — необычайная сложность практического, жизненного разрешения.

Несоответствие это проявляется в двух основных формах изображения сознания «новых людей»: во внутренних монологах и в диалогах. Они тесно связаны друг с другом. Самоанализ, производимый во внутреннем монологе, должен соотнести «отдельное» стремление со «всей» натурой (операция «расчета выгод»), причем различение «части» и «суммы» становится возможным благодаря учету интересов другой, столь же свободной и полноправной личности: только в совпадении «своего» и «чужого» может «новый человек» утвердить себя как цельную личность. Поиск этого же равновесия (или совпадения) осуществляется и в диалогах между героями.

На уровне рационалистического обобщения духовной ситуации отдельного человека (положение, в котором очутился Кирсанов, вынужденный возобновить отношения с Лопуховыми) или общей для героев ситуации «треугольника», когда чувства, создающие противоречие, рассматриваются «арифметически» («часть» и «сумма»), проблема оказывается неразрешимой, несмотря на всю несомненность теоретических выкладок. Более того, теория у героев Чернышевского, подобно «психологии» у героев Достоевского, представляет собой «палку о двух концах». Кирсанов одинаково убедительно может обосновать и необходимость остаться, и необходимость удалиться: выбирает же он второе потому, что «удалиться труднее, чем оставаться». В теоретическом разговоре» противоположные позиции Лопухова и Кирсанова одинаково аргументированы, так что первому удается настоять на своем совсем не «теоретическим» способом: пригрозив разъяснить ситуацию Вере Павловне.

Поэтому логически безупречное решение Кирсанова и его маневр с медленным удалением создают только временную иллюзию внешнего и внутреннего равновесия, а затем оцениваются как бесплодное насилие над собой. Лопухов, который тоже «принуждал себя» и «маневрировал», подводя итоги в «теоретическом разговоре», произносит слова, совершенно, казалось бы, неожиданные для наиболее последовательного сторонника теории «расчета выгод»: «то, что делается по расчету, по чувству долга, по усилию воли, а не по влечению натуры, выходит безжизненно. Только убивать что-нибудь можно этим средством, как ты и делал над собою, а делать живое — нельзя» (189).

«Делать живое», как выражается Лопухов, можно только доверяя собственной натуре и тем поправкам, которые вносит в любые расчеты само движение жизни, ход времени. Так, внимательно фиксируется ход времени в период, когда Лопухов после «страшного» сна пытается избежать назревающего разрыва: «проходит неделя, две», «проходит месяц», «проходит два дня». «Расчет выгод» вполне пригоден там, где люди, как говорится в письме Бьюмонта, «влекутся к людям общею могущественною силою, которая выше их личных особенностей», но в данном случае все дело как раз в личных особенностях и задача состоит в том, чтобы достигнуть гармонии, как сказано в том же письме, «не ломая себя». Отсюда стремление героев романа строить себя и взаимоотношения друг с другом путем совместных экспериментов, «проб», проверяя гипотезы практикой, пытаясь найти такие формы жизни, которые соответствуют «влечению натуры». Таковы их своеобразные «договоры»: Лопухова с Верочкой — о будущей совместной жизни, Кирсанова с Лопуховым — об условиях, на которых он согласен возобновить прежние дружеские отношения.

«Расчет выгод» не обеспечивает ни подлинного душевного равновесия, ни полного взаимопонимания в диалоге; тем не менее, он непременно пускается в ход в решающих, кризисных моментах, когда соединяющие «новых людей» отношения оказываются под угрозой. Причина заключается в том, что, объясняя свой поступок «выгодой» (и преуменьшая силу связанных с ним переживаний), «новый человек» сохраняет за другим самостоятельность, независимость, не сковывает свободу его выбора чувством признательности. Доказательство собственного «эгоизма» — своеобразная «хитрость», игра, которая тут же или впоследствии распознается. Так, Вера Павловна догадывается о том, что Лопухов предвидел, что Рахметов будет обличать его эгоизм. Поэтому как раз подобные доказательства приводят к обратному результату: свидетельствуют о бескорыстии и благородстве «нового человека».

Общение героев «Что делать?» носит, как видно, неизбежно непрямой характер, хотя они стремятся именно к прямому, открытому общению. Переходность их сознания проявляется в этом, может быть, наиболее ярко: только в такой форме осуществим духовный контакт в современных условиях, когда «неэгоистическая» этика еще не стала естественной нормой поведения и по необходимости должна восприниматься как нечто исключительное и обязывающее к благодарности. Наоборот, «разумно эгоистические» соображения иногда рассматриваются как «низкие», неблагородные. Интересна в этом отношении параллель между реакцией Кирсанова на «отвлеченные» рассуждения Лопухова и реакцией Веры Павловны на его же очень логичные доказательства экономической выгоды совместного домашнего хозяйства «с кем-нибудь»: «Вера Павловна уже давно смотрела на мужа теми же самыми глазами, подозрительными, разгорающимися от гнева, какими смотрел на него Кирсанов в день «теоретического разговора». И далее она говорит о «неуместности» разговора, о том, что она не позволит «говорить с собою темными словами»: «Осмелься сказать, что ты хотел сказать!» И Кирсанов и Вера Павловна не принимают в этих диалогах «непрямую» форму общения, видят в ней попытку Лопухова «опекунствовать», «рисковать чужою судьбою» (185—186, 194—195).

Все эти «неконсеквентности» в сознании и поведении героев романа, «смешение безумия с умом», по словам Рахметова, свидетельствуют о том, что полная внутренняя свобода, подлинное «авторство» собственной жизни им не даны. Каждый из трех изображенных типов сознания показан в романе как внутренне «несогласованный» и, в этом смысле, самоопровергающий, раскрывающий собственную относительность. Такова основная объективная, предметная форма выражения авторской позиции. Ее субъективной, не до конца опредмечиваемой стороной в «Что делать?» является смех[4]. Как самоирония, т. е. единственная возможность преодолеть противоречия в сознании, он в известной степени доступен и непосредственным участникам событий. В большей степени он характерен для наблюдателя этих событий, Рахметова, с точки зрения которого вся их история приобретает черты спектакля, разыгранной «мелодрамы», а «мученья» и «катастрофы» происходят из-за пустяков, т. е. в сущности комичны. «Из-за каких пустяков какой тяжелый шум» (227) — фраза, напоминающая классическую формулу комедийного действия: «много шума из ничего». В рассуждениях Рахметова особый акцент сделан и на «удачно выбранном» выражении Лопухова «сойти со сцены» (217), но лишь в речи повествователя это выражение приобретает вид очень широкого обобщения, высказанного по поводу всего типа «новых людей», их общественно-исторической роли (149): «Еще немного лет, быть может и не лет, а месяцев, и станут их проклинать, и они будут согнаны со сцены, ошиканные, страмимые. Так что же, шикайте и страмите, гоните и проклинайте, вы получили от них пользу, этого для них довольно, и под шумом шиканья, под громом проклятий

они сойдут со сцены, гордые и скромные, суровые и добрые, как были. И не останется их на сцене? — Нет. Как же будет без них? — Плохо». (149).

Понятие «сцены» объединяет, как видно, частную жизнь и жизнь общественную, историческую[5], причем это не отвлеченное понятие, а тяготеющий к развертыванию и детализации художественный образ жизни-спектакля, жизни-театра, в котором есть актеры и публика, но нет рампы, так что «шум и гром» публики театральны, тоже элемент представления, временная роль. Рассуждение повествователя строит особую читательскую точку зрения (характерен переход к прямому диалогу с читателем), внушает необходимость «вникнуть» (выражение Рахметова) в смысл жизни, в ее уроки сквозь ее форму театрального действа. В этом отношении перед нами — отражение и осознание формы самого романа как целого, «непрямого» выражения в нем «учительной», просветительной идеи.

Мотив жизни-спектакля, жизни-театра глубоко присущ всему произведению от зачина — инсценировки самоубийства до концовки — «Перемены декораций». С ним связана разработка многих эпизодов как сцен, предполагающих фигуру зрителя. Таков, в частности, диалог Веры Павловны с Рахметовым: «Если бы тут был кто посторонний, он, каким бы чувствительным сердцем ни был одарен, не мог бы не засмеяться над торжественностью всей этой процедуры и в особенности над обрядными церемониями ее финала» и т. д. (218). Действительно, мы наблюдаем маленький спектакль, «поставленный» Лопуховым, а Рахметов играет предназначенную ему в этой ситуации роль: не зря он называет свою обязанность «веселой». Актерствует Кирсанов, проделывая маневр с «выставлением данного ослиного уха». Лопухов, «сойдя со сцены», появляется на ней снова в роли Бьюмонта, причем элемент несерьезности в этой игре подчеркнут наблюдениями за его «акцентом»: через некоторое время после знакомства с Полозовыми он уже не делает «никаких ни англицизмов, ни американизмов» (327). Все это сознательно разыгрываемые роли (о двуплановых диалогах в этом смысле мы уже говорили, особенно характерен «теоретический разговор»), но есть роли в спектакле, поставленном самой жизнью, навязанные, а не принятые добровольно. Такова роль, которую, как выяснилось в итоге событий, сыграл Лопухов до своего «ухода со сцены», такова же и роль «мрачного чудовища», которую вынужден взять на себя Рахметов. В этом втором значении мотив жизни-театра звучит серьезно: тут не комедия, а драма, обусловленная несовпадением человека с собственной судьбой, осуществимых форм жизни с ее возможностями.

Наконец, как и все другие основные особенности художественной формы, этот мотив подчеркнут и обнажен. Сделано это не только в уже цитированном рассуждении, но и с помощью аналогий с литературной традицией: одна из главок называется «гамлетовское испытание», в романе дважды упомянуто имя Теккерея, причем высоко оценивается именно (и только) «Ярмарка тщеславия», в которой мотив жизни-театра является ведущим.

Создаваемый романом взгляд на жизнь как сцену, а на героев как актеров сочетает комическое с серьезным. Основной тон повествователя, эмоциональная «окраска» его слова двойственны. Убедительнее всего свидетельствует об этом то место главки «Особенный человек», которое начинается словами «Да, смешные это люди, как Рахметов, очень забавны», а заканчивается словами «это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли» (215). Именно здесь раскрывается природа подобных двойных оценок. Одна оценка обращена к самим «высшим натурам»: «Это я для них самих говорю, что они смешны, говорю потому, что мне жалко их, это я для тех благородных людей говорю, которые очаровываются ими...» и т. д. Противоположная оценка

учитывает точку зрения «снизу», взгляд «проницательного читателя»: «А тебе, проницательный читатель, я скажу, что это недурные люди; а то ведь ты, пожалуй, и не поймешь сам-то; да, недурные люди». Сочетание отрицания с утверждением в позиции самого повествователя объясняется, по-видимому, тем, что и высший (для настоящего момента) духовный уровень не должен пониматься как предел, и он относителен, ограничен.

Демонстрация относительности всех изображенных в романе уровней духовного развития человека утверждает само это развитие как единственную абсолютную ценность. Сравнение обыкновенных «новых людей» с Рахметовым заканчивается обращением к «публике»: «Поднимайтесь из вашей трущобы, друзья мои, поднимайтесь, это не так трудно, выходите на вольный белый свет, славно жить на нем, и путь легок и заманчив, попробуйте: развитие, развитие» (233).

В этом месте романа открыто звучит его гуманистический пафос, непосредственно связанный с сюжетом (образ выхода из «трущобы» на «вольный белый свет» и выход Веры Павловны из «подвала») как «пробой» развития, подъема на все более высокие его ступени. Роман утверждает бесконечность совершенствования человека, неизмеримое богатство его духовных ресурсов.

Пределы развитию есть, их ставит время, но время их и отменяет. И если на данном историческом этапе таким пределом кажутся «высшие натуры», то в принципе возможна и такая точка зрения, с которой видны новые цели, а «высшие натуры» могут быть восприняты как уже довольно распространенная «норма» (так же как сейчас, благодаря существованию Рахметова, очевидна «обыкновенность» «новых людей»).

Чтобы вполне осуществить такую оценку «высших натур», нужна была точка зрения, находящаяся за пределами текущей современности, в будущем. На это и указывает шестая глава («Перемена декораций»), где автор начинает описывать события, происходящие на два года позже того момента, когда впервые печатался и читался роман.

Приурочивание последних возможных событий романа к последнему моменту настоящего, разумеется, совершенно сознательно. «Вид недоконченности», созданный «шестою главою» и «прибавкою пикника» как «беллетристическою хитростью» (выражения Чернышевского из записки А. Н. Пыпину и Н. А. Некрасову — 744), подчеркивал относительность достигнутых героями итогов развития, его незавершенность. Одновременно этот прием выполнял и противоположную функцию: оттенял законченность действия, т. е. разрешенность поставленных проблем в рамках современности. Проблема всеобщего «устроения» в рамках современности разрешена в частной форме семейно-психологического сюжета. Именно в этой форме и дан в романе ответ на вопрос «Что делать?»

На первый взгляд, этот ответ состоит в том, что нужно изменить внешние условия жизни людей, перестроить общественно-экономический уклад. Такая необходимость для «новых людей» самоочевидна, и все они по-разному заняты этим практически. Проблемой же, нуждающейся в разрешении, для автора является другое: изменить политические и экономические отношения означает — устранить внешние препятствия, мешающие свободному развитию человека. Но где гарантия, что это развитие будет правильным, разумным, приведет к осуществлению коммунистического идеала в его нравственном содержании (по Чернышевскому — синтез «счастья» и «свободы»)? В романе «Что делать?» и разрешается вопрос, соответствует ли такой путь развития натуре человека, его естественным, свободным стремлениям. Поэтому главной героине романа постоянно дана возможность свободного выбора, даже все более свободного по мере развития действия. В свете «учительной», про-

светительской идеи автора сюжет произведения представляет собой своеобразный философский эксперимент с «естественным человеком».

Убеждение в том, что возможности слияния личного и всеобщего заложены глубоко в натуре человека, высказано еще в начале романа, в связи с событием духовного пробуждения Верочки Розальской: «я чувствую радость и счастье» — значит «мне хочется, чтобы все люди стали радостны и счастливы» — по-человечески, Верочка, эти обе мысли одно» (61). Повествователя и героиню при всей их близости разделяет здесь очень существенная дистанция между непосредственным, инстинктивным и осознанным единством личного и всеобщего, между началом и итогом духовного развития. Преодолеть эту дистанцию можно лишь путем самостоятельного выбора, все нового и все более «правильного» разрешения противоречия личного и всеобщего, на котором строится реальная современная жизнь.

Вера Павловна с самого начала хочет только быть «вольной и счастливой». Лопухов объясняет ей, что независимость может быть достигнута разными путями: она может, например, выйти замуж за Сторешникова, который, несомненно, полностью подчинится ее воле. Но такая свобода кажется героине несвободой, и она выбирает другое. Этот выбор, в свою очередь, оказывается несвободным на новом этапе развития. Наконец, Вера Павловна делает в романе и третий выбор — выбор деятельности, которая была бы вполне личной, внутренне необходимой и творческой, утверждающей ее духовное равенство с Кирсановым. Без такой деятельности она чувствовала бы себя в известной степени скованной своей любовью к мужу. Последняя ситуация в жизни героини романа максимально приближена к будущему: личность должна «освоить», сделать своими обе внешние стороны своего бытия — и «наслаждение», и «труд», и природные, и общественные связи.

Сюжет романа «Что делать?», таким образом, как бы «моделирует» в судьбе Веры Павловны исторический путь человечества к счастливому будущему через ряд этапов духовного развития. Приобщаясь к авторской точке зрения, читатель видит, как отражаются друг в друге противоположности частного и всеобщего, наличного и должного, конечного и бесконечного, пронизывающие всю художественную действительность произведения. Но целостность романа специфична: разобщенность этих начал не преодолевается до конца, высшая форма их связи — авторское ироническое сознание, осуществляющее в то же время высшую степень духовной свободы человека в романе.

[1] Об «игре» с читателем в романе см.: Руденко Ю. К. Проблема читателя в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» — В кн.: Русская литература XIX—XX веков. 1971, с. 63—66. (Учен. зап. ЛГУ, сер. филол. наук, вып. 76); Одиноков В. Г. Художественная системность русского классического романа. Проблемы и суждения. Новосибирск, 1976, с. 146.

[2] Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975, с. 13. (Текст романа далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках после цитаты).

[3] В нашей науке принято считать концепцию натуры в романе свидетельством «метафизического представления о «натуре» как о продукте природы, а не истории». Отсюда вывод: «К счастью для романа, Чернышевский не вполне последователен в беллетристической разработке этой идеи». На наш взгляд, такая оценка — результат перенесения на роман идей, выраженных вне его текста Чернышевским — философом и публицистом.

[4] Смех в произведении, по точному определению Ю. К. Руденко, «выступает в качестве оценочно-эстетической стихии, в которую погружены все до одного герои романа и сквозь которую пропущены все рассматриваемые в нем явления, факты, идеи и проч.» (Руденко Ю. К. Проблема читателя в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?», с. 75).

[5] На связь этого понятия с концепцией прогресса у Чернышевского указано в кн.: Володин А. И., Карякин Ю. Ф., Плимак Е. Г. Чернышевский или Нечаев. О подлинной и мнимой революционности в освободительном движении России 50—60-х годов XIX века. М., 1976, с. 171—175. (Ср.: Плимак Е. Испытание временем. — Вопросы литературы, 1978, № 2, с. 135).

СОЦИАЛЬНО-УТОПИЧЕСКИЕ ИДЕИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Ф. А. ПШЕННАЯ

40-е гг. — переходный этап в литературе и в общественно-политической жизни России. Это была, по определению Ленина, эпоха, «когда Франция разливала по всей Европе идеи социализма»[1]. Философия утопических учений была философией общественного прогресса.

Идеи социализма внесли новые элементы и в художественное мышление писателей, что четко прослеживается на повестях М. Е. Салтыкова-Щедрина «Противоречия» и «Запутанное дело», где автор ратует за признание прав и страстей «маленького человека», понимая страсти в духе французских утопистов[2].

На основе осмысления социалистических учений решается в «Противоречиях» тема «маленького человека», получившая здесь особое звучание. Проводником социалистических идей, подчеркивающих противоречие между маленькой личностью и крепостническим обществом, является Нагибин, чье пассивное подчинение своей участи обусловлено осознанием полной зависимости от среды, общественных отношений, заведенным «порядком вещей» которых «оскорбляется идея справедливости»[3].

Идейный стержень повести — контрасты, лежащие в основе современного общества, и главный — противоречие между идеалом и действительностью, художественная противопоставленность которых была характерной чертой романтизма. Не случайно К. Маркс имел все основания сказать о романтизме, что он «всегда является... тенденциозной поэзией»[4]. Новые исторические условия, потребовавшие иного художественного осмысления действительности, обусловили иное решение проблемы идеала, потребовали новых форм и методов выражения новых представлений, связанных с развитием общественной мысли. В связи со всем этим решение проблемы идеала и действительности в критическом реализме 40-х гг. имеет существенные отличия от решения этой проблемы в романтизме. Противоречие между идеалом и действительностью, так остро переживаемое передовыми людьми 40-х гг., — это расхождение между естественными потребностями личности и иерархическим обществом, сковывающим маленькую личность социальными рамками, обрекающими его на моральное и материальное прозябание. Конфликт личности со средой, закончившийся для пылкого юноши, увлекшегося социалистическими теориями, противопоставившего «грядущую мировую гармонию» современной ему действительности, трагически, — основная идея «Противоречий».

На образе Нагибина, этого, по выражению В. Майкова, «замаскированного романтика», метавшегося в кругу призрачных представлений о деятельности, Салтыков стремился показать процесс разрушения че-

ловеческой личности, которую разъедает внутренняя борьба — результат ложности и запутанности мировоззрения.

Осуждая, с одной стороны, «нелепых утопистов», Нагибин, всю жизнь исповедовавший, по собственному признанию, «только доктрину смерти», осознает ее антигуманистическую сущность (история любви к Тане). «Скажите мне: «бедность», — писал Нагибин к г. Н. Н., — я невольно уж слышу за этим словом неизбежный синоним — «смерть». На столкновении прямо противоположных доктрин Салтыков в «Противоречиях» доказывает как ложность «доктрины смерти», так и практическую бесполезность романтико-идеалистических проповедей утопического социализма с его иллюзорными надеждами на близкое наступление «золотого века»[5]. Поставив своей задачей разоблачение фаталистических теорий, в частности, учения Мальтуса с его проповедью «благоразумного удержания страстей», доказательство его несостоятельности с точки зрения «действительных законов человеческой природы и общественной жизни»[6], Салтыков положил его в основу всех рассуждений и поступков Нагибина, показав на его судьбе всю ложность этого учения[7]. Своеобразный синтез в характере Нагибина «романтика» и «лишнего человека» позволил Салтыкову показать противоречивость внутренней жизни современника, пытавшегося анализировать и сопоставлять противоположные философские направления. Развенчание людей, которые «сделались олицетворенным противоречием — de facto живут на земле, а мыслию на облаках»[8], было одной из насущных задач литературы 40-х гг., анализирующей противоречия между теоретическими идеалами таких людей и практической жизнью. В результате романтизм такого человека, «его изысканность, — писал Майков, подчеркивая своеобразие этого типа, — прикрыта маской положительности и натуральности. Он чувствует, мыслит и действует, вечно мучимый опасением, чтоб в его чувствах, мыслях и делах не проглянуло как-нибудь романтическое направление... Ужасная болезнь!»[9]. Отражая взгляды утопических социалистов на «романтиков», Салтыков наделил этими качествами Нагибина, который «подводил под готовую мерку все свои движения» (1, 102), «обрезывая и раздувая свою натуру, попирая всякую натуральность»[10].

Являясь членом «русского общества, в котором кипят и рвутся наружу свежие силы, но, сдавленные тяжелым гнетом, не находя исхода, производят только уныние, тоску, апатию»[11], Салтыков всей своей повестью подтверждал призыв Белинского и Герцена к «изучению жизни действительной», которой не могут дать правильного объяснения никакие теории.

Романтизм Нагибина, повторяющий романтизм Бельтова, Александра Адуева, обусловлен пониманием действительности, которая так противоречива, «что я, — писал он в одном из писем г. Н. Н., — отказавшись от утопии и отвернувшись от status quo, повис на воздухе между тем и другим и чувствую всю верность моих понятий о действительности, а между тем шага не могу сделать в ней, чтоб не споткнуться и не упасть» (1, 138). Примирение с действительностью высмеял Салтыков в «Противоречиях».

Психология маленького человека являлась для демократической мысли 40-х гг. тем объектом, на котором четко прослеживались социальные противоречия. Показывая антагонистические общественные отношения на анализе внутренних противоречий психологии разночинца, Салтыков-Щедрин тем самым указывает на необходимость социалистических преобразований. В отличие от утопистов 40-х гг. герой «Противоречий» считает главным фактором для достижения идеального строя деятельность, основанную на реальных условиях действительности. «Утопию свою вывожу из исторического развития действительности, — писал Нагибин г. Н. Н., — потому что населяю ее не мертвыми

призраками, а живыми людьми, имеющими плоть и кровь...» (1, 138). Утопизм Салтыкова помогал ему подчеркнуть наличие общественного идеала в сознании человека.

Влиянием социалистических теорий обусловлена политическая направленность повести «Противоречия», где автор устами своего героя осуждает имущественные и правовые противоречия, господствующие в современном обществе: «Скажите, отчего и А, и Б, и С, и сотни других, один другого ничтожнее, один другого презреннее, будут спокойно и без труда наслаждаться жизнью, тогда как мы просиживаем долгие, бессонные ночи, чтоб добыть себе черствый кусок хлеба?...» (1, 164). Яркая политическая окраска, насыщенность философией отличает первые повести Салтыкова. Политическая направленность раннего творчества писателя, призыв к деятельности, к революционным преобразованиям, к восстанию отличала его от петрашевцев, которые ратовали за мирное преобразование общества путем пропаганды социалистических идей, искали разрешения задач общественной жизни в стороне от политической арены. Это было наиболее слабой стороной утопического социализма. Под влиянием социалистических идей Салтыков создает свои первые повести, в которых уже стремится преодолеть слабые стороны эстетики и идеологии петрашевцев, критикуя абстрактно-фантастические стороны утопического социализма. Это выразилось, в частности, в неприязненном отношении Нагибина к «нелепым утопистам».

В «Запутанном деле» писатель постепенно переходит на позиции натуральной школы и акцентирует внимание читателя на бедственном положении народа.

Литературно-общественная программа петрашевцев не совпадала с программой всей натуральной школы, несмотря на близость общетеоретических принципов и затрагиваемых проблем современной действительности. Литературно-эстетические вопросы русские утописты связывали с задачами переустройства социальных форм русской жизни и уничтожения крепостного права. Эти проблемы решались петрашевцами без учета конкретно-исторической реальности. Расхождения между натуральной школой и петрашевцами прослеживаются в высказываниях Белинского и Майкова. Пропаганда Майковым утопического социализма с целью преодоления «односторонности отрицательного направления», с уклоном от социальных проблем к психологическим встретила противодействие Белинского, который ратовал за социальную критику и обличение, что являлось главной силой натуральной школы с ее принципом «верно изображать отрицательные явления жизни... не становя их на ходули, не преувеличивая, словом, не идеализируя их риторически»[12].

Воспроизведение действительности преимущественно через «призму чувств» является, по мнению Майкова, задачей искусства, когда «художественная мысль зарождается в форме любви или негодования и... тайна творчества состоит в способности верно изображать действительность с ее симпатической стороны. Иными словами, художественное творчество есть пересоздание действительности, совершаемое не изменением ее форм, а возведением их в мир человеческих интересов (в поэзию)»[13]. Теоретические положения Майкова отражали романтические установки литературно-общественной платформы русских утопистов[14].

Считая первостепенной задачей современной русской литературы анализ внутреннего мира человека, Майков полагал возможным расширить ее границы за счет науки. Призывая писателей к выходу за пределы обычных литературных тем, критик рекомендовал им «заниматься основательным изучением экономического мира»[15]. Именно такое слияние беллетристики и науки отразилось в «Противоречиях» Салтыкова,

где проблема личности с ее внутренним миром отражает основной тезис философии петрашевцев: «...в гармонии счастие человека, а счастие — цель, к которой стремится весь его эгоизм» (1, 93). Идейное содержание повести объясняется лишь в связи с литературно-теоретической программой петрашевцев, считавших назначением художника раскрытие не только внутреннего мира человека, но и сущности общественных явлений.

Герой повести Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело» является дальнейшей разработкой образа Нагибина. Рефлектирующий герой «Противоречий» в «Запутанном деле» приходит уже к революционным идеям.

Демократический протест масс против социального неравенства символически выражен писателем в сне Мичулина, где с помощью «пирамиды» удачно изображено устройство крепостнической России. Отражение социальной структуры общества в виде бесчисленного множества колонн, которые, «принимая кверху все более и более наклонное положение, соединяются наконец в одной общей вершине и составляют совершенно правильную пирамиду», в основании которой задыхается от тяжести трудовой народ, а наверху жемчужиной блистает державная власть, было распространено в 40-е гг.[16] В произведениях же Салтыкова-Щедрина, как указывалось исследователями[17], сон Мичулина навеян произведениями Сен-Симона; верно отображена картина социальной лестницы, основание которой сделано «вовсе не из гранита или какого-нибудь подобного минерала, а все составлено из таких же людей, как и он, только различных цветов и форм, что, впрочем, сообщало всей пирамиде приятный для глаз характер разнообразия» (1, 265).

Установка петрашевцев на противопоставление обездоленных людей «жадным волкам», небольшой касте привилегированных счастливцев, которые «нахально смеясь над бедствиями ближних, истощаются в изобретении роскошных изъявлений — тщеславия и низкого разврата, прикрытого утонченной роскошью»[18], становится основным мотивом и раннего творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Критически осмыслив социалистические учения, Салтыков-Щедрин отходит от петрашевцев. Это сказалось уже в «Противоречиях», где автор с иронией говорит о гармонически устроенном обществе, одном из краеугольных камней утопической системы: «...истинная, невозмутимая гармония царствует между нами, такая гармония, которая и на ум не всходила ни Фурье, ни Сен-Симону, ни кому-либо из подвизавшихся с честью на этом поприще» (1, 162). Этим «гармоническим обществом» явился дом Вертоградова, куда переселился Нагибин. Даже несколько человек, живущих в доме Вертоградова, находящихся на одном социальном уровне, не имея противоречий классового порядка, не смогли с их «эгоизмом» составить гармонического целого. Этим Салтыков-Щедрин подчеркивает утопизм петрашевцев, проповедовавших гармоническое общество, нивелирующее классовые отношения.

Практическая бесплодность утопических теорий в «Запутанном деле» показана на образах Алексиса Звонского и Беобахтера, которые «равно стояли грудью за страждущее и угнетенное человечество». Они даны как пародийные представители романтиков, пропагандировавших крайние проявления социалистических теорий. Беобахтер, который «беспрестанно делал рукою самое крошечное движение сверху вниз, твердо намереваясь изобразить им падение какой-то фантастической или чудовищно-колоссальной карательной машины», выведен в повести резким отрицателем существующего социального строя, поклонником сочинений Бруно Бауэра и Фейербаха. Если кандидат философии Беобахтер упростил систему до требования «разрушения», то Алексис Звонский «готов был положить голову на плаху, чтобы доказать, что период

разрушения миновался и что теперь нужно создавать, создавать и создавать»...

Но к некоторым идеям утопистов Салтыков относился серьезно. Для ликвидации противоположности между городом и деревней они предлагали разрушить большие города; подобные взгляды на город разделял в 40-е гг. и Салтыков. В его повести «Тихое пристанище» выразителем утопических идей явился Беригин, рвавшийся из Петербурга, «который, как вредный и несытный паразит, пьет соки целой страны, который, как червь неусыпающий, кипит в котле какой-то нелепой, бессмысленной деятельности...».

Герои ранних повестей Салтыкова даны в соответствии с представлениями о человеке будущего. И Нагибину, и Мичулину свойственны мечты о гармонии между личностью и обществом, о полном применении творческих сил и способностей по принципу сериарному[19]. Но поскольку эти мечты неосуществимы в современном обществе, Мичулин готов участвовать в революционных действиях, способствующих социальным преобразованиям.

Навеянные романтическими идеалами социалистического утопизма, ранние повести Салтыкова-Щедрина в какой-то мере являются выражением демократического протеста. Социалистический идеал заставлял вникнуть в суть общественных отношений, ставил на суд общественности социальные вопросы, требовал внимания к личности, что нашло отражение в повестях писателя. Этот утопический социализм был «формой критики и отрицания крепостнической действительности»[20].

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 1, с. 271.

[2] Под «страстями» Фурье и его последователи понимали не порывы чувств в общеупотребительном смысле, а «деятельные способности человека, т. е. коренные стремления его духа и тела, приводящие в движение все существо его...». (См.: Данилевский Н. Я. Учение Фурье. — В кн.: Петрашевцы. Сб. материалов. Под ред. П. Е. Щеголева. Т. 2. М.—Л., 1927, с. 122).

[3] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 1, М., 1965—1974, с. 165. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы).

[4] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 1, с. 23.

[5] Во второй половине 40-х гг. в России складывается кружок прогрессивно мыслящих людей, которые в основу своей деятельности кладут идеи французских просветителей конца XVII в. и социалистов-утопистов (Фурье, Сен-Симона).

[6] Милютин В. А. Избранные произведения. М., Госполитиздат, 1946, с. 67.

[7] См.: Усакина Т. Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века. Саратов, 1965, с. 110—111; Купреянова Е. Н. Идеи социализма в русской литературе 30—40-х гг. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, с. 144.

[8] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, М., 1956, с. 379.

[9] Майков В. Н. Критические опыты. Спб., 1891, с. 31.

[10] Майков В. Н. Критические опыты Спб., 1891, с. 32.

[11] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, с 217.

[12] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X., М., 1956, с. 16—17.

[13] Майков В. Н. Критические опыты. Спб., 1891, с. 44.

[14] О противоречиях Майкова и Белинского в отношении теоретического обоснования принципов натуральной школы и использования антропологического метода см.: Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы». — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 292—293.

[15] Майков В. Н. Критические опыты, Спб., 1891, с. 297.

[16] См.: Милютин В. Пролетарии и пауперизм. — Избранные произведения. М., Госполитиздат, 1946.

[17] См.: Усакина Т. И. М. Е. Салтыков и общественно-литературное движение сороковых годов. Автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Саратов, 1959; Копержинский К. Ранние повести Салтыкова. — Учен. зап. Иркутск. пед. ин-та, 1940, вып. V; Пажитнов К. А. Развитие социалистических идей в России. Т. 1, Пг., 1924.

[18] Общество пропаганды в 1949 г. Лейпциг, 1875, с. 70.

[19] Фурье и его последователи пропагандировали занимательность и увлекательность труда посредством сериарного порядка, т. е. отдельное хозяйство они предлагали заменить одним большим хозяйством, «ассоциацией», и «вместо тягостной и монотонной системы производства работ» ввести сериарную организацию труда. «Серии по страсти» составляются из разнообразных групп, равных численностью разновидностям занятий в каждой отрасли производства и обеспечивающих свободное развитие всех человеческих страстей. (См.: Данилевский Н. Я. Учение Фурье. — В кн.: Петрашевцы. Сб. материалов под ред. П. Е. Щеголева. Т. 2, М.—Л., 1927, с. 138; Петрашевский М. В. Ораторство. — В кн.: Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953, с. 319).

[20] Лейкина-Свирская В. Р. Петрашевцы. Л., 1956, с. 19.

ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ РОМАНОВ И. С. ТУРГЕНЕВА

(К вопросу о формах проявления авторской субъективности)

Л. Н. САРБАШ

Лирические отступления — существенный элемент повествовательной структуры тургеневского романа. Это наиболее прямая форма выражения авторского «я» в повествовании и, следовательно, она самым непосредственным образом связана с одной из актуальных проблем современного литературоведения — проблемой автора, с выявлением авторской субъективности в произведении. По замечанию П. Г. Пустовойта, «они (отступления от сюжетной линии. — *Л. С.*) заслуживают особого внимания, так как в них наиболее ярко проявляется индивидуальность писателя, его взгляды на мир, его отношение к героям...»[1] Значение лирических отступлений тем более велико, что высказывания автора представляют собой полновесное, беспримесное, не осложненное другим субъектным видением авторское слово. Отступления тургеневских романов связаны со всеми элементами художественной структуры произведения: идейно-образной системой, характером героя, сюжетной динамикой и занимают таким образом определенное место в повествовании произведения. Являясь составной частью повествования, авторские рассуждения вступают в то же время в отношения взаимозависимости — обусловленности с собственно повествовательным пластом романа. В отступлениях писателя подвергается осмыслению то, о чем ранее рассказывалось, сюжетно-образная основа произведения; они обобщают нравственно-философскую сентенцию и подытоживают происшедшие события, во многом по-иному освещая их первоначальную сущность. Повествование же о событиях в свою очередь определяет соответствующую направленность и логику авторского высказывания.

Лирические отступления — вопрос малоизученный в обширной тургеневедческой литературе. За исключением статьи Н. П. Бадаевой[2], анализирующей их ритмико-синтаксическое членение, исследователи в своих работах о творчестве писателя ограничиваются в основном отдельными замечаниями и наблюдениями. Функциональное же назначение и роль лирических отступлений в художественной ткани романа весьма значительны и заслуживают самого пристального внимания. Их право на существование в эпических произведениях признавал еще В. Г. Белинский. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» он писал: «Отступления, рассуждения, дидактика, нетерпимые в других родах поэзии, в романе и повести могут иметь законное место»[3].

В представлении Тургенева повествование должно быть объективным, свободным от открыто выраженной авторской субъективности, заранее предвзятых теорий и личных пристрастий. Писатель не принимал явного присутствия автора в произведении, полагая, что оно «само

по себе», а создатель его «сам по себе». В письме к Л. Ф. Нелидовой от 14 (26) мая 1880 года он советует: «Пишите, а не описывайте, как бы поэтично это у Вас ни выходило. Всякое описание напоминает об авторе... а этого-то нужно избегать пуще всего»[4]. Пространные авторские рассуждения Тургенев считал ненужными, лишними, нарушающими художественную целостность произведения. Поэтому он довольно резко высказывался об историко-философских отступлениях Л. Н. Толстого в «Войне и мире», расценивая их не иначе как «историко-философский привесок» и «историческую прибавку». По воспоминаниям Н. А. Островской, при предполагаемом переводе «Войны и мира» на французский язык Тургенев предлагал Толстому либо сделать пропуски его историко-философских размышлений, либо, собрав их воедино, поместить в конце произведения, чтобы «таким образом роман был сам по себе»[5]. Прямое изложение авторских мыслей — не частое явление в романах писателя, однако, оно все-таки встречается. Не признавая логически сложных, обстоятельных философских построений в духе Толстого, Тургенев не отказывается в то же время от лаконичных афористических высказываний, сделанных чаще всего в эмоциональной форме. Это своеобразие повествовательной манеры писателя не раз отмечалось учеными. «Характерной особенностью стиля тургеневской прозы,—пишет Малахов,— являются переходы от изображения конкретных обстоятельств жизни героев к обобщенным раздумьям автора над их судьбой. Подобные раздумья имеют обычно у Тургенева философско-элегическую тональность и выливаются в форму кратких, предельно обобщенных сентенций»[6].

Авторские отступления тургеневских романов можно в принципе разграничить на лирические и философские, определяющая доминанта прослеживается. Однако подобное деление весьма условно, так как высказывание философского оттенка не лишено у Тургенева глубокого внутреннего лиризма и повышенной эмоциональности, вернее, философский момент растворен в лиризме, воплощается, как правило, в эмоциональной форме. Лирическое же содержание пронизано особой тургеневской философичностью. Учитывая подобное обстоятельство, авторские размышления философского характера в «Накануне» рассматриваются нами в составе лирических отступлений. Следует также заметить, что лирические отступления наиболее характерны для романов 50-х годов, отличающихся эмоциональной окрашенностью («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне»), реже они встречаются в романах 60—70-х годов, в которых острая социальная проблематика ослабляет лирическую тональность повествования («Отцы и дети», «Дым», «Новь»).

Лирические отступления содержат в себе субъективно-эмоциональную оценку происходящего и, как уже отмечалось исследователями, обобщенное авторское рассуждение. Последнее и является признаком, отличающим отступления вообще и лирические в частности от субъективных авторских замечаний. Обобщающее рассуждение основывается на конкретном, частном случае и в то же время, являясь высказыванием более общего порядка, значительно углубляет и дополняет смысл исходного индивидуального мотива.

В зависимости от авторского задания лирические отступления могут выполнять различные функции и подразделяться в связи с этим на несколько групп. Первая группа лирических отступлений выражает в концентрированной форме авторские взгляды, являясь тем самым немаловажным фактором в понимании идейной проблематики произведения. Так, в романе «Накануне», в главах, посвященных описанию жизни Елены и Инсарова в Венеции, всего несколько лирических рассуждений писателя, но их роль в идейно-философском аспекте произведения очень значительна. Проблема нового человека, «сознательно героических натур» осложняется субъективно авторским пониманием законо-

мерностей человеческого бытия. Незаметно и ненавязчиво вводит Тургенев в повествование последних глав мотив приближающейся смерти Инсарова. Детали пейзажа: чахоточные деревца, умирающие каждый год, и описание прекрасной Венеции, заканчивающееся настораживающим резюме: «Отжившему, разбитому жизнию не для чего посещать Венецию: она будет ему горька, как память о несбывшихся мечтах первоначальных дней; но сладка будет она тому, в ком кипят еще силы, кто чувствует себя благополучным; пусть он принесет свое счастие под ее очарованные небеса, и как бы оно ни было лучезарно, она еще озолотит его неувядаемым сиянием» (VI, 151), — создают ощущение беспокойства и нарастающей тревоги. Драматическая же сцена в театре, мольба умирающей Виолетты: «...дай мне жить... умереть такой молодой» и чайка, за которой наблюдает Елена и которая, как подстреленная, падает в море, уже прямо предвещают трагический исход жизни Инсарова. И, наконец, трагический элемент, нарастающий в последних главах романа, получает философское осмысление — итог самого автора в эпилоге. Рыбак, вспугнувший чайку, море, качающаяся лодка и волны во сне Елены, белый вихрь, налетающий на лодку, — все эти разрозненные детали, причудливо переплетаясь, наводят писателя на необычное образное сравнение смерти с рыбаком: «Случается, что человек, просыпаясь, с невольным испугом спрашивает себя: неужели мне уже тридцать... сорок... пятьдесят лет? Как это жизнь так скоро прошла? Как это смерть так близко надвинулась? Смерть, как рыбак, который поймал рыбу в свою сеть и оставляет ее на время в воде: рыба еще плавает, но сеть на ней, и рыбак выхватит ее — когда захочет» (VIII, 166). Так и Инсаров, уже обреченный на смерть в расцвете молодых сил, находится в своеобразных сетях судьбы и, не подозревая этой зависимости, счастлив с Еленой и мечтает о быстрейшем возвращении на родину. «Этот полный космического пессимизма отрывок... предельно лиричен и эмоционален, отражая в себе очень глубокие и органические убеждения романиста»[7]. Судьба Елены и Инсарова послужила писателю основанием для обобщенного авторского размышления о жизни и смерти, о непрочности, сиюминутности человеческого существования, более того, его предопределенности и зависимости от вечных стихийных сил природы. Инсаров умирает безвременно, так и не исполнив своего призвания. В этом сказалось пессимистическое понимание Тургеневым судьбы сильной, незаурядной личности, ее исторической обусловленности и какой-то фатальной обреченности, то есть социально-историческое начало в содержании романа, связанное с конкретными потребностями русской жизни, переплетается теснейшим образом с философско-субъективными воззрениями писателя. Лирическое отступление, как мы видим, не навязано извне, оно самым непосредственным образом связано с сюжетом, обусловлено логикой свершившихся событий. Другое авторское суждение, появляющееся в развязке сюжета, особо выделяет и акцентирует приглушенно звучавший до этого в романе мотив вины-долга. У героев романа «Накануне» в отличие от героев «Дворянского гнезда» личное счастье не противоречит их общественной деятельности, более того, оно и заключается в служении высоким идеалам, в борьбе за свободу и независимость. Как пишет Н. А. Добролюбов, Инсаров «не думает ставить свое личное благо в противоположность с своей жизненной целью; ...он потому-то и хлопочет о свободе родины, что в этом видит свое личное спокойствие, счастие всей своей жизни»[8]. Любовь не отрывает Инсарова от его дела, да и в представлении Елены любовь является «долгом» всей ее жизни, и все-таки мотив вины и, следовательно, расплаты человека за счастье появляется в романе. Первоначально мысли о виновности и наказании за недолгое счастье и любовь звучат в размышлениях самих героев. Как это ни странно, но разговор с Еленой на эту тему начинает именно

Инсаров, считая, что его болезнь послана им в наказание[9]. Подобные мысли возникают во внутренних раздумьях Елены во время болезни Инсарова в Венеции, однако, и здесь даны они на уровне предположения и вопроса: «А если этого нельзя?..», «Если это не дается даром?», «...если он виноват, если я виновата». Даже после смерти Инсарова этот момент предположения остается. Елена «не дерзала вопрошать бога, — пишет Тургенев, — зачем не пощадил, не пожалел, не сберег, зачем наказал свыше вины, если и была вина?» (VIII, 164). Автор же, продолжая линию размышлений героев, высказывается по этому поводу более определенно и категорично, вменяя в вину человеку саму жизнь: «Каждый из нас виноват уже тем, что живет, и нет такого великого мыслителя, нет такого благодетеля человечества, который в силу пользы, им приносимой, мог бы надеяться на то, что имеют право жить...» (VIII, 164). В этом авторском рассуждении наиболее полно отразились пессимистические воззрения Тургенева, слышны отголоски шопенгауэровской философии.

Лирическое отступление таким образом не обособлено в повествовании романа; авторское слово, его точка зрения соотносятся и перекликаются с самостоятельным словом героев, их субъектной сферой. Правда, диалог Инсарова и Елены в Москве, а также внутренние раздумья героини в Венеции включены в контекст авторской мысли и тенденции, обрамлены монологическим словом романиста. Авторская сентенция особо выделяет и акцентирует размышления своих персонажей, то, что уже прозвучало в диалогической части романа. Данное лирическое отступление не является и окончательным ответом на решение одной из проблем романа: несовместимости личного счастья и долга, но оно — необходимый нюанс и существенный аргумент в ее философском обосновании. А. И. Батюто считает, что авторское суждение: «Елена не знала, что счастие каждого человека основано на несчастии другого, что даже его выгода и удобство требуют, как статуя — пьедестала, невыгоды и неудобства других» — является ключом «к пониманию неразрешимого у Тургенева философского противоречия между счастьем и долгом»[10]. Авторское же высказывание Батюто связывает с учением Дарвина, с законом о борьбе за существование, который ученый распространял и на жизнь человеческого общества. Подобное объяснение тургеневской проблемы кажется нам не совсем верным, так как философский аспект вопроса подменяется при этом социальным, что не совсем оправдано.

Лирические отступления являются таким образом завершением трагической линии романа; они как бы стягивают в единый узел то, что уже было претворено в сюжетно-образных связях произведения, акцентируют внимание на важном и существенном. Авторские отступления «Накануне» — своего рода опорные островки, которые фиксируют движение и развитие субъективной мысли писателя. Однако подобный авторский момент не искажает идейной направленности всего произведения и в частности эпилога. Во второй части эпилога Тургенев вновь обращается к проблеме новых людей, русских Инсаровых, к возможности их появления в русской действительности.

Как видим, внутренний механизм создания лирических отступлений в целом прост. Частный случай в повествовании романа подвергается лирико-философскому осмыслению в авторском размышлении, и таким образом факт единичного случая возводится в степень философского обобщения[11]. Эта особенность тургеневской поэтики восходит, на наш взгляд, к опыту кружкового общения писателя 30—40-х годов (мы имеем в виду идеалистический кружок Н. В. Станкевича, в котором любой жизненный факт подвергался теоретизированию, разбору и возведению в определенную философскую категорию).

К названной группе тесно примыкают лирические отступления, вы-

ражающие непосредственное эмоциональное отношение автора к герою. Они — невольное движение души, наивысший подъем и всплеск авторского чувства, его симпатии и участия. В этом плане лирические отступления — вставная часть более общего, вытекающего из всего произведения отношения писателя к своему идеологическому герою. Указанные лирические отступления особенно важны для выяснения тургеневской позиции в оценке героя, которая истолковывалась современной писателю критикой и истолковывается часто до сих пор весьма противоречиво. Так, критически рассматривая целый период в развитии русской интеллигенции, представителем которого явился Дмитрий Рудин, Тургенев в финале романа не скрывает горячей симпатии к своему герою, заинтересованности в его трудной, нелегкой судьбе. Эпилогом окончательно выясняется историческое значение рудинского типа, подводится итог всей его жизни, анализируются преимущества и недостатки этого сложного и противоречивого характера. В глубоком задушевном лиризме, грустно-поэтическом тоне повествования эпилога «Рудина» сказывается субъективное отношение автора к герою, сочувствие, понимание и как результат этого — его оправдание. Завершается первая часть эпилога грустным, тоскливым аккордом, «взрывом элегического лиризма»:[12] «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завыванием, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая, осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!» (VI, 368). Повторением однородных звуков («поднялся ветер и завыл зловещим завыванием, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла») создается впечатление живой, разбушевавшейся и враждебно настроенной природы. Это не только холодная ночь, но и как все осенние ночи, она долгая. Не обижен судьбой тот, кто имеет пристанище, «у кого есть теплый уголок...» Пауза прерывает раздумья автора, как бы говоря, что не о них идет речь, а о тех, кто, не имея приюта, крова, вынужден скитаться по необъятным просторам земли русской. Своеобразным благословлением писателя звучит последняя реплика: «И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!».

Закономерно появление лирических отступлений в эпилогах романов писателя. Тургеневский эпилог — своеобразный идейно-философский итог произведения, тот «пункт, с которого реальный, социально-конкретный образ получает новую оценку»[13]. Поэтому особую важность и вескость в «заключительном слове» романа приобретает прямо высказанная эмоциональная субъективность автора, афористическим выражением которой и являются лирические отступления. Тургеневские отступления эпилогов, относящиеся к Рудину и Базарову, не исчерпывают собой авторского отношения к персонажу, но они являются его существенной и во многом определяющей составной.

Известно, какие разнородные толки в критике породило авторское отношение к Базарову. Взаимно исключающие суждения о герое «Отцов и детей» высказывались даже представителями одного общественного лагеря. М. А. Антонович увидел в образе Базарова карикатуру на современную демократическую молодежь. Д. И. Писарев признал в главном герое романа типичную фигуру 60-х годов. В статье же «По поводу «Отцов и детей» Тургенев следующим образом определил своеобразие своей позиции: «...В самый момент появления нового человека — Базарова—автор отнесся к нему критически... объективно. Это многих сбило с толку...» (XIV, 102). Противник революционных методов борьбы и сторонник постепенных изменений, либеральных реформ Тургенев, многое не принимая во взглядах Базарова и во многом не соглашаясь с ним, пытался верно изобразить и оценить это новое явление русской жизни. В этом отношении немаловажное значение имеет эпилог «Отцов и детей», в котором по-прежнему продолжается разоблачение несостоя-

тельности дворянства как класса, его сопоставление с уже умершим разночинцем-демократом Базаровым. Величие Базарова, его правота в идеологическом споре подтверждаются и подчеркиваются в определенной мере незначительностью жизни второй спорящей стороны. Увлекающийся теориями Базарова Аркадий сейчас всецело в лагере «отцов», он «сделался рьяным хозяином», и «ферма уже приносит довольно значительный доход» (VIII, 399). Николай Петрович в качестве мирового посредника тоже «трудится изо всех сил», то есть, по колкому замечанию автора, «беспрестанно разъезжает по своему участку; произносит длинные речи (он придерживается того мнения, что мужичков надо «вразумлять», то есть частым повторением одних и тех же слов доводить их до истомы)» (VIII, 399). Идейный противник Базарова Павел Петрович свято чтит в себе, как и прежде, чувство собственного достоинства, без которого нет, по его мнению, «прочного основания... общественному зданию». Пользы же общественному благу, «bien public» от его изящных, милых манер и грансиньорства никакой. Всегда далекий от России, от ее нужд и потребностей, Павел Петрович связан с ней тем, что за границей придерживается славянофильских воззрений, так как в высшем свете это считается «весьма почтенным», да «серебряной пепельницей в виде мужицкого лаптя». На этом фоне пустоты и никчемности живущих персонажей эпилога встает единственно достойная уважения фигура Евгения Базарова. Иронический оттенок, сопутствующий Аркадию, Николаю Петровичу и Павлу Петровичу Кирсановым, сменяется мягким, задушевным повествованием о сельском кладбище, о могиле, в которой похоронен Евгений Базаров. Подобного косвенного отношения к своему герою Тургеневу кажется все-таки недостаточно, и заканчивается произведение лирическим словом автора, реквиемом, прославляющим величие и бессмертие Базарова. Риторические вопросы, восклицания, поэтические определения и анафора создают эмоциональную тональность повествования, взволнованную, полную горячей симпатии речь писателя в честь умершего Базарова. «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы: они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (VIII, 402). «Так торжественно, с таким глубоким личным чувством Тургенев не прощался ни с одним из своих персонажей, хотя люди рудинского склада были ближе его душе, доступнее и понятнее, чем Базаров»[14].

Однако авторское отступление не так просто, как это может показаться на первый взгляд. На могиле бунтаря Базарова Тургенев говорит не о борьбе и отрицании, а о всесильной любви, «о вечном примирении и о жизни бесконечной». Заключительные строки и позволили А. И. Герцену в своем отзыве на роман «Отцы и дети» заметить: «Requiem на конце — с дальним апрошем к бессмертию души — хорош, но опасен, ты эдак не дай стречка в мистицизм»[15]. В ответном письме Тургенев отрицал мистическое начало в своем произведении. Действительно, трудно согласиться с мыслью о примирении Базарова с богом; атеизм героя, его равнодушие к религии выдержали испытание даже накануне смерти. Базаров отказывается исполнить «долг христианина», и его причащают в бессознательном состоянии, в конечном итоге против его желания и воли. Лирическое отступление романа следует рассматривать скорее всего в аспекте «вечной», излюбленной тургеневской проблемы: человек — вселенная, человек — природа. По Тургеневу жизнь человеческая коротка, сиюминутна, природа вечна, бессмертна, и безучастна к своим созданиям. В 1848 г. Тургенев писал Полине

Виардо: «Жизнь — это красноватая искорка в мрачном и немом океане Вечности, это — единственное мгновение, которое нам принадлежит...» (П., I, 458). В одном из писем к тому же адресату писатель так отзывается о природе: «Да, она такова: она равнодушна, душа есть только в нас, и, может быть, немного вокруг нас... Это слабое сияние, которое древняя ночь вечно стремится поглотить...» (П., I, 470). Базаровские рассуждения о человеческом ничтожестве и вечности созвучны философским мыслям самого Тургенева. «А я думаю: я вот лежу здесь под стогом: ...Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке, кровь обращается, мозг работает, чего-то хочется тоже... Что за безобразие. Что за пустяки» (VIII, 323. Разрядка моя. — *Л. С.*). Базаров протестует против «неразумности» мироздания и равнодушия природы, обрекающих человека на такое мгновенное существование и смерть. Живой, мятежный Базаров — это только смертная, ограниченная в своем бытии частица природы. Умирая и растворяясь в «немом» океане вечности, Базаров примиряется с «равнодушной» природой[16], той природой, которая была так безжалостна и безучастна к его жизни; наступает это примирение через смерть. В 1853 г. Тургенев писал П. В. Анненкову: «Я знаю, что в природе и в жизни все так или иначе примиряется — если жизнь не может, смерть примирит...» (П., II, 144).

Таким образом, лирическое отступление эпилога «Отцов и детей» связано с миросозерцанием Базарова, характером героя и с философским аспектом всего романа.

Лирические отступления — материал внесюжетный. «Писатель в силу тех или иных причин, — пишет Л. И. Тимофеев, — не может уложить свой жизненный материал в сюжет, то есть в самородное развитие действия, и субъективно интерпретирует его»[17]. Однако, как показывает анализ, лирические отступления «особыми нитями связаны с идеями всего сюжета»[18], способствуют во многом его раскрытию и развитию. Для достижения определенных художественных целей Тургенев одновременно с сюжетной организацией произведения пользуется и средствами несюжетного характера, идейная нагрузка которых в его романах весьма значительна.

Третью группу составляют лирические отступления, сопровождающие психологическое состояние персонажей. Авторские сентенции не нарушают основного принципа психологического анализа, они выдержаны в русле тургеневской «тайной психологии», то есть не содержат в себе подробного изображения внутреннего процесса, а только авторское обобщение о подобном душевном состоянии человека вообще. Причем, авторские суждения не являются отступлениями по случаю, их появление закономерно, они всегда «привязываются» к определенной ситуации, способствуя более всестороннему проникновению во внутренний мир персонажей и увеличивая тем самым возможности психологического анализа. Так, тяжелое душевное состояние Натальи Ласунской после объяснения с Рудиным у Авдюхина пруда вырисовывается в полной мере благодаря лирическому рассуждению автора о слезах: «Не всегда благотворны бывают слезы. Отрадны и целебны они, когда, долго накипев в груди, потекут они, наконец, — сперва с усилием, потом все легче, все слаще, немое томление тоски разрешается ими... Но есть слезы холодные, скупо льющиеся слезы: их по капле выдавливает из сердца тяжелым и недвижным бременем налегшее горе, они безотрадны и не приносят облегчения. Нужда плачет такими слезами, и тот еще не был

несчастлив, кто не проливал их» (VI, 339). Тургенев косвенно дает понять, насколько велико и нестерпимо для Натальи разочарование в Рудине, оно подобно тяжелому горю и переживается глубоко и сильно. Наталья несчастлива, она познала то безотрадное и безысходное состояние души, которое овладевает человеком в настоящей нужде и несчастьи. Но уже в следующем лирическом слове намечается возможность преодоления душевной драмы героини: «Наталья страдала мучительно, она страдала впервые...» Как бы оборвав свою мысль, автор оптимистически заключает: «Но первые страдания, как первая любовь, не повторяются — и славу богу» (VI, 342). Сильно горе и беспредельно отчаяние отца Базарова, потерявшего единственного сына: «Я говорил, что я возропщу, — хрипло кричал он, с пылающим, перекошенным лицом, потрясая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то, — и возропщу, возропщу» (VIII, 397). По контрасту с бурно переживаемым несчастьем, внезапно поразившим старичков Базаровых, звучит успокаивающее авторское слово, проникнутое мыслью о том, что всеисцеляющее время приглушит и эту нестерпимую боль души: «Но полуденный зной проходит, и настает вечер и ночь, а там и возвращение в тихое убежище, где сладко спится измученным и усталым...» (VIII, 397). Лирические отступления конкретизируют индивидуальное психологическое состояние, дорисовывают его внешне обозначенные контуры. Тургенев обстоятельно не передает восторженного душевного состояния Аркадия Кирсанова в момент объяснения в любви с Катей, но оно становится более полным и понятным благодаря сопровождающему высказыванию: «Кто не видал таких слез в глазах любимого существа, тот еще не испытывал, до какой степени, замирая весь от благодарности и стыда, может быть счастлив на земле человек» (VIII, 378). Авторское отступление создает сложную, разнообразную гамму чувств и переживаний, во власти которых находился Аркадий.

Лирические отступления появляются в момент наивысшего душевного напряжения и заменяют собой, как правило, передачу внутреннего состояния героев. Тургенев не передает мыслей и чувств, охвативших Лаврецкого и Марфу Тимофеевну после долгой разлуки. Наверное, многое каждому вспомнилось: Лаврецкому — невеселое детство, недолгая любовь и житье за границей. Марфе Тимофеевне — рождение Феди и постигшее его на чужбине несчастье, но ничего не было сказано между ними. «Да и к чему было говорить, о чем расспрашивать? Она и так все понимала, она и так сочувствовала всему, чем переполнялось его сердце» (VII, 148). Главное для автора — душевная близость и взаимопонимание героев. Или еще пример: Лаврецкий посещает монастырь, в котором живет Лиза. В отличие от Толстого, для которого данный случай послужил бы основанием для всестороннего психологического рисунка, Тургенев психологический анализ заменяет эмоциональным авторским словом, построенным в форме риторического диалога: «Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо» (VII, 294). По Тургеневу неизвестно и непередаваемо то, что происходило в эти мгновения в самых глубинах и заветных тайниках души человеческой. Внутренние психические процессы невидимы и не подвластны описанию. Одно из лирических отступлений образно передает, на наш взгляд, и формулирует сущность тургеневского психологического анализа: «Никто не знает, никто не видел и не увидит никогда, как , призванное к жизни и расцветанию, наливается и зреет зерно в лоне земли» (VII, 234).

Обобщенность материала лирических отступлений в известной мере требует его отвлеченности от конкретного и безымянности, что проявляется в замене имен собственных местоимениями: а) личными: «каждый из нас»; б) указательными: «тот уже может быть доволен, кто не

утратил веры в добро», «и тот еще не был несчастлив, кто не проливал их»; в) отрицательными: «никто не знает, никто не видел», а также употреблением безличной или обобщенно-личной формы глагола. Авторские отступления отличаются не только эмоциональностью и лиризмом, они обладают особой ритмико-синтаксической и интонационной организацией, что и выделяет их из общего потока повествования. Изучая ритмическую структуру лирических отступлений тургеневских романов, исследователи приходят к выводу, что она «основана на особом ритме, отличном от ритма стихотворной речи, более свободном и разнообразном, но создающем своеобразную музыку речи, близкую к ритмическому звучанию тургеневских стихотворений в прозе»[19]. Действительно, лиризм и обобщение, краткость и афористичность формы, организующий содержание прозаический ритм сближают лирические отступления со стихотворениями в прозе. Эта мысль об известной близости, высказанная в свое время А. Е. Грузинским, не лишена серьезных оснований. Лирические отступления послужили в определенной мере пробой пера (что нисколько не умаляет их художественного достоинства) в трудном и оригинальном жанре «Стихотворений в прозе», своего рода если не жанровом, то идейно-тематическом варианте «Senilia». Затронутый аспект — сложная проблема, требующая специального изучения.

На основании сказанного можно сделать заключение, что лирические отступления — весьма значительный элемент романного повествования Тургенева. Авторские высказывания являются частью того плана произведения, значение и смысл которого определяется именно отступлением.

[1] Пустовойт П. Г. А. Ф. Писемский в истории русского романа. М., 1969, с. 89.

[2] Бадаева Н. П. Ритмико-синтаксическая структура лирических отступлений в романах Тургенева. — В кн.: Доклады седьмой научно-теоретической конференции Таганрог. пед. ин-та. Секция филол. наук, вып. 2, Таганрог, 1963.

[3] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10. М., АН СССР, 1956, с. 316.

[4] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 12, кн. 2, Л., Наука, 1967, с. 254. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римск.) и страниц (арабск.). В случае ссылок на письма перед томом ставится буква П.

[5] См.: Островская Н. А. Из «Воспоминаний об И. С. Тургеневе». — В кн.: И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. В 2-х т., т. 2. М., Художественная литература, 1969, с. 83.

[6] Малахов С. А. История русского романа, т. 1. М.—Л., АН СССР, 1962, с. 475. Подобное суждение высказывает и Н. И. Пруцков: «...переходы от изображения жизни человека к обобщенным раздумьям автора или его героев, вдруг по-особому озаряющим жизненный случай, лежат в основе художественной структуры многих произведений Тургенева и придают им философско-элегическую тональность. (Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.—Л., АН СССР, 1962, с. 64). Характерно указание ученых на обобщающий характер авторских отступлений и единодушие в оценке их эмоциональной окраски.

[7] Цейтлин А. Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., Советский писатель, 1958, с. 383.

[8] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., ГИХЛ, 1952, с. 43.

[9] См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Т. VIII, гл. XXVIII.

[10] Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., Наука, 1972, с. 128.

[11] Во многом аналогично способу создания лирических отступлений композиционное построение многих стихотворений в прозе. Эмоциональное переживание конкретного частного случая рождает в концовке миниатюр «Senilia» итоговое обобщение. («Деревня», «Воробей», «Эгоист» и др.).

[12] Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.—Л., АН СССР, 1962, с. 64.

[13] Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы. М., Советский писатель, 1973, с. 34.

[14] Бялый Г. А. Роман Тургенева «Отцы и дети». Л., Художественная литература, 1968, с. 106.

[15] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. XXVII, кн. 1. М., АН СССР, 1963, с. 217.

[16] Подобную точку зрения высказывает А. И. Батюто, давая глубоко обоснованное объяснение философской основы этого лирического отступления. (См.: Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., Наука, 1972, с. 50—74).

[17] Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., Просвещение, 1976, с. 29.

[18] Соллертинский Е. Е. Лирические отступления и их место в романе Пушкина «Евгений Онегин». — В кн.: Вопросы жанра и стиля, т. 31, Вологда, 1967, с. 58.

[19] Соллертинский Е. Е. Указ. работа, с. 57.

РАБОТА И. С. ТУРГЕНЕВА НАД ПОВЕСТЬЮ «СТЕПНОЙ КОРОЛЬ ЛИР»

(К характеристике жанра)

Е. Г. НОВИКОВА

Повесть «Степной король Лир», написанная Тургеневым в 1869—70-х гг., представляет собой выдающееся достижение в творчестве писателя, поскольку она выразила качественно новый этап в развитии философских и общественных воззрений писателя, в решении им проблемы личности. В ней осуществляются поиски положительного героя-деятеля и тех прогрессивных субстанциальных сил России, которые могут способствовать дальнейшему поступательному движению страны. Особое место занимает «Степной король Лир» и среди произведений малого жанра писателя, представляя собой уникальную разновидность тургеневской повести — социально-философскую повесть.

В середине 1860-х гг. Тургенев переживает тяжелый идеологический и духовный кризис, связанный с глубоким разочарованием в крестьянской реформе 1861 г. и ее последствиях. Общественно-историческая ситуация в России этого времени не давала писателю возможности найти ответы на генеральные вопросы его мировоззрения и творчества: о положении народа, о прогрессивном развитии России, о герое-деятеле. Этот кризис нашел отражение в ряде повестей и рассказов писателя середины 60-х гг., а также в романе «Дым». Как сам кризис, так и пути выхода из него были обусловлены тем «чутьем» Тургенева, тем его «глубоким пониманием невидимых струй и течений общественной мысли», о котором говорил Н. А. Добролюбов[1].

Ровно через 10 лет после опубликования «Дыма» Тургенев пишет свой последний роман «Новь», в котором отразился второй, разночинский этап революционного движения России. В романе в качестве основной положительной общественной силы выступает «безымянная Русь», а в качестве нового героя-деятеля — разночинец, представитель демократической России. В конце 60-х—70-е гг. Тургенев считает, что «новые деятели должны появиться <...> снизу, <...> из среды народа. Это вновь оживляло в сознании писателя вопрос о русском народе, о тех подспудных силах, которые зреют в глубине русской жизни, о <...> чертах русского национального характера»[2].

Поскольку в 50-х гг. Тургенев искал героя-деятеля в среде дворянства, то его повести этого времени посвящены исследованию мировоззрения и психологии дворянского интеллигента. В конце 60-х—70-е гг. Тургенев в поисках положительного героя обращается к демократической среде, поэтому основным объектом изображения в повестях и рассказах данного периода становится жизнь провинциальной, «низо-

вой» России, судьба героя-разночинца. Так называемые «поздние» повести и рассказы писателя посвящены изучению национальных основ русской жизни, философии и психологии, социальной роли и характера демократического героя. Особо важное место среди данных произведений Тургенева занимает повесть 1870 г. «Степной король Лир».

К специальному анализу этого произведения наши литературоведы почти не обращались. В монографических работах, посвященных творчеству Тургенева[3], мы встречаем только отдельные упоминания об этой повести. Первая попытка проанализировать «Степного короля Лира» сделана в статьях Ю. Г. Нигматуллиной[4]. Исследовательница относит его к «повестям-воспоминаниям», подразумевая под этим термином социально-психологическую повесть с присущим ей историзмом особого рода и объединяя под этим определением самые разные модификации тургеневского малого жанра, начиная с такого философско-лирического произведения, как «Первая любовь», и кончая социально-психологической («Несчастная») и социально-философской повестью («Степной король Лир»). По мнению Ю. Г. Нигматуллиной, в повести развивается конфликт между помещиками-угнетателями и забитым, обездоленным народом.

Внимания заслуживает статья Э. Н. Неверовой[5], посвященная анализу характера интерпретации шекспировского «Короля Лира» в «Степном короле Лире» Тургенева. В конце статьи исследовательница делает вывод о том, что «в повести преломляется в условиях русской крепостнической действительности шекспировская ситуация». Э. Н. Неверова подчеркивает, что «Харлов, по сравнению с Лиром, «снижен». Он — «степной король»[6].

Вышедшее в свет первое академическое Полное собрание сочинений и Писем И. С. Тургенева в 28-ми томах[7], а также сопутствующие ему пять Тургеневских сборников сыграли большую роль в развитии современного советского тургеневедения и, в частности, обусловили качественно новый этап в изучении «Степного короля Лира». В V Тургеневском сборнике был впервые опубликован черновой автограф повести[8], хранящийся в рукописном отделе Национальной библиотеки в Париже (Slave, 85; фотокопия; ИРЛИ, Р. I, оп. 29, № 318). Введение в научный оборот этих черновых материалов и их комментирование было сделано Л. М. Лотман. Ей же принадлежат обширные примечания к «Степному королю Лиру» в Полном собрании сочинений и писем Тургенева[9]. Исследовательница тщательно проанализировала и прокомментировала все архивные материалы, относящиеся к повести, скрупулезно восстановила историю создания произведения. Л. М. Лотман указывает, что «сознание сложности и серьезности задачи, которую писатель ставил перед собою, выразилось в той тщательности, с которой он готовился к осуществлению своего замысла и которая характерна для его работы над крупными повестями и романами. Помимо чернового автографа до нас дошли: 1) список действующих лиц..., 2) «Формулярный список лиц нового рассказа» <...>, 3) беловой автограф («первая копия»). <...> Однако главная работа над произведением протекала в пору создания его основного текста в первом автографе — черновой рукописи. В это время писатель совершил «скачок» от схематических характеристик <...> к созданию типических характеров и художественных обобщений. <...> Вместе с тем построение произведения в черновом автографе имеет некоторые важные отличия от композиции окончательного текста, после исправлений, внесенных в беловую и наборную рукописи»[10]. Примечания Л. М. Лотман в силу специфики издания содержат только самую общую характеристику изменений, произведенных писателем в черновом и беловом вариантах повести. Между тем, как нам представляется, сравнение и анализ этих материалов позволяет в чем-то по-новому решить вопрос о характере главного героя и о жанровой специфике

«Степного короля Лира». Эта проблема и станет объектом исследования в данной статье.

Вся история создания «Степного короля Лира» и отзывы о нем Тургенева свидетельствуют о том, что писатель стремился создать значительное произведение, которое он очень ценил.

На обложке чернового варианта значится: «Начат в Карлсруэ,... 27/15 февр<аля> 1869. Кончен в Веймаре,... 2 апр<еля>/21-го марта 1870»[11]. Весной 1870 г. Тургенев считает повесть законченной и намеревается опубликовать ее летом, сразу же по приезде в Россию. В письме к Л. Пичу от 16 апреля 1870 года он сообщает: «Я закончил повесть» (П., VIII, 214). Приехав в начале лета в Петербург, он читает свое новое произведение группе литераторов и убеждается, что оно «успех имело умеренный» (П., VIII, 240). В результате этого писатель «сам увидел необходимость произвести значительные исправления» (П., VIII, 241). Над созданием нового, белового варианта повести Тургенев трудился все лето, и окончательно «Степной король Лир» был закончен в августе 1870 г. В ряде писем писатель указывает на серьезный и тщательный характер работы, проделанной им над произведением: «Я на эту вещь употребил все усилия мышц своих» (П., VIII, 310); «переправляю и перепахиваю свою повесть» (П., VIII, 244); «труд, истраченный мною на сочинение этой повести (я ее несколько раз переписал и переделал)» (П., VIII, 323—324); «я стараюсь вложить в эту работу все свое умение — авось выйдет что-нибудь путное» (П., VIII, 195); «вторая переписка оказалась полезною «Степному королю Лиру» (П., IX, 161). Впервые повесть была напечатана в ноябрьском номере «Вестника Европы» за 1870 г. Достаточно сдержанные отзывы критики разочаровали Тургенева: «Мой старик <...>получил полное фиаско у публики!.. И потому буду вперед писать для друзей, как говорят отставные литераторы; вернее же, вовсе не буду писать» (П., VIII, 292). Итак, история создания «Степного короля Лира» свидетельствует о том, что решающее значение имела тщательная переработка писателем первого варианта повести, называемого нами сейчас черновым, в результате чего была создана уникальная модификация тургеневского малого жанра — социально-философская повесть.

Наполнение повести философским содержанием происходит в основном при работе Тургенева над созданием окончательного, белового варианта. Философичность повести увеличивается прежде всего за счет нарастания шекспиризма произведения, что сказалось на образе главного героя в первую очередь.

На протяжении всей жизни Тургенева Шекспир был для него одним из величайших гениев мира, он считал английского драматурга крупнейшим реалистом, чье творчество поистине всеохватно: «Все человеческое кажется подвластным могучему гению аглийского поэта» (Соч., VIII, 25), «он — как природа» (П., IV, 252)[12]. Образы Шекспира постоянно присутствовали в творческом сознании писателя, они составляли одну из особенностей мировосприятия тургеневского повествователя — человека «культурного слоя». Сравнение реального, современного лица с «вечным образом» было у Тургенева «излюбленным методом», оно «служило инструментом познания»[13] России XIX века, русского человека XIX века.

В творчестве Тургенева можно обнаружить три качественно разных типа использования шекспировских образов. К первому типу следует отнести такие произведения, как «Гамлет Щигровского уезда», «Дневник лишнего человека», роман «Отцы и дети» и некоторые другие. В них образы главных героев соотносимы с Гамлетом Шекспира в идейном плане, а именно: тургеневские герои выражают такой тип социальной философии и психологии, в основе которого лежит «дух рефлексии и анализа» (Соч., VIII, 38) — основное качество характера принца дат-

ского, по мнению писателя. Ко второму типу использования шекспировских образов можно отнести черновой вариант «Степного короля Лира», в котором из «Короля Лира» Шекспира позаимствованы некоторые элементы фабулы. С самого начала своей работы над новой повестью Тургенев соотносил ее содержание с трагедией Шекспира. Но эпитет «степной» в названии чернового варианта показывал, что русский герой «снижен» по сравнению с истинным королем Лиром. «Степной король Лир» в черновом варианте был «странной историей», курьезность которой заключалась именно в некотором сходстве события, происшедшего в одном из уголков провинциальной России, с великой трагедией Шекспира. В основе повести лежит бытовой анекдот. Главным героем произведения является мелкопоместный помещик-самодур, «степняк» Харлов, чья история жизни напоминает «Короля Лира» только фабульно: герой так же, как и Лир, решает разделить свою «державу» между дочерьми при своей жизни, но им движет нелепая прихоть самодура-захолустника. Обогатившиеся дочери и зять (чей образ соответствует Эдмонду у Шекспира) выгоняют Харлова из дома, и он, уподобясь в своем слепом бешенстве дикому зверю, голыми руками разрушает крышу собственного дома, и сам гибнет под его обломками. Эта сцена в определенной степени соответствует описанию великих духовных и физических страданий Лира в степи во время бури. В черновом варианте повести отсутствует светлое, очищающее начало, герои погружены в мутное море быта. Жанровая разновидность этого произведения может быть определена как бытовая повесть.

Третьим типом использования «вечных образов» Шекспира можно назвать беловой вариант «Степного короля Лира», который в определенной степени синтезирует первые два, названные выше. Беловой вариант повести уподоблен «Королю Лиру» в большей мере: фабулой, идейным содержанием и масштабом личности главного героя. Нарастание шекспиризма от чернового к беловому варианту повести происходит прежде всего за счет изменения образа Харлова. С ним связано большинство исправлений черновой редакции. На это указывает и Л. М. Лотман: «Особенно много переработок и особенно многочисленные дополнения имели место в эпизодах, в которых раскрывался характер главного героя повести — Харлова»[14].

Так, в беловом варианте Тургенев перерабатывает портрет героя: ослабляется грубо комический тон описания его внешности, устраняется назойливое сравнение его с животным.

Беловой вариант	Черновой вариант
сидела несколько искоса голова (187, I)[15]	сидела криво голова (151, 11)[16]
чудовищная голова (187,2)	голова с пивной котел (151,12)
дивно и необычно (187, 18)	дивно и необычно. — «Экой медведь! и, пожалуй, «Экой слон!» невольно думалось каждому (151—152, 28—29—1, 2)
мастодонты и мегалотерии (188, 39—40)	мастодонты и мегалотерии, с которыми вы имеете такое внешнее сходство (153, 5—7)
что у него за дом (195, 3)	что у него за дом? За логовище... (157, 22—23).
Харлова взорвало. (247, 16—17)	Харлова вдруг так и взорвало. [Медведь опять зарычал]. (191, 31—32)

В беловом варианте укрупняется масштаб личности героя.

роста исполинского! (186, 29)	а) роста громадного б) роста исполинского, тучности необъятной. Лаблаш перед ним показался бы младенцем (151, 4—7).

Если в черновом варианте описывается только внешность Харлова (его тучность, высокий рост, сравнение с актером Лаблашем), то описание белового варианта становится многозначным: оно характеризует не только внешний облик героя, но косвенным образом свидетельствует о его личности. В беловую редакцию целиком вписывается следующий отрывок, свидетельствующий о сложности, необычности натуры героя: «Трудно было сказать, что именно выражало лицо Харлова, так оно было пространно... Одним взглядом его, бывало, и не окинешь! Но неприятно оно не было — некоторая даже величавость замечалась в нем, только уж очень оно было дивно и необычно» (187, 13—18). В этом портрете Харлова, как и в отрывке, приведенном выше, изображается не только внешность героя, но приоткрывается глубина и сложность его внутреннего мира.

Основной чертой характера Лира в начале трагедии является его неуемная гордость, уверенность, «что он с а м, с а м п о с е б е велик...»[17] В беловой редакции «Степного короля Лира» тема гордости Харлова, гордости «своим знанием, своим происхождением, своим умом-разумом» (188, 4—5) разрабатывается очень подробно. Так, в беловой вариант вписывается целый отрывок, показывающий, что именно гордость является движущей силой всех чувств и действий героя: «Однажды матушка вздумала похвалить его в глаза за его действительно замечательное бескорыстие.

— Эх, Наталья Николаевна! — промолвил он почти с досадой, — нашли за что хвалить! Нам, господам, нельзя инако, чтоб никакой смерд, земец, подвластный человек и думать о нас худого не смел! Я — Харлов, фамилию свою вон откуда веду... (тут он показал пальцем куда-то очень высоко над головой в потолок) и чести чтоб во мне не было? Да как это возможно!» (188, 21—29). В основе «действительно замечательного бескорыстия» Харлова лежит гордость «своим званием, происхождением», высокое понятие о дворянской чести.

Особый «шекспиризм» повести проявился в ее философичности, значительно возросшей в беловом варианте. Герой Тургенева Лир, Харлов «обладает высокоразвитым сознанием своей личности»[18]. В центре повести стоит философская проблема соотношения отдельной личности, ее индивидуальной свободы и объективных законов мироздания. Философская направленность повести Тургенева в чем-то существенном соотнесена с некоторыми философскими проблемами «Короля Лира». Идейным зерном «Лира» Тургенев считал воплощение вечного мирового закона, который гласит: «Нет виноватых... да нет и правых» (П., XI, 120). Этот закон отражает связь человека с объективным миром и демонстрирует, с одной стороны, силу и власть внешних обстоятельств («нет виноватых»), с другой стороны, относительную активность и свободу отдельной личности («нет и правых»). Задача исследования новой, пореформенной эпохи, нового жизненного материала — демократической, провинциальной России — привела к тому, что в начале 70-х гг. своим «инструментом познания» жизни Тургенев делает не «Гамлета», как это было раньше, в 50-е гг., а «Короля Лира» Шекспира. «Король Лир», в котором ставятся кардинальные вопросы мироздания и человеческого общества, шире по своей философской проблематике, чем «Гамлет», в основе которого лежит анализ отдельного психологического типа личности. В «Степном короле Лире» также ставятся более серьезные философские и мировоззренческие вопросы, чем в повестях и рассказах 50-х гг. типа «Гамлета Щигровского уезда» и «Дневника лишнего чело-

века», в которых изображается психология и философия рефлектирующего дворянского героя. Именно поэтому в беловом варианте «Степного короля Лира» писатель синтезировал два первых типа использования шекспировских образов.

Все части повести, связанные с философской проблематикой, появились только в беловом варианте. К ним принадлежат: вся IV глава, часть X главы (разговор о смерти), конец XV главы (отрывок из «Покоющегося Трудолюбца»). В IV главе рассказывается о «минутах меланхолии и раздумья» (192, 26—27) Харлова. Они выражены автором в отрывке из журнала «Покоющийся Трудолюбец»: «Но человек страстный выводит из сего пустого места, которое он находит в тварях, совсем противные следствия. Каждая тварь особо, сказывает он, не сильна сделать меня счастливым!» (192, 38—193, 4). Перед героем предстает основное философское противоречие Тургенева между «страстным человеком» и «пустым местом природы», то есть между вечной природой, равнодушной к отдельному человеку, и этим отдельным человеком, личностью, обреченной на смерть; природа «не сильна сделать» человека «счастливым». Э. Н. Неверова в своей статье, о которой речь шла выше, сам факт чтения Харловым новиковского журнала «Покоющийся Трудолюбец» трактует только как доказательство причастности героя к масонскому учению: «...Герой как характер сформировался в XVIII веке. До него дошли отголоски масонских учений, и он примитивно их усвоил»[19]. Представляется особенно интересным замечание о том, что корни философии Харлова уходят в XVIII в. (вспомним хотя бы представления героя о дворянской чести, его гордость «своим званием», которая, возможно, является своеобразным отголоском дворянского просветительства Сумарокова). Но нам показалось неправомерным всю философию «Степного короля Лира» сводить только к масонству и вере в народные приметы. Эта точка зрения тем более не удовлетворяет в статье, озаглавленной «Шекспировская тема в интерпретации И. С. Тургенева («Степной король Лир»)». Как нам кажется, осмысление героем основного философского противоречия между «равнодушной природой» и отдельной личностью, ощущающей себя «типом возмущения и индивидуальности, владыкой» (П., III, 215) своей судьбы приводит Харлова к размышлениям о смерти, к протесту против нее. В конец XV главы Тургенев добавляет еще один отрывок из журнала, отражающий философскую глубину и сложность раздумий героя над смертью: «Смерть есть важная и великая работа натуры. Она не что иное, как то, что дух, понеже есть легче, тоньше и гораздо проницательнее тех стихий, коим отдан был под власть, но и самой электрической силы, то он химическим образом чистится и стремится до тех пор, пока не ощутит равно духовного себе места» (222, 29—35). Смерть, по мнению автора данного рассуждения, есть стремление человеческого духа вырваться из-под власти грубых материальных «стихий», то есть центральное место в данном отрывке также занимает проблема вечного, рокового противоречия между человеческим духом и «натурой», природой.

В X главе герой объявляет о своем решении разделить имущество между дочерьми. В черновом варианте причиной этого решения было «сонное мечтание», вещий сон, напомнивший о смерти. В беловой вариант X главы Тургенев вписывает разговор Харлова с Натальей Николаевной о смерти: «... — А позволите вас спросить, сударыня, вы о смерти как полагаете?

Матушка всполохнулась.

— О чем?

— О смерти. Может ли смерть кого ни на есть на сем свете пощадить?

— Это ты еще что вздумал, отец мой! Кто из нас бессмертный? Уж на что ты великан — а и тебе конец будет.

— Будет! ох, будет! — подхватил Харлов и потупился» (203, 35—204, 5).

В беловом варианте вещий сон явился только поводом, он возбудил в герое сложный комплекс чувств и мыслей, связанных с проблемой смерти. Неумолимость мировых законов рождает в нем протест, стремление бороться с ними, уверенность в своей победе. Плацдарм, на котором Харлов дает сражение смерти, — его имение, зримое, реальное воплощение его дворянской гордости и чести, его человеческой силы и свободы. Он не хочет, чтобы дочерей наградила наследством его смерть, он хочет сделать это сам. Не страх смерти, но человеческая гордость, уверенность в своих силах движет Харловым. Он с досадой возражает Наталье Николаевне, когда она высказывает предположение, что «всему этому» его «меланхолия (то есть страх смерти. — *Е. Н.*) причиной» (207, 3—4): «Тут, быть может свыше сила действует, а вы: меланхолия! Потому, сударыня, вздумал я сие, что я самолично, еще «жимши», при себе хочу решить, кому чем владеть» (207, 5—8). Так Харлов в начале повести уподобляется Лиру в начале трагедии: то же сочетание смешного и преувеличенного представления о силе своей личности с действительно яркими задатками натуры, то же незнание мощных объективных законов реального мира, которые детерминируют существование отдельного человека, та же замкнутость в своем субъективном «малом мире»[20]. Ю. Г. Нигматуллина утверждает, что, «с одной стороны, самовластный, капризный помещик Харлов хочет упиться своей властью, добровольно отказавшись от нее, «покуражиться» над своими подданными <...> С другой стороны, предчувствуя приближение смерти, впав в меланхолию, Харлов желает испытать преданность своих дочерей...»[21] Эта характеристика, как нам представляется, относится скорее к черновому варианту, где поступки и решения Харлова не были уточнены и объяснены его философскими взглядами, но ее вряд ли можно отнести к образу главного героя, созданному в беловом варианте произведения.

Харлов, захолустный герой[22], «человек пошлой среды»[23], в беловом варианте повести становится яркой, сильной личностью, глубоким, самобытным философом. Он становится своеобразным аналогом рефлектирующего героя-дворянина философско-лирических повестей Тургенева 50-х гг., «Харлов, — как указывает Э. Н. Неверова, — своеобразный вариант «лишнего человека»[24]. События, совершающиеся в повести, являются проверкой философии главного героя, и эта особенность также роднит «Степного короля Лира» с повестями Тургенева 50-х гг. В беловом варианте философия пронизывает не только образ Харлова, она становится толчком к началу развития действия, она является движущей силой всего сюжета повести, поскольку все последующие события воспринимаются в философском, в шекспировском контексте. Поэтому основные сюжетные узлы, параллельные сценам шекспировской трагедии, в беловом варианте Тургенев разрабатывает в сторону увеличения сходства с «Королем Лиром». Так, в беловом варианте сцены раздела имущества Харлов приобретает поистине царственный вид: устраняются детали, снижавшие образ героя в черновом варианте.

возвышавшегося, именно возвышавшегося (208, 35—36)	стоявшего (165, 23)
казакин (210, 1)	весьма узкий[25] казакин (165, 24)
сабля висела у бока (210, 2)	саблю прицепил сбоку (165, 25)
положил на рукоятку (210, 3)	положил на рукоятку. Словно [казалось] и шевельнуться не мог, только медленно мигал глазами (165,27—30).

В беловом варианте сцены «разрушения крова» описание внешнего вида Харлова приближается к стилистике трагедии Шекспира в понимании ее Тургеневым: мир «тяжелый, мрачный, <...> не закругленный в изящные формы» (Соч., VIII, 351). Так, при характеристике героя в беловом варианте сугубо литературное определение его тела — «нагое» (195, 3) — заменяется более грубым, «тяжелым», неизящным» словом «голое» (251, 34). Вспомним знаменитые слова Лира, сказанные им во время бури в степи, то есть в параллельной сцене: «Неприкрашенный человек — и есть это именно бедное голое двуногое животное»[26].

Одной из ведущих жанровых особенностей повести в черновом варианте была бытопись. Л. М. Лотман отмечает: «Текст повести в черновом автографе отличается более тщательной разработкой бытового фона, стремлением «погрузить» героев в провинциальную захолустную среду»[27]. С изменением проблематики произведения изменяются содержание и функции бытописи. Так, при описании комнаты Харлова в черновом варианте повести детали быта не только служили средством характеристики героя, но в определенной мере имели самостоятельное значение.

одноствольное ружье, сабля, какой-то странный хомут с бляхами и картина, изображающая горящую свечу под ветрами (196, 32—34)	а) древнее кремневое ружье и кожаная шлея, дворянская шпага б) одноствольное ружье и дворянская шляпа, железная сабля, волчий тулуп (158, 3—8)

В черновом автографе «древнее кремневое ружье», «дворянская шпага», «дворянская шляпа» составляют яркую бытовую картину, которая интересна не только для уточнения образа Харлова, но и сама по себе. Создание образа главного героя при помощи подобных приемов умаляло его значение, его личность сливалась с бытом, оказывалась равновеликой ему. В беловом варианте описание бытовых деталей становится нейтральным и лаконичным: «древнее кремневое ружье» превращается просто в «одноствольное», «дворянская шпага» превращается в «саблю» и т. д. Самостоятельное значение бытописи устраняется, ее основной функцией становится характеристика героя, его интересов и занятий («ружье»), его военного прошлого («сабля»). В беловой редакции меняется не только функция, но и содержание бытописи. В описание комнаты Харлова добавляется упоминание о символической картине, «изображающей горящую свечу под ветрами», которая в аллегорической форме выражает мысль о краткости человеческого бытия на фоне вечного существования вселенной. Так бытопись повести наполняется философским содержанием.

Итак, усиление шекспиризма «Степного короля Лира» непосредственно отражается на природе жанра повести Тургенева. Она наполняется общечеловеческим философским содержанием, в то время как бытопись из ведущего и определяющего жанрового признака превращается во второстепенный.

Конфликт повести, завязка которого лежит в области философии, развивается в произведении на национальной основе. Философские законы мироздания конкретизировались в «Степном короле Лире» в форме социально-общественных закономерностей. Философское противоречие между отдельной личностью и объективными законами природы воплотилось на национальном материале в противоречие между мощной русской натурой и социальными условиями жизни в крепостнической России. Философское содержание несло общую концепцию мира, которая конкретизировалась на материале русской демократической действительности. Само обращение к философской проблематике, усиление шекспиризма произведения было предпринято Тургеневым в пер-

вую очередь для познания внутренних законов «безымянной Руси», для углубленного изучения русского национального характера. Задача исследования демократической, провинциальной России обусловила генетическую связь «Степного короля Лира» с «Записками охотника», основной темой которых было изображение жизни простого русского народа.

В «Степном короле Лире» Тургенев постоянно подчеркивает, что Харлов — это могучая русская натура, что в данном образе воплотилась демократическая Россия, русский народ. Обратимся еще раз к IV главе повести. В ней рассказывается, как именно философствовал герой: «запирался один к себе в комнату и гудел — именно гудел, как целый пчелиный рой» (192, 29—30). Сравнение философствующего Харлова с гудящим пчелиным роем, выражение его взглядов через отрывки из «Покоющегося Трудолюбца» и символическую «картинку» сливает воедино отвлеченную сферу философии и материальную сферу быта, создавая тем самым необычный образ философа-«степняка». Передача размышлений героя через материальные предметы, через невнятный, уже несовременный и ненаучный в середине XIX в. стиль журнала свидетельствует о том, что герой, будучи необразованным человеком, не в силах сформулировать и адекватно выразить свои мысли и чувства. Его необразованность Тургенев подчеркивает, вписывая в беловой вариант следующий отрывок: «Матушка доверяла Мартыну Петровичу. Когда ей вздумалось составить духовное завещание, она потребовала его в свидетели, и он нарочно ездил домой за железными круглыми очками, без которых писать не мог; и с очками-то на носу едва-едва, в течение четверти часа, пыхтя и отдуваясь, успел начертать свой чин, имя, отчество и фамилию, причем буквы ставил огромные, четырехугольные, с титлами и хвостами, а совершив свой труд, объявил, что устал и что ему — что писать, что блох ловить — все едино» (191, 15—25).

Важно подчеркнуть, что именно русская суть личности героя явилась почвой для развития его философии. Так, IV глава, повествующая о философских раздумьях Харлова, заканчивается следующим восклицанием: «Русский был человек» (193, 29). Сцена раздела имущества происходит под аккомпанемент мыслей управляющего поляка Квицинского: «Уж эти мне русские!» (211, 16).

При работе над беловым вариантом повести Тургенев особое внимание уделяет мотивировке характера главного героя как исконно русского в своей основе. Так, в беловой редакции в речь Харлова включено много просторечных, разговорных, народных слов и выражений.

в комнату ко мне вбег (204, 15)	в комнату вбежал (163, 22)
неключимая клятва (213, 22)	страшная клятва (168, 33)
кровь себе портят! (222, 12)	беспокоятся (176, 17)
это все едино! (235, 20)	это все равно (184, 18)
горенка (243, 33)	комната (189, 23)

Наполнение повести философским содержанием способствовало обострению социального конфликта между Харловым и его домочадцами. В беловом автографе Тургенев усиливает и подчеркивает обусловленность характеров героев-антагонистов социальными обстоятельствами. В первую очередь это относится к образу Харлова. Так, Сувенир, узнав, что Харлова домочадцы выгнали из дома, вскричал:

Голыш, а куражится! (246, 26—27)	Сестрицу мою родную уморил. Вот за что вас теперь помелом! (191, 9—11)

Из чернового варианта изымаются нелепые издевательства над героем и заменяются в беловом краткой формулой, прямо указывающей на социальное положение Харлова после раздачи имущества — «голыш». С другой стороны, усиливается социальная мотивировка образа Слеткина, главного противника Харлова, что в целом ведет к обострению социального конфликта произведения. В начале повести Слеткин, живущий на попечении Харлова, беден, то есть социально бессилен, и Тургенев это особо подчеркивает в беловом варианте:

из-за тряпки готов канючить целый день, сто раз напомнит о данном обещании, и обижается, и пищит, если оно не тотчас выполняется (200, 1—3)	и, кажется, ни перед чем не отступил бы. Скуп и расчетлив был донельзя, 20 раз яйца пересчитает, перемерит холсты, над каждой тряпкой дрожит (159, 36—37, 160, 1—4)

Изменение построения фразы в сторону большей ритмизации, перечисление глаголов с отрицательной эмоционально-экспрессивной окраской («канючить», «пищать») в целом создает образ слабого и очень несимпатичного существа. Слеткин, с приобретением имения вошедший в силу, в беловом варианте подчеркнуто быстро обретает уверенность в себе и чувство собственного достоинства. Так, изменяется его речь: он заговорил лаконичными, точными фразами уверенного в своих словах человека, который не испытывает никаких сомнений и не потерпит ничьих возражений.

ни в чем я не повинен (229, 9—10)	ни в чем я не повинен. Поверьте мне (180, 29—30)
иначе поступать невозможно (229, 10—11)	иначе поступать невозможно, как мы поступаем. Да и наконец сам же он [нам] всю свою власть передал (180, 31—34)
о душе своей заботиться (230, 22—23)	о душе своей заботиться. Истинно вам говорю: мы с ним по-родственному обращаемся (181, 33—35)

Кульминационной точкой развития конфликта становится бунт Харлова, протекающий уже не в сфере философии, как это было в начале повести, но в сфере социальных отношений. «Путь страданий» привел героя к мысли о народе. Об этом он сам говорит Наталье Николаевне: «Много... ох! много передумал я, у пруда сидючи да рыбу удучи! — Хоть бы ты пользу кому в жизни сделал! — размышлял я так-то, — бедных награждал, крестьян на волю выпустил, что ли, за то, что век их заедал!» (243, 21—22). Символичным в этом отношении становится бунт Харлова. Стоя на крыше, он кричит своему бывшему казачку Максимке, крестьянскому мальчику: «Максимушка, друг! приятель! <...> Полезай ко мне, Максимушка, друг мой верный, <...> станем вместе отбиваться от лихих татарских людей, от воров литовских»[28] (256, 18—27). Его бунт нарисован Тургеневым в беловом варианте не как бессмысленная вспышка звериной злобы, но как выражение высокого, праведного гнева:

такого безмерного гнева (247, 27—28).	такого неистового бешенства (192, 4).

К Харлову в определенной мере можно отнести слова, сказанные о Лире: «Несчастье этой <...> личности слилось с бедами и страданиями тысяч и тысяч обездоленных»[29]. Поэтому нам кажется неправомерным утверждение Ю. Г. Нигматуллиной, что «трагедия Харлова противопоставлена в повести трагедии обездоленного народа», поскольку «сопо-

ставлением образов Мартына Харлова, его дочерей и зятя Тургенев обнаруживает связь между старым и новым миром. Тургенев не противопоставляет, а сопоставляет эти два мира, эти две эпохи и находит больше общего между ними, чем различия...»[30] Характер Харлова создавался путем слияния особенностей личности героя-крестьянина «Записок охотника» и дворянского героя философско-лирических повестей. Философичность героя позволила ему понять законы, царящие в мире, и осудить их, а «русская суть» его характера, принадлежность героя к самым корням русской жизни, к народу дала силы герою подняться на борьбу с ними. Харлов, этот мощный русский характер, дважды выходит на борьбу с судьбой. В начале повести он протестует против законов мироздания, защищает права человеческой индивидуальности. В конце повести он выступает против социально-исторических законов русской действительности, защищает права человеческой индивидуальности. В конце повести он выступает против социально-исторических законов русской действительности, защищает права обездоленного русского народа. Таким образом, в основе характера Харлова лежит бунтарское, протестующее начало, и поэтому «Степной король Лир» явился важным достижением писателя на пути поисков положительного демократического героя.

Кроме того, в образе главного героя, в его бунте сливаются воедино философская и социальная проблематика повести. Это привело к тому, что «Степной король Лир» явился особой модификацией малого жанра Тургенева — социально-философской повестью, обладающей качеством эпичности. Эпическое произведение, в понимании Тургенева, — это такое произведение, в котором создана единая, целостная концепция национальной жизни, иначе говоря, в котором проблема народа рассматривалась бы в контексте философских и социальных вопросов. Создания эпического произведения писателю удалось достичь путем формирования эпического характера, характера нового типа — Мартына Петровича Харлова. Этот человек по масштабу своей личности, по характеру волнующих его философских проблем близок герою философско-лирических повестей Тургенева 50-х гг., по прекрасным душевным качествам — к русскому крестьянину «Записок охотника», и цементирует разнородные стороны личности героя «русская суть» его характера, активное, бунтарское начало. Итак, эпичность повести выразилась в том, что в образе главного героя синтезировалась философская и социальная проблематика личности, что привело к созданию русского национального характера; конфликт Харлова с домочадцами выразил, с одной стороны, социальное противоречие национальных и антинациональных сил и, с другой стороны, трагическое философское противоречие между отдельной человеческой индивидуальностью и вечными законами мироздания; двойной бунт Харлова явился выражением русского национального характера и определил собою особый тип героя социально-философской повести Тургенева 60—70-х гг.

Построение эпического образа происходит в повести не только на уровне характерологии, но и на повествовательном уровне. Повествователь «Степного короля Лира» — это образованный человек, приобщенный к знанию и пониманию национальных основ русской жизни. Поэтому он отличается и от рассказчика «Записок охотника», и от повествователя философско-лирических повестей Тургенева. «Охотник» также был образованным дворянином-интеллигентом, который с величайшей любовью и надеждой изображает русский народ, но это был только первый этап изучения русского крестьянства Тургеневым, и поэтому «крестьянин предстал ему в качестве силы <...> цельной и не поддающейся анализу»[31]. К изучению внутреннего мира человека обращается повествователь в повестях 50-х гг., но он замыкается на анализе своих, личных чувств и переживаний. Отличительная особенность тургенев-

ского повествователя второй половины 60-х—70-х годов состоит в том, что в качестве «инструментов познания» демократической России он использует такие средства из арсенала рефлектирующего дворянского героя, как философичность и психологизм.

При создании белового варианта «Степного короля Лира» Тургенев работает над обозначением возраста повествователя. Писатель уточняет его во времени свершения событий и во времени рассказа:

до пятнадцатилетнего возраста (186, 21)	до 16-летнего возраста (150, 21)
воскликнул наш хозяин, человек уже пожилой (186, 12—13)	начал один из нас (150, 13)

По-видимому, Тургеневу было принципиально важно указать на две возрастные ипостаси повествователя. Повествователь в пожилом возрасте — это образованный человек, овладевший наследием мировой культуры, литературы и искусства, воспринимающий мир путем сложных и глубоких философских ассоциаций. Повесть начинается небольшим прологом: «Нас было человек шесть, собравшихся в один зимний вечер у старинного университетского товарища. Беседа зашла о Шекспире, об его типах...» (186, 1—2). С самого начала в произведении создается интеллектуальная атмосфера, которая царит, как уточняется в беловом варианте, в доме повествователя («наш хозяин»). Именно он сопоставляет историю жизни Харлова с трагической судьбой Лира. Но для этого сравнения недостаточно знать только сложность и глубину натуры шекспировского героя, необходимо быть убежденным в том, что Харлов достоин стоять рядом с великим Лиром, то есть, надо понять русскую суть характера Харлова, горячо сочувствовать герою и любить его. На это в определенной мере оказался способен уже пятнадцатилетний, юный повествователь, который живет в глубине демократической России. Этот мальчик, как рассказчик «Записок охотника», бродит с ружьем по окрестным полям, рощам, деревенькам. Он приобщен к самой сути народной жизни. Близость его к национальным, народным основам, а также непосредственное юношеское сочувствие судьбе Харлова помогли мальчику увидеть в истинном свете мощь и глубину личности героя. Но пятнадцатилетнему ребенку, интуитивно прозревшему истинный масштаб характера Харлова, не дано проникнуть в душу и мысли героя. Это делает за него взрослый повествователь, обогащенный житейским опытом, знанием человеческой психологии. Главное, что позволяет повествователю познать душу Харлова, — это сравнение героя с королем Лиром. Уподобление в некоторой степени Харлова Лиру, суть и глубина философии которого заведомо известна, помогает до конца понять человека провинциальной России, проникнуть в его внутренний мир. Данный метод исследования демократического героя обусловил новый этап изображения народа в творчестве Тургенева, а именно: особый характер повествования позволил начать исследование внутренних законов жизни «безымянной Руси», внутреннего мира демократического героя. Кроме того, «двойное зрение» повествователя, две временных плоскости восприятия событий, углубляют характер повествования, его эпичность.

Таким образом, сравнение чернового и белового вариантов «Степного короля Лира» продемонстрировало эволюцию повести от бытовой по жанру к социально-философской. В результате углубления шекспиризма произведения, наполненная его философским и общественным содержанием, создания эпического образа главного героя и повествователя особого типа Тургенев создает новую разновидность жанра — социально-философскую повесть.

[1] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., ГИХЛ, 1952, с. 28.

[2] Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962, с. 200.

[3] Упоминания о «Степном короле Лире» см.: Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм, с. 202—205; Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974, с. 98; Петров С. М. И. С. Тургенев. Творческий путь. М., ГИХЛ, 1961, с. 475; Фишер В. М. Повесть и роман у Тургенева. — В сб.: Творчество Тургенева. М., 1920, с. 5—39.

[4] Нигматуллина Ю. Г. О характере психологического конфликта в повести-воспоминании Тургенева 60—70-х годов. Учен. зап. Казанск. ун-та, т. 115, вып. филологич., 1963, с. 93—117; Нигматуллина Ю. Г. Повести Тургенева 60—70-х годов и их традиции в татарской литературе начала XX века. Автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Казань, 1962.

[5] Неверова Э. Н. Шекспировская тема в интерпретации Тургенева. — В кн.: Русская литература, вып. 3. Алма-Ата, 1972, с. 24—31.

[6] Неверова Э. Н. Шекспировская тема в интерпретации Тургенева, с. 30.

[7] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. М.—Л. АН СССР, 1960—1968. Далее в тексте даются сноски на это издание с указанием в скобках П. (в случае цитирования Писем), Соч. (при цитировании Сочинений), тома и страницы.

[8] Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Вып. V. Л., АН СССР, 1969.

[9] Лотман Л. М. Степной король Лир. Примечания. — В кн.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Сочинения, т. 10. М.—Л. 1965, с. 482—500.

[10] Лотман Л. М. Степной король Лир. Черновой автограф. — В кн.: Тургеневский сборник. Вып. V, с. 147—148.

[11] Тургеневский сборник. Вып. V, с. 147.

[12] Об отношении Тургенева к Шекспиру см.: Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., 1972, с. 38—166; Неверова Э. Н. Шекспировская тема в интерпретации Тургенева, с. 24—25.

[13] Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века, с. 98.

[14] Тургеневский сборник. Вып. V, с. 149.

[15] Здесь и далее «Степной король Лир» цитируется по следующему изданию: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 ми т. Сочинения, т. 10. В скобках указываются страница и строка.

[16] Черновые варианты приводятся по V Тургеневскому сборнику с указанием в скобках страницы и строки.

[17] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., ГИХЛ, 1952, с. 197.

[18] Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 471.

[19] Неверова Э. Н. Шекспировская тема в интерпретации Тургенева, с. 27.

[20] Козинцев Г. М. Наш современник Вильям Шекспир. М.—Л., 1966, с. 77.

[21] Нигматуллина Ю. Г. Повести И. С. Тургенева 60—70-х годов и их традиции в татарской литературе начала XX века, с. 15.

[22] Неверова Э. Н. Шекспировская тема в интерпретации Тургенева, с. 30.

[23] Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм, с. 201.

[24] Неверова Э. Н. Шекспировская тема в интерпретации Тургенева, с. 27.

[25] Здесь и далее подчеркнуто мною.

[26] Шекспир В. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М., 1960, с. 495.

[27] Тургеневский сборник. Вып. V, с. 149.

[28] Интересно замечание Э. Н. Неверовой о том, что в сценах бунта Харлова его речь «стилизована под народный плач». (Неверова Э. Н. Шекспировская тема в интерпретации Тургенева, с. 29).

[29] Аникст А. А. Творчество Шекспира, с. 452.

[30] Нигматуллина Ю. Г. О характере психологического конфликта в повести-воспоминании Тургенева 60—70-х годов, с. 102.

[31] Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века, с. 118.

В. А. ЖУКОВСКИЙ — ЧИТАТЕЛЬ БЛЕРА

Э. М. ЖИЛЯКОВА

Эстетические искания В. А. Жуковского связаны с именем английского критика и эстетика XVIII в. Хью Блера (Hugh Blair, 1718—1800). В библиотеке Жуковского, хранящейся в Томском университете, находится семь книг из сочинений Блера: «Лекции по риторике» в трех томах на английском языке (1788) и во французском переводе (1830) и «Критическая диссертация о поэмах Оссиана, сына Фингала», напечатанная во II томе «Поэм Оссиана»[1] (1796).

В этих книгах Жуковский сделал многочисленные пометы, особенно в I томе «Лекций по риторике» английского издания и во французском переводе 1830 г. Пометы носят разнообразный характер: чаще всего это подчеркивания в тексте важных положений и отчеркивания целых абзацев на полях. Реже встречаются короткие записи на полях на русском, французском и английском языках[2]. На форзацах I тома «Лекций по риторике» английского издания Жуковский сделал графические рисунки. Эти многочисленные пометы свидетельствуют об устойчивом интересе поэта к трудам Блера и позволяют поставить вопрос не только о своеобразии этого интереса, но в определенной степени и об эволюции эстетических взглядов Жуковского.

Представитель шотландской философской школы Хетчесона и Адама Смита, ученик Самуила Джонсона, современник Баттё, Лагарпа и Эшенбурга Блер завершал развитие английской классицистической эстетики. Эстетика Блера представляет собой сложное явление, что предопределило различное отношение к ней представителей русской эстетической мысли 10—30-х гг. XIX в.

В восприятии теоретиков русского классицизма эстетика Блера была типичным выражением теории подражания: Мерзляков называл Блера «знаменитым»[3]. В основу «Речи в торжественном Собрании Общества любителей российской словесности «О вкусе и его изменениях» (1817) он положил подстрочный перевод части второй лекции «Вкус» курса «Лекций по риторике» Блера[4]. Заканчивая программную «Речь о начале, ходе и успехах словесности» (1819), Мерзляков поставил имя Блера в ряд бессмертных имен: «Как сладостно воображать, что по сему же пути текли некогда Аристотели, Цицероны, Квинтилианы, Блеры, Ломоносовы, увенчанные лучами бессмертия и благодарностью своих сограждан!»[5].

Развиваясь в русле шотландской школы, эстетика Блера испытала огромное влияние французской классицистической теории, о чем с сожалением замечал С. П. Шевырев в 1836 г.: «Блер был учеником Джонсона, но недостойным учителя, потому что он в своей теории не столько

следовал национальному направлению, сколько подражал французам»[6].

Самое раннее по времени обращение Жуковского к наследию Блера определяется по архивным материалам, хранящимся в Публичной Библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. В списках авторов, которые Жуковский составлял для изучения и конспектирования по вопросам искусства и эстетики в 1805—1810 гг., Блер упоминается неоднократно. Его имя Жуковский заносит в списки «Теории изящн. худ.» наряду с Сульцером, Энгелем, Шиллером, Гете. В списках «Риторика» и «Поэзия» имя Блера занимает прочное место среди эстетиков XVIII в.[7]. Но характерно, что в этот период творчество Блера, по-видимому, не занимало Жуковского в его общетеоретическом аспекте. Имя Блера ни разу не упоминается в списках по «Эстетике». Такое восприятие Блера было типичным для русской эстетической мысли 10-х годов XIX в. Появляющиеся в русской печати переводы его работ и упоминания о нем в основном касались вопросов риторики и изящной словесности. Так, в 1801 г. в «Иппокрене» был напечатан перевод Ив. Татищева из Мерсье «Поэма Оссиана»[8]. Мерсье называл Блера «велеречивым» и использовал наблюдения из его диссертации о поэмах Оссиана. В 1805 г. и 1806 г. в «Утренней заре», печатавшей Труды Воспитанников Благородного Пансиона, где появилось и стихотворение Жуковского «К поэзии»[9], были опубликованы три перевода из Блера: Н. Грамматина «Четыре главные эпохи Просвещения»[10], «Сравнение Оссиана с Гомером»[11], С. Соковина «О Еврейской поэзии»[12]. Авторы публикуемых материалов не касались теоретических проблем эстетики Блера, а акцентировали внимание на вопросах поэтики. В этом же направлении в 1805—1810 гг. развивался интерес Жуковского к творческому наследию Блера. Для уяснения характера этого интереса представляется необходимым привлечение архивного материала. В Публичной Библиотеке хранится рукописный конспект Жуковского «Замечания во время чтения»[13], в котором поэт систематизировал материал эстетики XVIII в. о лирике, драме и эпосе. Частью этой большой работы являются конспекты глав о лирической и эпической поэзии из «Лекций по риторике» Блера. В книгах, хранящихся в Томской библиотеке, в соответствующих главах помет нет. Конспект Жуковского восполняет этот недостающий материал и позволяет представить развитие интереса Жуковского к Блеру целостно, начиная с раннего периода творчества поэта.

В «Замечаниях во время чтения» Жуковский рассматривает Блера как звено в цепи классицистической эстетики, которую поэт осваивал фундаментально. Конспект из Блера носит характер выписок-экстрактов, иногда развернутых положений, но всегда точных переводов из трех глав «Лекций по риторике»: «Эпическая поэма», «Илиада» и «Одиссея» и «Еврейская поэзия»[14].

Особый интерес представляют замечания Жуковского к разделу об эпической поэзии. Внимание к проблемам изучения эпической поэзии было связано в 1805—1810 гг. с творческими замыслами поэта — и прежде всего с созданием поэмы «Владимир». Общему конспекту предшествует список авторов с заглавием: «Эпическая поэма»[15]. На первом месте стоит имя Вольтера, за ним следует Блер, а далее — Лагарп, Мармонтель, Баттё, Сульцер. В конце списка вновь появляется имя Блера в сочетании: «Ossian Blair».

Составляя конспект главы Блера об эпической поэме, Жуковский, следуя за автором, отмечает возвышенный характер эпической поэмы, ее отличие от драмы, своеобразие действия, героев, повествования. По ходу составления конспекта знаком NB Жуковский отмечал не только наиболее важные положения Блера, но под этим знаком он развивал и собственные мысли. Эти отметки и отступления от текста Блера важны для уяснения эстетической позиции Жуковского. Суть в том, что прин-

ципы романтической эстетики сочетаются у Жуковского с четко выраженными классицистическими тенденциями. Становление и развитие романтического мироощущения поэта предполагало не только отталкивание, но и глубокое органическое усвоение принципов классицистической эстетики. Процесс взаимодействия классицистических и романтических тенденций в эстетике Жуковского был своеобразен и сложен. Материалы, связанные с чтением Жуковским произведений Блера, проливают некоторый свет на этот сложный вопрос.

Так, в главе «Эпическая поэма» наиболее интересным для Жуковского явилось положение Блера о силе морального воздействия эпической поэзии на читателя. Жуковский точно переводит и вписывает в конспект рассуждения Блера: «Эпическая поэма есть самая моральная из всех родов поэзии, цель великой эпической поэмы состоит в том, чтобы каждая часть ее особенно и целостность ее, взятые вместе, производили сильное впечатление на душу читателей, посредством великих примеров, ею представленных, и высоких чувств, которыми она должна быть наполнена»[16]. Затем Жуковский ставит NB, еще раз обращая внимание на это положение, которому придает более широкое значение: «NB Оселок всякого произведения есть его действие на душу: когда оно возвышает душу и располагает ее новому прекрасному, то оно превосходно»[17]. Взяв за основу важнейшее положение классицизма о моральном воздействии произведений искусства на душу человека, Жуковский отталкивается от него и развивает типично романтическое представление о творческом процессе. Материалом, который заинтересовал его, явилась полемика Блера с Рене Ле Боссю, автором работы об эпической поэме. Французский эстетик развивал идею о рационалистическом характере творческого процесса. Он утверждал, что эпическая поэма — вид аллегории, в которой художник высокую моральную идею иллюстрирует в действиях и лицах. Боссю конкретизировал свою идею сравнением плана басен Эзопа и плана «Илиады». Блер подробно излагает ход рассуждений Боссю. Жуковский же дает это изложение компактно: «Лебоссю хочет, чтобы стихотворец, хотящий сочинить поэму, сперва выбирал какую-нибудь моральную идею, потом по этой идее сочинял какое-нибудь действие, и к этому действию, наконец, подбирал какой-нибудь исторический случай»[18]. Далее ход рассуждений Блера и Жуковского расходится. В этом расхождении, не исключающем, однако, и точек соприкосновения, выявляется своеобразие позиции Жуковского.

Блер называет идею Боссю «одной из самых холодных и абсурдных, которая когда-либо приходила в голову критика»[19]. Последовательно Блер доказывает несостоятельность этой идеи, выдвигая контраргументы в соответствии с классицистическими принципами. Если Боссю утверждает, что эффект воздействия эпической поэмы измеряется одной истиной, то, по Блеру, «ее эффект рождается из впечатления, которое части поэмы, вместе взятые, как и отдельно, производят на разум читателя: из великих примеров, которые нам даны, из высших чувств, которыми наше сердце согревается»[20]. В противовес Боссю Блер говорит о сложности творческого процесса, не сводимого к холодно продуманной иллюстрации моральных идей: «Никто не сомневается, что первые объекты, поражающие эпического Поэта, — это Герой, которого он должен прославить, и Действие, или История, которые должны быть основой Поэмы. Поэт не садится, подобно Философу, за создание плана Морального трактата. Его гений загорается смелой идеей, она кажется ему важной и интересной, и он случайно выбирает ее для прославления в высочайшем стиле Поэзии»[21]. Блер, отклоняя прямолинейное понимание творческого процесса, тем не менее не выходит за пределы классицизма: источником творчества является идея.

Жуковский, основываясь на этих рассуждениях Блера, переосмыс-

ляет их в духе романтизма, выдвигая на первый план мысль о субъективной природе художественного творчества: «NB. Поэт не имеет в виду ничего другого, когда пишет, кроме собственного своего наслаждения, которое хочет передать другим. Иначе ему одному достались бы шипы розы, а другому ее цветы и запах. Сочиняя, он столь же (а может быть и больше) наслаждается, как и те, которые читают его сочинения, следовательно, и эпический поэт, начиная поэму, не хочет только учить других, как доказать им какую-нибудь моральную истину... Он хочет занять свое воображение великими картинами, великими драмами, великими характерами, которыми он восхищается, изображая их, и составляя из них нечто целое, он творит, а творить есть действовать самым сладостным образом, но он творит не для одного себя, и это желание восхищать других своими творениями дает ему силы превозмогать все трудности, ему необходимо представляющиеся, иначе он мог бы остаться с одними привлекательными призраками своего воображения. Поэт пишет не по должности, а по вдохновению. Он изображает то, что сильно на него действует, и если его воображение не омрачено развратностию чувства, если его картины сходны с натурою, то непременно с ним должно соединено быть что-нибудь моральное»[22]. Это рассуждение Жуковского демонстрирует процесс сложного переосмысления принципов классицистической эстетики. Они входят в романтическое сознание Жуковского как необходимый элемент: творчество предполагает знание «натуры», иначе поэт будет довольствоваться лишь «привлекательными призраками». Однако источник творчества Жуковский ищет в душе самого художника.

Непосредственно с составлением конспекта об эпической поэзии связано чтение Жуковским диссертации Блера о поэмах Оссиана, текст которой с отметками поэта хранится в библиотеке Томского университета. Точную дату чтения диссертации установить трудно, но, по-видимому, она относится к раннему периоду творчества Жуковского (1805—1810 гг.). На это указывает общность материала конспекта и диссертации: в центре вопросы, связанные с эпической поэзией. В списке «Эпическая поэма» Жуковский в ряду поэм после «Илиады», «Одиссеи», «Энеиды» на некотором расстоянии записал: «Оссиан», а в ряду авторов напротив «Оссиана» сделал запись: «Ossian de Blair»[23], имея в виду диссертацию Блера, хорошо знакомую русскому читателю. Два тома поэм Оссиана в английском издании, где и находилась диссертация Блера, принадлежали Киреевским. На обрезах I и II томов черными чернилами выведено: «Kireefsky». Именно к раннему периоду творчества поэта относится время духовного сближения Жуковского с Авдотьей Петровной Киреевской, в доме которой он мог брать книги и получать их в подарок.

Отметок Жуковского в диссертации немного, но сам факт интереса и обращения поэта к известному труду Блера закономерен и значителен. О влиянии на Жуковского поэзии Оссиана писали многие исследователи[24]. Справедливо отмечено, что это влияние шло более всего опосредованно через огромную традицию переводов и подражаний Оссиану в русской и западноевропейской литературе. Отметки в I томе «The Poems of Ossian» позволяют предполагать, что Жуковский знакомился с Оссианом в английском переложении Макферсона. Так, в Оглавлении в характерной для Жуковского манере четкими горизонтальными черточками карандашом отмечены четыре поэмы: «Carric-thura», «Carthon», «The Songs of Selma», «Fingal»[25].

Интерес Жуковского к Оссиану и эпосу скандинавских народов был связан непосредственно с творческими планами поэта, охватывающими и эпос, и лирику, и драму. В свою очередь эти планы были обусловлены развитием романтической культуры. Внимание к северному эпосу диктовалось у ранних романтиков, как и в определенной степени

у сентименталистов, потребностью выразить стихийно развивающееся чувство историзма. Отсюда такой повышенный интерес к поэмам северных народов и в частности оссиановским, которые рассматривались как произведения, выросшие из фольклорных форм сознания. Так, Гердер писал: «Стихотворения Оссиана представляют собою песни, песни народа, необразованного, но одаренного непосредственным чувством, песни, которые долгие годы жили в устной традиции, передаваемой от отца к сыну»[26].

В обращении к поэзии Оссиана сказалась и другая тенденция, обусловленная характером исторического сознания, а именно представлением об этапах развития человечества, из которых наиболее естественным считался период детства и юности народов, запечатленный в песнях бардов и скальдов древних народов. В статье 1773 года «О воздействии поэзии на нравы в древние и новые времена» Гердер отмечал: «Немало выдающихся умов пытались определить, в каком состоянии и в какую эпоху род человеческий и человеческое общество более всего восприимчивы и способны понять этот язык природы, ее чувства и страсти. И все высказались за детство и юность нашего человеческого рода, за первую ступень образующегося общества»[27]. В своих рассуждениях немецкий эстетик опирался в частности и на диссертацию Блера: «Я хочу прежде всего и в особенности назвать Блэкуэлла — «Исследование о жизни и произведениях Гомера» (немецкий перевод — Лейпциг, 1776), Вуда — «Опыт об оригинальном гении Гомера» (немецкий перевод — Франкфурт, 1773), Блера — «Исследование об Оссиане» (предисловие к переводу Дениса), потому что большинство новейших авторов черпали из этих источников, те же, в свою очередь, собирали зерна своих наиболее удачных наблюдений из самых древних»[28]. Так Гердер сказал о том, какое важное значение имели для становления и развития современной ему поэзии не только творения древних поэтов, но и критические исследования о них.

В этом отношении Блер занимает совершенно особое место в судьбе оссиановских поэм. В сознании русского читателя 10—30-х годов XIX в. его имя неразрывно связано с именем Оссиана и Макферсона и бурной полемикой, которая развернулась в 1763 г. вокруг вопроса о подлинности оссиановских поэм. Блер был одним из страстных защитников Макферсона. В русской критике высокая оценка Оссиана постоянно сочеталась с похвалой в адрес Блера, автора критической диссертации. Так, Конст. Остроумов, переводя отрывок из писем Маттисона под названием «Способ учения для молодого поэта», останавливает внимание на высокой оценке, которую автор дает Оссиану и труду Блера: «Самое богатейшее открытие нашего века, истинное сокровище есть остатки Целтейской, Шотландской или Ерской поэзии, изданные г. Макферсоном, и как говорит Гиббон, в достоверности которых можно отдать преимущество перед всеми другими. Его бы лучше читать в Англицком переводе, с которого уже переводили на немецкий; но впрочем перевод Дениса может доставить великую пользу, особливо потому, что Г. Блер сделал рассуждение, которое в своей части не уступает Г. Ловту»[29]. В связи с выходом «Стихотворений Эрских, или Ирландских» в переводе с французского Семена Филатова в «Вестнике Европы» (1810 г., № 8) появилась рецензия, в которой с большой симпатией говорится о Блере, вступившемся за достоверность поэм Оссиана[30]. В. Олин «Сражению при Лоре» предпослал «Предуведомление», в котором давал высокую оценку Оссиану и, доказывая истинность его поэм, рекомендовал читателю диссертацию Блера: «Но кто бы ни писал сии поэмы, они останутся вечно бессмертными, несмотря на их антагонистов. Желающие же уверится еще более в существовании сего Каледонского Гения, могут прочесть умные рассуждения г. Блера об Оссиане»[31]. Таким образом, предметом общего интереса была аргументация Блера в защиту подлинности поэм.

Эстетическая сущность позиции Блера заключалась в разностороннем развитии основных положений теории подражания на материале поэм Оссиана. Вся цепь доказательств, рассуждения о бардах, о своеобразии фингаловой эпохи подчинены выявлению главной закономерности: поэтика эпической поэмы, начиная с выбора героев и действия и кончая особенностями метафорического стиля, обусловлена характером жизни людей древней эпохи. Оставаясь в рамках классицистической теории, Блер уделяет огромное внимание особому складу кельтского народа, выразившемуся в поэтическом характере искусства Оссиана. Блер пишет: «Здесь мы найдем огонь и энтузиазм самых ранних времен, соединенные с изумительной мерой порядка и искусства. Мы найдем мягкость, даже тонкость чувства, преобладающих над свирепостью и варварством. Наши сердца тают от нежнейших чувств и в то же самое время возвышаются идеями великодушия, благородства и истинного героизма»[32]. Н. Грамматин в 1806 г., переводя из Блера, выбирает один из интереснейших отрывков, в котором английский критик, сравнивая Оссиана с Гомером, отмечает лирическую природу оссиановской поэзии: «Никакой Стихотворец не умел лучше нравиться и трогать сердца. В благородстве чувствований должно также отдать преимущество Оссиану»[33]. Диссертация Блера содержала в себе тонкий и разносторонний поэтический анализ художественных достоинств поэм Оссиана.

Отметки Жуковского в диссертации интересны прежде всего тем, что все они несут на себе печать романтических устремлений поэта и продиктованы задачами его поэтической деятельности. Характер чтения диссертации Блера Жуковским и отбор им материала в некоторой степени приоткрывается архивными материалами, датируемыми 1805—1810 гг. и хранящимися в Публичной Библиотеке. Составленные Жуковским росписи и планы к «Владимиру», списки «Для Игоря» дают представление о процессе работы, особенно этапа сбора и осмысления подготовительного материала. Так, на листе 9 (об.) «Росписи во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части должно сделать экстракты» в связи с работой над переводом «Слова о полку Игореве» Жуковский набрасывает список имен и произведений, среди которых «Эдда», «Вальтер Скотт» и «Оссиан»[34]. Оссиан назван Жуковским и в «Плане Владимира» в «Выписках и замечаниях мест и идей, достойных подражания»[35]. Этими списками Жуковский определяет направленность своего чтения других авторов. Так, в связи с замыслами произведений исторического содержания он составляет план «Извлечения из песни о Полку Игореве». Сначала дана последовательность картин и ситуаций:

Описание
Предвещание
Два войска
Сражение
Изображение
Всеволодовой храбрости
Бедственное состояние души
Печаль общая[36].

Затем следует перечисление художественных средств, выполняющих поэтические задачи:

Ритм
Фигуры
Сравнения — отриц.
Прилагат.

Усечения
Повторение слов примеры
Повторение
Уменьшит.[37]

Жуковский, отчеркивая отдельные рассуждения в диссертации Блера, как бы руководствовался кругом вопросов, намеченных им самим в подготовительных материалах к собственным оригинальным произведениям или к переводам. Обращает на себя внимание тот факт, что почти все отметки поэта в диссертации Блера относятся к тем частям работы, где критик цитирует Оссиана. Например, Жуковский отмечает описание битвы у Оссиана, которое в диссертации предваряется рассуждением Блера о том, что гений Оссиана, более всего проявляющийся в общих и патетических описаниях, по сравнению с разнообразной и многосторонней манерой Гомера владел тайной живописать обстоятельства. Жуковский черточкой на полях отмечает один из примеров, приводимых Блером: «Кровь, льющаяся из раны одного из убитых ночью, кипела на полупогасшем дубе, разожженном для света. Другой, взбиравшийся на дерево, чтобы убежать от врага, был проколот копьем: пронзительно вскрикнув, задыхаясь, он падал; мох и сухие ветви падали за ним»[38]. Внимание Жуковского к этому отрывку понятно: задумав создание эпической поэмы на русском материале, поэт внимательно изучал батальную живопись шотландского барда.

И в других случаях вопросы, поднимаемые Блером, настолько привлекали внимание Жуковского, насколько они были созвучны его поэтическим исканиям. Так, одно из отчеркиваний касается создания возвышенного характера в эпической поэме. Блер посвящает целое рассуждение необычайной сложности изображения героического характера. С этой задачей, по словам Блера, не справился даже Вергилий: «Его совершенный герой Эней — неживой, скучный персонаж, который может претендовать на восхищение, но никто не может сердечно его любить»[39]. В образе же Фингала Блер видит художественное воплощение возвышенного характера: «Фингал, лишенный общих человеческих слабостей, тем не менее реальный человек, который интересует и трогает читателя. Этому способствует то, что поэт представил его как старого человека ...Он окружен семьей, обучает своих детей добродетели, он рассказывает о прошлых подвигах, его почитают за седины, и как старый человек, он расположен к поучению и живет в ожидании смерти»[40]. И далее Блер говорит о двух периодах в развитии человека, которые наиболее эффективны при создании характера: о юности и старости. Именно это рассуждение отмечает Жуковский: «Здесь более искусства и блаженства, чем это может представиться сначала, потому что юность и старость — два состояния в человеческой жизни, способные разместиться в самых живописных освещениях. Средний возраст более всеобщ и неясен, имеет меньше обстоятельств, свойственных идее»[41]. Это рассуждение Блера заинтересовало Жуковского, поскольку контрастность в построении характеров — один из распространенных приемов романтической поэтики.

Другой вопрос, заинтересовавший Жуковского в диссертации Блера, — вопрос о чудесном. Уже в конспекте Жуковский отмечал рассуждения критика о чудесном как обязательном поэтическом элементе в эпической поэме. В диссертации Блер тонко анализировал своеобразие чудесного в поэмах северного барда. Критик отмечал, что его призраки, как и призраки в поэмах Гомера, в соответствии с представлениями древних изображались как живые существа. Однако Оссиан рисует их с большей живостью. Жуковский чертой на полях отмечает рассуждение Блера: «Описание призрака Кругала в начале второй книги «Фингала» может соперничать с любым появлением призрака, описанного эпическим или трагическим поэтом»[42]. Далее Блер говорит: если боль-

шинство поэтов удовлетворилось бы при описании призрака Кругала разговором о том, что его «вид и одежда такие же, только лицо бледнее и печальнее, что у него была рана, от которой он пал», то Оссиан «изобразил дух из невидимого мира, наделив его качествами, рожденными сильным воображением»[43]. Жуковский отчеркивает на полях весь цитируемый отрывок из Оссиана и пояснения Блера: «Темно-красный поток огня спустился с холма. Кругал находился в луче его; он недавно пал от руки Саурана, сражаясь в битве героев. Его лицо было подобно лучу заходящей луны. Его одеждами были тучи холма. Его глаза были подобны двум гаснущим огням. Рана темнела на его груди. Звезды тускло мерцали сквозь него, и его голос был подобен звуку далекого потока». Замечание о звездах, которые «тускло мерцали сквозь него», — удивительно живописно, передает самое живое впечатление от его тонкой и туманной сущности. Положение, в котором он находится, и его речь полны такой торжественной и внушающей почтение возвышенности, которые соответствуют герою. «Туманный и в слезах, он стоял и протягивал свою бледную руку над героем. Неясно заговорил он слабым голосом, подобно ветру тростникового Лего: «Мой дух, о Коннал, на моих родных холмах, а тело мое на песках Уллина. Ты никогда не найдешь его одиноких следов на равнине. Я легок, как ветер Кромлы, я мчусь, как тени тумана. Коннал, сын Кольгара! Я вижу темное облако смерти. Оно повисло над равнинами Лены. Сыновья зеленого Эрина погибнут. Удались с поля духов!» Подобно темнеющей луне он исчез среди свистящего ветра»[44]. Жуковский отмечает еще один отрывок из Оссиана: «Тренмор пришел со своего холма на голос своего могучего сына. Туча, подобная коню странника, несла его воздушные члены. Его одежда из туманов Лано, который приносит смерть людям. Его меч — зеленый полупогашенный метеор. Его лицо было бесформенно и темно. Он трижды вздохнул над героем, и трижды ветры прогудели вокруг. Много было слов к Оскару. Он медленно исчез, как туман, который тает на солнечном холме»[45].

Придавая огромное значение чудесному в эпической поэме, Жуковский отмечает рассуждение Блера о мере художественности: «Произведения, из которых вероятность полностью изгоняется, не могут произвести продолжительного или глубокого впечатления. Человеческие действия и нравы — всегда самые интересные объекты, которые могут быть представлены человеческому разуму. Потому все построение ошибочно, если отодвигается далеко или затемняет их из-за множества невероятного»[46].

Таким образом, диссертация Блера интересовала Жуковского как богатый источник материала для художественного творчества. В ней он находил и теоретическую разработку проблем, связанных с формированием и развитием жанров романтической литературы.

Во французском издании «Лекций по риторике» Блера в I томе имеются многочисленные пометы Жуковского. Обращение поэта к классицистической эстетике после 1830 г., на первый взгляд, кажется неожиданным, но оно объяснимо и значительно для эстетического развития Жуковского. Подчеркивания, записи на полях, наброски планов, знак вопроса, отчеркивание целых абзацев свидетельствуют об очень внимательном чтении Жуковским первого тома, в который вошли главы о вкусе, о прекрасном, о высоком, о поэтическом языке и стиле. Подчеркивания в большинстве своем носят «экстрактный» характер. Однако в целом можно определить направленность интереса Жуковского, вновь обратившегося к трудам Блера после 1830 г.

На последней странице оглавления I тома Жуковский набрасывает план, который практически определяет вопросы, привлекшие его особое внимание:

Вкус
о прекрасном
о высоком[47].

Лекции о вкусе («Le Goût»), о высоком («Le sublime object»), о прекрасном («De la beauté») четко развивают основные положения теории подражания, приверженцем которой был Блер. Жуковский выделяет в процессе чтения одно из центральных положений эстетики классицизма: «Когда мы говорим, что природа является критерием Вкуса, мы определяем принцип истинной правды и справедливости, насколько он может быть применим. Несомненно, что во всех случаях, где предполагается подражание предмету, который существует в природе, как и в изображении человеческих характеров или действий, соответствие природе представляет полный и ясный критерий того, что есть истинно прекрасное» (1, 32)[48].

В конце главы о Вкусе Жуковский на полях карандашом набрасывает итоговый план, позволяющий судить об объектах его внимания:

Вкус
частный
общий
Истина
Красота
Красота в природе
то что видим
Чувство
<нрзб.>
Природа
Искусство
Нравственность
Роль красоты
Sublim<e>
Grand
<нрзб.>
Pur<eté>
Simpl<e> (1, 38).

В этом плане последовательно отмечены вопросы, исследуемые Блером.

В главе о вкусе Жуковский выделяет рассуждение о природе вкуса и делает запись:

comme faculte naturelle
comme resultat.

Жуковский тщательно отмечает рассуждения Блера о природе вкуса, основой которого является естественное чувство: «Вкус, без сомнения, в конечном счете основывается на определенной естественной и инстинктивной чувствительности к красоте» (1, 18). Далее Жуковский выделяет мысль о значении культуры, образования в совершенствовании вкуса: «Неравенство вкуса среди людей зависит, без сомнения, частью от различного строя природы: лучшие органы, прекрасные способности, которыми некоторые люди одарены в отличие от других. Но если неравенство зависит частью от природы, то еще более зависит от образования и культуры» (1, 21). Итоговое рассуждение Блера Жуковский выделяет подчеркиванием в самом тексте: «Хотя Вкус, в конечном счете, основывается на чувствительности, не должно его рассматривать как только инстинктивную чувствительность. Разум и здравый смысл так велики во влиянии на весь процесс и оценки Вкуса, что самый лучший Вкус можно вполне определить как силу, соединяющую природную чувствительность к красоте с развитым пониманием» (1, 23).

Последовательно Жуковский отмечает рассуждения о различных сторонах вкуса, о его значении, выделяя важнейшее положение теории подражания: «Бесспорное влечение к чувству общему должно лежать во всех произведениях гения» (1, 33). В выводах к главе Жуковский отмечает итоговое суждение: «Вкус далек от произвольного принципа, который подвластен воображению каждого и который дает критерий для определения, фальшиво это или правдиво. Его основание в сходстве человеческих мыслей. Он создается на чувствах и познании, которые принадлежат нашей природе» (1, 37). «В каждом произведении, которое трогает сердце и интересует воображение, находят удовольствие все поколения и все нации» (1, 37).

Многочисленные отметки Жуковского делают очевидной его заинтересованность идеей приоритета общего в вопросах происхождения и развития вкуса. Однако на этих же страницах он делает записи, развивающие прямо противоположные идеи. Так, против рассуждения Блера о зависимости индивидуального вкуса от общего: «Индивидуальный Вкус, сходный со всеобщим Вкусом, признается истинным и естественным» (1, 37) — Жуковский ставит на полях знак вопроса. Затем на нижней части этой же страницы делает запись, разъясняющую смысл вопроса:

La mode (La nouveauté)
La satieté
Goût individuel
Goût general
Cote brillant — nouveauté
individualité — verité (1, 37).

Из этой записи становится очевидным, что Жуковского остро интересует проблема соотношения частного и общего в вопросах вкуса. Признавая вслед за Блером определяющее влияние всеобщего, Жуковский в полном соответствии с романтическими принципами здесь же утверждает абсолютную власть творческого индивидуального начала, противопоставляя понятия «новизны» как источника всеобщего увлечения и «истины», доступной лишь творческой индивидуальности. В главе о прекрасном Жуковский снова подчеркнет рассуждение Блера о соотношении новизны и красоты: «Новые и странные предметы выводят рассудок из спящего состояния, давая ему быстрый, и приятный импульс. Чувство, возбуждаемое Новостью, более живое и острое по природе, чем чувство, возбуждаемое Красотой, но оно и быстрее проходит» (1, 97).

Сложный эстетический комплекс, вбирающий в себя идею зависимости частного от общего, но вместе с тем утверждающий главенствующую власть творческого индивидуального начала как проявления высшего и божественного, был характерен для романтического мышления Жуковского 30-х годов. В этой связи значительно его письмо 1830 г. к Г. Рейтерну. В письме Жуковский прямо утверждает необходимость изучения внешнего мира, природы: «Надо изучать природу и с покорностью принимать то, что она дает, и будешь богат. Природа не скупа, она дает щедрою рукою»[49]. Но в этом же письме Жуковский оговаривает особо вопрос о творческом начале в художественном творчестве: «Правда, личность (индивидуальность) художника выражается всегда в его произведениях, потому что он видит природу собственными глазами, схватывает собственною своею мыслью и прибавляет к тому, что она даст, кроющееся в душе. Но эта личность будет не что иное как душа человеческая в душе природы; она является для нас голосом в пустыне, который украшает и оживляет ее»[50]. В рамках романтического сознания Жуковский стремился диалектически выразить соотношение общего и индивидуального.

Столь огромный интерес Жуковского к теории подражания, развиваемый в трудах Блера, в 30-е годы имел особый оттенок, продиктованный влиянием нового сознания эпохи. По-видимому, обращение Жуковского к классицистической эстетике явилось своеобразным способом трансформации романтической системы путем освоения и переработки идей и форм, развиваемых теорией подражания. Содержание подчеркнутых мест выявляет интерес Жуковского к закономерности, исследуемой Блером: точность и ясность формы произведения диктуется характером прекрасного и высокого, почерпнутого из реальных источников. В главе о высоком Жуковский отмечает рассуждение Блера: «Если теперь задать вопрос, что является истинным источником Высокого? Мой ответ: он находится в природе» (1, 79). «Основа Высокого всегда лежит в природе описываемого предмета» ...Предмет должен быть не только высоким сам по себе, но он должен предстать перед нами в таком свете, чтобы создалось ясное и полное впечатление о нем; он должен быть изображен с силой, краткостью и простотой» (1, 63). Эта же мысль развивается в связи с анализом категории прекрасного: «Общее чувство, которое рождают прекрасные предметы, присуще самой природе, поэтому имеет общее имя Красоты» (1, 85).

В конце главы о прекрасном Жуковский карандашом набросал схему, в которой указал источники поэзии — прекрасное в природе, искусстве и морали:

Beauté dans la nature morté
_____dans l'art animée la Poésie
_____Morale L'Eloquence (1, 98).

Задачей художественного освоения жизненного материала обусловлен пристальный интерес Жуковского к вопросам стиля и языка. Жуковский в главах о стиле подчеркивает одно из основополагающих утверждений Блера: «Природа диктует употребление фигур» (1, 285). В начале X главы Жуковский отмечает определение стиля: «Это особая манера, в которой люди выражают свои взгляды с помощью языка; стиль всегда передает авторскую манеру мышления» (1, 196). На полях, следуя за мыслью Блера, Жуковский уточняет: «Идеи. Чувства. Характер. Талант. Вдохновение» (1, 196). На этом же развороте, отметив в тексте требования Блера к хорошему стилю («ясность», «приятность», «интерес»), поэт набрасывает «скелет» стиля:

Ясность мысли
точность выражения
порядок в изложении скелет (1, 197).
краткость

Эта схема представляет собою направление стилевых исканий самого Жуковского. Далее, на протяжении пяти глав (о стиле, об источниках и природе образного языка, о метафоре, гиперболе и других тропах языка) все отметки Жуковского будут связаны с такими качествами словоупотребления, как ясность, чистота, точность, уместность, определенность. Во всех разделах о стиле Жуковский последовательно отмечает рассуждения Блера о зависимости стиля от содержания: «Фигуры не делают холодную или пустую вещь интересной, так как возвышенное и поэтическое чувство хорошо без посторонней помощи. Отсюда понятно, почему многие из любимых и восхищающих страниц лучших авторов выражены простейшим языком» (1, 286). Особое внимание Жуковский уделяет простоте и выразительности языка. Так, в разделе о сравнениях Жуковский отметил указанную Блером особенность использования этой фигуры: «Сравнения не являются языком сильного чувства. Они более являются языком вообра-

жения, чем эмоции. Автор совершает едва ли не самую большую ошибку, вводя сравнение в момент сильного волнения героя» (II, 7). В конце оглавления второго тома Жуковский карандашом делает итоговую запись, в которой перечисляет качества стиля: «Краткость. Ясность. Занимательность. Теплота» (II, 398).

Таким образом, интерес к эстетике Блера был связан у Жуковского в 30-е годы с поисками художественной формы, которая бы верно воспроизводила реально существующий мир, и с теоретическим обоснованием этих поисков. Но интерес к принципам теории подражания сочетался с постоянным утверждением божественной природы самих явлений. Эта особенность проявилась столь же ярко и при чтении Жуковским разделов о языке в лекциях шестой («Происхождение и развитие языка»), седьмой («Происхождение и развитие письменности»), восьмой («Структура языка»), девятой («Структура английского языка»).

Интерес Жуковского к проблемам языка был устойчивым. Об этом свидетельствует тот факт, что к лекциям Блера о языке Жуковский обращался неоднократно. Так, в I томе «Лекций по риторике» на английском языке, изданном в 1788 г., в разделах о языке имеются пометки, карандашные записи на полях примеров по грамматике английского языка. Более всего помет в связи с вопросом о происхождении и развитии языка. Блер в своей теории опирается на труды Адама Смита, имя которого подчеркивает Жуковский в сноске к VI лекции: «Dr. Adam Smith's Dissertation on the Formation of Languages»[51]. На последних форзацах первого тома английского издания Жуковский набрасывает планы и схемы, запечатлевшие размышления поэта о процессе развития языка:

Сочинение языка

Язык знаков — чувство, осязание
Язык звуков — слух, вкус

Понятие

Существительное
Я
не я

Сочинение языка

Жесты
живописн<ые>
Звуки подражание — символы
Слова условн<ые> — буквы
a b c d e f g h i k o
ao
bo bco[52].

На левом последнем форзаце в этой же книге Жуковский рисует знаки и цифры, как бы прослеживая ход развития человеческой мысли и письменности. Эти рисунки являются своеобразной иллюстрацией к размышлениям Блера:

1 2 3 4 5 6 7 8 9
10
11 12[53].

В центре внимания Жуковского оказываются вопросы происхождения языка и письменности в процессе становления и совершенствования человеческого общества. Жуковский тщательно подчеркивает рассуждения Блера о принципе естественной связи между предметами и словами в ранний период развития языка и на полях карандашом набрасывает этапы его становления:

Воскл<ицание>

Живопис<ные>
жесты
Подражатель<ные>
звуки
Условные
звуки.

Вслед за Блером Жуковский выделяет два аспекта в вопросе об языке: язык как средство общения и как источник эстетического наслаждения. В английском и французском изданиях Жуковский подчеркивает положение Блера: «Язык может сделаться инструментом самого утонченного удовольствия. Не ограничиваясь лишь смыслом, мы требуем, чтобы мысли были напряжены и украшены так, чтобы питали нашу фантазию, и это требование по возможности удовлетворяется» (1, 105). Во французском издании на полях внизу страницы Жуковский уточняет смысл подчеркнутых мест:

Не довольно сообщения мыслями
Но и сообщ<ение> наслаждения
веществен<ное>
внутрен<нее> (1, 105).

В связи с вопросом об эстетической функции языка большое внимание Жуковский уделяет образности языка людей на ранних ступенях человеческого общества. Дважды он выделяет руссуждения Блера: «Человечество никогда не использовало так много фигур речи, как тогда, когда оно с трудом пользовалось словами для выражения их значения... Ранний язык людей широко составлялся из слов, описывающих осязаемые предметы, он становился по необходимости чрезвычайно метафорическим» (1, 12). «Кажется, что во всех успешных изменениях, которым подвергался язык, когда общество развивалось, понимание находило основание в воображении и фантазии» (1, 133).

Понимая обусловленность развития языка потребностями развивающегося общества, Жуковский тем не менее настойчиво выделяет вопрос о божественном происхождении языка. В обоих изданиях он подчеркивает рассуждение Блера о существовании первоисточника языка: «Считая, что язык имеет божественный оригинал, мы не можем однако предположить, что совершенная его система была сразу дана человеку. Более естественно думать, что Бог научил наших предков только такому языку, который бы служил им на первый случай» (1, 107). На полях во французском издании напротив этого рассуждения он рисует схему, раскрывающую его понимание божественной природы языка, совершенствование которого принадлежит уже человеческому обществу:

Бог — слово
Человек — слово (1, 107).

В вопросах о языке проявилась закономерность, столь характерная для эстетических взглядов Жуковского: сочетание романтических концепций с принципами теории подражания.

Таким образом, анализ помет на книгах Блера, хранящихся в Научной библиотеке ТГУ, и рукописных материалов позволяет говорить не только о широте и многосторонности интересов русского поэта, но и об определенной эволюции его в отношении наследия английского теоретика классицизма. Эта эволюция была продиктована характером исканий самого Жуковского и русской эстетической мысли первой трети XIX века.

[1] Blair H. Lectures on rhetoric and belles lettres in three volumes, Basil, 1788; Leçons de rhétorique et de belles-lettres, Paris, 1830, Deuxième édition; A critical dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal, in book: The Poems of Ossian, translated by J. Macpherson, London, 1796, vol. II, p. 255—391.

[2] Blair H. Leçons de rhetorique et de belles-lettres, Paris, 1830, vol. I, p. 16, 26, 38, 39, 50, 52, 90, 95, 98, 102, 105, 107, 114, 354; vol. II, p. 398.

[3] Мерзляков А. Ф. О вернейшем способе разбирать и судить сочинения, особливо стихотворные, по их существенным достоинствам. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974, т. 1, с. 171.

[4] Blair H. Lectures on rhetoric and belles lettres, Basil, 1788, vol. I, p. 19—22.

[5] Мерзляков А. Ф. Речь о начале, ходе и успехах словесности. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, М., 1974, т. 1, с. 171.

[6] Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836, с. 214.

[7] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 83, л. 13 (об.).

[8] Татищев Ив. Поэма Оссиана. Из Мерсье. — Иппокрена на 1801 год. М., 1801, ч. 8, с. 76—80.

[9] Жуковский В. А. К поэзии. — Утренняя заря, М., 1805, кн. III, с. 91—94.

[10] Грамматин Н. Из Блёра. Четыре главные эпохи просвещения. — Там же, с. 163—165.

[11] Грамматин Н. Сравнение Оссиана с Гомером. — Там же, 1806, кн. IV, с. 84—88.

[12] Соковин С. О еврейской поэзии. — Там же, с. 265—294.

[13] ГПБ, ф. 286, оп. II, ед. хр. 46, л. л. 8—12 с оборотами, 30—32 с оборотами.

[14] Blair H. Lectures on rhetoric and belles lettres, Basil, 1788, v. II.

[15] ГПБ, ф. 286, оп. II, ед. хр. 46, л. 1.

[16] Там же, л. 8 (об.).

[17] Там же.

[18] Там же, л. 8.

[19] Blair H. Lectures on rhetoric and belles lettres, Basil, 1788, v. II, p. 207.

[20] Там же, с. 210.

[21] Там же, с. 209.

[22] ГПБ, ф. 286, оп. II, ед. хр. 46, л. 8.

[23] ГПБ, ф. 286, оп. II, ед. хр. 46, л. 1.

[24] Замотин И. И. Ранние романтические веяния в русской литературе. Варшава, 1900, с. 83—84; Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Пг. 1918, с. 36, 39, 127, 471—472; Маслов В. И. Оссиан в России. (Библиография). — Труды Пушкинского Дома АН СССР, вып. 50. Л., 1928; Маслов В. И. К вопросу о первых русских переводах поэм Оссиана-Макферсона. — В кн.: Сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского. Л., 1928, с. 194—198 (сб. ОРЯС, т. 101, № 3); Иезуитова Р. В. Поэзия русского оссианизма. — Русская литература, 1965, № 3, с. 53—74; Она же В. А. Жуковский. Эолова арфа.—В кн.: Поэтический строй русской лирики. II, Л., «Наука», 1973, с. 38—52; Шарыпкин Д. М. Скандинавская тема в русской романтической литературе. — В кн.: Ранние романтические веяния. Л., Наука, 1972, с. 96—167.

[25] The Poems of Ossian, translated by J. Macpherson, London, 1796, v. II, p. 7.

[26] Гердер И. Г. Извлечения из переписки об Оссиане и о песнях древних народов. — Избр. соч. М.—Л., ГИХЛ, 1959, с. 24.

[27] Там же, с. 193—194.

[28] Там же, с. 193.

[29] Остроумов Конст. Способ учения для молодого поэта. — Новости русской литературы на 1802 год, ч. III, с. 408.

[30] Стихотворения Эрские, или Ирландские. — Вестник Европы, 1810, № 8, с. 298.

[31] Олин В. Сражение при Лоре. Из Оссиана. Спб., 1813 (нумерация отсутствует).

[32] Blair H. A critical dissertation on the Poems of Ossian. In book: The Poems of Ossian, London, 1796, v. II, p. 275.

[33] Грамматин Н. Сравнение Оссиана с Гомером. — Утренняя заря. М., 1806, кн. IV, с. 88.

[34] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 9 (об.).

[35] Там же, ед. хр. 78, л. 10.

[36] Там же, ед. хр. 79, л. 13.

[37] Там же.

[38] Blair H. A critical dissertation on the Poems of Ossian. In book: The Poems of Ossian, London, 1796, v. II, p. 346.

[39] Там же, с. 311.

[40] Там же.

[41] Там же.

[42] Там же, с. 315.

[43] Там же.

[44] Там же, с. 315—316.

[45] Там же, с. 317.

[46] Там же, с. 312.

[47] Blair H. Leçons de rhétorique et de belles lettres, Paris, 1830, v. I, p. 354. В дальнейшем ссылки в тексте будут даваться по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[48] Здесь и далее все подчеркивания принадлежат В. А. Жуковскому.

[49] Цит. по кн.: История эстетики. Искусство. М., 1969, т. IV, первый полутом, с. 65.

[50] Там же.

[51] Blair H. Lectures on rhetoric and belles lettres, Basil, 1788, vol. I, p. 111.

[52] Там же, левый форзац.

[53] Там же.

В. А. ЖУКОВСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК МАРМОНТЕЛЯ

(Некоторые наблюдения)

Н. Е. РАЗУМОВА*

Подавляющее большинство работ о творчестве Жуковского посвящено его поэзии. Между тем и проза Жуковского представляет значительный интерес как для осмысления эволюции его эстетики и творчества, так и с историко-литературной точки зрения.

Создание национальной художественной прозы было одной из основных задач русской литературы начала прошлого века. Жуковский уже в первые годы своей литературной деятельности остро чувствовал важность этой проблемы. Об этом свидетельствуют его записи на полях книги А. С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка»[1], относящиеся к 1803—1804 гг. По мнению Жуковского, уровень развития прозы является критерием зрелости словесности. «Язык тогда может назваться образованным, когда уже и проза образована», — писал Жуковский. Находившийся в то время под обаянием творчества Н. М. Карамзина, Жуковский огромное значение придавал карамзинской реформе языка русской литературы, и проблема художественной прозы вставала перед ним в связи с проблемой преобразования литературного языка. Споря со «старовером» Шишковым, Жуковский в полемическом задоре отказывал в художественном значении русской прозе XVIII в. и лишь с Карамзина начинал счет отечественных прозаиков: «...искусству учат одни хорошие авторы, а у нас их нет — я говорю о прозаиках. Назовите хотя одно оригинальное русское сочинение в прозе прежде Карамзина...» Отрицая художественную ценность русской прозы XVIII в. и противопоставляя ей творчество Карамзина, Жуковский тем самым ясно высказывался за психологическую прозу, ориентированную на изображение эмоциональной сферы человеческой жизни. Именно Карамзина и его последователей имел в виду Жуковский, отмечая: «Кто же не признается, что в наше время пишут многие авторы в прозе лучше, нежели писали старые авторы». Односторонность в оценке докарамзинской прозы была впоследствии преодолена Жуковским, но Карамзин по-прежнему оставался для него основной фигурой целого этапа литературного развития России: «Карамзин, как творец новейшей русской литературы, проложил пути по всем направлениям вкуса. Его сочинения служат образцами для литераторов в разных отраслях словесности», — писал Жуковский более чем через 20 лет, составляя «Начертание истории образованности, просвещения и литературы в России» для своих занятий с наследником престола[2].

Постоянный интерес Жуковского к вопросам развития прозы демонстрируют его письма и дневники. В сентябре 1809 года, сообщая А. И. Тургеневу о своем намерении издать «Собрание лучших россий-

* Извлечение из дипломного сочинения студентки.

ских стихотворений», Жуковский предлагает ему сотрудничество, с тем чтобы отразить достижения не только русской поэзии, но и прозы: «...не возьмешь ли на себя одну прозу — и выдадим вместе»[3], — писал он. Проблема прозы вставала и в связи с редакторской деятельностью Жуковского в «Вестнике Европы». 15 сентября 1809 года, делясь с А. И. Тургеневым своими журнальными планами, Жуковский писал: «...На будущий год и прозы будет в моем журнале довольно»[4]. И действительно, проза занимала в «Вестнике Европы» видное место. За 1808—1811 гг., будучи редактором, а затем активным сотрудником журнала, Жуковский поместил в нем 2 свои повести, более 40 переводных и 15 оригинальных статей, не считая небольших заметок[5].

Выступая за создание новой русской прозы, Жуковский осуждал весьма распространенное в то время в определенных кругах дворянства пренебрежение к русскому языку. По поводу написанного по-французски сочинения С. С. Уварова «Проект азиатской академии» Жуковский писал А. И. Тургеневу в 1810 г.: «...Он разделяет, как видно, со многими несчастие предубеждения против всего русского и лучше соглашается не быть оригинальным на французском языке, нежели унизить талант свой до русского и быть отличным писателем русским... Что же будет с нашим бедным отечеством, если мы все без изъятия будем пренебрегать его и восхищаться всем, что только не наше»[6]. В пропаганде русской прозы Жуковский видел одну из главных задач своей литературной деятельности. В дневнике за 1814 г. под заголовком «Метода, как заниматься», Жуковский писал: «...каждый день прозы, каждый день в стихах... Издание стихотворений и прозы... Издание ежегодно лучших пьес в стихах и прозе»[7]. Эти планы Жуковского свидетельствуют о большом внимании его к проблемам развития русской прозы. Жуковский намеревался не только систематически заниматься сочинением прозы, но и широко пропагандировать ее, издавая наиболее удачные произведения.

Заинтересованное отношение к проблемам развития русской прозы характеризовало Жуковского на протяжении всей его творческой жизни. Он и сам пробовал свои силы в прозаических сочинениях, особенно в ранний период, когда проблема прозы была одной из центральных для русской словесности. Но Жуковский ясно видел, что уровень прозы еще далеко не соответствует потребностям русского общества и русской литературы. Перевод значительных, с точки зрения Жуковского, произведений художественной прозы — важный источник для формирования отечественной словесности. В 1810 г. он перевел с французского статью «О переводах вообще и в особенности о переводе стихов» и поместил ее в «Вестнике Европы», очевидно, выражая этим свое согласие с ее положениями. В статье говорится: «Переводы обогащают язык... Переводы для языка то же, что путешествия для образования ума»[8]. Жуковский, вслед за автором, полагает, что без переводов язык замыкается в имеющемся наборе выражений и слов, которые от постоянного употребления стираются. Спасением от этого служат переводы с иностранных языков, но при переводе необходимо сохранять все богатство родного языка, «не теряя... ничего собственного и ему одному свойственного»[9]. Такая диалектическая позиция импонировала Жуковскому. Она имела весьма прогрессивное значение в развитии русской литературы первого десятилетия XIX в. О том, что Жуковский сохранял ее на протяжении всей своей литературной деятельности, свидетельствуют строки его письма к А. Ф. фон дер Бриггену 18 (30) июня 1845 года. Увлеченный античной классикой, Жуковский писал: «Верные переводы латинских и греческих поэтов и прозаиков (верные в высоком смысле, т. е. не безжизненное слово в слово, а отзыв одного языка в другом, так, чтобы и тот и другой слышались в одно время, не вредя один другому несогласием звуков, а составляя гармонию из их разнородности и различия), такие переводы принесли бы несказанную пользу нашему язы-

ку...»[10]. Важно отметить здесь изложение одного из основных принципов Жуковского-переводчика — отрицание «безжизненного слово в слово». Этот принцип не раз выдвигался Жуковским в теоретико-критических декларациях, ему поэт неукоснительно следует в своей творческой практике. Заботясь о развитии отечественной словесности, Жуковский указывает условия, при которых перевод может стать важным средством для достижения этой цели: он должен не только сохранить красоты оригинала, но и обогатиться лучшими достижениями русского языка, «составляя гармонию из их разнородности и различия». Таким образом определяется активная роль переводчика, задача которого — не просто воспроизвести оригинал, а творчески воспроизвести дух оригинала. Так уже на склоне лет понимал «верность в высоком смысле» Жуковский, который, по мнению исследователей, «эволюционировал к более точному воспроизведению оригинала»[11]. Примечательно, что речь здесь идет в равной мере о поэтических и прозаических переводах. Это тем более важно, что вопрос о прозаическом переводе в начале XIX в. в русской литературе почти не поднимался. Единственным прямым высказыванием молодого Жуковского о переводе прозы служит известная фраза из статьи «О басне и баснях Крылова»: «Переводчик прозы есть раб, переводчик в стихах — соперник». В поле зрения современных исследователей находятся главным образом поэтические переводы Жуковского. Соответственно и это высказывание Жуковского рассматривается в основном с акцентом на второй части: «переводчик в стихах — соперник». Ю. Д. Левин видит здесь свидетельство тождественности для Жуковского понятий «поэт-переводчик» и «подражатель-стихотворец»[12]: поскольку главной целью переводчика-романтика являлось достижение «идеала», вдохновлявшего оригинального автора, то он мог соревноваться в этом с автором, жертвуя точностью перевода во имя воспроизведения духа оригинала, «того действия, которое производит подлинник»[13].

Порой слова «переводчик в прозе есть раб, переводчик в стихах — соперник» истолковываются так, будто, по мнению Жуковского, прозаический перевод, в отличие от поэтического, не допускает сколько-нибудь значительного отступления от подлинника. Немецкая исследовательница Х. Эйхштедт[14], споря с этим мнением, полагает, что смысловой акцент в этом высказывании Жуковский ставил на другом: на противопоставлении «бесформенной» прозы и упорядоченной, «оформленной» поэзии; передача прозаических текстов не требует от переводчика творческих способностей; проза интересует Жуковского в основном своим содержанием, сюжетом, характер воплощения которого является для него второстепенным.

С таким обоснованием едва ли можно согласиться. Жуковскому, вовсе не свойственно было пренебрежительное отношение к прозе. И едва ли не в первую очередь его волновала именно проблема языка художественной прозы, ее изобразительных средств. Видимо, вернее было бы усмотреть здесь противопоставление поэзии не прозе как таковой, а именно «бесформенной», нехудожественной прозе, не проникнутой «идеалом». В этой связи интересны рассуждения В. Микушевича, который соотносит высказывание Жуковского с новалисовской теорией трех типов перевода. «Переводчик в прозе для Жуковского — отнюдь не переводчик прозы, — пишет В. Микушевич. — Перевод в прозе для романтика — это нехудожественный, «грамматический перевод»... Перевод в стихах... — это творческий, «свободный перевод» с притязанием на перевод мифический, когда переводчик соперничает с автором в постижении идеала»[15]. Развивая эту мысль, художественный, творческий перевод прозы следует, как и перевод «в стихах», признать «соперничеством» переводчика с автором в стремлении воплотить «идеал» произведения, допускающим отход от «буквы» оригинала во имя его духа.

Выступая против буквализма в переводе, Жуковский не одобрял и чрезмерных отступлений от подлинника. В статье «О критике» он писал, что многие переводы «...смело можно назвать оригиналами, ибо они совершенно никакого не имеют сходства с подлинниками», и сравнивал их с «ложными слухами»[16].

Итак, уже в ранних статьях Жуковский ставит вопрос о качестве переводов, придавая огромное значение переводу как средству обогащения языка. Отвергая излишнюю вольность перевода, Жуковский требовал определенной степени точности; это касалось прежде всего передачи духа произведения.

Хотя прозаические переводы занимали небольшое место в творчестве Жуковского, они, по выражению Х. Эйхштедт, «все же являлись зеркалом его вкуса и не в последнюю очередь интересными стилистическими упражнениями»[17]. В этом Жуковский был чрезвычайно близок Карамзину, чьи переводы являлись своеобразной творческой лабораторией для выработки нового литературного стиля.

В начале 1800-х гг. Жуковский взялся за составление хрестоматии, которую он озаглавил «Примеры слога, выбранные из лучших французских прозаических писателей и переведенные на русский язык Василием Жуковским»[18]. Образцом при этом послужил первый том французской хрестоматии «Leçons de litterature et de morale»[19].

Хронологические рамки этой работы довольно ясны: она была начата не раньше 1804 г., поскольку бумага, на которой написан план хрестоматии, имеет водяные знаки этого года, а в ноябре 1805 г. Жуковский записывал в дневнике: «В апреле (1806) кончу перевод «Leçons»[20].

Предпринятый Жуковским перевод был, по словам В. И. Резанова, «своеобразной, созданной поэтом для себя школой выработки и усовершенствования своего писательского языка, которым он должен был передавать тонкую, блестящую, мастерскую речь длинного ряда образцовых французских писателей»[21]. В хрестоматию входили отрывки из произведений Фенелона, Тома, Руссо, Шатобриана и других знаменитых французских авторов.

Значительное место в хрестоматии Жуковского должны были занять отрывки из произведений Ж. Ф. Мармонтеля (1723—1799) — одного из видных деятелей французского Просвещения, энциклопедиста, известного в свое время писателя и теоретика литературы. Произведения Мармонтеля переводились на многие языки, в том числе и на русский.

В конце XVIII — начале XIX вв. Мармонтель пользовался большой популярностью среди русских читателей. Об этом свидетельствует хотя бы такой факт: в «Опыте российской библиографии» В. Сопикова (за период до 1813 г.) произведения Мармонтеля наиболее многочисленны. Одним из главных факторов, способствовавших успеху сочинений Мармонтеля, была новизна формы, обусловленная гуманистическим, просветительским содержанием.

Об интересе Жуковского к творчеству Мармонтеля может свидетельствовать составленная поэтом в 1805 г. «Роспись во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части должно сделать экстракты»[23], где произведения Мармонтеля упоминаются неоднократно.

Для хрестоматии «Примеры слога» Жуковский переводил четыре отрывка из романа Мармонтеля «Инки»: «Тишина посреди океана», «Затмение солнца в Перу», «Буря и змеиная пещера в Перу», «Огнедышащая гора в Квито». Перевод последнего отрывка не закончен и перечеркнут — как видно, он не удовлетворил Жуковского.

Тот факт, что среди сравнительно небольшого числа переведенных Жуковским отрывков оказались отрывки из романа «Инки», не случаен. Современники отмечали красоту и живость стиля в этом произведении

Мармонтеля. Роман «Инки» несет заметные следы предромантических влияний, проявившихся в меньшей, по сравнению с «Велисарием», риторичности и дидактизме, большей остроте сюжета, индивидуализированности персонажей. Это соответствовало литературным вкусам русской публики конца XVIII — начала XIX вв., когда «новые источники поэтического творчества отыскиваются... в тех западноевропейских литературных образцах, которые сменяли литературу ложноклассицизма»[24]. Роман «Инки» воспринимался как один из образцов этой новой литературы.

Переведенные Жуковским отрывки объединяет драматизм ситуаций: внезапный штиль, губительный для моряков; затмение солнца, испугавшее животных и людей; буря, во время которой герой спасается в пещере, полной змей; извержение вулкана.

Созданный в 1777 г. роман уже на следующий год был издан в России в переводе М. Сушковой[25]. Переводчица стремилась как можно точнее следовать оригиналу; этим в большой степени объясняется обилие галлицизмом, например: «все дыщущее» — в значении «все живое» (буквальный перевод выражения Мармонтеля «ce qui respiroit»); «мнит видеть» (от «il croit les voir»); «воды... оставили оживляться лесам и долинам» (дословно переведенный оборот «ces eaux laissaient les bois et les campagnes se ranimer») и т. п. Наличие таких буквализмов, кроме того, объясняется неразвитостью русского литературного языка. Не имея равноценных художественных средств в русском языке, Сушкова просто калькирует выражения оригинала; полученные таким способом обороты воспринимаются как явно чужеродные.

Кроме стремления к точности, в переводе М. Сушковой прослеживается и усилившаяся в то время тенденция к архаизации, как бы предвещавшая будущее шишковское направление в русской литературе. Перевод изобилует архаическими словами и оборотами, такими, как «паки», «изыйти», «толь», «отторгнутые камни от гор», «быв... любопытен и слеп», «удобный его поколебать» и т. п.

Перевод Сушковой многократно переиздавался и не мог не быть известен Жуковскому. Но такой тип перевода его не удовлетворял. Сделанный Жуковским для своей хрестоматии перевод тоже близок к французскому тексту, некоторые короткие фразы даже дословно соответствуют оригиналу, но таких буквальных совпадений мало. Перевод Жуковского отличается от подлинника. Он значительно короче. Для сравнения: в двух отрывках у Жуковского всего 763 слова, в то время как у Мармонтеля (в дословном переводе на русский язык) — 933, у Сушковой — 998 слов. Жуковский отбрасывает те части фраз, которые ничего не добавляют к смыслу фразы в целом. Приведем пример:

Текст Мармонтеля	Перевод Жуковского
«Les premiers acces de la faim se font sentir sur le vaisseau»[26] («Первые приступы голода стали ощущаться на корабле»).	«Первые мучения голода сделались ощутительны».

Место действия («на корабле») Жуковским не указывается, так как это явствует из контекста. Сушкова, напротив, уточняет: «на корабле Гомеса»[27].

Перестраивая фразу Мармонтеля, Жуковский не только делает повествование лаконичнее, но и придает ему большую экспрессивность. Сравним изображение штиля на море в оригинале и в переводах Жуковского и Сушковой:

Мармонтель

«Ce soleil, dont l'éclat naissant ranime et réjouit la terre; ces étoiles, dont les nochers aiment à voir briller les feux étincelants; ce liquide crystal des eaux, qu'avec tant de plaisir nous contemplons du rivage, lorsqu'il réflechit la lumière et répéte l'azur des cieux, ne forment plus qu'un spectacle funeste; et tout ce qui, dans la nature, annonce la paix et la joie, ne porte ici que l'épouvanté et ne présage que la mort» (p. 207).

(«Это солнце, рождающийся блеск которого оживляет и радует землю; эти звезды, сверкающие искрящимися огнями, которые любят видеть кормчие, эта хрустальная жидкость вод, которую мы с таким удовольствием созерцаем с берега, когда она отражает свет и повторяет лазурь небес, составляют теперь только гибельное зрелище; и все то, что в природе предвещает мир и радость, несет лишь ужас и предвещает лишь смерть»).

Жуковский

«Солнце, которого утреннее блистание обновляет и радует землю, сии звезды, которых сверкающее пламя так приятно для мореходцев; сия необъятная равнина вод, которые так пленительны для взоров с иного берега, когда сияния эти и лазурь небесная отражаются на гладкой поверхности, словом все, что в природе столь прелестно и восхитительно, то теперь ужас возвещает, тишина и радость приводит в трепет и наполняет сердце предчувствием погибели».

Сушкова

«Солнце, коего рождающееся сияние оживляет и веселит землю; сверкающие огни звезд, услаждающих плавателей; жидкий хрусталь вод, вселяющий толикое удовольствие, когда со брега зрим, како отражает он ударяющие лучи, изображая в недрах своих небесную лазурь: словом, все представляет бедственное зрелище; и все, в целой природе возвещающее мир и радость, тамо вселяет ужас и знаменует единую смерть» (с. 47).

У Сушковой фраза переведена очень близко к оригиналу, но заметно «утяжелена» архаизмами (толикое, брега, како, тамо и др.) и громоздким синтаксисом: например, часть фразы, начинающаяся словами «ce liquide crystal des eaux», до слов «ne forment plus...» у Мармонтеля содержит два придаточных предложения, а в переводе Сушковой она усложнилась, кроме того, причастным и деепричастным оборотами. Переводчица не обратила внимания на симметричность построения частей этой фразы в оригинале, подчеркнутую повторяющимся указательным местоимением; она не заметила и неуместного созвучия в своем переводе стоящих близко друг от друга слов «отражает» и «изображая». Все это говорит о том, что целью Сушковой было лишь точнее передать оригинал. Такое стремление к буквализму в результате, как это нередко бывает, обернулось своей противоположностью: за отдельными словами переводчица не увидела всей фразы как эстетического целого. Жуковский же заметил и сохранил художественное своеобразие фразы, но при этом еще больше прояснил ее строение. У Жуковского фраза четко делится на две контрастные по содержанию части. Первая: сначала картина безмятежной природы («утреннее блистание» солнца, «сверкающее пламя» звезд, «необъятная равнина вод» и т. д.); затем обобщение: «словом все, что в природе столь прелестно и восхитительно», вторая часть—«то теперь ужас возвещает, тишина и радость приводит в трепет и наполняет сердце предчувствием погибели». Мрачность второй части фразы диссонирует со спокойным и радостным тоном первой части. У Мармонтеля смысловой контраст смягчается тем,

что обобщение («и все то, что в природе предвещает мир и радость») предваряется словами «составляют теперь только гибельное зрелище»: конец фразы теряет свою неожиданность, а фраза в целом — экспрессивность, которая у Жуковского достигается во многом за счет контраста. Другой пример:

«Le jour qui vint l'éclairer, justifia sa frayeur. Il vit réellement tout le danger qu'il avoit pressenti; il le vit plus terrible encore» (p. 188).
(«День, который его осветил, подтвердил его страх. Он действительно увидел всю опасность, которую предчувствовал; он увидел ее еще более ужасной»).

Жуковский
«При блеске зари он увидел весь ужас своего положения, который превзошел самые предчувствия».

Сушкова
«Наставший день оправдал страх его. Он действительно узрел предчувствованную опасность; и в ужаснейшем виде, нежели воображал» (с. 11).

У Жуковского это высказывание сведено в одно предложение. В оригинале экспрессия нарастает постепенно: сначала — «страх», затем — «еще более ужасной» (в переводе Сушковой — в «ужаснейшем виде»). В переводе Жуковского тоже есть нарастание экспрессии, но оно происходит быстрее и начинается сразу на более высоком, чем у Мармонтеля, уровне («ужас», а не «страх»).

Благодаря краткости, повествование у Жуковского становится и более динамичным. Сравним варианты переводов:

«Son courage épuisé succombe, son sang se glace de frayeur; à peine il ose respirer. S'il veut se trainer hors de l'antre, sous ses mains, sous ses pas il tremble de presser un de ces dangereux reptiles» (p. 188).

(«Его истощенное мужество изнемогает; его кровь леденеет от ужаса; он едва отваживается дышать. Если хочет он выползти из пещеры, под своими руками, под своими ногами он трепещет раздавить одно из этих опасных пресмыкающихся»).

Жуковский
«Истощенное мужество его изнемогает; кровь леденеет от ужаса; он едва отваживается дышать, хочет ползти из пещеры и содрогается: нога его может наступить, рука наложиться на грозных пресмыкающихся».

Сушкова
«Истощенное мужество исчезает в нем, кровь от страха замерзает; едва смеет он дышать, Естьли хощет изыйти из пещеры, то стопами, или руками трепещет подавить толь опасных пресмыкающихся» (с. 10).

Два предложения оригинала в переводе Жуковского сведены в одно. Жуковский отбрасывает условный оборот «если хочет он выползти из пещеры», замедляющий темп повествования. У Мармонтеля из 33 слов фразы 8 — глаголы; у Жуковского 10 глаголов из 27 слов; они быстро следуют друг за другом, создавая ощущение динамичности действия и взволнованности героя. Характерно, что Жуковский, переводя эту фразу, избежал галлицизма «трепещет подавить», присутствующего у Сушковой. С подобными моментами мы не раз встречаемся, исследуя перевод Жуковского. Черновики поэта показывают, что он сознательно отклонял варианты перевода, недостаточно естественно звучащие на русском языке. Так, например, слова «on les dispense d'une main avare et sévére» (у Сушковой: «строгая и бережливая рука хранит и разделяет оные», с. 47). Жуковский начал переводить буквально — «разделяют

рукою бережной», но зачеркнул и заменил на «разделяют с бережливостью».

Стремление к простоте и естественности слога четко проявляется в переводе Жуковского. Сложные синтаксические конструкции, встречающиеся в оригинале, переводчик упрощает:

«La tourterelle se précipite au-devant du vautour, qui s'épouvante à sa rencontre» (312) .	Жуковский «Горлица слетается с ястребом и пугает его».
(«Горлица устремляется навстречу грифу, который пугается при встрече с ней»).	Сушкова «Горлица стремится к коршуну; а сей страшится, ее сретя» (с. 240).

В оригинале и в переводе Сушковой предложение сложное, у Жуковского — простое. Избавляясь от всего, что замедляет и утяжеляет слог, Жуковский добивается того лаконизма, который позднее обретет свой расцвет в простоте пушкинской прозы.

Благодаря четкости и лаконизму слога, в переводе Жуковского большое значение приобретает ритм. Чутко улавливая скрытые в оригинале потенции ритмической организации текста, Жуковский подхватывает и выявляет их. Не ограничиваясь этим, Жуковский добивается ритмической стройности в своем переводе там, где ее нет в подлиннике. Приведем пример:

«On dirait que l'ame du monde va se dissiper ou s'éteindre; et, dans ses rameaux infinis, le fleuve immense de la vie semble avoir ralenti son cours» (313).	Жуковский «Как будто мир потрясенный готов рассыпаться и исчезнуть, как будто могучая река жизни вдруг, неподвижная, иссякла в своих источниках».
(«Сказали бы, что душа мира сейчас распадется и умрет; и в своих бесчисленных ответвлениях огромная река жизни, казалось, замедлила свое течение»).	Сушкова «Словом, казалось, что душа вселенной хощет расшириться и погаснуть, и что обширный поток жизни, разделенный на неисчетные отрасли, останавливает вдруг свое течение» (с. 240).

В переводе Жуковского фраза делится на две части, каждая из которых начинается словами «как будто»; такой повтор помогает раскрытию внутренней организации фразы. Проза здесь приближается к стиху. Ее ритмическое движение, четкое и правильное в первой части, во второй резко прерывается паузой после слова «вдруг», а затем продолжается уже в замедленном темпе, как бы подчеркивая этим смысл предложения. У Сушковой ритм как изобразительное средство совершенно не используется.

Важной особенностью перевода Жуковского является и то, что при относительной краткости он содержит больше слов с качественным значением, чем оригинал: так, у Мармонтеля около 70 прилагательных, у Жуковского — более 90. Это преобладание слов с качественным значением за счет слов с предметным значением не только усиливает образность повествования, но и, как отметил Г. А. Гуковский по отношению ко всему поэтическому стилю Жуковского[28], обращает его от реальных, материальных сторон действительности к субъективности, интроспекции. Большую роль при этом играет не только количество, но и характер качественных слов. В переводе Жуковского более значитель-

ная, чем в оригинале, доля приходится на слова субъективного, «лирического» характера.

Начало одной из фраз «un murmure profond» Жуковский переводит как «грозный отдаленный шум». Слово «отдаленный» передает в общих чертах значение слова «profond» в оригинале. А прибавленный Жуковским эпитет «грозный» изображает этот шум как бы через восприятие слышащего его человека. Подобный пример находим в том же отрывке.

«Trainsi, frissonnant, immobile, environné de mille morts, il passe une plus longue nuit dans une penible agonie».

(«Продрогший, дрожащий, окруженный тысячью смертей, он проводит длиннейшую ночь в мучительной тоске»).

Жуковский

«Объятый хладом и трепетом, окруженный тысячью смертей, он проводит мучительную ночь».

Сушкова

«Оледенев, неподвижен, окруженный тысящею смертей, проводит, содрогаясь, должайшую ночь в мучительнейшем унынии» (с. 10).

Определяя состояние героя, Мармонтель употребляет слова «продрогший, дрожащий», Жуковский — «объятый хладом и трепетом». При всем сходстве перевод и оригинал не равнозначны. Основное значение здесь сохраняется, но слово «трепет», обладая дополнительной экспрессивной окраской по сравнению со словом «дрожь», придает оттенок эмоциональности всему словосочетанию «объятый хладом и трепетом» и смещает смысловые акценты: у Жуковского эти слова характеризуют уже не физическое, а духовное состояние героя. Главным становится не основное, а дополнительное, возникающее по ассоциации значение слова, придающее переводу субъективно-лирический оттенок.

Жуковский добивается усиления эмоционально-психологического звучания текста не только изменением смысла, добавлением новых слов, но и другими способами. Обратимся к примеру.

«...Un bruit, plus terrible que celui des tempêtes, le frappe...» Ce bruit, pareil au broiment des cailloux, est celui d'une multitude de serpents, dont la caverne est le refuge» (p. 187).

(«Шум более ужасный, чем шум бурь, его поражает... Этот шум, подобный звуку при растирании щебня, есть шум от множества змей, убежищем которых является пещера»).

Жуковский

«...Вдруг новый шум, ужаснее самого грома, пробудил его от множества змей, которым пещера служила гнездилищем».

Сушкова

«...Но некий шум, ужаснейший бурного, ударяет во слух его... Шум сей, подобный трению раковин, происходил от множества змиев, коим пещера оная убежищем служила» (с. 8—9).

Мармонтель описывает шум путем сравнения его со звуком при растирании щебня. Жуковский опускает это сравнение, ограничиваясь определением «ужаснее самого грома», которое есть и в оригинале. Таким образом переводчик отказывается от определения, конкретизирующего характер явления, и сохраняет то, которое без предметной определенности изображает субъективное его восприятие. Сравним еще одну фразу в оригинале и в переводе.

«Il les entend, il croit les voir rampants autour de lui» (p. 188)

(«Он их слышит, ему кажется, что он видит, как они ползают вокруг него»).

Жуковский

«Он слышит их шипение, он видит их перед собою пресмыкающихся...».

Сушкова

«...Внемля свисту их, мнит видеть сих змиев ползущих окрест его...» (с. 10).

И в оригинале, и в переводе Сушковой герой слышит змей, и ему кажется, что он их видит. У Жуковского «он слышит их шипение, он видит их...». Повествование у Мармонтеля и у Сушковой предполагает «взгляд со стороны»: повествователь, не адекватный герою, знает, что видеть в темноте невозможно и это лишь плод воспаленного воображения. Жуковский же как бы перевоплощается в героя, передает его субъективное ощущение, а потому герой именно «видит» грозящих ему змей.

Важнейшей особенностью перевода Жуковского является своеобразное смещение акцентов: на первый план выдвигается не повествовательное, а эмоционально-психологическое содержание произведения. Причина этого коренится в сущности романтического мировосприятия, центральной идеей которого является, по выражению Г. А. Гуковского, «переживание своей души как целого мира и всего мира»[29]. В переводе Жуковского постоянно ощущается «присутствие» человека, через сознание которого как бы преломляется восприятие и описание мира.

Особенности перевода Жуковского наиболее четко проявляются в сравнении с переводом Н. М. Карамзина, являвшегося для Жуковского учителем и образцом[30].

Внимание Карамзина-переводчика привлекли в начале 1790-х гг. «Моральные сказки» Мармонтеля с их сентиментальными бытовыми сюжетами; они были близки духу собственного творчества Карамзина; недаром современники называли его «русским Мармонтелем»[31]. В самом начале XIX в., когда Жуковский переводил для своей хрестоматии отрывки из романа «Инки», влияние Карамзина на молодого поэта было чрезвычайно велико. Это проявилось и в сходстве многих черт перевода Жуковского и Карамзина.

Жуковского сближала с Карамзиным установка на психологизм прозы. Как и Карамзин, Жуковский главный смысл своего творчества видел в изображении человеческой личности, внутреннего мира человека. Принципиальной ориентации на психологизм не соответствовала громоздкая проза предшественников Карамзина, и в своем творчестве писатель стремился к простоте и свободе прозаического слога. Переводя «Моральные сказки», Карамзин упрощает текст, отказывается от встречающихся в оригинале многословия, сложных конструкций и длинных периодов. Всюду, где это возможно, Карамзин в своем переводе устраняет обособленные определения, причастные и деепричастные обороты, придаточные предложения, «утяжеляющие» структуру повествования[32].

Как и в переводе Жуковского, лаконизм у Карамзина не является самоцелью, а служит решению психологических задач. Сокращая и «облегчая» повествование, Карамзин по-своему расставляет акценты, подчеркивая моменты наибольшей эмоциональной наполненности. При этом переводчик широко использует прием анафоры, часто прибегает к дроблению длинных периодов на отрывистые, динамичные предложения. Сокращая фразу, отбрасывая все лишнее, Карамзин порой доводит ее до афористической точности.

И Карамзин, и Жуковский отбирают для перевода среди сочинений Мармонтеля то, что соответствует их собственным творческим принципам. Карамзин отдает предпочтение «Моральным сказкам», рисующим мир обычных людей, подробно, сочувственно и назидательно повествующим об их «камерных», будничных переживаниях. Жуковский же отбирает для своей хрестоматии отрывки, воссоздающие мир ярких страстей. Оба писателя добиваются в своих переводах динамичности и простоты, открывающей путь психологизму прозы. Установка на психологизм, пристальное внимание к жизни человеческой души — главное, что сближает Жуковского и Карамзина.

Перевод обоих писателей очень эмоционален, но эта эмоциональность имеет у них различную природу. Жуковского увлекает изображе-

ние страстей, потрясающих душу. Карамзин рисует простые, обыденные чувства и настроения — легкую меланхолию, радость и т. д. Жуковский, изменяя оригинал, усиливает в своем переводе черты романтического стиля. Карамзин выделяет и подчеркивает в сочинениях Мармонтеля то, что роднит их с литературой сентиментализма; в его переводах вырабатываются новые формы литературного языка, создается сентиментальный стиль. Жуковский учитывает опыт Карамзина, но идет дальше своего учителя, обогащая психологизм прозы. Он стремится показать трагически напряженные моменты жизни человеческой души, что составляет главный интерес литературы романтизма.

Противоречивая связь Жуковского и Карамзина как переводчиков Мармонтеля отражает меру зависимости и отталкивания, присущую отношениям романтизма и сентиментализма в целом. В переводе Жуковского видны черты формирующегося романтического стиля, получившие дальнейшее развитие в его поэзии. И в переводе, и в собственном творчестве («Вадим Новгородский», «Марьина роща») Жуковский не только следует за Карамзиным, но и идет дальше его, закладывая основы романтической прозы.

[1] Цит. по: Канунова Ф. З., Янушкевич А. С. В. А. Жуковский — читатель и критик А. С. Шишкова. — Русская литература, 1975, № 4, с. 84—93.

[2] Бумаги В. А. Жуковского, хранящиеся в Гос. публ. библ. им. Салтыкова-Щедрина. Ф. 286, оп. 1, № 125а, л. 20. В дальнейшем просто: ГПБ, Ф. 286.

[3] Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4, М.—Л., ГИХЛ, 1960, с. 463.

[4] Там же, с. 462.

[5] Гиппиус В. В. Вестник Европы 1802—1830 годов. — Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Вып. 3, 1939, № 46, с. 208.

[6] Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4, с. 481—482.

[7] Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12-ти т. Спб, 1902, т. 12, с. 147.

[8] Канунова Ф. З., Янушкевич А. С. Указ. раб., с. 87.

[9] Вестник Европы, 1810, ч. 49, № 3, с. 190.

[10] Там же, с. 191.

[11] Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4, с. 645.

[12] Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма. — В кн.: Ранние романтические веяния. Л., Наука, 1972, с. 228.

[13] Левин Ю. Д. Об исторической эволюции принципов перевода. — В кн.: Международные связи русской литературы. М.—Л., Изд. АН СССР, 1963, с. 20.

[14] Вестник Европы, 1810, ч. 49, № 3, с. 198.

[15] Eichstädt H. Zukovskij als Übersetzer. Drei Studien zu Übersetzungen V. A. Zukovskijs aus dem Deutschen und Französischen. Forum Slavicum. Bd. 29, München, 1970, s. 135.

[16] Микушевич В. Поэтический мотив и контекст. — Вопросы теории художественного перевода. (Сб. статей). М., Худ. лит., 1971, с. 44—45.

[17] Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 9, с. 95.

[18] Als eigene Dichtugen wertete er die Prosaübertragungen nie, doch sind sie Spiegel seines Geschmacks und nicht zuletzt interessante Stilübungen» (H. Eichstädt. Zukovskij als Übersetzer, S. 135).

[19] ГПБ, ф. 286, оп. 1, № 16.

[20] Leçons de Littérature et de Morale. Par Fr. Noël et Fr. Delaplace. Paris, 1804.

[21] Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 12, с. 132.

[22] Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пгр., 1916, с. 513.

[23] ГПБ, ф. 286, оп. 1, № 79.

[24] Замотин И. И. Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе. т. 1. Спб. — М., 1911, с. 34.

[25] Инки, или Разрушение Перуанской империи. Сочинение г. Мармонтеля. Перевела М. Сушкова. М., 1778.

[26] Oeuvres de Marmontel. Paris, 1819, т. VII, p. 208.

[27] Инки, или разрушение Перуанской империи. Сочинение г. Мармонтеля. Перевела М. Сушкова. Ч. I, М., 1782, с. 48. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках страницы.

[28] Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., Худ. лит., 1965, с. 48 и далее.

[29] Там же, с. 42.

[30] В 1791—1792 гг. Карамзин печатал в «Московском журнале» повести Мармонтеля под заглавием «Вечера». В 1792 г. в «Московском журнале» был помещен незаконченный перевод повести Мармонтеля «Ларчик». Вскоре появились «Новые Мармонтелевы повести. Изд. Н. М. Карамзиным. Ч. 1—2, М., 1794—1798», куда вошли 9 повестей Мармонтеля.

[31] О. О. О. Взгляд на повести, или сказки. Патриот, 1804, март. с. 208.

[32] См. об этом: Канунова Ф. З. Из истории русской повести (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск. Изд-во ТГУ, 1967; Кафанова О. Б. Н. М. Карамзин — переводчик Мармонтеля. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1978.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ ПЕРЕВОД ОТРЫВКА ИЗ КОМЕДИИ МОЛЬЕРА «МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ» В. А. ЖУКОВСКОГО

(К постановке проблемы комедии в творчестве поэта)

О. Б. ЛЕБЕДЕВА

Драматургические произведения В. А. Жуковского редко привлекали внимание исследователей. Специально этому вопросу посвящена пока только одна работа—статья А. А. Гозенпуда «Театральные интересы В. А. Жуковского и его опера «Богатырь Алеша Попович»[1]; преимущественное внимание автора уделено раннему периоду развития этих интересов (1804—1808 гг.). При этом автор справедливо указывает на то, что основное внимание поэта-романиста привлекают жанры трагедии и драмы. Однако драматургическая палитра Жуковского обогатилась и рядом опытов в комедийном жанре: «Ложный стыд» (перевод одноименной комедии Коцебу, 1802 г.), «Коловратно-куриозная сцена между Леандром, Пальясом и важным господином доктором» (1811), «Валерия или Слепая» (перевод одноименной комедии Скриба, 1823 г.).

Все это — закономерное проявление иронической стихии, которая является неотъемлемой частью романтического метода Жуковского; в его творчестве она проявилась в посланиях, альбомных стихах, автопародиях типа «Тульской баллады», в арзамасской «галиматье». Более того, даже в теоретическом наследии поэта этот интерес нашел свое отражение в статье «О сатире и сатирах Кантемира» (1809).

Таким образом, комедийные опыты Жуковского включены в определенный контекст его творчества. Однако наши представления о них далеко не полны, поскольку из перечисленных выше образцов только «Коловратно-куриозная сцена» может быть отнесена без оговорок к комедийному жанру; в опере «Алеша Попович» волшебные мотивы преобладают над комическими, а «Ложный стыд» и «Валерия» являются комедиями только в историко-эстетическом значении этого слова (изображают жизнь среднего сословия; прозаические в отличие от стихотворной высокой трагедии и комедии классицизма). Кроме того, опубликованные критические статьи Жуковского не донесли до нас его взглядов на комедию, и хотя интерес поэта к комедии не вызывает сомнения, свидетельств его сохранилось очень мало.

В связи с этим наше представление о взглядах поэта на комедию может пополнить неопубликованный «Конспект по истории литературы и критики» (1808—1810)[2], в котором они обрели определенное выражение. По своему характеру «Конспект» представляет выписки из эстетических трактатов XVIII в. (Лагарпа, Баттё, Блера и т. д.), сопровождаемые многочисленными собственными примечаниями Жуковского. В трех из этих примечаний излагаются его взгляды на комедию.

Примечания Жуковского посвящены трем важнейшим, с точки зрения его эстетических принципов[3], моментам теории жанра: нравст-

венной цели комедии[4], соотношению комического характера и фабулы[5], действию комедии на душу зрителя[6]. В своей совокупности они представляют законченное суждение, целостную точку зрения Жуковского на комедию.

Первое положение этой теории так сформулировано в «Конспекте»; «Комедия должна осмеивать пороки или, что все равно, представлять их с смешной стороны, следовательно, она отвергает все отвратительное... Порок сам по себе противен, вид его не привлекает, и комедия, имея целью своей: исправлять забавою (подчеркнуто Жуковским), не достигнет ее, если будет представлять нам такое зрелище, которое не может быть для нас приятно». Таким образом, нравственную цель комедии поэт определяет двояко: осмеивать порок, т. е. забавлять зрителя, и исправлять смехом, но общим при этом остается момент воспитания зрителя. Понимание это достаточно традиционно, но в нем, однако, есть два интересных момента. Во-первых, подчеркивается непринужденный, опосредствованный характер этого воспитания: «Мы боимся быть смешны и любим смеяться. Видя осмеиваемый порок, мы получаем такое наставление, которое не может нам казаться оскорбительным, потому что получаем его с удовольствием, смеясь». Во-вторых, возникает мысль о цели этого наставления: воспитание человека для жизни в обществе: «Человек, которого порок предается на посмеяние, делается только осторожнее, то есть обратив на самого себя внимание, он научается украшать свое безобразие, давать себе приятную форму. В больших городах, во всех столицах, где зрелище доведено до совершенства, конечно, нравы получше...».

Это заключение о достойной, но сравнительно неглубокой цели комедии обусловило и скептическое отношение Жуковского к результатам воспитания: человек чаще под влиянием комедии учится скрывать свои пороки, чем избавляться от них.

Интересно, что все суждения поэта относятся только к комедии характеров. Это выясняется из следующего примечания, посвященного комическому характеру и фабуле комедии. Жуковский поддерживает традиционное деление на комедию характеров и комедию положений, но при этом о последней говорится, что в ней преимущественное значение имеет фабула, поэтому характеры должны быть подобраны в зависимости от нее. Такая комедия, как видно, поэта не интересует, потому что короткое это замечание возникает только в самом конце обширного суждения о комических характерах, смысл которого сводится к признанию доминирующей роли характера в комедии[7].

Для Жуковского важно, что комические характеры, с одной стороны, обыкновенны и повседневны, а с другой — представляют собой «идеал странностей и пороков», т. е. поэт стремится сформулировать принцип комической типизации: «Он (поэт. — *О. Л.*) собирает все черты того характера, который хочет представить, выбирает из них самые сильные, дает сим соединенным характерным чертам имя и выводит их под сим именем на сцену. ...Все комические характеры суть не иное что, как идеалы тех характеров, которые они представляют: собери сто человек скупых, все узнают себя в Гарпагоне, хотя все между собою не сходны...» Основанием этого принципа в эстетике выступает, по мнению Жуковского, «во всякое время неизменяемая человеческая натура». Такое понимание комического характера логично влечет за собой снижение роли комических обстоятельств: «В характерной комедии, которая есть не иное что, как мораль в действии, не басня, то есть не интересность происшествия, составляет главное намерение поэта, но сами характеры, ...любопытство не одно удовлетворяется комедиею».

Проблема комического характера, как видим, тоже решается Жуковским с точки зрения проблемы воспитания: установка на комедию

как на «мораль в действии» приводит к преобладанию нравственной цели над развлекательной. Комедия характеров естественно обладает большей воспитательной потенцией в отличие от более развлекательной комедии положений, поэтому предпочтение первой вполне логично. Но это не единственное объяснение. В «Московских записках» (1809), посвященных гастролям французской актрисы Жорж, Жуковский также преимущественное внимание уделяет характеру, но уже трагическому. Думается, что внимание поэта к драматическому характеру закономерно и обусловлено его психологическим методом.

Последнее примечание, касающееся эстетики комедийного жанра, полностью посвящено анализу действия комедии на душу зрителя. Именно из этого примечания окончательно выясняются причины предпочтения, которое Жуковский отдавал трагедии из всех драматических жанров. Поэт считает комедию более подверженной злоупотреблению, исходя из самого жанрового принципа — смеха: «Действие последней (комедии. — *О. Л.*) однако ж не так благодетельно, как действие первой (трагедии. — *О. Л.*); заставляя смеяться, она приучает душу к некоторому коварству, к некоторой колкости, всегда соединенных с насмешкою, с уменьем открывать в людях смешное». Воспитательное действие комедии оказывается, по Жуковскому, палкой о двух концах: приучая не быть смешным, комедия может научить быть насмешливым. Поэт еще раз подчеркивает поверхностность действия комедии на душу зрителя, которое не компенсирует этой опасной, по его мнению, возможности: «...комедия, нападая на странности, научает не иметь их, следовательно, исправляет одну наружность, образует людей для общественной жизни, дает им одинакий, общий образ. Странности могут быть соединены с самыми добродетелями: опасно то, чтобы, находя в добродетели странность, не почли самой добродетели странностью... В комедии такое злоупотребление очень возможно и вообще ее действие не столь возвышенно и благородно как действие трагедии, ибо оно основано на коварном удовольствии смеяться над странностями и глупостями людскими». Но это указание на двойственность комического действия не снимало для Жуковского ценности воспитательного и развлекательного значения комедии. Можно сказать, что трагедию с этой точки зрения он ценил безоговорочно, комедию — со следующей оговоркой: «Впрочем, если комедия осменвает одни только странности, если в ней порок не прикрашен тем удовольствием, которое доставляет, заставляя нас смеяться, то она может почесться самою приятною и самою полезною забавою, ибо она веселит... и образует человека для общественной жизни. Это не безделка».

Таким образом, жанр комедии привлекает внимание Жуковского своей способностью оказывать воспитательное воздействие на человека, хотя поэт и не считал это воздействие глубоким, с другой стороны — все-таки центральным положением категории драматического характера в эстетике жанра. Комедия для Жуковского — это прежде всего комедия характеров.

Известные нам опыты поэта в комедийном жанре свидетельствуют о том, что теория дополнялась у Жуковского творческой практикой, однако число этих опытов крайне невелико. Тем более интересным представляется обнаруженный нами в архиве поэта перевод VI явления 2-го действия из комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» («Bourgeois gentilhomme»).

Начало перевода находится в «Тетради с текстами для переводов. Составлена для занятий с великой княгиней Александрой Фёдоровной», продолжение — в другой такой же тетради[8]. Продолжению перевода во второй тетради предшествует запись Жуковского, помогающая точно датировать перевод:

1818

1[e] октября. Гапсбург. 2[e] октября. Гапсбург.

3[e] октября.

6, 7, 8 — перевод из B. <ourgeois> gent. <illhomme>.

Таким образом, перевод из Мольера был сделан поэтом в течение 6—8 октября 1818 года.

Жуковский выбрал из комедии сцену урока господина Журдена с учителем философии. Думается, этот выбор можно объяснить назначением перевода — занятия русским языком с великой княгиней. Очевидно, этим же назначением объясняется и вставка в мольеровский текст, сделанная Жуковским и объясняющая в форме стилизованного диалога Журдена и учителя философии произношение русских йотированных гласных я, е, ю и специфически русского гласного ы. В остальном перевод очень близок к тексту подлинника, исключая интонационное заострение диалога за счет увеличения количества восклицательных знаков в переводе. Отсутствие какого бы то ни было «склонения на русские нравы», традиционного для драматургических переводов начала века, объясняется, очевидно, не только целью перевода, но и является следствием одного из существенных принципов Жуковского — переводчика драматургии: начиная с самого первого, известного нам драматургического перевода («Ложный стыд») он придерживается подлинника[9].

Интересно, что в данном случае назначение перевода из Мольера близко теоретическим взглядам Жуковского на комедию: цель его явно учебная, но, пользуясь словами поэта, «наставление» в данном случае сопряжено с «забавой». При всем своем утилитарном назначении перевод отличается стилистическим и лексическим совершенством, что также немаловажно для переводной комедии начала века. Показателен и сам выбор источника.

Текст перевода дается по современным нормам орфографии, с соблюдением авторской пунктуации. Сокращения Жуковского при публикации не дополняются.

Учитель философии и Г. Журден

У. Ф. (поправляя парик). Начнем урок свой. — **Г. Ж.** Ах! Господин Философ! мне очень жаль, что вас побили. — **У. Ф.** Это ничего не значит. Философ всякую вещь принимает как должно. А на этих грубиянов и неучей я напишу сатиру во вкусе Ювенала: им будет от меня за труды. Оставим это. Чему намерены Вы учиться? — **Ж.** Всему что только выучить можно; у меня смертная охота быть ученым. Я бешусь, когда подумаю, что блаженной памяти мой отец и блаженной памяти моя мать не научили меня всем наукам во время моей молодости. — **Ф.** Очень естественное чувство. Nam, sine doctrina, vita est quasi mortis imago. Ведь Вы разумеете по-латински? Понимаете ли, что я Вам сказал? — **Ж.** Разумею; однако вы притворитесь будто об этом не знаете и растолкуйте мне то, что вы сказали. — **У.** Это значит: без науки жизнь наша есть подобие смерти. — **Ж.** Латынь эта говорит правду. — **У.** Скажите мне теперь, имеете ли Вы какие-нибудь понятия, какие-нибудь начала науки? — **Ж.** И очень. Умею читать и писать. — **У.** С чего же хотите Вы начать? Хотите ли, например, учиться логике? — **Ж.** А что это такое логика? — **У.** Логика дает нам понятия о трех операциях ума! — **Ж.** Какие же это три операции ума? — **У.** Первая, вторая и третья. Первая: правильно понимать посредством универсалов. Вторая: правильно судить посредством категорий; четвертая[10]: правильно извлекать заключение посредством фигур, Barbara, celarent, Darii, ferio, baralipton etc. — **Ж.** Вот еще какие слова. Об них язык изломаешь. Нет, логика мне не нравится. Нет ли чего-нибудь получше. — **У.** Хотите ли учиться морали? — **Ж.** Морали? — **У.** Да. — **Ж.** А что говорит мораль? — **У.** Мораль рассуждает о счастии; она учит нас обуздывать страсти, она...

— **Ж.** Нет! Оставим мораль: у меня много желчи! Когда рассер-

жусь, то и мораль не найдет себе места. Не надобно морали. Хочу сердиться сколько душе угодно и когда только вздумается. — **У.** Не хотите ли познакомиться с физикою! — **Ж.** С физикою? Посмотрим что поет эта физика! — **У.** Физика изъясняет нам законы природы, свойства тел; она рассматривает сущность стихии, металлов, минералов, камней, растений, животных; изъясняет происхождение метеоров, радугу, летучие огни, кометы, молнию, гром, дождик, снег, град, ветры, вихри. — **Ж.** Нет! Нет! Не хочу физики! В ней много стукотни и суматохи! — **У.** Чему же хотите Вы учиться? — **Ж.** Выучите меня орфографии. **У.** Охотно. — **Ж.** А потом календарю, чтобы я мог знать, не спрашиваясь ни с кем, когда есть луна и когда ее нет.

1[e] октября. Гапсбург. 2[e] октября. Гапсбург.

3[e] октября.

6, 7, 8 — перевод из Мольера B. <ourgeois> gent. <illhomme>[11].

— **У.** Согласен. И чтобы начать как прилично философу, мы сперва рассмотрим свойства букв и различные способы их выговаривать. Скажу Вам, что буквы разделяются на гласные, называемые гласными потому, что они гласные, то есть принадлежащие голосу; и на согласные, называющиеся согласными потому, что вместе с гласными выговариваются, и означают различные изменения голоса. Гласных девять а, э, и, о, у, я, е, ы, ю. — **Ж.** Я это все понимаю. — **У.** Гласная а произносится, раскрывши рот как можно более — а. — **Ж.** Раскрывши рот! а — так! точно так! — **У.** Гласная э выговаривается, приблизив немного нижнюю челюсть к верхней. а, э. — **Ж.** Нижняя челюсть! А, э. а, э! В самом деле! Как же это хорошо! а! э! — **У.** Гласная и требует, чтобы мы еще более сжали челюсти, а рот с обоих концов немного растянули к ушам. а, э, и. — **Ж.** а, э, и, и, и! Правда. Вот уж прямо наука! — **У.** Для гласной о надобно опять раздвинуть челюсти, а губы округлить так, чтобы они составили фигуру О. — **Ж.** О, о. Правда ваша! а, э, и, о, и, о, и, о. Это удивительно! Прекрасное дело быть ученым! о! — **У.** Гласная у составляется, когда мы, вытянув губы вперед, сберем их как бы для того, чтобы кого-нибудь подразнить — У! У! — **Ж.** У! У! Правда Ваша! Ах! Боже мой! Для чего я не учился! Я бы давно все это знал наизусть.

— **У.** Остаются еще четыре гласных, их мы произносим, помогая губам языком. Я произносится как а, только языком надобно ударять в нёбо. — **Ж.** В небо! Вот еще какая хитрость! Я. И подлинно так! — **У.** Е произносится как э, а ю как у, с таким же ударением языка. — **Ж.** У, ю! Это удивительно. — **У.** ы самая трудная из гласных. И для нее надобно сжать челюсти и растянуть губы как для и, но с тою разницею, что для и язык почти не трогается, а для ы надобно его приподнять и даже свернуть — ы! — **Ж.** Свернуть язык! Смотри какая выдумка! ы! Ваша правда. — **У.** Завтра займемся другими буквами, то есть согласными. — **Ж.** А в этих завтрашних буквах есть ли что-нибудь такое же чудное, как в нынешних. — **У.** Очень много чудного. Например, согласная Д произносится ударом конца языка в верхние зубы. Да! — **Ж.** Точно. Какое чудо! — **У.** В. произносится, когда прижмешь верхние зубы к нижней губе — Вэ. — **Ж.** Вэ! Точнехонько! Ах! покойники, покойники! Батюшка с матушкой! Как мне на вас не сердиться! — **У.** Р., когда мы крепко упрем конец языка в нёбо, так чтобы воздух, проходя с силою, приводил его в быстрое трепетание. р, р, ра. — **Ж.** р, р, р, р, ра! Совершенная правда! Какой же Вы искусный человек! И сколько времени потерял я напрасно. — **У.** Я растолкую Вам все это обстоятельнее. — **Ж.** Растолкуйте, бога ради. К тому же я хочу Вам кое-что сказать. Я влюблен смертельно в одну знатную госпожу и мне хочется, чтобы вы помогли мне написать ей что-нибудь в маленькой записочке, которую я намерен как будто ненароком уронить к ее ногам.

— **У.** Охотно. — **Ж.** Не правда ли, что моя выдумка очень удачна. — **У.** Прекрасная. Но как хотите Вы к ней писать? Стихами? — **Ж.** Нет!

Нет! Не надобно стихов! — **У.** Итак, прозою! — **Ж.** И прозы не надобно! Ни стихами, ни прозою! — **У.** Да одно из двух должно быть непременно! — **Ж.** Почему ж непременно? — **У.** А потому, что нам нельзя иначе выразить мыслей как прозою или стихами. — **Ж.** Вот еще какая беда! Разве кроме стихов и прозы еще ничего нет. — **У.** Ничего. Что не проза, то стихи; что не стихи, то проза.— **Ж.** А когда говорят, что делают? — **У.** Прозу. — **Ж.** Как! когда я скажу: Варвара принеси туфли и подай колпак — это проза? — **У.** Конечно. — **Ж.** Господи боже мой! Да я сорок лет говорю прозою, а это мне и в голову не приходило. Покорно благодарю за то, что вы открыли мне глаза. Итак, мне бы хотелось сказать ей в моей записочке. Прекрасная Графиня, прекрасные глаза Вашего Сиятельства разожгли мое сердце. Но это надобно сказать получше, поучтивее, понежнее.

— **У.** Вы можете сказать, что глаза ее превратили Вашу душу в пепел, то же, что зажгли, но лучше, обольстительнее, что вы день и ночь мучитесь от ея... — **Ж.** Нет, нет, нет! Я этого ничего не хочу; мне надобно только то, что я сказал вам: прекрасная графиня, прекрасные глаза вашего сиятельства зажгли мне душу. — **У.** Не худо что-нибудь прибавить. — **Ж.** Нечего прибавлять. Хочу, чтобы в моей записочке стояли одни, ни более ни менее эти слова; Вы только приведите их в порядок, расставьте так, как это нынче в моде. Например, скажите мне, каким еще образом можно их расположить. — **У.** Можно сперва сказать так, как Вы сказали: Прекр. <асная> Гр.<афиня> или Графиня прекрасная, глаза Вашего сиятельства зажгли мне душу или Зажгли прекрасные Вашего сиятельства глаза, Графиня прекрасная, мне душу или Графиня прекрасная, Вашего сиятельства душу зажгли мне прекрасные глаза. — **Ж.** Но как же лучше. — **У.** Как Вы сказали. — **Ж.** Вот прекрасно: а я ведь не учился и сказал не подумавши. Благодарствуйте, благодарствуйте. Завтра приходите поране! — **У.** Буду непременно.

[1] Гозенпуд А. А. Театральные интересы В. А. Жуковского и его опера «Богатырь Алеша Попович». — В сб.: Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК (Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии), вып. 2. Л., 1967.

[2] ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46. Полный текст этого конспекта готовится к печати сотрудниками кафедры русской литературы Томского университета.

[3] Подробнее об этом мы говорим в статье «Принципы литературы» Шарля Баттё в чтении и осмыслении Жуковского», готовящейся к печати в кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске, ч. 2.

[4] ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46, л. 3, § 3. «Замечания во время чтения».

[5] Там же, л. 20, примеч. к «Трактату об эпической поэме» Ш. Баттё.

[6] Там же, л. 58—58 об., примеч. к конспекту «Письма к д'Аламберту о театре» Ж. Ж. Руссо. В дальнейшем все цитаты в тексте даем без указания страниц.

[7] Подтверждением этому положению может служить надпись Жуковского на нижнем форзаце второго тома «Принципов литературы» Ш. Баттё, которая соответствует примечанию о комических характерах: «Комедия может не иметь басни, потому что в ней не сильные страсти приводятся в движение, а для того только должна ее иметь, чтобы иметь конец». (Ch. Batteux. Principes de la Littérature, Paris, 1777, vol. 2).

[8] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 98, л. 7 об., продолжение — ед. хр. 96, лл. 1, 1 об, 2, 3, 3 об.

[9] Единственное исключение в этом отношении — волшебная опера «Богатырь Алеша Попович» (об этом см. указ. статью А. А. Гозенпуда).

[10] Вероятно, описка поэта. В подлиннике также должно быть «третья».

[11] «Гапсбург» — имеется в виду перевод Жуковским баллады Шиллера «Граф Габсбургский».

«БУНТ МАШИН» РОМЕНА РОЛЛАНА, Ф. МАЗЕРЕЕЛЯ

В. М. ЯЦЕНКО

Обширное наследие Ромена Роллана, так внимательно изучающееся исследователями на протяжении многих десятилетий, таит в себе еще много неизведанного, открывающего нам яркое дарование писателя с неожиданной стороны.

Новые штрихи, обогащающие наше представление о его творчестве, содержатся, на наш взгляд, в непереведенном у нас и по сути неизвестном для широкого круга читателей в силу малочисленности издания[1] произведении Р. Роллана «Бунт машин или сорвавшаяся с цепи мысль». Исследователями творчества Р. Роллана это произведение не анализировалось. Оно действительно как-то «выпадает» из всего творчества писателя и совершенно не похоже на все, написанное им. Обращение к этому произведению предельно интересно в силу многих факторов. Во-первых, и потому, что оно дополняет представление о писателе: вершинные, этапные произведения не исчерпывают всех его творческих исканий; взаимоотношения с подвижной исторической реальностью и литературным процессом современности представляются в этом случае более подвижными и рельефными; во-вторых, и потому, что «Бунт машин» занимает особое место в творчестве Р. Роллана — это новый для него жанр — жанр киносценария (помимо «Бунта машин» им написан еще один киносценарий «Мелузина», оставшийся неопубликованным); и, в третьих, оно создавалось в тесном, особом сотрудничестве с Францем Мазереелем, великим графиком: в издании Вормса в заглавном титре книги равно значатся их имена. Характер этого сотрудничества, переписка между ними в процессе этой работы[2] дают очень многое для понимания своеобразия каждого из этих самобытных, ярких художников, направленности их творческого интереса, поисков новых средств художественной выразительности.

Совместной работе Р. Роллана и Ф. Мазереела над «Бунтом машин» предшествовало уже довольно длительное знакомство, имеющее своей основой близость многих устремлений — социально-общественных, нравственно-этических, эстетических. Первая встреча уже всемирно известного Р. Роллана и молодого начинающего Ф. Мазереела состоялась в Женеве в 1914 г. в процессе совместной работы в обществе Интернационального Красного Креста. Как и многие прогрессивные деятели, избравшие Женеву центром политической эмиграции, откуда раздавался смелый протест против войны, шовинистического угара, Р. Роллан и Ф. Мазереель сблизились прежде всего в силу своей общей ненависти к войне, к уродствам буржуазного миропорядка. Это будет основой и их дальнейшей дружбы, длившейся до конца жизни. Р. Роллан писал: «Совместно перенесенные испытания создали между нами

прочные, неразрывные узы, составляющие нашу гордость и нашу радость»[3]. Р. Роллан был притягателен для Мазереэля прежде всего как автор «Жан-Кристофа», страстных антивоенных публицистических статей «Над схваткой». В сознании Ф. Мазереэля Р. Роллан являет собой высший взлет французской прогрессивной мысли, уязвимость ролландовской позиции «над схваткой» не воспринимается им. Многие произведения Мазереэля близки по своей направленности творчеству Роллана. Первые рисунки, вошедшие в французское издание графики «Художники о великой войне», отдельно вышедшая мазереелевская серия «Война», к которой близко примыкают исполненные гнева и боли два его цикла «Мертвые встают» и «Мертвые говорят», ярко свидетельствуют об этом. Не случайным было творческое обращение Мазереэля к произведениям Р. Роллана, прежде всего к гротескно-сатирической, антивоенной пьесе «Лилюли». С иллюстраций к «Лилюли», созданных в 1919 г., начинается творческое содружество Роллана и Мазереэля.

Определенная близость — в характере художественно-эстетических устремлений, в их своеобразии эпического видения, где главное — широта восприятия действительности и поиски больших социальных обобщений, в контексте которых конкретно-пластическая, фигуративная образность, «однофигурная» композиция получает символическое, насыщенное предельно обобщающей заостренностью аллегорическое звучание. Мазереэль, автор эпических «гравюро-романов»: «Двадцать пять образов страстей человека» (1918), «Мой часослов» (1919), «Солнце» (1919), «Идеи» (1920), где во всю мощь уже раскрылся эпический талант Мазереэля, его социальное неприятие буржуазной действительности, искусство создания экспрессионистских обобщающих образов, нашел для себя нечто адекватно созвучное в поэтике эпического сатирического гротеска «Лилюли» Р. Роллана. По мнению специалистов графики, «небольшие ксилографии вкраплены в текст, с которым они связаны не только точным следованием повествованию, но и живым ритмом многофигурных сцен, повторяющих легкий и стремительный ритм текста»[4]. Высокую оценку иллюстрациям Мазереэля к «Лилюли» дал Р. Роллан, назвав их «смеющимися в вихре движущихся масс», обозначив главное — созвучность всеопределяющей для пьесы стихии смеха стремительному ритму событий, эпичности их.

Успех «Лилюли» и мазереелевских иллюстраций к ней, обоюдное творческое удовлетворение от осознания взаимопонимания побуждает их к дальнейшему творческому содружеству. В июне 1921 г. Мазереэль предлагает Р. Роллану обратиться к возможностям кино, совместно создать киносценарий в духе «Лилюли». Р. Роллан (письмо от 23 июня 1921 г.) откликнулся на предложение Мазереэля с горячей заинтересованностью как в сотрудничестве с ним, так и в самом характере работы: «мысль о фильме... соблазнительна. Я очень увлечен. Вот уже год, как я присматриваюсь к громадным возможностям кино. Я высказывал уже свои мысли несколько месяцев тому назад в ответе на немецкую анкету... Это чтобы сказать вам, что ваше предложение наводит меня на размышление. Мне нужно обдумать его. Я бы так хотел делать это с вами»[5].

Если в отношении «Лилюли» для Р. Роллана важна верность мазереелевских иллюстраций духу произведения, то размышляя над возможностью киносценария, Р. Роллан решает совершенно новую задачу — привлечь к работе художника Мазереэля не в традиционно привычном смысле как соперника-иллюстратора, а как равноправного соавтора. Побудительный импульс к этому—не затруднения при обращении к новому виду искусства и новому жанру киносценария, а стремление использовать на высоком профессиональном уровне возможность создания произведения, синтезирующего различные виды искусств. Мысль, что ни одно искусство не развивается изолированно от других,

была осознана им давно. Кино представляется ему искусством с громадными возможностями прежде всего в силу его синтетичности, абсорбирования литературы, живописи, музыки, техники. Постоянный интерес Р. Роллана к новым веяниям в области художественной изобразительности побуждает его сделать опыт и в своем творчестве. Существенно важной является тенденция Р. Роллана рассматривать границы, разделяющие виды искусства, существенно измененными, несколько размытыми в силу взаимопроникновения принципов их специфической образности, интегрируемых, по его убеждению, сферой музыки. И характерны в этом плане доводы притягательной силы для Роллана искусства Мазереля. Восхищаясь Мазереелем в статье о нем (1919 г.), Р. Роллан пишет, что иллюстрации его «являются скорее гениальными музыкальными вариациями на заданную тему, нежели просто переводом на язык графики»[6].

И еще один существенный фактор магической притягательности в этой ситуации Мазереля для Роллана — их несхожесть, необычность некоторых сторон художнического видения Мазереля, которое Р. Роллан называет «галлюцинаторным»: «...ум Мазереля, обуреваемый тайными демонами, тонет в оргии видений. Признаюсь, порой мне страшно и невольно хочется, чтобы эта мощь обуздала себя и никогда не утратила власти над теми силами, которые она выпустила на волю. Насладимся же этими проявлениями гения, которыми, надо сказать, не богата наша эпоха. Она напоминает нам творения великих живописцев романтизма и мастеров XVI века»[7]. Мир Босха, Эль Греко, Гойи («Капричосов») — мир ирреального, фантастических превращений, безудержного полета образов-фантомов социально обжит Мазереелем. Художественный опыт Р. Роллана в «Бунте машин» включает это русло художественной образности, Мазереель представляется надежной опорой в этом движении, а техника кино должна была дать впечатляющую реализацию.

Принцип работы, который обсуждается Р. Ролланом уже в первом письме, — необходимость полного проявления индивидуальности каждого, ни в коей мере не стесняемой другим на первом этапе работы: «поразмышляем оба в отдельности, затем нужно, чтобы мы поговорили вместе» (с. 10).

Но в конкретизации и реализации замысла главное — их совместная работа. С деликатной настойчивостью Р. Роллан делает это, подчеркивая важность пластического видения Мазереля на всех этапах работы. Свой первый черновой набросок сценария Р. Роллан сопровождает словами: «Он совсем еще теплый. Теперь выпекать его вам. Речь идет не о том, чтобы не позволить остыть блюду. Я рассчитываю на вас — чтобы вы позаботились об огне и соусе» (с. 11).

Наиболее полно свою позицию в отношении сотрудничества Р. Роллан выразил в письме от 9 ноября 1921 г.: «Я хотел бы, чтобы замысел и главная редакция пьесы были доверены мне и чтобы вы добавляли не только рисунки для издания, но в самом процессе замысла ваши пластические и кинематографические идеи, которые позволили бы мне обогатить сюжет и придать ему наибольшую выразительность. Следовательно — истинное сотрудничество, где литературный рассказ и видение художника дополнялись бы взаимно в ходе самой творческой работы» (с. 13). Пластический образ, графически выраженный, не иллюстрирует, а продолжает, заостряет, оживляет литературный образ. Мазереель, пишет он, будет animator (слово, введенное в моду Д'Аннунцио) — одушевляющим слова. Слово и живописный образ не должны в поэтике пьесы жить изолированно — вот к чему стремится Р. Роллан, воспринимая их общее творение на уровне литературном, а не кинематографическом.

Не случайно было отклонено предложение Мазереля расположить

слева слова сценария, а справа рисунки каждой мизансцены, каждой картины.

Р. Роллан мыслит подчас преимущественно в категориях литературно-художественных, хотя проблема «кинематографического языка» занимает очень много места в их переписке. На частные советы Мазереля «переводить сценарий на кинематографический язык» Р. Роллан отвечает непременно согласием и жалобой, что «это дьявольски трудно для писателя» (28 июня 1921 г.). Но в конечном итоге пластично-зримая образность сменяющихся, соседствующих, переплетающихся картин, характеризующих кинематографическое видение, станет определяющей для поэтики «Бунта машин». И в письме от 10 декабря 1921 г. Р. Роллан пишет: «Бунт машин» не был написан много, чтобы быть читаемым, но чтобы быть увиденным». Мазереелю он пишет, когда уже был сдан в печать текст «Бунта машин»: «Но мы забыли одну вещь — главную: обозначить каким-нибудь образом на внутренней стороне обложки, что это сценарий фильма» (декабрь 1921 г.).

Мучительно ища «modus scribendi» — форму повествования, приемлемую для этого жанра, Р. Роллан находит наиболее совершенной форму рассказа, новеллистического изложения. И то, что диктуется законами кинематографического жанра — необходимость пластического видения мизансцен и детального описания их, что должно разрывать единую нить новеллистического эпического повествования, воспринимается Р. Ролланом мучительно: «Это наказание жертвовать ею (формой рассказа. — *В. Я.*) во имя этого беспрерывного потока описаний мизансцен. Даже в своих драмах я никогда не мог решиться на детальные описания мебели и движений:

Жюль. Эрнст. Викторина.

Эрнст. Викторина, Жюль и т. д.

Справа ночной столик из красного дерева, на столе подсвечник и т. д.» (28 июля 1921 г.).

Детальное видение мизансцен Мазереель и Р. Роллан верно рассматривают как необязательное для сценариста. «Мне кажется, — пишет Роллан, — невозможным полностью превращаться в режиссеров: во-первых, мы и не станем ими никогда, не имея еще практики; и несмотря на все наши усилия, мы всегда невольно будем простачками, и, во-вторых, мы потеряем при этом слишком много времени, которое лучше было бы использовать, создавая новые фильмы» (23 июля 1921 г.). «Это все равно что попросить меня рисовать в другой манере, — соглашается с ним Мазереель, — ...мы не можем действительно превращаться в режиссеров, но должны все же дать ему добротный материал для реализации различных сцен» (29 июля 1921 г.).

Область художника, сценариста — созданный творческим воображением неповторимый мир произведения, сюжетика, напряженность действия, определенная ключевая тональность всех компонентов структуры его. Все это наряду с театрализованным зрелищем — четко прочерченным делением на отдельные визуально-пластичные акты, сцены, картины и должно составлять добротный литературный сценарий. Поэтому Р. Роллан считает главным при написании его «не увлекаться исполнением этого произведения» (выделено Р. Р. — с. 13), что должно быть уже в компетенции режиссера, способного понять и воплотить намерения авторов.

Р. Роллан и Мазереель предъявляют высокие требования к своему произведению: «Есть чувство профессиональной чести, и хотелось бы, чтобы написанное было произведением искусства» (с. 13), — пишет Роллан. Не только это чувство двигало ими — желание по крупному счету утвердить свое мастерство в новом для них жанре искусства, — но и стремление в нем проложить новые пути. Без ложной скромности Р. Роллан пишет: «Не стоит труда таким людям, как мы, заниматься

кино, если не стремиться извлечь из него максимум того, что оно может дать — головокружительные движения человеческих масс, сил природы, народов, веков, мечтаний» (с. 10).

На заре развития кино, в пору расцвета примитивных постановок с приключенческими и фривольными сюжетами, засилия слащавых мелодрам, религиозно-мистических моралите[8], задача, поставленная Ролланом и Мазереелем, действительно нова и грандиозна.

Новаторский характер «Бунта машин» связывается Р. Ролланом прежде всего с серьезностью проблематики, эпической широтой изображения. Это рассматривается им как начало начал всего: «Только тогда можно будет рассматривать этот замысел, если будет решено придать ему весь размах, на который он способен», — пишет он Мазереелю (с. 10). В замысле Р. Роллана этот фильм — «трагедия народов, — фильм «Сон в летнюю ночь» и т. д. Показать бы дорогу. А затем перейти бы к другим опытам» (с. 12).

Во имя эпичности изображаемого он готов пожертвовать «вечной любовной интригой» или по крайней мере «отодвинуть ее на второй план», что было и реализовано в сценарии. Страсть Творца машин к Гортензии лишь в первых сценах играет какую-то роль в развитии действия: не уверенный в ее любви, охваченный потоком суетных, тщеславных чувств, Властелин машин теряет контроль над собой, машинами, и начинается главное действие, которое вне пределов любовной интриги — бунт машин, столкновение их с человечеством. Р. Роллан пишет: «Я даже предпочел бы, чтобы на сцене были бы только Машины, Властелин и Толпа» (с. 12).

Стремясь проложить новые пути, и в соответствии с законами кинематографического искусства Р. Роллан очень внимателен к вопросам оптического видения. С фразы «точка видения» начинается текст «Бунта машин». Каждая сцена подается им в движении, с определенной оптической точки зрения. Это не неподвижный глаз зрителя из кресла партера. По сути все приемы современного ему монтажа использованы им: переменная точка зрения, резкая смена плана, разные варианты видения с движения, эксперименты с перспективой — панорамное видение плоскостей и т. д. Многовариантные позиции глаза наблюдателя включаются в ремарки или характер повествования. Своеобразие его ярче всего может быть прослежено на замечаниях Р. Роллана к первому рисунку Мазереля, изображающему пустой зал с чуть приоткрытой дверью, за которой виднеются контуры машин: «Это будет неправдоподобно. Дверь должна быть открытой и должна быть видна (может быть из глубины зала) голова кортежа, который под музыку устремляется в зал. Затем, если хотите, необходимо будет мгновенно перенестись во главу процессии, или быть впереди нее, или идти вдоль нее, или следовать за нею и снова опередить в ее движении на эскалатор (видите, как все эти обозначения *постоянного расположения* — не только актеров, но и *наблюдателя*, оживляя картину, усложняют текст сценария» (с. 20 — выделено Р. Р.).

Но главные поиски Р. Роллана, Мазереля идут в использовании сложных приемов комбинированной композиции, где основа — поэтика неожиданного сопоставления, рождающая нечто третье из двух сопряжений.

Виртуозно-стремительное столкновение в одной картине, кадре 2—3 различных временных, пространственных планов, звучащих в контрастной экспрессивной тональности, является определяющим в поэтике «Бунта машин». Оно определяет многие картины сценария, особенно первые, где изображается празднество в честь открытия дворца машин, кортеж которых торжественно движется по залу. Президент произносит панегирик цивилизации, науке, человеческой мысли, владычице природы, строя его по принципу — «прежде и теперь»: в прошлом

невежественные предки, в настоящем — невиданные достижения. Патетические слова доклада получают ироническое визуальное воплощение в стремительной смене различных кадров-рисунков Мазереэля (слова: «человечество достигло небывалых высот», рисунок: решетки окон, башни, закрывающие солнце, и др.). Мазереель создает рисунки-триптихи, совмещающие несколько кадров: умильно-восторженный Президент, обрамленный слева нагими Адамом и Евой, копающими землю лопатой, справа — двумя весело бегущими тракторами. Этот же прием и в сценах с Психологической машиной, читающей мысли человека: одновременно подается визуальное выражение субъективных о себе представлений, мыслей и объективной сути, материализованной в обобщающий символический образ, проецируемый машиной на экран. (Президент, считающий себя гением, надувшийся важностью — и нуль на экране, который приближенные Президента, пытаясь спасти своего господина в глазах других, тщетно выдают за воплощение гармонии и совершенства, и т. д.).

Подобные приемы даже в таком однофигурном изображении совмещающихся сцен требовали сложных фототрюков. Там же, где Р. Роллан и Мазереель рисуют в столкновении машины и человеческие толпы, битву враждебных машинных цивилизаций, они опережают технические возможности современного им кино. Эти приемы требовали уже полиэкрана, дорогостоящих технических новшеств. Достаточно сказать, что первые попытки воплотить эти приемы совмещения с подобным размахом были сделаны значительно позже. Мазереель и Р. Роллан опередили свое время, что было одной из причин, почему их киносценарий не нашел реализации в 20-х гг.

И принципиально важно подчеркнуть значимость и сложность этих композиционных приемов, которые позже в новом искусстве XX в. станут главенствующими. Ромен Роллан пишет: «Принцип (как назовете вы его?) «симультанности» (многие моменты в одной композиции) представляется мне очень плодотворным, но в высшей степени трудным для реализации; действия (моменты действий) должны быть очень точными, так как он обязывает к гармонии ансамбля, которая в свою очередь обязывает к абстрактной стилизации или приглушению представленных моментов» (26 мая 1920 г.). В этом рассуждении Ромена Роллана содержится очень тонкая характеристика принципа «симультанности» и в гравюрах Мазереэля, и в художественном тексте «Бунта машин» — его экспрессионистической образности, абстрактной обобщенности всех составляющих ее компонентов.

Влияние на образность «Бунта машин» поэтики экспрессионизма, оперирующего прежде всего сущностями, а не конкретно-индивидуальными реалиями, очевидно. Оно сказывается в визуальной деформации всех персонажей во имя подчеркивания их типологической общности, в отсутствии имен персонажей, которые оказываются ненужными, ибо действуют Президент, Мэтр, Машины, Толпа. Даже в отношении машин — те же цели. Р. Роллану важно, чтобы они производили впечатление живых людей, ибо они — «продолжение человека», персонификация его способностей и разума, и они тоже сущностны и должны вызывать потрясающий эффект. Он ставит перед Мазереелем задачу, по его словам, «наиболее важную» — среди намеченных им машин произвести селекцию: «Выберите типы наиболее поразительные, каждый в своем роде чудовищности (по необходимости составляя тип из маленьких подтипов, которые призваны сформировать вместе с ним характерную группу)» (с. 17). От поэтики экспрессионизма и тот вневременной, планетарно-масштабный план, которым оперируют Р. Роллан и Мазереель.

Цементирующей все компоненты художественной структуры Роллан считает жанровую тональность произведения. Размышления Рол-

лана в этом плане представляются очень интересными. В ответ на предложение Мазереля разбить сценарий на 4—5 действий, совершенно различных по жанру, Роллан отвечает отказом, мотивируя тем, что это отнюдь не будет образцом новых неразведанных путей в кино, которые, как уже указывалось, он видит прежде всего в эпичности. Заботясь о художественности, он настаивает на определенной жанрово-стилистической цельности, единстве тональности, которая должна быть выдержана во всех актах. Но при всей доминантной определенности она должна быть многоцветной по окрашенности, с богатствами переходов, на крайних концах которых — противоположности. Соединение трагедийности и буффонады, как в «Лилюли», наиболее близко ему. Это определение жанровой тональности Роллан хотел вынести на титульный лист книги. В письме от 22 декабря 1921 г. он пишет: «Что же касается титра, необходимо найти место, чтобы обозначить жанр произведения, которое публикуется. Я предлагаю вам:

под «Бунт машин» —

или же «эпический фарс для кино»,

или же «кинематографическая эпико-трагикомедия»

Что думаете вы об этом?» (с. 15).

В окончательном варианте названия эти подзаголовки были убраны, оставлено двойное: «Бунт машин или мысль, сорвавшаяся с цепи», что мотивировано в письме от 28 июня 1921 г.: «Название: «мысль, сорвавшаяся с цепи» будет лучше для книги. Но для спектакля оно намного менее популярно, менее визуально, чем «Бунт машин» (1. 15).

Осознавая сложность тональности, Ромен Роллан был особо озабочен чувством меры в выражении ее оттенков, во имя соблюдения равновесия фарсово-трагедийных начал. Комическая струя, стихия смеха в «Бунте машин» очень сильна, она включает гротеск, едкую сатиру. Чувствуя свою увлеченность этой линией, Роллан сознательно стремится ее приглушить («остерегаться чересчур впадать в гротеск!» — записывает он как предостережение), но что в какой-то мере она является преобладающей в его эпическом фарсе, это осознавалось им ясно. Поэтому в его заметках так много записей, свидетельствующих о его внимании к яркости проявления трагедийного начала, он чувствует, что драматизм тонет к буффонаде, а необходимо «придать всю широту трагедии (всегда без вида крови), грандиозности, фантастике. Что касается комического, оно тоже в избытке. Но оно брызжет из тех же ситуаций» (с. 16).

«Бунт машин» примыкает к литературе, занимающейся футурологией, своеобразным «прогнозированием» будущего, где в поле зрения прежде всего тенденция развития настоящего. Жанр видения будущего со всеми аксессуарами заострения с помощью фантастики, ошеломляющей неожиданностью происходящего — самый распространенный в ней. «Бунт машин» свидетельствует о прекрасном знании Ролланом творчества Г. Уэлса, о притягательной силе его социальных романов, восхищение которыми Р. Роллан сохранил на протяжении всего творческого пути. В какой-то мере верно брошенное вскользь замечание Пьера Ворма в предисловии к «Бунту машин», что произведение Роллана заставляет вспомнить «Остров пингвинов» А. Франса.

Действительно, в соответствии с законами футурологической литературы действие происходит в вымышленном фантастическом государстве с экзотическим смешением всех рас, национальностей. В «Бунте машин» это человечество во всем его вавилонском облике. В «Бунте машин» — царство условностей, фантастики, где проступает и четкая социальная определенность, и так характерная для Роллана и Мазереля всеохватывающая обобщенность, широта охвата действительности. Опыт социального фантастического романа Г. Уэлса безусловно плодотворно учтен Р. Ролланом, как и свежо было для него звучание только что созданной им пьесы «Лилюли». Исполнено комизма описание азиат-

ских принцев, африканских королей, одетых в парадные европейские одежды и в костюмы из «Тысячи и одной ночи», раболепных и робких. Едкий сарказм пронизывает изображение Президента, совершенного нуля, «хватающего так высоко»; играя материализованной метафорой, Роллан описывает комическую ситуацию — он подброшен машиной вверх, парит высоко над людьми, но вниз головой, и даже в этом положении умудряется сохранять важность и, как всегда, занят лишь одним: приветствует собравшихся, он — воплощение глупости и тщеславия, не позволяющих ему понять раболепную лесть приближенных. Верховный главнокомандующий мечтает лишь о дыме сражений; Властелин машин в тюрьме: некоторые созданные им машины читают мысли высокопоставленных лиц, обнажают их глупость и ничтожество — подобных примет социального бытия в произведении Роллана разбросано очень много.

Эпический фарс Роллана охватывает грандиозно-масштабные временные рамки и повествует о судьбах человечества, истории цивилизации. Мощное развитие техники, невиданно широкий размах научных открытий, заставляющих меркнуть самый смелый фантастический вымысел (собственно те явления, которые получили позже общее наименование «научно-техническая революция», начало которой Роллан в книге «Пеги» обозначает 1900 г.), прежде всего занимают Р. Роллана и Мазереэля. Каково будущее научно-технического прогресса? Что таит в себе сам процесс этого развития? — вот те вопросы, которые, по Роллану, носятся в воздухе, он удивляется тому, как они еще не породили массы произведений. Роллан горд тем, что он один из первых уловил их и озабочен тем, чтобы приоритет «Бунта машин» в этом плане не был забыт (письмо от 22 октября 1922 г.).

Во время работы над сценарием Р. Роллан пишет Мазереелю: «Я стараюсь вобрать в свой мозг неслыханные тайны Эйнштейна. Наука стала поэмой поэм, фантастической сказкой. Прочитайте том (очень хорошо сделанный) Люсьена Фабра, появившийся у Пейпо, — «Теория Эйнштейна». Вы найдете там — стр. 124—5, очень хорошо оснащенное серьезным Ланжевеном средство видеть (видеть собственными глазами) землю через двести лет, сам состарившись при этом лишь на два года... Если бы мы воспользовались уроками Эйнштейна и рецептом Ланжевена — но увы! Через 200 лет, кто знает, какое человечество мы найдем? Может быть оно съест себя живьем? И, как говорил Кола, кто даст нам гарантию, что вино будет таким же крепким?» (17 февраля 1921 г.).

В какой-то мере это письмо может быть ключевым в анализе проблематики «Бунта машин», в понимании отношения Р. Роллана к научно-техническому прогрессу: в нем, как и в киносценарии, спаяно воедино и патетическое восхищение научными открытиями, и мрачный юмор в прогнозировании будущих вероятностей, уже обнаруживающих себя в настоящем, и всепобеждающий смех в защите незыблемо-твердых основ человеческого бытия. I акт «Бунта машин», озаглавленный «Человек — царь машин», содержащий речь Президента во славу апогея прогресса, могущества человека, выдержан в буффонадно-комической тональности, призванной подорвать однолинейное патетическое восхищение достижениями науки: движение человечества по пути цивилизации сложно, исполнено внутренних противоречий. Основа комизма — несоответствие патетики и реальности, игра сопоставлений, различного вида противоречий. Во времена Адама, Евы — много солнца, но нет жилища; в век расцвета — много гигантских башен, домов, но они закрыли солнце; человек-полубог, машины повинуются малейшему движению его пальцев — и сниженно-карикатурное его изображение на рисунке Мазереэля: от кресла властно сидящего человека с сигаретой в зубах, от его пульта управления — сразу колеса, турбины, поршни одной опо-

ясали Луну, у которой выражение муки; бюро владыки как бы парит высоко в воздухе над громадным индустриальным миром, но как крепко припаян он к винтам, колесам, и парение его призрачно.

Гиперболизация, гротеск призваны у Р. Роллана, Мазерееля подчеркнуть опасности, таящиеся на пути технического прогресса. Не случаен в первых актах мотив упоенной восторженности своим могуществом при изображении Властелина машин, которая не позволяет увидеть ему, как сила созданных им машин начинает оборачиваться против него самого же.

Ромен Роллан акцентирует внимание на некоторых самодовлеющих законах развития науки, техники, которые не будучи непосредственно обращены против природы, человека, тем не менее оказываются враждебными им. Характер мотива преследования людей машинами, занимающий так много места в произведении, очень важен для понимания этой идеи. Роллан пишет, что это преследование не целенаправлено: машины все время сотрясает дрожь, «которая впрочем не имеет специально объектом — борьбу против человека, она — без объекта, это «delirium movens» (с. 108).

Это «безумие движения» и является в произведении Р. Роллана, Мазерееля главным предметом изображения и тревоги. По мысли Р. Ролана, на каком-то этапе (этап апогея) развитие науки и техники выходит из-под повиновения, контроля человека, начинается бунт машинной цивилизации, срывается с гуманистической цепи созидающая технический прогресс мысль человека. Именно эта идея подчеркнута и названием произведения. Главы «Бунт машин», «Великий исход» рисуют своеобразную войну миров: с одной стороны, взбунтовавшиеся машины, с другой — люди, зажатые в проамериканском городе-колоссе, с домами-башнями, узкими улицами, трубами заводов. Внезапно гаснет свет, город погружен во мрак (на символике света-тьмы, солнца-ночи построены многие гравюры Мазерееля и эпизоды сценария). Люди в панике, безумный поток движется по улицам, а за ним машины, все уничтожающие и захватывающие все новые и новые пространства.

Повествование в этих частях строится по законам драмы ужасов — стремительный темп действия, неожиданность поворотов его, головокружительная смена картин, призванных по принципу прямой градации нагнетать, усиливая, эффект ужасного: толпа, изгнанная из города, ютится на большом холме, но машины уже движутся и по склонам его; люди в котловине озера, но к ужасу своему они сталкиваются с вездесущими машинами, и здесь Мазереель рисует чудовищные щупальца, похожий на змею перископ появившегося внезапно из воды гидросамолета и высунувшуюся из-за скалы голову гигантской машины; люди замуровали себя в пещере, но длинные сверла чудовищных буровых машин сбоку, сверху, снизу настигают их. Машины у Р. Роллана не только лишают человека его природного жизненного пространства (воздух, земля, море захвачены машинами), не только нарушают мир природы (звери, птицы, змеи в потоке бегущих), но и превращают человека в раба, в служебный придаток к ним. В образной ткани произведения эта мысль выражена очень прозрачно и в ряде символически обобщенных образов, и поворотом сюжетно фабульной канвы, и детальным описанием отдельных сцен: вот Президент, верный себе, парит мыслью в облаках, сидя на пике скалы, как и другие, спасаясь от преследований машин, упал — удачно, скатился шариком прямо к машинам, толпа в ужасе; безусловно, машины раздавят его, как и тех, кто отстал, не спасся на вершине горы. Но вглядевшись пристальнее, некоторые видят, что машины не убивают своих пленников, они отдают им какие-то приказания, что-то требуют — оказывается машины нуждаются в уходе, и они заставляют людей чистить себя, холить, лелеять. Вот и сам Президент

на четвереньках под машиной, а его стальной деспот, покуривая, сплёвывает.

А рисунок Мазереэля доводит картину до обобщения образа-символа, рисует гигантские клещи машины, зажавшие человека и манипулирующие им, как букашкой.

Буйство, яркость фантастической образности подчинены также показу ловушек, которые таит в себе объективация сил человека, его вера в технический прогресс. Машины — продолжение и выражение способностей человека. Доводя это до гротескного заострения, Роллан играет фантастическим парадоксом: машина — это человек. Поэтому в системе фантастических превращений Ромену Роллану представляется возможным в конце действия нарисовать чудовищную войну враждебных машин, которая ничем не отличается от тех, что ведет человечество. И дабы полностью в сознании читателя возникла эта аналогия, позицию некоторых людей, наблюдающих это панорамное планетарное взаимоистребление, он обозначает собственным, ставшим крылатым выражением «над схваткой». Определяя жанровые грани «Бунта машин», Р. Роллан пишет Мазереелю: «Мы действительно будем иметь психологический фильм по своей внутренней сути — трагедию народов...» (с. 12). Поэтому такое большоое месго в маленьком сценарии занимает психологическая проблематика, размышления о натуре человека.

И здесь обнаруживается, на наш взгляд, наиболее уязвимая часть позиции Р. Роллана — стремление искать истоки зла в несовершенстве природы человека. Этому подчинены и первые сцены (с психологической машиной, читающей мысли и обнажающей сущность), и изображение поведения людей во время «великого бегства», и описание причины машинной войны. Принцип социальной определенности вступает в противоречие с этой метафизической заданностью и все-таки побеждает ее, ибо социальная мотивированность психологии персонажей звучит убедительнее. Двойственность натуры человека, зло, таящееся в нем, отнюдь не столько проявление подсознания, более стремительного, чем сознание, оно тоже у Роллана выглядит как социальный импульс. Вот Пилон бросается к машинам, чтобы удержать их от высмеивания Президента, но в то же время «его подсознание заставляет его, вопреки желанию, злорадствовать, смеяться над гротескными позами простофили» (с. 28). Но в контексте сценария все социально заострено: и характер пороков, высмеиваемых психологической машиной, и злорадство Пилона, которое отнюдь не проявление фрейдистского изначального стремления человека к самовозвышению, утверждению своего превосходства. Оно — выражение социального снобизма, тщеславия, изъевших его душу.

Поведение людей во время бунта машин, обнажающее их чудовищный эгоизм, не столько проявляет истинность человека, сколько излом его в противоестественной индивидуалистической системе бытия, когда всеопределяющей является озабоченность лишь собственной жизнью. Эти страницы «Бунта машин» вызывают в памяти уэлсовское изображение людей перед угрозой марсианского владычества, обнаруживших свое социально-общественное банкротство. В отдельную строку Роллан выносит уничтожающую фразу: «Каждый за себя!» И далее: «Они орут, давят друг друга, топчут ногами женщин, детей, стремясь прорваться» (с. 102).

Сцена «славного разрушения машин гением человека» исполнена тонкой иронии: властелин машин, создавший их по образу и подобию людей, тем самым вложил в них и все пороки, сделав их внутренне уязвимыми. И эта уязвимость тоже социально детерминирована: их могущество непременно нуждается в наличии служителей, рабов, в утверждении его путем насилия, что и является выражением слабости. В сценах героико-комических Роллан описывает «великих» победителей

машинной цивилизации — 3-х человек: два из них, служа машинам, развинчивают, разрушают их, а Властелин тоже своеобразно использовал коварство: он восхищается одними, чтобы вызвать ревность у других. Он убеждает образовавшиеся враждебные группы в том, что «именно они самые красивые, самые сильные, что именно им принадлежит высшая власть» (с. 118), и разражается война враждебных машинных цивилизаций, уничтожившая полностью их.

Еще более отдаленное будущее, куда переносит Р. Роллан читателя и зрителя в эпилоге, — поэтико-комическая пастораль, рисующая сентиментально-слащавое благолепие жизни без машин, благолепие призрачное, фальшивое. Буффонадная заостренность изображения гневно взрывает его: Прекрасная Гортензия доит коров; Президент в сабо и с вилами в руках, как Нептун с трезубцем, укладывает стог сена; патетическая речь Президента на сей раз с высоты стога по принципу комического контраста перекликается с его речью в начале — то, что подавалось раньше, как мрак, теперь это свет и т. д. Все аксессуары руссоистской идиллии, сопровождаемые музыкой «modernissima», в стремительном ритме проиграны Ролланом, чтобы выразить резкое неприятие этой растительной жизни.

Концовка произведения многопланова, озадачивающе сложная: взять хотя бы последнюю картину, рисующую Властелина машин, который, отвергнув мир пасторали, сидит, согнувшись под тяжестью мысли, «как мыслитель Родена или «Уголино» Карпо» (с. 130). И какая трагикомическая дистанция между этим двояким сопоставлением: или это благородные титанические усилия роденовского героя в стремлении разрешить, понять сложнейшие узлы жизни или муки Уголино перед тем, как он съест своих детей. Или то и другое? В творческом порыве он создает новую машину. Она оказывается еще более чудовищной, чем прежние. «Завершенный цикл возобновляется» — последние слова сценария. И рисунок Мазереля, где на переднем плане, во весь кадр — зубастая пасть механического колосса, как раз вплотную к маленькой хрупкой группе людей, не оставляет сомнения относительно характера «апофеоза» человечества, который обещан авторами в последней сцене, названной «Эпилог и апофеоз».

Характер подобной концовки обычен для футурологической литературы. Ромен Роллан открыто использует то, что лежит на поверхности ее: эта концовка всегда подчинена задачам нагнетения ужаса, поскольку жанр этих произведений предполагает не научное прогнозирование, а предостережение, внушение тревоги о настоящем, стократно усиленных мрачной фантастикой. Это и прием циклической композиции, возвращение к началу уже пройденного круга, но это возвращение — тоже более прием усиления мрачного эффекта, поскольку повторение того же самого — не просто повторение. Мазереель с удовлетворением пишет о том, как удачно и ловко взят Ролланом этот циклический круг. Роллан и Мазереель идут здесь по проторенному пути. Новаторским в эпилоге является стремление трансформировать трагическое комическим. Стихия смеха, бурлеска взрывает мрачный тон, привычный для романов Г. Уэлса, А. Франса. Как и в «Лилюли», «Кола Брюньоне» смех — надо всем, он парит, приподнимая все, и в этом его победоносность.

Циклическая композиция, включающая социально-критический аспект изображаемого, имеет и другие линии. Подчеркивая тупиковость ситуации, она подводила к поискам другой альтернативы буржуазно-индивидуалистическому миру. В этом ключе «Бунт машин» в какой-то мере был выражением мучительного для Роллана формирования нового мировоззрения, которое он вынашивал в 20-е гг. И то, что, обратившись к проблемам научно-технического развития, он и на этом пласте действительности вынужден был осознать значимость социально-общественных категорий, — симптоматично.

[1] 1-е издание 1921 г. (Sablier à Paris) имело 209 экземпляров, не выпущенных в обращение; 2-е издание 1947 г. Пьера Вормса — 1610 экземпляров.

[2] Второму изданию «Бунта машин» предпослано предисловие Пьера Вормса, содержащее публикацию отрывков из 11 писем Р. Роллана Мазереелю. Остальные письма — вне поля зрения исследователя. С любезного разрешения М. П. Роллан мы включаем анализ других писем Роллана и писем Мазереля в эту статью. Неопубликованные письма даются с указанием даты.

[3] Цит. по кн. Мазереель Ф. Сборник статей. М., 1959, с. 29.

[4] Раздольская В. Мазереель. Masereel. Л.—М., 1965, с. 46.

[5] Rolland Romain. Frans Masereel. La Révolte des Machines ou la pensée déchainée. Pierre Vorms, éditeur. Paris, 1947, p. 10. (Дальнейшие ссылки на это издание — в тексте статьи с указанием страниц).

[6] Мазереель Ф. Сборник статей. М., 1959, с. 31.

[7] Там же, с. 32.

[8] См.: Садуль Жорж. История киноискусства. М., 1957.

СОДЕРЖАНИЕ

А. П. Казаркин (Томск, университет). Истолкование и оценка современного произведения. (К постановке проблемы) 3
В. В. Лях о в а (Кемерово, институт культуры). Категория фантастического в советской драматической сказке для детей 14
Н. Л. Драгуленко (Хабаровск, институт культуры). Диалектика характера в пьесе А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» 26
Н. В. Теперина (Петропавловск, пединститут). Психологический анализ в драме А. Вампилова «Утиная охота» 33
Ю. Н. Мясников (Томск, университет). К проблеме синтеза в современной советской поэме. (Жанровое своеобразие поэм Е. Евтушенко) 47
А. М. Корокотина (Тюмень, университет). М. Горький в советской критике 20-х годов. (Проблема творческого метода) 57
Т. Г. Плохотнюк (Томск, университет). Некоторые проблемы развития бытовой драмы в критике 20-х годов. (Статья вторая) 70
А. С. Сваровская (Томск, университет). Эпическая тенденция в «малой» прозе критического реализма 10-х гг. XX в. 79
Е. А. Акелькина (Томск, университет). Некоторые особенности повествования в «Записках из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского 92
П. Д. Тамарченко (Кемерово, университет). К проблеме целого в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». (Герой, сюжет и авторская позиция) . 103
Ф. А. Пшенная (Барнаул, институт культуры). Социально-утопические идеи в раннем творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина 114
Л. Н. Сарбаш (Москва, МГУ). Лирические отступления романов И. С. Тургенева. (К вопросу о формах проявления авторской субъективности) . . . 120
Е. Г. Новикова (Томск, университет). Работа И. С. Тургенева над повестью «Степной король Лир». (К характеристике жанра) 130
Э. М. Жилякова (Томск, университет). В. А. Жуковский — читатель Блера . 143
Н. Е. Разумова (Томск, университет). В. А. Жуковский — переводчик Мармонтеля. (Некоторые наблюдения) 158
О. Б. Лебедева (Томск, университет). Неопубликованный перевод отрывка из комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» В. А. Жуковского. (К постановке проблемы комедии в творчестве поэта) 170
В. М. Яценко (Томск, университет). «Бунт машин» Ромена Роллана, Ф. Мазереела 176

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА
И ЖАНРА

НБ 584

Редактор **Л. С. Могилина**
Технический редактор **Г. Н. Гридина**
Корректор **Т. В. Зибарева**

К306254 Сдано в набор 10.V.79 г. Подписано к печати 14.XII.79 г. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Литературная гарнитура. Высокая печать. П. л. 11,75; уч.-изд. л. 16,5; усл. п. л. 16,4. Заказ № 8746. Тираж 500 экз. Цена 2 р. 50 к.
Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 17
Кемеровский полиграфкомбинат. Кемерово, ул. Ноградская, 5

2 р. 50 к.